تشيؤ الكتابة الصورية في فن بلاد وادي الرافدين

Reification of pictorial writing in the art of Mesopotamia

أ.د. جهينة حامد حساني

Prof. Dr. Juhaina Hamid Hasani

مكان العمل جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

العراق

jhasani@uowasit.edu.iq

ملخص البحث:

كلنا يعلم علم اليقين أن الكتابة الصورية هي وسيلة للتدوين والتوثيق وجدت مجالها الانتقالي الأوسع مع المنجز التشكيلي فلم تعد بعد الكتابة الصورية مجرد صورة مقروءة كدال النجمة إشارة إلى النجمة أو دال الثور إشارة إلى الثور بل أخذت مجالا آخراً قد يكون مكملا لدالة أو بعيدا عنه لكنه لا يقطع تواصله المعرفي إذ بقي محافظاً عليه بتفاعلية نابضة ملموسة الجمال تسهم في تخليد الفكر الرافديني وتحاوره مما تتيح لنا بوادر الأخذ والعطاء بمسارات أوسع وهنا تكمن فكرة تشيؤ الكتابة الصورية مع الفن وفاعلية المجاورات المعرفية

على غرار ذلك تساءلت مشكلة البحث عن ماهية تشيؤ الكتابة الصورية في الفن العراقي القديم؟ وتم تحديد أهداف البحث في الكشف عن تلك الصور وأبعادها التشكيلية داخل المنجز الفني وفق الحدود الزمانية المحددة بالحضارة السومرية كونها الحجر الأساس الأمثل للتطبيق حيث بزغت منها الكتابة الصورية وتفاعلت مع نصوصها التشكيلية في أكثر من منجز فني وعليه تم تحديد خطة الإطار النظري بثلاثة مباحث شمل المبحث الأول الحديث عن التكوينات الأولى للكتابة الصورية وبحث المبحث الثاني التشيؤ الرمزي للكاتبة الصورية وتناول المبحث الثالث الحديث عن ريادة المدرسة السومرية.

كان من أهم استنتاجات الدراسة هو جاور الفنان الرافديني التشيؤ الصوري بمكملات خطابية أخرى كالكتابة المسمارية والرموز المحلية والأشكال المركبة المشارة إلى دوال المعبودات في الغالب أو معمارية وغيرها كثير لغاية تكثيف أصالة المعنى وسلامة وصوله بطرح دقيق وبهذا فالفنان الرافديني لم يترك الكتابة الصورية تقف في مكانها بل شيّأها بصور مؤمنة الاتصال والتواصل داخل المنجز الفني ...الصورة الواحدة بألف كلمة.

كلمات مفتاحية:

تشيؤ، الكتابة الصورية، دال

Research Summary:

We all know for certain that pictographic writing is a means of recording and documentation that found its broadest transitional scope with artistic achievement. Pictographic writing is no longer merely a readable image, such as the symbol for a star or the symbol for a bull, but has taken on another dimension. This dimension may complement or diverge from its original function, but it does not sever its cognitive connection. It has maintained its vitality through a tangible and beautiful interaction that contributes to the perpetuation and dialogue of Mesopotamian thought. This allows us to explore the beginnings of exchange and mutual understanding along broader paths. Herein lies the concept of the objectification of pictographic writing within art and the effectiveness of cognitive juxtapositions.

Similarly, the research problem asks: What is the nature of the objectification of pictographic writing in ancient Iraqi art? The research aims to uncover these images and their formative dimensions within the artistic output, within the specific temporal boundaries of Sumerian civilization. This civilization is considered the ideal foundation for application, as pictographic writing emerged from it and interacted with its formative texts in numerous artistic works. Accordingly, the theoretical framework is structured into three sections. The first section discusses the early formations of pictographic writing, the second examines the symbolic objectification of pictographic writing, and the third addresses the pioneering role of the Sumerian school.

One of the most important conclusions of the study is that Mesopotamian artists juxtaposed pictographic objectification with other rhetorical complements, such as cuneiform writing, local symbols, and composite forms often referring to deities or architectural symbols, among many others. This served to intensify the grounding of meaning and ensure its accurate and precise presentation. Thus, Mesopotamian artists did not leave pictographic writing static but rather objectified it with images that ensured connection and communication within the artistic output.

Keywords: Objectification, Pictographic Writing, Signifier

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

استعان فنان حضارة العراق القديم بالصورة للتعبير عن أفكاره ومطامحه من خلال الرسم على جدران الكهوف وأغلبها كانت مواضيع تخص الطبيعة مع مرور الوقت أصبحت هذه الصور لديها رؤية فلسفية مترجمة لمواضيع باحثة عن ديمومة البقاء بطقوس دينية والتي بدورها انتقلت إلى وسائل تواصلية عقدية متفق عليها في صور مختصرة قدمت على أنها كتابة صورية وكان مجالها في ترتيب عقود البيع والشراء أو تسجيل مدخلات وإيرادات المعبد بداية تكوينها.

مما دفع الفنان الرافديني إلى استعارتها وتوظيفها داخل منجزاته التشكيلية فتشيّأت هذه الصور إلى رموز مترجمة تجمع أبعادها الانشائية دوافع متعددة لم تقتصر على التوثيق بل يمكن أن تكون مترجمة لمفاهيم أخرى ضاغطة طبقا لحاجة العصر حيث الدين – البيئة –التقنية الجمالية –النفسية.

