**التعبيرية التجريدية / المجال الملون.... فخاريات حلف من بلاد الرافدين**

**إناء من الفخار ، مصبوغ ببرقشة هندسية رائعة من صناعة حلف في بلاد الرافدين ، منتصف الألف الخامس  قبل الميلاد، وجد في الاربجية .  (( كنوز المتحف العراقي ، فرج بصمة جي))**

**هذا العمل الفخاري كان بداية لاتجاه ، مرت عند الفنان الرافد يني القديم ليسبق بها تجارب (( مارك روثكو)) و(( غوتليب)) و(( نيومان)) انه الفنان الاول الذي يعتمد استطراد عامل الاختزال اللوني والبساطة في التكوينات الهندسية الحادة ، وإذا كان هؤلاء الرسامين جعلوا من فكرة الاختزال والبساطة في الرسم فان المقاربة الفكرية الذهنية، قد أزاحت الأفكار والمضمون للفخار اقديم ليجعل من التجريد مصبا يانعا للأفكار ذاتها ، وبالتالي لم تكن ظاهرة تكررت بل خصوصية ملموسة  وجد  بها الفنان الفخار في حلف ، بدليل لم تكن هناك متغيرات في الصناعات الفخارية والمتغيرات حصلت في الأدوار الأخرى في العبيد والعبيد النموذجي وسامراء .**

**هذه الألوان التي فرضها الفنان الرافد يني الفخار وبتلك المساحة التجريدية الساكنة وبالرغم من هندسية التشكيل المعلن هي التي أخذت الاتجاه الثاني في التعبيرية التجريدية ، لأنها حملت خواص أبعدت الشكل الهندسي عن حيوية الانفعال ليصبح اللون البرتقالي هو المهم ، مثلما كانت الألوان في لوحات مرت عبر الرسم الحديث، هذا التوليد بالعلاقات اللونية ، حدد بروحية الشكل الهندسي ، ولكن القيم الروحية بقيت تراوح مع الألوان الأخرى المنشقة من اللون الأصفر وبالتالي سيطرت على إحساس المتلقي بصورة جمعت الشكل الهندسي مع اللون ، بالرغم من حدية الشكل الهندسي في الأداء ، لم يكن هناك تغير طرأ على فخاريات حلف في كل صناعاته ، ولم يكن هناك بطء في التفاعل مع المتلقي ، بل هناك توالد لمساحات لونية مفهومة ، بالرغم من انشغال فضاء العمل الذي يعلن عملية التواصل ، مع العمل الفخاري بإغراق البصر للألوان البرتقالية والصفراء، هذا النوع من الدخول في انغمار الإحساس بفواعل اللون هو الآخر شكل مساحة كبيرة من السطح ، لتكتل  قيمة اللون المكانية  التي شدت المتلقي ، ومن ثم تندمج في محيطه البيئي بالرغم من تحديد هندسية التشكيل التي تبحث على الدوام بالقيمة الحركية ، ولكن مساحة اللون البرتقالي هي الأخرى شدت التفاعل ،وبحثت  عن فهم حسي تأملي ، جاء بسبب انتظام كل المساحات اللونية وبحقول دائرية لأشكال نجمات ، تحيل هي الأخرى مفاهيم روحية كونية أخرجت المتلقي ، نحو دائرة القيم والرموز ، الكونية هذا التكرار بالرموز حددت المتلقي بالعمل الفخاري ، لان المحددات لاتحيل إلا القيم اللونية بالرغم من هندسية التشكيل وهذا العامل اوجد فهم خاص يعادل إحساس الفنان بأثر ضاغط أو على اقل تقدير القيم الفكرية المتمثلة بعملية الدوران التي أنشأت علاقات تواصل جديدة عبر تواصل مع المحيط ، فخار حلف أعطى نوع من الثبات واوجد صيغة للدواخل اللونية مع القيم الكونية التي انتابها الغموض عند الإنسان الرافد يني الأول ، وهذه الأعمال أنتجت نوع من الاستغراق بالقيم اللونية ، واتزان الشكل الهندسي هو الذي جعل المتلقي أن يحصل  على واقع ، مرئي يدرك بالية التحول وفق مفاهيم التعبيرية التجريدية بفخار حلف في مجالاته الملونة.**

**أسطورة الزمن القريب .... شاهد في حضارة الرافدين**

**...**

**(( إن الكون متشابه في نظر كل منا، ومتباين في نفس الآن**

**فهو ليس كونا واحدا بل ملايين ، على عدد مافيه من**

**خوخ وعقول بشرية تستيقظ كل صباح .. هذا التباين في**

**الرؤى .. والتولد الجديد في التفكير هو نوع من الإزاحة**

**في دراسة الفن ، غادرت إلى الأبد تلك القطيعة بين**

**الفنون الرافدينية ومقارباتها في الفن المعاصر بسبب**

**انفتاح ميكانزمات بنية الفكر المعاصر.))**

**أ . د. زهير صاحب**

**نرى أن الإبداع الفني في بلاد النهرين تكون له منابع شتى، وكلها تحدث نشاط اجتماعي وفق دراسات سوسيولوجية  تتصاهر مع الفن المعاصر بطريقة لا تخلو من التعقيد بل تحدد غايات الحياة أو الواقع في هذه البلاد ، وهنا ينطلق مؤلف الكتاب في كتابه الجديد لاستعراض الفنون التشكيلية في بلاد الرافدين ولكنها اليوم بخصوصية جديدة وبعين أخرى غي مانشاهدها نحن أو مايشاهدها الآخرون، انه هذه المرة يزيل التعقيد ليخرجها من حبيسة أفكاره وخزائنها المتحفية الزجاجية التي لايستطيع احد منا الوصول إليها ، ولكنه يعلن أمام العالم إنها وسيلة إبلاغ جديدة ، يتحدى بها الموضوعية في الطرح ، ليقول أن هذه المنحوتات هي أشكال حية تتكلم وتأكل وتشرب مثلما نحن . وبالتالي تحتفظ بقيمها الشكلانية بعد أن أخذت الطابع الحركي وتترك السكوني منها ، بعد أن استطاع أن يفعل خاصية الاستيعاب المبسط لدى المتلقي ، ومن ثم يأتي بمنظومات علائقي بنائية ، اخذ يفك بها كل طلاسم الفكر .**