فكانت التأسيسات الأولى مع فن الحضارة السومرية لذلك كانت الحاجة إلى تقديم قراءة استطلاعية عن ريادة المدرسة السومرية وانجازاتها الفنية والتقنية في تخريج رؤاهم الفنية للإجابة على سؤال المشكلة عن ما هو تشيؤ الكاتبة الصورية في فنون حضارة بلاد وادي الرافدين؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها إضافة علمية جديدة تختلف عن باقي الدراسات التي ربطت التشيؤ بالاغتراب وهذا لا يجوز فالتشيؤ يتواصل مع الاحتفاظ بتكويناته العلامية الدالة علية لم ينسفها بل يؤصلها على وفق حاجة العصر وتحولاته أما الاغتراب فهو مصطلح يبحث في التشويه والابتعاد عن الأصول والجذور والقيم والقوانين بسبب التحولات الاجتماعية هذا ما قدمته أغلب الدراسات لذلك هي رموز غريبة غير معروفة وعليه تسهم دراستنا برفد الباحثين والأكاديميين لهذه الالتفاتة عسى أن تكون بادرة لمشروع مُواكب.

حدود البحث:

الحدود الزمنية / العصر السومري بحدود (بحدود 2800 –2370 ق. م) (علي شناوة الوادي، 2018، صفحة 78)

الحدود المكانية / العراق

الحدود الموضوعية / تشيؤ الكتابة الصورية

تحديد المصطلحات:

أولاً– التشيؤ:

التعريف الاصطلاحي للتشيؤ:

هو (أداه منهجية للبحث في كينونة الإنسان)(وطفه، 2025، صفحة 9) وعرف أيضا على (أنه تحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين أشياء كنتيجة لتعميم الشكل السلعي)(دينيغ، 2014، صفحة 55)

التعريف الإجرائي للتشيؤ:

(هو التحول الانتقالي المكثف للصور داخل المنجز التشكيلي على مر العصور فكل عصر له رؤيته في التمثيل قد تحذف وتعزز وتضيف لذلك بالإمكان الاستدلال عليها ومحاورتها بأبعاد ريادية متواصلة متصلة دون انقطاع أو تشويه بالإشارة الدالة).

ثانياً– الكتابة الصورية:

التعريف الاصطلاحي للكتابة الصورية:

(هي أشكال مشتقة من أشياء تراها العين في الحياة اليومية كإنسان، مسكن، حيوانات مدجنة، حيوانات صيد، سمك، نبات، أدوات...إلخ. من الصور الحياتية) للمزيد راجع(بارو أ.، 1979، صفحة 143)

التعريف الإجرائي للكتابة الصورية:

(صور مأخوذة من الواقع المعاشي لغاية سهولة وسرعة التواصل فضلا عن التوثيق فانتشرت بشكل مكثف الاستخدام مما استهوت أنظار الفنان الرافديني ودفعته إلى استعارتها داخل المنجز الفني فأصبحت رموزا)

الفصل الثاني: الإطار النظري :

المبحث الأول/ التكوينات الأولى للكتابة الصورية:

استوحى الفنان الرافديني أشكال الكتابة الصورية من رسوم الكهوف وزخارف الأواني الفخارية قدمها بلغة خطابية مختصرة دالة على تجسيد حدث أو حالة معينة من الأفكار (تمثل الكتابة التصويرية مرحلة منتهية كتعبير بالحفر عن أولى مراحل الرسم الجداري في التاريخ القديم أو عن زخرفة الأواني بأشكال من رموز سحرية)(روثن، 1980، صفحة 21) فكانت البدايات الأولى بسيطة لا تعبر عن أمور مهمة وجدت مجالها في جوانب مادية وحياتية لا غير وذلك من خلال (دراسة صور الأشياء المادية التي دونت بها ومنها الأغنام، الماعز، الأصواف، المحراث، والعلامة الدالة على البستان وشجر النخيل...إلخ. من الصور الاقتصادية)(باقر، 2009، صفحة 268)وقد انصب اهتمام الفنان الرافديني بالعد وتدوين الأعداد الخاصة بعمليات البيع والشراء أكثر من باقي الصور الكتابية الأخرى فإذا أراد أن يدون عدد الخراف على سبيل المثال (رسم تصاوير الخراف بقدر العدد نفسه وإذا أراد أن يعبر عن عدد من الرجال يسكنون خيمة رسم صورة خيمة إلى جانبها عدد الرجال وهكذا باقي صور الأعداد) (حميده، 1975، صفحة 22) وبعدها تابع الفنان الرافديني تمثلاته الصورية لمواضيع مختلفة بالإشارة إلى ما يمثلها على سبيل المثال (رمز للنهار بصورة شمس وللشهر بصورة هلال فإذا أراد أن يكتب ثلاثة أيام مثلا رسم ثلاث شموس وإذا أراد أن يدون ثلاثة أشهر رسم ثلاثة أهلة)(حميده، 1975، الصفحات 22–23)

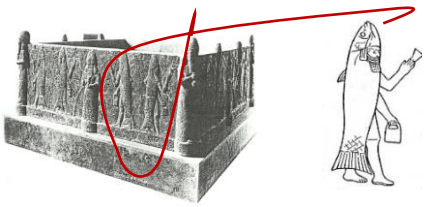
وبتطور الأسلوب ومرور الوقت بدأ الفنان بكتابة عد الأشياء الصورية بما يعادلها من الصور بدلا من تكرارها مع مراعاة وضع رمز العدد بشكل خطوط إلى