**انه يستعرض (( الفنون االاكدية ، والسومرية الجديدة)) ويحركها بتحليل خطير جدا ليكون أسلوب يأخذ مداه في خارطة الفن المعاصر .. مثلما يتحرك الآن (( نصب الحرية)) لجواد سليم والذي قال عنه في يوم الفيلسوف(( مدني صالح)) أن بغداد لاتستوعب هذا النصب. أو مثلما تتحرك خزفيات سعد شاكر ورسومات شاكر حسن أل سعيد .. أنها تتواصل مع المعاصر وتؤسس في نفس الوقت الحداثة ومابعدها بالتعالق مع أنظمتها الشكلية ، كونها في حراك عبر مراحل تطور الفنون ، إننا نقع ضمن منهج تكاملي متعدد ومكتثر من المعلومات والمفاهيم والصور التوضيحية ، انه رؤية وواسطة لهدف نرمي إليه وهو منهج يستعير من التاريخية ويعلن فاعليته في الانصهار ضمن أبعاده السيكولوجية ويستند إلى المناهج النقدية المعاصرة في الدراسات البنيوية والسيميائية والتفكيكية وحتى التأويلية منها، هذا القصد من التقصي والتحليل يقوم بدافع التاريخية حتى يقر، التعددية الكاملة في فهم المنجز الأثري وفق معطيات حداثوية أو مابعدها ، ليعلن المؤلف انه يقيم حوارا مع الجميع وينفتح على الجميع بعد فك الرموز التي تتمتع بها الإبداعات الفنية الاكدية والسومرية الجديدة في حضارة بلاد النهرين.**

**وتأسيسا على ماتقدم... نرى أن حوار الحضارات اليوم سواء في الجانب الثقافي أو  الفني أو حتى الديني والذي يشهدها الفكر المعاصر ... هو أن العالم يحتفي بمنجزاته  وإبداعاته الحضارية ، ولكن عندما تكون أنت المؤسس الذي أزالت فيها عتمة الفكر لتكون شاهدا في كل متاحف العالم بالتأكيد تحتفي مثلما يحتفي الآخرون، كونها تعلن عن هويتها أينما تكون في كل بقاع العالم وتميزها الأصالة والتفرد .. (( إنها منمذجة ومشكلنة بخاصية متعالقة بشكل حيوي ، مع مهيمنات الفكر الحضاري التي أوجدتها أنها بمثابة تشييد لهذه المهيمنات أبدعها الفنانون في الوسط المناسب بين الحرية الذاتية الواعية وبين الجوهر الأخلاقي العام ... ص2)).**

**من خلال الدراسة الأكاديمية لحضارة بلاد النهرين هناك مميزات أوجدناها في أن هذه الحضارة تتحول بسمات لاتعطي للزمن أي دور وكأنها في جريان من الماء ، والمعروف في المدارس الفنية أنها تجعل من أعمالها أسلوب وسمات حراك للزمن دور مؤسس ومؤثر بالرغم من عدم وجود الحواجز ولكنها أسست المدارس الفنية وهي لم تخترع الكتابة الافي فترة متأخرة هذا الاستقرار في الأسلوب هو الذي اخذ يطوع المنجز الرافد يني بطابع خاص يضايف فيه الخطابات الفكرية في بابل وأكد وآشور وحتى سومر الجديدة ، هذه الوسائط بالرغم من عدم وجود التحديد ألزماني التي يراد منها تكوين نظام شكلي ، ربما تتعرض إلى نوع من عدم الاهتمام حتى يظهر هناك أسلوب له أكثر أهمية ، مثلما وجدناها في الفنون الفرعونية التي ابتعدت عن التوحد في النظم الشكلية ، وبالتالي تحولات بلاد النهرين المقرونة بفنونها هو تحول في منظومة الأفكار التي تلامس الفنون من حالة إلى حالة متجددة أخرى هو الذي شجع المؤلف على إن يعتمد عنصر التشبيه في مثل هكذا تحولات ، هو ليس موضوع مقارنة بتحول الأساليب الفنية مثلما متعارف عليه الآن من الرومانسية إلى الرمزية إلى التجريدية والمدارس الأخرى ولكن هناك دائرة وعي فكري تلعب به المنجزات الرافدينية وكشف هذه الإبداعات جعلتنا إن نغوص في إعداد أساليب لنقول الأسلوب السومري الأسلوب الاكدي ومثله الاشوري ، وبعها ننطلق ضمن فلسفات أسست الفكر بعد أن تحركت منظومة هذه الأشكال لتؤكد الخواص التي كانت منطلقة منها، ولهذا السبب أعطى (( المؤلف)) وثائق تحليلية بعد أن استند إلى وثائق ذات دلالات فكرية ممنهجة ليعلن إن هناك تحديث في هذه الأساليب وبالتالي هناك خاصية اختلاف بنيت في المعنى .**

**الأسلوب السومري وفي كثير من كتاباتنا ودراستنا أوجدناه مفعم بل مغرق ، بالروح اللاعبة في دائرة المعتقدات الدينية ، والتي انصهرت فيها الإشكال لتعلن ملاصقتها لهذه الأفكار ، ومن ثم تعلن خروجها لمرة وتلعب ضمن دائرة داخلية هي دائرة الوعي والجمال الروحي ، هذه التاسيسات المنطلقة بعالم المثل جعلت من الفنون السومرية أن تتعامل بالميتافيزيقيا وتجعل كل اللامرئيات بصب قوالبها في المرئيات عندما تكشف المنجز بهكذا تعامل تنطلق من منطلقات التعبير نحو المطلق ، والتحول الآخر كان في هندسة المعنى عندما تقدم المنجز الاكدي الذي هو في الأصل غير منفصل عن المفاهيم المتحركة لسومر بل كانت لفنون العمارة ، وحتى المنجزات النحتية وانتهاء بالأختام الاسطوانية كلها كانت تلعب في مصاف التجريد والاختزال ، أنها تستحلب المضمون وتضيف الرمز بدلالة النظام الشكلي لا للمحافظة عليه وإنما عرض لخصوصية التحول من أشكالها الواقعية وانتقالاتها المختلفة .**

**الاكديون لهم الفضل في تعميق التأويل الفكري في المنظومة التشكيلية الرافدينية ، فعل خاص لا بل يتفرد من خواص التعبيرية في السومريين إلى خواص ميزت منتجاتهم لتعلن الحداثة إنها قريبة الآن جدا من الأعمال مثلما قاربها المؤلف عند النحات (( برنيني وكانوفا)) وغيرهم من النحاتين الآخرين.**

**وإذا كان موضوع تمييز الذات عند الفيلسوف (( ديكارت)) نجد إن الذاتية تعامل معها الفنان الاكدي وفق منظومات تقنية لتكون أول تجربة طباعة هذا جانب الجانب الأخر حالة التفرد بالختم الاسطواني هو تأكيد الذات بالتوقيع الشخصي خاصية تمييز بين الناس في بلاد النهرين تفعيل لحرية شخصية موجودة قبل أكثر من 3 ألاف سنة.**

**الفكر الإنساني الرافد يني لاينضب .. لتنال الزقورة  اهتمام المؤلف في معالجة الفلسفة المعمارية من خلال بناؤها الجديد ، إنها انتصار للبناء الواقف على حساب الامتداد العرضي نسق شكلي مركب تتوالد فيه عناصر التشكيل من كل جانب ولازال عامل الوصول إلى عالم المثل هو الصورة الضاغطة المهيمنة على مشهد الحدث .**

**أما تماثيل الأمير (( كوديا)) عندما سماه المؤلف تسمية عراقية خالصة (( جودة )) هذه دعوة للتفكير عندما تستحضر مقولة الفيلسوف(( هيغل)) عندما يقول يحتاج الخلق الفني إلى طاقة حيوية. لا بل الطاقة موجودة في (( كوديا)) ونافذة المفعول في وحدة متكاملة من الروح الانفعالية والشعور. ومن هنا نقول أن المنحوتات الاكدية لم تنجز كشكل جامد أو قالب إنها أفرغت بها حيوية هائلة تحولت بها كل سمات التعبير خليط تجانس فيه الفكر السيكولوجي والمايثولجي وحل فيها عالم وعي فكري هو الإنسان السومري الجديد.**

**المؤلف: د. زهير صاحب**

**الكتاب: أسطورة الزمن القريب**

**الطبعة الأولى**

**السنة: 2010**

**الطباعة والنشر والتوزيع: دار الأصدقاء**

**رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ( 642) لسنة 2010**

**المفهوم الفكري لأشكال المرأة في الفخاريات الرافدينية القديمة .....**

**تمتلك الأشكال في الفخاريات الرافدينية القديمة، إبلاغا قدسيا متمثل بالعديد من الفعاليات الاجتماعية التي تعمل ضمن التكرار المتوالي لتجعل من أشكالها خلق تكوين منغلق يتأثر دائما بوظيفة الإبلاغ ، كون التكرار هنا لم يكن غاية بل كان وسيلة لتأكيد الحضور القدسي وجز من التعبير الابلاغي .**

**اغلب الأشكال الفخارية التي مثلت المرأة في بلاد الرافدين كانت تعمل وفق أشكال نظامية أعطت قدرتها على الإبلاغ وبذلك تحقق تكوينات منغلقة بتكرار المفردات التي تعطي دورا للانتقال البصري وأن يتحرك بحرية، نحو الشكل وينمي قوة الإبلاغ في دائرة مهمة هي دائرة من التوقفات لحركة الشكل ولهذا نرى غالبية الوحدات المشتركة للشكل في مشهد من فنون الفخار توظف عامل التقابل لكي تفعل بنية التشكيل أولا ومن ثم تعطي فرصة لإيجاد، أعلى قيمة للإبلاغ عن الطبيعة القدسية أو الطبيعة الاجتماعية للموضوع.**

**هذه الفخارية من فنون بلاد الرافدين (( 4000)) سنة قبل الميلاد مثلت المشهد برمز الرجل العاري وظهور مثلث التأنيث ومنفذ بطريقةالاضافة لبعض المفردات على جسد الرجل وكذلك الإضافات على جسد المرأة ، هنا تكمن محاولة الفنان الرافد يني ، في بنائه للمنجز انه يتناول المفهوم الفكري للشكل، الذي يبرز المرأة والرجل على حد سواء، ولم يعدها هنا رموزا صورية في هذا النتاج، بالرغم من أن كان شائع الظهور في العصور السومرية أو البابلية أن تعد الرموز الصورية احد الأساليب المتبعة، ولكن هنا في هذا العمل اوجد الكاتب عدد من المعادلات الفكرية التي يتعامل معها الفنان بذهنية، يؤكد دائما على مفردات مكتشفة وظاهرة تعمل بكل انسيابية ، وهو ظهور مفردة تأكيد الفحولة لدى الرجل والعنصر المهيمن لدى المرأة والمشار بالمثلث المحزز بتقنية الإضافة التحتية على شكل خطوط ، ضمنت مكان الإحساس البصري ليدخلها الفنان ضمن إحساسات عالية أضيفت هي الأخرى لبروز مناطق الصدر، يحتاج الخلق الفني ، إلى طاقة حيوية ، حيث لا يعتبر الكوني حاضراً كقانون وحقيقة هامة ، بل يعتبر نافذ المفعول في وحدتهِ مع الروح والانفعالات الشعورية . ذلك أن بنائية الأشكال الفنية الفخارية السومرية وأنظمتها ، لم تنجز لتمثيل قوى مادية ، وإنما لتجسيد أفكار ، أفرغت فيها حيوية هائلة مما هو فكري ، محولة إياها إلى خطاياً رمزياً وقد أتخذ صوراً عقلية ، مستندة إلى مزيج متداخل من الأنظمة السيكولوجية والمايثولوجية والحاجات الروحية ، حتى بدت إنها مبدعة من دون خامات. الذي اتصف بالتجسيمية والامتداد مع تكوين المنجز، هذا الشكل التكويني يعمل ضمن بنية مكانية لها مقدار وامتداد وأبعاد فكرية تشكل قراءات علامية ذات معاني، يعنيه الفنان ، كون العامل الأساس المؤثر في بنية الشكل وجود عالم تخيلي، أحدثه الفنان بنفسه فكانت البداية هي الأسبقية، في أن يعطي للشكل كل عناصره تتحرك بكل حرية، والأثداء والمثلث الأنثوي صاحب كل الأشكال الفخارية في بلاد الرافدين، كانت تلك مفردات مشخصة من جسد المرأة لتعطي أهمية للمعنى الذي بلور الشكل وبعدها البعد الدلالي بأفكار الخصب والتناسل البشري وزيادة الإنجاب.**