جانب الصورة الدالة على الشيء (فإذا أريد مثلا تدوين عدد من الخيول رسمت صورة حصان وإلى جانبها خطوط بقدر عدد الخيول المطلوب ذكر عددها)(حميده، 1975، صفحة 23) ومنها بدأ الفنان الرافديني يفكر باختصار الكثير من الصور التعبيرية الى صور انفتاحية غير محدده الدلالات لتشمل كل ما يحيط بالصورة من تمثيل أو إشارة علامية مكملة لها على سبيل المثال (أصبحت العلامة الخاصة بالقدم لا تعني القدم فقط بل عُدت تدل على المشي والركض والوقوف وكل ماله علاقة بعضو القدم وهكذا باقي الصور)(سليمان، 1992، الصفحات 110–112) وعلية بدت الدوال تنفتح بعدة صور بدل الصورة الواحدة وتفي بالغرض أكثر من السابق مما ساعدت على انفتاح افاق التأويل والرؤية كما في (علامة النجمة تشير إلى ما هو فوق وأعلى ومتسامي)(الكبيي، 1994، صفحة 54).إشارة لما سبق يمكننا القول بأن الكتابة الصورية تجاوزت الأخطاء السابقة إذ أصبحت أكثر وضوحا وأكثر تخطيطا تقترب إلى التجريد التام المحبك التوصيف مبتعدة عن مطابقة الصوت والصورة لدرجة ما (فتكون لها مرة قيمة صوتية ومرة أخرى تكون رمزاً ولقد كان هذا الازدواج بكل وضوح كاملاً معقداً وقد أدى مع مرور الزمن وضع مصطلحات قصد بها تبسيط القراءة وتفادي خطر خطأ في التفسير)(بارو، 1979، صفحة 144)

على الرغم من اهتمام الكتابة الصورية بالمواضيع والأمور الاقتصادية إلا أن مكان اكتشافها كان في المعبد باعتباره مركز الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية يمكن تقديمه على أنه السمة العلامية المهيمنة في تلك الفترة(كان اكتشاف أقدم كتابة في المعبد وليس في المباني الأخرى له مغزاه ودلالته)(باقر، 2009، صفحة 268)في منطقة (أوروك (الوركاء)) التي تعود إلى (نهاية الألف الرابع قبل الميلاد)(رشيد، 2004، صفحة 149) قامت على استعادة الأنساق الشكلية مقاربة بالمعطيات الطبيعية المكثفة التعبير مختزله تتجه صوب الجمال التعبيري المكثف المعاني وهذا ما سنجده في المبحث الثاني حين يتواشج الدال الصوري مع اللوحة التشكيلية العراقية القديمة.

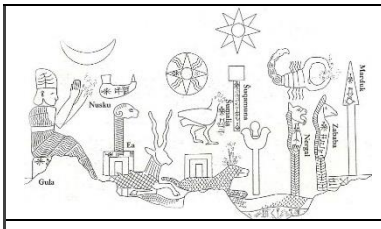
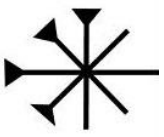
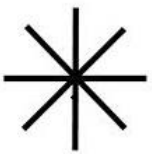
المبحث الثاني/ التشيؤ الرمزي للكاتبة الصورية:

في هذا المبحث سوف نرصد النقلات الخطابية للكتابة الصورية داخل المنجز الفني فلم تعد مجرد تعبير ذاتي منفرد بنفسه بل تشيأت صوب الترميز الأعم وأصبحت إحدى مكملات العمل الانشائية الباحثة عن التحليل والفهم تحت آصرة المرجع الدافع لها قد يكون دينيا أو نفسيا أو جماليا...إلخ. (يحتل مفهوم التشيؤ قيمة مرجعية بوصفه أداة للفهم والتحليل قادرة على تحليل المجتمعات وتكوين فكرة منسجمة عنها)(بومنير، 2012، صفحة 13)(مجيددية، 2022، صفحة 137)ولتوضيح الطرح سوف نأخذ أحد أهم الصور الكتابية ونرى أبعادها المشيئة عبر عصور الحضارة الرافدينية على سبيل المثال دال السمكة ظهر في رؤى خطابية مختلفة جمعت بين الواقع المألوف صورة كتابية وبين الترميز الشكلي عبر مترابطات علامية. أُنْظر الأشكال التالية (1،2،3).

		
(1)	(2)	(3)

جسد شكل (1) صورة السمكة وهي علامة صورية متفق عليها (رمز من الكتابة الصورية السومرية حوالي (3500– 3000 ق.م)) (Bertman, 2003, p. 147)حاورها الفنان الرافديني بلغة حاجة العصر في الغذاء وكسب العيش والبيع والشراء لا غير في حين ترجم شكل (2)وهو من (العصر الأكدي) (Black, 1992, p. 152)الانتقال العلامي لصورة السمكة بين خطابين الأول الوفرة والخير في حال تشيؤها مع المعبودات والثاني البقاء والديمومة في حال تشيؤها مع جداول الماء المعاكسة في اتجاهها الحركي لحركة الاسماك وهو معتقد سائد منذ عصور ما قبل الكتابة (صاحب، 2004، صفحة 25) عمل الفنان الرافديني على تشيؤ قداسة الماء

وطقوسه المخصصة بالمعبودات لا غير وهذه اللغة هي إحدى اللغات النفسية الشائعة في تلك الفترة من العصر الاكدي بسبب الحروب وعدم المساواة مما أسقط واقعها على الصور وجعلها تتشيء وتتكيف مع بعضها البعض أو تعيد نفسها بصورة أخرى تفي بالغرض فيؤمنوا بها وتكون جزءا من حياتهم وهنا يصور لنا مفهوم التشيؤ معنى الانتقال من الوجود إلى حب البقاء والتنصل عن مضامين الحياة بطلب رغيد العيش وديمومته إذ يشكل التشيؤ (تجسيدا جوهريا لشقاء الإنسانية وتعبيرا مكثفا عن قسوة آلامها وشدة أحزانها في عالم يضج بالاستبداد والاستعباد)(وطفة، 2025، صفحة 10)في حين واشج الفنان الآشوري مع الشكل (3)(Hall, 1994, p. 25) مكانة قدسية السمكة بعامة الناس أو من هم أقل مكانة من المعبودات لغايات جمالية نفسية باحثة عن الأمن والحماية من الفناء بسبب التطور التقني وحب التجميل في تلك الفترة فضلا عن الدخول في صراعات الحروب والصيد فتكون السمكة واسطة خطابية لتشيؤ الطبقات الاجتماعية بعضها مع بعض(عالم التشيؤ عبارة عن عالم علاقات اجتماعية بين أشياء تتسم بخصائص البشر ومن ثم يصبح البشر في حوزة الأشياء وتنشأ علاقة اجتماعية بين الأشياء وعلاقة مادية بين الأفراد وبالتالي يمنح البشر ثقتهم للأشياء وهي من تفرز الصور)(وهبة، 1979، صفحة 107)