**الفنان الرافد يني من خلال هذا المنجز، تعامل مع قيم فنية شكلية ارتبطت أساسا بالإنجاب، والذي يتيح للأنثى صفة مركزية وليست هامشية لأنها لم تعمل وفق تعارضان وإنما عملت وفق توافقات، شكلت المسار الصحيح ولاسيما العامل البيئي الذي كان يعاني منه السومريون ، في مجال زراعتهم الحبوب والتي بالتأكيد تحتاج إلى أيدي عاملة لغرض المشاركة في زراعة المحاصيل وكانت أكثر البيئات تعاني من هذا الموضوع البيئة الجنوبية البيئة المتحركة العنيفة، لم تكن بيئة كسولة كما في بيئات الشمال، ولهذا الفنان كان حريصا أن يظهر جسد المرأة ممشوقا والسبب في الأعمال الشاقة التي تمارسها في الزراعة بالإضافة إلى فكرة التناسل والإخصاب التي تعتبر في نفس الوقت ضرورة ملحة عند الرجل وهذا يظهر من خلال هذا النتاج الذي أعطى للرجل أيضا بالإضافة إلى صفة الفحولة، يعني زيادة في الإنجاب وكذلك النياشين التي وضعت على الأكتاف هي الأخرى مثلت البطولة .**

**ظهور الأعداد الكبيرة من المنحوتات الفخارية في بلاد الرافدين، تشير اغلبها بارتباط عوامل طقسية وفعاليات شعائرية أو اجتماعية ، هي الأخرى شغلت الفكر الاجتماعي لدى الإنسان في بلاد وادي الرافدين فكان الفنان يسعى إلى تشكيل بنية شاملة ودالة على الصعيد النظري من الواقع التطبيقي والانفعالي وتنعكس على المنجز لبنى متعددة ، رسمت لها مسار في سلم القبول في زمانه وأنت تستقدم هذه التماثيل إلى المعاصرة تجد وكأنك أمام، أعمال مهمة لكبار العظماء في الفن ،هذا جعلنا أن نكشف هنا نوع من التداخل والتخارج في أسلوب الفنان القديم والمعاصر ، على اعتبار أن نقول أن الأسلوبية انبثقت من الفكر الأدبي أو اللغة ، وهذه النتاجات مثلت عصور قبل اختراع الكتابة ، هذا النوع من الفنون أسهم بشكل أو بآخر أن المدارس الفنية موجودة مع ظهور أول عمل فني للإنسانية ، ولكن لم تكن هناك أي حدود أو فواصل تحدد ماهية العمل، وإنما عومت الأعمال لسنين أنجزت فيها، نحن نعتبر أن نقطة الانطلاق الأساسية للفنون أي كان نوعه (( رسم ، نحت، فخار، عمارة))**

**كان من خلال المنجز القديم وطبقا للنموذج التواصلي نستطيع تحديد الاتجاه التوليدي الذي يركز بدوره على المفاهيم الفكرية للأشكال، كل الخواص المتمثلة والتي تم استعراضها جسدت وبرزت المفاهيم الفكرية من خلال أشكال المرأة وتكويناتها وهذا اعتمد على تأسيس قاعدة مثلت المستوى المألوف لفنون الفخار في بلاد النهرين**

**زمري لم ..... ومدينة ماري.**

****

**(( إنها رسم جداري على الجدار الخارجي، لغرفة العرش في قصر الملك زمري لم في مدينة ماري على نهر الفرات، إنها صورة التتويج نراها والربة عشتار يأخذ القسم ويده على الرمز المقدس بحضور الأرباب الأخرى ، وهناك ربة أخرى وبيدها الإناء الفوار مع مرافقه ونشاهد الأشجار المقدسة(( النخلة)) .**

**المصدر : آثار بلاد الرافدين**

**سيتون لويد . ت. د. سامي سعيد الأحمد**

**الكتابة عن الرسم الجداري في بلاد الرافدين له متعة خاصة، وفي الكثير من البحوث والدراسات يكون للرسم الجداري أهمية خاصة كون الرسم يوضح روح الحصيلة الفنية العالية التي اكتسبها الفنان كخبرة وتقنية وأداء عال في التنفيذ ، بالإضافة إلى أن الرسم الجداري (( موضوع كتابتي)) أعلاه يوضح روح المزج الغريب بين التدرج السومري المتبقي من عصر سابق والطبيعة المميزة الجزرية السامية للفن، لم يكن الأسلوب مختلف ، ولم تكن التأثيرات تأخذ بالحسبان ولكن (( جداريه ماري)) خلقت مدرسة جديدة من فنون بلاد الرافدين ، مدرسة جديدة ليست للزينة فقط وإنما هناك المؤثر الفكري الواضح الذي يحقق بدوره من خلال المفردة الجمالية ، دور للتعبير الجمالي وبالتا لي يحقق الاستجابة الجمالية.**

**العامل التقني والطريقة التي رسمت فيها الجدارية، حملت نوع من البساطة ، ولكنها عالية في الأداء باستخدام خامات مميزة ، واستعماله لطبقة رقيقة من الطين مباشرة  وهذا العامل كون دليلا لتفهم عملية التصوير الجصي الحقيقي للجدران.**

**الموضوع المميز هو عملية التتويج التي أسست رؤية مقتربة لتعليلات وإحالات وتأويلات ا  تحملت تجريد لا في موضوع الرسم وإنما كان هناك نقطة شروع منطلقة بإيجاد نظام لآليات الرسم الجداري وبالمقابل لابد من نظم فكرية لعمل الصورة الذهنية للفنان الذي اعتمد هذه العملية ، بأسلوب ممسرح اقرب إلى تمثيله الأداء هذا جعل الفنان أن ينطلق بالأشكال الآدمية الموجودة شكلا راسخا ضمن الخزين الذهني الذي يتوالد من خلاله الأفكار ، ليس بانطباعه البصري فقط وإنما عامل التذكر أيضا مطلوب وهذه الحالات ( تتويج الملك) لايمكن نسيانها بسهولة ، مواصفات الشكل وبالصورة المرسومة أعطت أكثر تعبيرا ولاسيما موجودة ضمن منظور قريب لجماهير الشعب ، وهنا على الفنان لابد أن يقرب عمل المراقبة البصرية لا أن يغيبه في كثير من الرسوم الأخرى، وهذا في اعتقادي وضعت الرسوم في ميزان الأهمية كونها انتزعت عناصر الشكل، بواقعها الخاص بالذهن وكما آلي إليها أفكار الفنان في مدينة ماري ، مدينة النهر والميناء الجميل الذي ترسو فيه السفن برايات ملونة جميلة.**

**استعراض المفردات المرسومة (( عشتار، زمري لم، الماء الفوار، النخلة، الأسد، الحيوان المجنح ، الأسماك)) هذه الرؤية وجدت  مصداقيتها في الكثير من الأعمال الفنية سواء في النحت أو الفخار ولكن نظم الأشكال في الرسم الجداري اختلفت تماما عندما تمسك الربة كما فسرها المنقب((لويد)) حين مسكت بإناء الماء الفوار إنها حالة ليست جديدة في بلاد النهرين وعندما نقول إنها رمز الخصب والنماء العام اكتسبت الحالة عموميتها لتظهر في الرسم أمواج المياه وأعداد من السمك يصارع الموج، هذه المقاربات كانت موجودة أساسا للحيوانات المائية في الفخار كان إلى جانب السمك حيوان العقرب وهنا أعطى الفنان خصوصية للرسم الجداري بالرغم من العمومية ، إنها القصدية في آلية الإبداع الرسم الجداري ، يؤسس تاريخية الحدث ضمن محدودية القيم المعروفة في عملية التتويج، وهذا الموضوع بذاته هو فهم قبلي للعملية الإبداعية التي يتحلى بها الرسام في بلاد الرافدين ، الذي حلل وركب في نفس الوقت نظم عناصره ضمن حيز المفردة، والفواعل الضاغطة باتجاه بيئة مدينة ماري المشحونة بالأخطار، ووفقا لمنطق الخبرة والتجريب أعطت حضور قوي للآلهة (( عشتار )) بالحضور بنفسها عملية التتويج .**

**الرسم الجداري في (( ماري)) كان ثمرة جهود فكر ، تقنية، منهج، نظام، تعبير . هو بمثابة مركز إشعاع فكري لأكبر عملية تتويج ملكي بعد الحروب انتظمت كل مقومات التشكيل في الرسم، بقيم فكرية ومادية هناك أريد أن اكشف عن حقيقة مهمة لأصوب مفردة (( النخلة))**

**حقيقة ظاهرة للعيان تجلت الروح والعاطفة والفكر في آن واحد إنها رافدينية نهرينية عراقية برز الفنان قيمتها الرمزية والتعبيرية ، دون إتباع التركيب الشكلي للسياق المعروف بمنحوتات أوضحت شكل النخلة وإنما الرسم الجداري أوقع عامل التقديس ضمن عرف وتقليد ووظيفة المثيولوجيا انه لايتخلى عن العفوية عندما اوجد اثنين من الرجال يصعدون النخلة لجني المحصول (( التمر)) بواسطة آلة التقليد (( التبلية)) مجموعة أفكار مطروحة كانت في حوزة الرسام ضمن تفاصيل الواقع الخارجي للمدينة ولكن الإبداع يؤلف جوهر عمله بنوع من طريقة نسج للمشهد لايمكن أن يكون إلا للمبدعين ، وللمبدعين ليس لهم مكان إلا في أرضهم  ارض الرافدين.**

**اللبؤة الجريحة ... مشهد صيد الأسود**

**إنها سهام الصيادين ، قد أصابت مؤخرة اللبؤة من شدة الألم تحاول سحب رجليها الخلفية ، ومؤخرتها المصابة . الدولة الآشورية كانت دولة حربية إلى فترة سقوطها ، هذا اتجاه في حياة تلك السلطة تجد هناك تأثير مباشر ، وواضح على الأشكال الرسمية في الفنون الأشورية ، بل انعكس على كل نتاجاتهم الفنية وبالمقابل وان كانت هناك نوع من القسوة ، أخذت الفنون تعبير واقعي وحقائق قصصية ، لحوادث معبر عنها بشكل درامي لتكون واحدة من أهم التقاليد في الفنون الآشورية .**

**يعرض متحف لندن واحدة من ا روع المنحوتات الجدارية ، لفنون بلاد الرافدين ، إنها صورة أعطت تمام الإدراك لواقعية التعبير وسمة أعطت نقطة انطلاق الفنون الآشورية وإظهار قسوتها للحيوان هذا يبدو لي هو ليس تناقض ، بين المجتمع الآشوري والطبيعة التكوينية أو التكوين البيئي بإظهار القوة والعنف والإثارة وبما أن الفنان الأشوري ، يتميز بأفعال ذات مستوى عال من الوعي ، اخذ يبرز نفسه على السطح بإصرار متزايد حينما يظهر أفعال القادة والحروب والقتل على انه مصدر للقيمة ، القتالية الذي تميز به الإنسان الأشوري . ولكي ننطلق من هذا الفعل الواقعي وبعد كشف الجذور الواقعية ذات المستوى المعرفي ، إن العمل الفني للبؤة الجريحة كان لابد أن يبدو للناس ، بصفة القيمة المثيرة للصياد وهو يضرب بسهامه وكأنه تمكن من السيطرة على مواطن الضعف فيها هذا الأمر في اعتقادي إن هناك اجتياز استطاع الفنان أن يقوم بها من خلال ، تحويل حالة السيطرة على الحيوانات وممارسة أفعال القسوة هي بالتأكيد لوحدها كانت ، أمر مهم في أن يتيح إدراك الهموم للحيوان عندما يدرك ، ماهو موهوم للقوة والإثارة والعنف وإعطائها ، قيمة روحية خفية تمثلت ، باللبؤة الجريحة .**

**لقد ظهر العمل في بدايات الفن الآشوري ، بوصفها استمرارا مباشرا لتأثيرات هذا المجتمع السلطوي ولكي نميل الآن إلى فهم العمل الفني فهما جماليا بعد أن تمكنا من دراسته بصورته الواقعية نراه يلعب دورا عمليا في تجسيد الصورة التجسيمية للحيوان وكانت السهام ، وكأنها تجذب قوى الأرواح لمساعدة الصياد في الدفاع عن نفسه، هذه أراها نوع من العلاقات التي غدت متعة للقادة الآشوريين في إبراز السيطرة من خلال الإثارة والعنف الذي يولد المعارك ، وهذا كان واحدا من مجمل تبدلات عرضها الفنان الآشوري لمن سبقه من الفنون البابلية ، ربما حالة إسقاط كبيرة للنظم الاجتماعية التي جاء بها البابليون من خلال سيطرة ملوكهم ، واليوم نأخذ العمل الفني صاحب الأهمية الحاسمة ، بالنسبة لتكوين الفنون الآشورية بمعناها الدقيق ولذلك نرى العمل مؤثرا جدا في قوى الطبيعة والوحوش والحيوانات والأرواح وصولا إلى عوامل استرضاء الالهه ، أي على القوة الموجودة خارج الإنسانية ولكي نبلغ نتيجة مباشرة للبؤة الجريحة لابد من الدخول إلى أعماق العمل لإيقاظ ، لون من ألوان المعانات التي يعانيها من ضرب السهام ، بالمقابل هو عملية لشل إرادة الأسود وما تهدف إلى عوامل خراب من خلال إثارتها وقوتها ، لاتهدف إلى التأثير على العدو والانتصار عليه ولكن هناك الجانب التقني والأدائي في أن يبلغ النتيجة بحالتها الجمالية وبمستواها الفكري والفني المتمثل بتقنية العمل . هذا النتاج الفني يكتسب استقلال نسبي وحركة ذاتية ويتخذ وظيفة أكثر سمو وواقعية إذ يصبح هو الوعي الذاتي للمجتمع الآشوري والمعبر عن طبيعته من خلال تمتعه بالجبروت الطاغي .**