			
(7)	(6)	(5)	(4)

أشار الفنان الرافديني في الشكل (4)(الماجدي، 1998، صفحة 15) أعلاه إلى مدلول السماء من خلال دال النجمة وهي عبارة عن خطوط متقاطعة فيما بينها جسدت رمز المعبود (آن) بدأت تتشيأ مع التحول التقني في شكل (5)(الماجدي، 1998، صفحة 15)إلى الرمز مسماري من الكتابة المسمارية له هيمنة في التداول

والتواصل الخطابي دون انقطاع أو حذف لسابقة من الحضارة الرافدينية(يقوم العصر المتقدم صناعيا بتشييء العقل حيث يصبح هذا الأخير بمثابة أداة مسيطرة على الحياة الإنسانية) (شريف، 2015، الصفحات 524–525) أما شكل (6)(الماجدي، 1998، صفحة 15) عمل الفنان الرافديني على مقاربة دال النجمة بنجمة الثمانية (أصبح اسم المعبود آن باللغة المسمارية يعبر عن النجمة الثمانية)(الماجدي، 1998، صفحة 15) المشارة إلى المعبودة (عشتار)المتشيئة بمنظارين الحرب والحب حسب طبيعة وحاجة العصر من خلال النص المقدمة به المعبودة (كونها صلات غير مباشرة التطابق بين شكلالواقع مع شكل الصورة بل صلات نمط مرتبطة بأشياء فيها قوانين تضع من خلالها الصيغ لظهور الصلات المباشرة بالاستنتاج)(شريف، 2015، صفحة 517) قد تكون جمالية بعيدة عن الطرح عند مداخلتها مع الزي ولاسيما الفترة الآشورية دخلت مع الحلي والزي وشاعت في الفترة البابلية مع الأبنية والأختام شكل (7) (Black, Gods Demons and symbols of Ancient Mesopotamia an Illustrated Dictionary, 1992, p. 16)حيث يعاود الشكل طلب ظهور خطابه الرمزي النجمي من جديد ويؤكد عليه في مختلف الصور دون تشويه ولاسيما مع أغلب معبودات الحضارة الرافدينية كما موضح وعليه يمكن القول إن التشيؤ الجزئي في العمل الفني لا يتعارض مع الكل ولا يكتفي بمجرد معرفته بل يرتبط به ويشاركه وفق غاياته (مجيددية، 2022، صفحة 139)

المبحث الثالث/ ريادة المدرسة السومرية:

جمعت المدرسة السومرية بين الحقيقة والخيال على الرغم من ظهور الكتابة وهيمنتها على كافة الأصعدة إلا أنها بقيت بحاجة إلى تكثيف التعبير لدوافع متعددة أسوة بتشيؤ الكتابة الرمزية حيث المبحث الثاني وعليه نحن بحاجة إلى دراسة بيئة الكتابة الصورية وريادتها في هذا المبحث الثالث كي نفهم بشكل دقيق الدواعي الضاغطة صوب تشيؤها نحو التركيب سواء بالشكل أو الخامة أو الجمع بين الشكل والكتابة ومن ثم الانفتاح على باقي الحضارات حيث كان الطابع الديني أحد العوامل

الدافعة لتشيؤ الأشكال في الفترة السومرية (وجد الفن الرافديني في الألف الثالث قبل الميلاد في الدين مصدر إلهامه الوحيد في الغالب)(بارو، 1979، صفحة 151) صور شكل (8)(Roaf, 1990, p. 75) نظام اجتماعي لكهنة متشابكي الأيدي على الصدر وتتجه أنظارهم المحدقة صوب السماء بأسلوب يعتمد التكبير والهيمنة على حساب باقي أجزاء الجسم التي تم دراستها هي الأخرى لكن ليس بدقة تفاصيل العين الباحثة عن مضامينها الدينية بالإشارة فكانت أجسادها تقترب من التجريد الهندسي على الرغم من وجود بعض الانتقالات النوعية تتجه صوب التكوير في دراسة الأكتاف.

(8)

أما التشيؤ النفسي فكان حضوره الضاغط على الحضارة السومرية واضح من خلال الدوال الأسطورية المركبة بين الحيوانات أو الإنسان مع الحيوان حيث صور شكل (9) (بارو، 1979، صفحة 183)ثور برأس إنسان ويهاجمه نسر برأس أسد جمع هذا العمل أربعة دوال (إنسان، ثور، نسر، أسد) تحالفت مع بعضها في محاولة السيطرة على الحياة مقاربة بقوة المعبودات أما شكل (10)(Roaf, 1990, p. 22) فكانت صورته الانشائية واضحة التشيؤ وهي تقارب في خطابها الانشائي المركب للمعبودات عبر بصمة ختم لصراع رجل الثور (جلجامش) وصديقه (انكيدو) مع الحيوانات المفترسة حيث توسط المشهد دوال كتابية غير صورية لكنها تكميلية للمشهد المعلن أمامنا في حين بحثت دال رجل الثور مع شكل (11)(Roaf, 1990, p. 60) في عالم الأساطير باسترسال متواصل في كل حقل من حقول العمل الفني حتى بدأ يبتعد خطابه عن الواقع حيث صور الفنان الرافديني في الحقل الأول البطل (جلجامش)