**.**

**في هذا العمل الآخر لم يستطع الفنان أن يعزل مكان المرأة أو شكلها عن عناصر الجسد دون تمثيل فكانت كل تأكيداته أن يشخص كل مفردات الجسد ، وهنا ينتقل إلى الصور الرمزية بتمثلات تقنية والإضافة على الجسد جعل الارتباط مع المثلثات المشكلة الذي أضاف نوع من التضايف ألعلامي ، مابين دلالات هذه الرموز والغرض منها تحقيق المعنى الرمزي في طبيعة الفكر الاجتماعي. وكاد الفنان أن يعطي لحالات التشخيص دورا مؤثرا لكي يقدم الحدث المرتبط بدائرة الشكل ، وفي حالات خاصة ترتفع إحدى اليدين بانحنائه شكلية لتمسك الطفل الصغير . رمز التناسل والإنجاب والتخطي إلى الحياة الجديدة ، أو تنحني كلا اليدين إلى الصدر ،هذه وحدات رمزية فاعلة تعتبر بمثابة التشكيل الرمزي للمرأة الرافدينية . التي حافظت ، على طابع السكون والاتزان والهدوء والجلال الإلهي. ذلك أن الفنان الفخار ، كان حريصا إلى أن يلفت نظر المتأمل إلى الأعماق في التماثيل الفخارية، والتي تحمل القوى الروحية المرتبطة بالتمثال كفكرة. صارفا نظره عن السطح الأمامي والمستويات الجانبية الحركية يصاحب هذه الأشكال فعاليات تستمد أفكارها من الطبيعة وهنا بالإمكان أن تؤدي رسالتها . بصورة طبيعية.**

**نواعير الفرات ....... تراث مفقود**

**سر بنا حيثما يريد لنا المجهول**

**سر في هذا الوجود الحزين**

**لن تنال الحياة منا فقد ذقنا**

**أساها في عمرها المغبون**

**ورمتنا أحزانها فصبرنا**

**وغدا مغرب الأسى والشجون**

**وغدا تنضب الدموع وتفنى**

**ضجة الموج في عميق السكون**

**كان الوقت بعد منتصف الليل، وقد توارى القمر عن الأنظار**

**غير إن صوت الناعور يسير بنا ، إلى المجهول وكان الظلام شر يتوهج في المكان**

**ولابد من أن يكون اللمعان قد ظهر ، واقع سحري في وجود حزين، يتعاملا مع فعل دون قصد ، تخبطات في النهر ، والتزام بالمعنى من اجل الوصول إلى مبتغاه ولن تنال الحياة منا مادام الناعور فينا ، ولن نعطش ابداوهواء الظهيرة يداعب فينا، آه ياراوة وعانه والبغدادي وحديثه وأنت تعانقين الفرات مثلما تعانقها ، بابل ، وكربلاء والنجف والديوانية والسماوة.**

**أين ابتسامتك أيها الناعور وأنت ترمي الحزن فينا، وصبرنا على ضوء اخضر ننتظر حلم الورود ، قبل بضوء لايدركه احد ، مغسول بدمعتي ، قبل ماء النهر**

**مالم أراك بعد ولم أرى دورانك لأنك طالعا من صدفة الليل ، وجهك أمامي**

**لكتف النهر ، وشهقة الماء اسمعها ، قبل شهقة نفسي أراها، هذه لوحة ثمينة ارسمها في عميق السكون ، انطقها أنا وأنت ندور ، في غبش لا ينتهي انأ وأنت مع الريح لا بل أنت مع الجريان وأنا ادمع الدموع للمزيد . دمعتي تلمع وأنت تريد شيا من المطر ، ستبتل لوحتي وينزل المطر ، آه كم أنا سعيد وأنا المسعود بك لاغني وأقول ، دور  دور    سيخفق قلبي ، سأقول شيا عنك وعن مطر يربك عيني وعن قبلة منسية لك كما نساك اهلك والعشير ، لاتيبس أرجوك مادام النهر موجود ، وابقي في قبلة الغروب ، وانثر ماءك والزهور لتصل إلى مدنك السرور ، ضحكتك الحرير تبقى ، وأنا أول من يقول لك دور دور  ولا تبالي فان السفن تغادر ولن يبقى صمتك الأسود ، ولن تبقى حزين ستغادر إلى شواطئ الوهم وأنت باقي بإذن الباري الحي العظيم . اعزف بدورانك وأنا اعزف بقيثارتي ، لحن الوفاء لك وليس لحن الخلود ، ابقي معلقا الآن ولن اصنع منك سوى لوحات ، حتى من خلال جسدي سأصنع منك نايا ، وانفخ فيه من روحي ........ دور  دور  دور...**

**القيثارة سو/ مر / يه ... أوتار حضارة**

**قيثارة موسيقية، ذات 11 وتر**

**مطعمة بالصدف والذهب، ويزين**

**مقدمتها رأس عجل ملتح من الذهب**

**ولوح مطعم بالصدف، وجدت في أور**

**وترجع إلى زمن الأميرة شبعاد من نحو**

**2450 ق . م**

****

**في بلاد الرافدين ارض النهرين ، ارض دجلة والفرات ، توجد فيها أشياء كثيرة ومتنوعة حاضرة في الذهن فور استحضارها ، والقيثارة السومرية ترتبط بالمقبرة الملكية السومرية في أور، أنها احد مقتنيات المتاحف العالمية وخير سفير للثقافة السومرية الرافدينية ، أنها واحدة من مفردات جعلت بلاد الرافدين تسبق اليونان والرومان بثقافاتهم ، والموسيقى احد معالم الثقافة السومرية العراقية ، قبل ألاف السنين أنها نوع من التقدم المتواصل، الذي نشر بدوره الخبرة المتراكمة إلى كل أرجاء العالم كونه يمثل الثقافة الحية ، والملموسة من قبل الجميع .**

**نحن نعرف أن الحضارة هي أساس المجتمعات ، وبلاد الرافدين هو فرصة حقيقية لمجموعة إجابات حصل عليها الإنسان في إعداد النتاج الثقافي للمجتمع ، من خلال إعداد الجماعات المستقرة واختراع الزراعة وتدجين الحيوانات واختراع فنون الفخار ألاستعمالي ولاستخدامي ، ومن ثم دخوله في دائرة المعتقد الديني .**

**هذه الأساسيات لابد أن تعطي ثمار ومن جملة ما جنى إنسان بلاد الرافدين، أعداد هائلة من مفردات ثقافته بالإضافة سجلات مكتوبة برقم طينية، كانت تحتاج إلى تفسير وتحليل لإيصال قيمها العليا ، وقيثارة أور كانت من منجزات مدينة قدمت لسومر تفصيلات كثيرة، لها الصلة بموضوع المقدمات التاريخية، عندما تصاحب وصف ، كل نتاج رافد يني من خلال زيارة المتاحف العالمية ، ولان التاريخ عادة يطلب سجلات مكتوبة في حين قيثارة أور شاهد حي ، للطور الأول من الثقافة الرافدينية هذا التقدم مسجل بوضوح في أن الشعوب التي تعزف موسيقى ، لها ثقافات حيه إنسانية وبمستوى خلاق .**

**انه نتاج تقني عال الأداء، في وقت كانت المعادن نادرة الاستعمال وعملية صهر المعادن تحتاج إلى إمكانية ، في الأداء والفكر ومادة الذهب لابد أن تحتاج إلى مرونة عالية ، للتشكيل ولاسيما شكل رأس العجل الذي يمثل بدوره ، في فنون الرافدين رمز التكاثر والفحولة والإنجاب ، هذا التقارب يمكن مقارنته في شيء له من الأهمية العالية ولملكة لها الشأن العالي ، في أور أنها وجدت ضمن مدافن جماعية ، وبها تجهيزات ثرية خاصة أعدت خصيصا للحفاظ عليها وهذه تعطي تفسيرات عديدة ، لعملية التنقيب عنها ومن ثم نشر ثقافتها المألوفة بهذا الاتجاه ،**

**يقول المنقب الاثاري ( أي أي  سبيزر ) :**

**كان الملك مسكا لا مدوك والملكة شبعاد ، مألوفين لدى كل من أتيحت له الفرصة ، لمشاهدة الكثير من الأشياء الجميلة .**

**في اعتقادي المقبرة الملكية خاصة بملوك أور ، وتجاوزت العقيدة السومرية بدفن الملوك لاتعتمد على اصطحاب حاجياتهم معهم على غرار ملوك بلاد النيل ، وأور أعطت امتياز حقيقي لنفسها قبل ، كل شيء من خلال نتاجاتها أعطت فرصة لا ظهار ثقافتها العالية في الموسيقى ، والشعر والأدب والفنون التشكيلية من فخار ، رسم ، نحت  وكذلك فنون العمارة .**

**هذا الشيء جذب الكثير من المشتغلين بهذا الجانب ، وعلاقة القيثارة برأس العجل أعطت هي الأخرى فرصة ، لتكون وحدة شعائرية مهمة لتحقيق الخصب ، من خلال أداء طقوسي معين ، بالإضافة إلى أداء احتفالي للفوز بالنصر وتحقيق رضا الالهه في نهاية الأمر ، لانريد أن حسم من بين تلك الثقافات نتاج القيثارة السومرية وإنما هي امتداد نلفت من خلاله الانتباه ، إلى وجود ممارسات طقوسية شعائرية ، ذات أهداف تصل بها الحالة إلى درجة عالية من النبل .**

**هذا الانعكاس الجميل للقيثارة انعكس على عازف القيثارة ، والذي قامت بتلك المهمة الملكة شبعاد ، الموجودة مع قيثارتها حسب آخر النشريات الاثارية ، في متحف فيلاديليفيا .**

**هذا النتاج جعلنا نفخر بحق إننا أمام حقبة ولدت من ضخامة الجهد مكتسبات لم تجاريها حقب أخرى وإنما كان اكتساب ، للحياة الرافدينية الأكثر إنسانية .**

**الرسم الجداري (( ام الدباغية )) وثيقة انتاجية من بلاد الرافدين .....**

**باستقصاء تحليلي لبنية الأفكار الكامنة في بنية تركيب الرسم الجداري (( ام الدباغية ، والعمل على احالتها الى آليات ذات دلالات شكلية ، يبرز نوع من القصدية والسعي المعرفي لتوضيح ماتقوم به تلك الحيوانات من فعالية اجتماعية تمارس من خلالها تلك القصدية لتحطيم نظام الصورة الأيقونية كقيم بنائية مادية ، متحولة لبنية فكرية تسقط الصورة الذهنية، ولكن كأيقونات ذات مغزى كوني (( الارض )) (( الحيوانات )) مفردات الفعالية كلها اشارات . معمقة الدلالة في نظام طقوسي وشعائر ترافق عملية صيد الحيوانات اثناء الرعي ،لتؤدي تلك الفعاليات في مضامينها تعدد الدلالات وتوالد المعنى ، في بنيته الميثولوجية والوازع الديني الاعب في دائرة المعتقد الديني . ذلك أن صلة التشابه المادية المنظورة ، قد تم الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلةالاعداد والتكوين ومن ثم عامل التجريب الذي من خلاله ، ترتفع المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة ، وبنوع من التضايف بين المادي والروحي وبين الطبيعي والرمزي .**

**وتكشف دراستنا التحليلية لصورة الرسم الجداري موضوع البحث ، إلى ان الصورة الذهنية للفنان المبدع الرسام ، استطاعت ان تبرز اكثر الجوانب والوحدات تعبيراً في كل عنصر من عناصر التكوين ، باعتبارها نوع من العلاقات الفكرية والشكلية التي انتزعها الفنان انتزاعاً من المعطيات البيئة الرافدينية وأحالها إلى دلالات رمزية اعتمد بها تكثيف وتلاقح افكار بناء الثورة الإنتاجية المتوالدة من الثورة الزراعية التي عقدها الانسان الاول في بلاد الرافدين ،وبناء على ماتقدم و بعد تكثيف الخطاب التواصلي الذي تبثه كبنيات رمزية، فالشكل هنا، ليس مجرد انعكاس للتجربة الخارجية، بل نتاج روحي، انه إبداع إضافة للوجود وماموجود في الواقع من عمليات مؤسسة تمارس هكذا فعاليات . وهو ذلك الجوهر الذي يتصف بالوعي و الإرادة قبل كل شيء ، إنها تمثلات الوجود الإنساني وبما يرضي إشكالاته التعبيرية ، فتمكن بهذا من تصنيف الظواهر ، وأدراك ما بينها من علاقات ، فجعل لكل فعالية هناك نتاج ، وعلى هذا النحو تحولت الأشياء و الظواهر إلى نظام ذات مفاهيم تعلن انطلاقات الثورة الانتاجية والاقتصادية باتجاه العمل الشاق ، ووضع اليات تعلن مضامين اكثر جدية في الانتاج الذي تعمله تلك الحيوانات ، وتتوالد معانيه باتجاه افكار جديدة تعمل بقصدية في ذهن الرسام .**