بين ثورين ثم يليه في الحقل الثاني يظهر شخص بصورة كلب يحمل خنجرا في حزامه يعقبه أسد يحمل قدحا أما الحقل الثالث فقد حذف الفنان الدوال الجسدية المركبة وحمل الحمار العزف على القيثارة وابن آوى العزف على الدف والدب على الرقص غلق الفنان المشهد بهيمنة المركبات الجسدية التي تجمع بين دال الرجل العقرب المستضاف مع الغزال الحامل للأواني حيث المشهد الرابع

(9)	(10)	(11)

ومن المواضيع اليومية نستشف صورة طبيعة البيئة السومرية وأبعادها التشيوئية الباعثة على ريادة الحضارة وتقدمها دون توقف تارة نجدها تبحث في موضوع الزوجين المتعانقين شكل (12)(Roaf, 1990, p. 90) قدمها الفنان بروحية عاطفية مقاربة لواقعها الحسي في حين صور شكل (13)(بارو، 1979، صفحة 173) ملكة بوضع الجلوس ترتدي لباس مشرشر ذي طيات وتاج طويل مدور القمة استخدم الفنان الرافديني تقنية التحزيز لإبراز الكتل كذلك عمل الفنان في هذا المشهد على تكوين الكتلة بدلا من تسطيحها بزاوية حادة أما شكل (14)(Roaf, 1990, p. 91)وهو تمثال لراقصة حاول الفنان تهذيب الأسلوب من خلال دراسة أدق التفاصيل كخصلات الشعر والزي وفصل الكتل بعضها عن بعض والاستعانة بالنصوص الكتابية الموجودة على ظهرها في قراءتها في حين تشيّأت اللغة الصورية إلى بعد ريادي آخر مع شكل (15)(بارو، 1979، صفحة 205) ابتدع الفنان الرافديني من خلاله موضوع الموازنة الحركية من خلال رجلين متصارعين (كان على كل مشارك فيها أن يوازن على رأسه

إناء يتجاوز حجمه الهائل بالنسبة إلى حجم بدنه وهي إحدى العادات السومرية) (للمزيد راجع(بارو، 1979، صفحة 205)(عكاشه، بدون تاريخ، صفحة 168)).

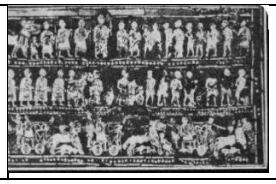
(12)	(13)	(14)	(15)

وإذا أردنا الحديث عن دور الجانب التقني وتشيؤهِ الجمالي في ريادة المدرسة السومرية أجد الخامة هي المحرك الأساسي في هذا المجال ولاسيما مع العمارة شكل (16) (مورتكارت، 1975، صفحة 24)يصور أعمدة مزينة بمخاريط الفسيفساء الخاصة بالمعابد ذات اللون (الأسود، الأبيض، الأحمر) وهي وحدات زخرفية مصنوعة من (الموزائيك) قدمت على أنها (إحدى الأسس المبدئية للديكور السومري القديم)(الخطاط، 1980، صفحة 38)كما أود الإشارة هنا أن هذا التكنيك شيّأ اسم أحد المعابد على غرار جمالية قيمه اللونية في تلك الفترة على الرغم من هيمنة الجانب الديني (لابد نذكر هنا إلى اللون الأحمر هو الذي أعطى اصطلاح بتسمية المعبد بالمعبد الأحمر)(الخطاط، 1980، صفحة 37) واكب الطرح الجمالي مفاصل الحياة السومرية حيث صور شكل (17)(Wilson, 2001, p. 170) لعبة مزينة (بوريدات واشكال من مربعات الشطرنج، ودوائر المنقطة للعين السحرية تم تثبيتها على أرضية خشبية استعمل فيها خامات مختلفة صدف لؤلؤ، الازورد، حجر الشت والقار وحجر وردي اللون فضلا عن إضافة معادن ثمينة كالذهب والفضة)(للمزيد راجع(بارو، 1979، صفحة 194)) وقد واكب الطرح الجمالي مواضيع الحرب والسلام أيضا حيث أدخل الفنان الرافديني خامة الصدف في التمثيل القصصي المصور على جهتي العمل

بصفوف أفقية يفصل بينها شريط من وحدات زخرفية هندسية الشكل حيث الجانب الأول المعركة في ثلاثة صفوف ويصور الجانب الثاني الاحتفال بالنصر في ثلاثة حقول قدم على أنها شريط إخباري (هنا توفرت لدينا أولى العربات المدرعة في تاريخ الحرب كذلك أول أشرطة الأخبار الحية في العالم)(للمزيد راجع(بارو، 1979، صفحة 199)) شكل (18)(بارو، 1979، صفحة 199).

(16)

(17)



(18)

مؤشرات الإطار النظري:

سوف نتحدث عن أهم المؤشرات التي تم تشخيصها من خلال رحلة تشيؤ الكتابة الصورية في فنون بلاد وادي الرافدين وكانت كالتالي:

1- ساهم الدافع الاقتصادي في ظهور الحاجة إلى الكتابة الصورية على الرغم من وجود المعابد ودورها الفاعل في تلك الفترة.

2- استوحى الفنان الرافديني دواله الصورية من رسوم جدران الكهوف والأواني الفخارية.

3- كان الفن الوسيلة الوحيدة التي بقيت محافظة على التشيؤ الصوري للكتابة عبر الحضارات وان تحولت فإنها لم تتغرب وإن فقد المجتمع ماهيتها بل على العكس ساهم الفن في البحث عن جذور التكوينات الأولى للصور وعزز طرحها برؤية العصر.

4- برع السومريون في إدخال خامات مختلفة مما أضفت حركة على الدوال الشكلية بين ألوان داكنة وفاتحة أبيض وأسود وصور مركبة بالأشكال وأخرى بالكتابة المسمارية.

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولاً مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث ثلاث عينات تم اختيارها بطريقة قصدية بما يحقق هدف البحث وفي الغالب كانت روائية

ثانياً منهج البحث:تم الاعتماد على المنهج الوصفي في تحليل العينات.

ثالثاً أداة البحث:تم الاعتماد على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظر في تحليل عينات البحث بما تحقق هدف البحث.

رابعا تحليل العينات: سوف نقوم بتحليل العينات على ثلاثة أسس وهي: المسح البصري – فحص العمل – البعد التشيوئي

عينة (1) : (Roaf, Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient near East, 1990, p. 88)(بارو أ.، 1979، صفحة 180)

اسم العمل	لوح أور نانشي المثقوب
الخامة	حجر الجير
القياس	الارتفاع بحدود (40) سم العرض (46.5) سم
التاريخ	2550–2500ق.م
المكان	ـــــ / جنوب العراق
العائدية	متحف اللوفر

المسح البصري:

يوثق العمل الفني مشهد روائي لوضع (أول أجرة في بناء معبد جديد)(بارو ا.، 1979، صفحة 181) في تصوير حقلي متناظر متواصلا الطرح دون انقطاع للوح نذري مربع الشكل تقريبا مثقوب من الوسط يشتمل على حقلين يحتوي كل منهما على

تكوينات آدمية مع بعض الصور التكميلة فضلا عن ظهور الكتابة المسمارية في فضاءت العمل وأزياءه.

التشيؤ الرمزي:

يصور مشهد لملك (أور نانشي) في الحقل الأول العلوي وهو يضع على رأسه سلة بناء للمساهمة في تشييد معبد جديد برفقة زوجته التي تقابله في ذات الحقل يتبعها أولادهم الأربعة ويقف الخامس خلف الملك أما الحقل الثاني السفلي فقد صور الملك يجلس في احتفالية ويمسك بيده قدحا بعد إنجازه المهمة ورضا المعبودات عليه مع زوجته التي تقابله أيضا في ذات الحقل مع أولادهم الثلاث ويقف الرابع خلف الملك.

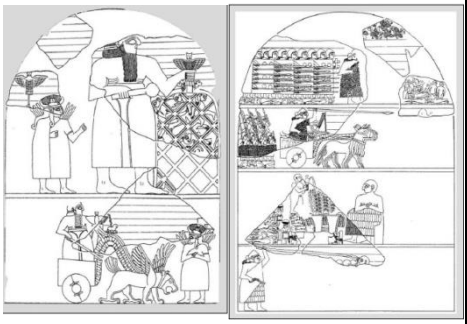
لو قمنا بتقسيم العمل الفني بمقطعين طولي وعرضي لوجدناه يتناظر بين كفتين متضادتين من ناحية المواضيع وبنائها الانشائي وكلا الناحيتين يتشيآن صوب خطاب واحد فالكفة الطولية والتي تمثل جهة اليمين تبحث في موضوع الحياة والاحتفال وجهة اليسار تبحث في موضوع العبادة وبناء المعبد وكلاهما يصوران الملك (أور نانشي) بصورتين في حين جسدت الكفة المستعرضة تضاد في البناء الانشائي بين الملك (أور نانشي) وهو يتقدم صوب اليسار في الحقل السفلي من اللوح ويقابله بالاتجاه المعاكس إلى اليمين زوجة الملك وأطفالهم كذلك في الحقل العلوي ذات التضاد ولكن يظهر الملك يتجه إلى اليمن والأم وأولادها إلى اليسار من هذا البناء نستشف صراع الأضداد بين الدين والحياة بين الخير والشر وحب البقاء وسلطة وقوة وجبروت العيش أبعاد تتشيء بعدة صور رمزية تفوق النصوص الكتابية لذلك لم يستعن أو يعتمد عليها الفنان الرافديني في نقل الحدث بل شيئّها مع الصورة لتكملة خبر الحدث. أُنظر المخطط التوضيحي أدناه.

الريادة العلامية:

ينفتح التشيؤ الرمزي لصراع الأضداد في أبعاد تشكيلية متعددة مستوحاة تكويناتها الانشائية من الكتابة الصورية لدال النجمة المتشيئة عن فخاريات سامراء الباحثة عن الديمومة الوفرة الحياة البقاء التكامل الأسري وقدمت اليوم في هذا المشهد بالإضافة لما ذكر مع تشيؤ حب الذات والسلطة فكان الملك محور الحدث به ومنه تم انفتاح قراءة النص وختامه.

عينة (2): (I.J.winter, 1995, pp. 13,16)

اسم العمل	مسلة العقيان
الخامة	حجر رملي
القياس	ارتفاع (1.80م)عرض(1.30م)سمك(11سم)
التاريخ	2600–2350ق.م
المكان	جيرسو / العراق
العائدية	متحف اللوفر / باريس/ فرنسا



المسح البصري:

وهو نصب تذكاري يسجل

انتصار جيش مدينة سومر (لكش) على جيش الجوار (أوما) يظهر بشكل مستطيل محدب القمة يجمع بين الصورة والكتابة والهيمنة والتركيب قرأ من الأعلى إلى الأسفل صور الجزء الأمامي منه بأربعة حقول ذات البعد التاريخي في حين صور الجزء الخلفي منه حقلين بأبعاد دينية. وهناك ثمة شيء اريد ان أوضحه للضرورة تم الاستعانة بالمخططات التوضيحية بسبب تلف أغلب مشاهد المسلة دون الرجوع إلى الأصل لحاجة الدراسة.

التشيؤ الرمزي:

يصور العمل الفني نشرة أخبار عن مجرى المعركة في أربعة حقول تكميلية لرواية الحدث جمعت بين دال الملك لكش (اناتم) وجنوده وأدوات الحرب فضلا عن الأسرى ومكملات علامية مركبة وكتابات نصية حيث البعد التاريخي المصور لوجه المسلة شمل الحقل الأول على الملك (اناتم) يظهر بزي (مهدب سمكي مورق) وهو يقود جنود يحملون رماح واتراس مصنوعة من الجلد فوق جثث الأعداء المتساقطة وفي الحقل الثاني صور الفنان انتهاء الحرب قدمها من خلال دال رجال بصدور متعرية إلا أن رؤوسهم بقيت محمية بخوذة مصنوعة من الجلد يحملون على أكتافهم رماح يمشون بقيادة ملكهم وهو يلوح بأسلحته (الرمح في يده اليسرى والسيف قصير محدب بيده اليمنى) يركب عربته الحربية بذات الرداء السابق الذي ظهر في الحقل الأول أما الحقل الثالث فقد صور الفنان موضوع النصر من خلال تعداد الموتى من قبل رجال لكش وتغطية أكوام الجثث بالتراب وتادية طقوس خاصة بالدفن حيث جلس الملك وأمامه يصور الفنان (ثور التضحية وإلى الأعلى منه شجرة الحياة) وفي الحقل الرابع صور الفنان موضوع الأسرى ظهروا برأس حليق يمر رمح من رؤوسهم وتحديداً من الجباه.

وما يخص الجانب الديني كان حليف الوجه الآخر من المسلة يجسد سببية انتصار الملك (اناتم) يعود إلى نزول (جميع المعبودات) ومشاركتهم كل من المعبود (انانا، با–او) في المعركة مع هيمنة دال المعبود (ننجرسوا) وهو يحمل (بيده اليسرى)

شبكة صيد تحوي على محاربين توجت بشعاره الرامز (نسر له رأس أسد مع أسدين) يضرب رؤوسهم بصولجان حمله (بيده اليمنى) وقد وقف خلف المعبودة (ننخرساك) يعلوها من الخلف طائر اسطوري يخرج من أكتافها (سعف النخيل أو ريش عظم السمك) شغل هذا التصوير الحقل الأول من الجانب الديني للمسلة أما الحقل الثاني فصور المعبود (ننجرسو)يعتلي عربة حرب يقودها أسد مجنح تقف أمامه زوجته.

الريادة العلامية:

كان طابع التركيب هو المحرك الواعز في تعزيز وجود البعد الديني الضاغط وتحقيق نجاحات مرضية للملك المرضي للمعبودات من خلال استضافة الدوال الاشارية مع زي الملك (الاهداب السمكية المورقة)بناء تركيبي متواصل مع دوال المعبودات المركبة مع المعبود (ننجرسو وزوجته) في الشعار المركب للمعبود (نسر برأس أسد) و (السعف أو ريش عظم السمكة).

عينة (3) :

اسم العمل	لوح دودو
الخامة	قير
القياس	ارتفاع (25) سم عرض (23)سم سمك (8) سم
التاريخ	2400
المكان	ـــــ/ جنوب العراق
العائدية	متحف اللوفر

المسح البصري: لوح مثقوب من الوسط يحوي على ثلاثة حقول قد تبدو غير مترابطة القصة مع بعضها البعض لذلك لم نستطع توضيح قرائتها لكنها تجمع بين العديد من الرموز والدلالات العلامية فضلا عن حوار الكتل الانشائية المتزنة المتناظرة المهيمنة

التشيؤ الرمزي: يصور العمل الفني دوال شكلية غير متجانسة بطابع محلي ديني قدمها الفنان الرافديني عبر هذا اللوح بتسلسل حقلي متزن الكتل والأهمية فقد صور الحقل الأول في الجزء العلوي من اللوح دال النسر برأس أسد يقف على ظهره أسدين ينهشان بأجنحته الممتدة أعلى رأسيهما أما الثاني فيصور عجل جالس في جانبه الايسر ويصور الكاهن (دودو) في الجانب الأيمن من اللوح بحجم كبير لدرجة شغلت كتلته الانشائية مساحة الحقل الثاني وجزء من الحقل الأول أما الحقل الثالث فقد شغل بوحدة خطية سميكة مزدوجة تظهر ملتفة بأنحناءات خطية فتشكل أربع دوائر متواصلة غير منقطعة خطوطها الحركية وعلية نحن الآن أمام لغة من الصور الرمزية نستشف معناها التكميلي المترجم من خلال علائق الكتل الانشائية في الأهمية وانفتاح قراءة الموضوع برمز المعبود (ننجرسو) حيث الحقل الأول المتناوب الخطاب بهيمنة ضخامة كتلة الكاهن (دودو) في الجزء الايمن من الحقل الثاني وحب العيش والبقاء والسلطة هذا من جهة ومن جهة أخرى تتكامل هذه الرؤية في تحقيق تناوب علامي بين جهة يسار الحقل الثاني والحقل الثالث في تأكيد طرح الديمومة الوفرة العطاء غير المنقطع وقد أضاف الفنان الرافديني الكتابة المسمارية مع حقول اللوح الأول والثاني للفضاءات والكتل الانشائية للثور.

الريادة العلامية: قارب الخطاب الريادي لتشيؤ الرموز الصورية بدوال – كتابة مسمارية– معبودات– كتل مركبة –حيوانات– ضخامة وهيمنة الكتل– تنسيق علامي متسلسل متوازن– زخارف دائرية مجردة مكثفة متصلة.

الفصل الرابع :

النتائج ومناقشتها:

1– حاور الفنان الرافديني التشيؤ الصوري برموز خطابية أخرى كالكتابة المسمارية والرموز المحلية والأشكال المركبة لدوال المعبودات وعلية لم تكن الكتابة الصورية مكتفية بذاتها في تحقيق الإيصال بل مرنه تأخذ وتعطي لغاية إكمال الصور دون تشويش(بارو ا.، 1979).

2- لم يحذف أو يغرب التشيؤ الرمزي دال الصورة الكتابية بل على العكس حاورها وفق حاجة النص والعصر وقدمها بطريقة تفي بالغرض ولو بالإشارة إلى تكويناتها الأولى.

3- كان الواعز الديني هو البعد الضاغط على تشيؤ الصور الأخرى دون غيرها في ريادة العصر السومري وجمالية إبداعه الفني.

الاستنتاجات :

1- لم يغرب الفنان الرافديني الدوال المشيئة للكتابة الصورية بل على العكس عززها وحافظ عليها بمختلف الصور أغلبها كانت مرنة مركبة تنفتح بأبعاد اتصالية غير متوقعة.

التوصيات :

أوصي بإنشاء مركز بحثي متخصص أسوة بالدول الأخرى يجمع مختلف التخصصات التي تهتم بدراسة كل ما يخص البلد تابع لجامعة واسط للنهوض بالواقع الإعلامي وتقديمه بأبهى صورة تسهم في تعزيز الانتماء الوطني وتثبت وجوده الريادي بين الأمم.

المقترحات:

1- اقترح تطبيق ذات العنوان على مجمل عصور حضارة بلاد وادي الرافدين وتقديمها بكتاب مصور تحت عنوان (قاموس اللغة الصورية وتشيؤها الخطابي عبر العصور الرافدينية).

المصادر :

ابراهيم مجيددية. (12, 2022). مراجعة التشيؤ لأكسل هونت. *تبين*، الصفحات 135-144.

أندري بارو. (1979). *سُمر فنُونها وَحضارتها*. بغداد: المكتبة الوطنية.

انطوان مورتكارت. (1975). *الفن في العراق القديم*. بغداد: وزارة الاعلام .

بلاسم محمد. (2008). *الفن التشكيلي قراءة سيميائية في انساق الرسم*. عمان: دار مجدلاوي للنشروالتوزيع.

ثروت عكاشة. (بلا تاريخ). *الفن العراقي القديم سومر وبابل واشور*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حميد نفل زهير صاحب. (بلا تاريخ). *تاريخ الفن في بلاد الرافدين*. بغداد: منظمة الملتقى العراقي (واعدون).

خزعل الماجدي. (1998). *إنجيل سومر*. لبنان: مؤسسة ياقوت للخدمة المطبعية.

ديفيد هوكنز. (2000). *الايديولوجية*. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

رشا اكرم موسى علي شناوة الوادي. (2018). الابعاد المفاهيمية والجمالية للأشكال المتخيلة في النحت السومري. *مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية*، الصفحات 76-96.

ريتشارد سويدبيرج. (20 5, 20017). قبل النظرية يأتي التنظير. *مجلة العمران*، الصفحات 165-189.

زهير صاحب. (2004). الأشكال الرمزية من عصر قبل التدوين في العراق. تأليف زهير صاحب، نجم حيدر ،بلاسم محمد، *دراسات في بنية الفن* (الصفحات 5-42). الاردن: دار مكتبة رائد العلمية.

سالم محمد ال حميده. (1975). *الارقام العربية ورحلة الارقام عبر التاريخ*. جمهورية العراق: وزارة الإعلام بغداد.

شمس الدين فارس و سلمان عيسى الخطاط. (1980). *تاريخ الفن القديم*. بغداد: دار المعارف.

طراد الكبيي. (1994). *البناء الفني في الادب الملحمي العراقي القديم ملحمة جلجامش نموذجا*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

طه باقر. (2009). *مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة*. بيروت: الفرات للنشر والتوزيع.

طه باقر و بشير فرنسيس. (1950). ملحمة جلجامش. *مجلة سومر*، 42–80.

عامر سليمان. (1992). *العراق في التاريخ القديم موجز التاريخ السياسي*. الجمهورية العراقية: دار الحكمة للطباعة والنشر.

عبد الوهاب حميد رشيد. (2004). *حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا*. سوريا: دار المدى للثقافة والنشر.

علي اسعد وطفة. (2025). *من الاغتراب الى التشيؤ في منظور كال ماركس*. بيرون: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

فراس السواح. (1996). *جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة*. دمشق: دار علاء الدين.

كمال بومنير. (2012). *التشيؤ دراسة في نظرية الاعتراق*. الجزائر: مؤسسة كنوز الحكمة.

مايكل دينيغ. (2014). *الثقافة في عصر العوالم الثلاثة*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مراد وهبة. (1 4, 1979). الاغتراب والوعي الكوني. *عالم الفكر*، الصفحات 99–111.

مرغريت روثن. (1980). *علوم البابليين*. الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر.

يوسف عبد الله خلف. (1977). *الجيش والسلاح في العهد الآشوري الحديث 911–612 ق.م*. بغداد: جامعة بغداد.

Balck, J. (2001). *"Gods Demons and symbols of Ancient Mesopotamia an Illustrated Dictionary".* London: The British Museum.

Bertman, S. (2003). *Havdbook to lif in ancient Mesopotamia.* United States of America: Oxford University.

Black, J. (1992). *Gods Demons and symbols of Ancient Mesopotamia an Illustrated Dictionary.* London: British Museum.

Fisher, T. P. (2017, April). *Potent Potables of the Past: Beer and Brewing in Mesopotamia*. Retrieved 4 24, 2021, from The Ancient Near East Today: https://www.asor.org/anetoday/2017/04/brewing-mesopotamia

Hall, J. (1994). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art.* London: John Murray.

I.J.winter. (1995). *the stele of the Vuttures and the beginning of historical narrative in the art of the ancient near East.* London: The British Museum.

Roaf, M. (1990). *Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient near East.* New York: oxford.

Roaf, M. (1990). *Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient near East.* New York: Facts on File.

Suter, G. (2000). *Gudea's Temple Building the Representation of an Early Mesopatamian Ruler in Text and Image.* Library Binding – September.

Wilson, E. (2001). *8000 Years of Ornament an Illustrated Handbook of Motifs.* London: The British Museum.

Woolley, C. (n.d.). *The Sumerians.* London: Company, New York.