**ويقف في مقدمة هذه المعاني في تركيب نظام الصورة للرسم الجداري، شكل حيوانات (( الاوناكر )) الملونة في جلودها ، تلك الالوان ذات الدلالة الرمزية، التي ظهرت في الفنون التشكيلية الرافدينية (( الرسم الجداري )) منذ أعماق التاريخ والموجودة في اعماق الكهوف ، وهي تؤشر قراءة علامية - الانتاج - الطبيعة - التكاثر - الصيد - . وبغية تعميق دلالة العلاقة، فقد ظهرت الحيوانات بطاقة اعطت لتكويناتها نوع من السرعة في الهروب دون الوقوع في شباك الصيادين مما جعل هؤلاء الافراد من الصيادين ان يتصل بدلالات الفكرية بمفاهيم - الانقضاض - السرعة ، وعملية قتل الحيوانات .الرسم الجداري هنا وقد كثر توظيفه في التشكيلات الجدارية الرافدينية بمثل هذه الدلالات التي تأخذ طابعا اقتصاديا . وخصوصاً في بيئة الشمال وتحديدا (( الحضر )) . وهذا التعبير عن الذات الذي يجد انعكاسه في الأعمال التشكيلية ، هو بمثابة دليل أو مرجع تسترشد به الجماعة. ويبقى الناس متشبثين به، ويغلبهم إزاءه توفير الجلود لهم وعظام الحيوانات لينعكس بشكل مباشر على تقنية ادائية وهي العمل والقيام بأيجاد حرفة وعمل وصنعة ودباغة الجلود . لقد جسد الفنان مخططه الذي ارتسم قبل ذلك بوعيه وإدراكه، وهو نظام من العلائقية بين الظاهرة الحسية الطبيعية بخصائصها المعروفة، وعالم الموجودات الروحية والقيام بعملية الصيد المبتكرة في زمانها والتقليدية الان . ولذلك يقف في مقدمة هذه المنظومة العلاميه في تركيب صورة حيوانات (( الاوناكر )) ، صورة (بورتريت) تتضايف معها الشباك والحفر التي تسهل عملية السيطرة على الحيوانات والاصوات الصادرة من الصيادين لتخويف الحيوانات بدلالة (( الصيحات ، الحركات والفعاليات الراكضة )) ، هنا نقوم بعملية تلقي على ان تقرأ العلامة هنا - قدسية - شعائر - سحر . وهذه المدلولات الرمزية، هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل ، وهي بدائل سحرية للتعبير عن أيدلوجيا الفكر، فقد كانت بمثابة العوذ السحرية في تركيبة الفكر الاجتماعي. وتلقي بضلالها على ان يكون هذا الرسم وثيقة لاول انتج لحرفة واقتصاد متبادل بين الافراد .**

**سنجد ان الفكر السحري ، قد أبدع تكوينا يعدو بنسق تكويني وسياق تنظيمي لحركة سير الحيوانات ، وما وجود الشباك ، إلا تعويض عن احداث مفاهيم تقوم بالسيطرة عليها دون احداث أي ضرر لها لغرض الاستفادة منها ، والتي وهبت لتمثل شكل الرعي لتطمن الصياد من الوقوع بالشباك ، فيما إذا نظر إليه من مسقط نظر أمامي . انه نوعاً من التمسرح الزمني لتعالق المركبات التشكيلية، والذي يعقد نظام من الصلة مع اليات الاستيعاب البصري، وبما يحدث في أية لحظة والتي تليها ، حين نتجاوز المدلول الظاهري للتمثيل الشكلي إلى نظام من الانسجام بين الطبيعي والرمزي .**

**ظهور المرأة في فخاريات بلاد الرافدين ، سواء في الأشكال المرسومة أو المنحوتة أعطى للفنان نقطة انطلاق واضحة مع عملية اندماج الفكر أصبحت هناك فرصة تخيل تظهر معا لاكتشاف الحقيقة التي حتمت على المرأة الدخول في دائرة تثير نوع من الانفعالات وتنقاد بحياة المشاعر والوجدان، وهذا الأمر جعلها تلعب بدائرة المعتقد الديني لتصور شكلها البشري على نطاق الشكل وانسجامه مابين التقنية والأفكار بدلالة الشكل. فقد تطور بنائها الذي عبر عن تركيب بنائي ليكون صلة وثيقة بفن هندسي كان قريبا من الثبات والوجود ، لأنه حتى في أعداد تصميمه كان يسجل ويخلد القيم ، وفق اعتبارات جمالية حتى تعبر عن عظمة القوة ، والجلال وهذا نوع من الرمزية التي تستند إلى فكرة تعظيم وتفخيم وأتساع فوق الواقع حتى يمكن أن يكشف المضامين الخفية للحقيقة وأن كان غير ممكن ، لكنه جاد في بث صورة واضحة في شكل المرأة. وبهذا الوجود في بنائية الفكر السومري ، أتنمى إلى ماهو واقعي ، وإلى مافوق الواقع، إلى العالم الظاهري المحسوس، المفعم بالأرواح والقوى الغيبية، غير المتطورة، وقوى فعالة ذات أسرار، وسر فاعليتها هو انفصالها عن عالم الإنسان، وهذا نوع من الترقب أساسه ولاء وكانت هذه هي خصوصية الذات التي أعطت الشئ الكثير لتضمن ، الفكرة الجوهرية بسماتها الشكلية، والتشابه الذي أبتعد نوعا عن التشخيص والتحديد، ولانها رموز تجسد فيها الفكر العام، على الفكر الخاص المحدد ، أن كل هذه المواد، وأن كانت شخصية ذات نماذج واقعية ، تضفي على الحقائق الاجتماعية والنفسية، وما يرتبط بها من معان وأشكال فكرية موضوعية، امتزجت مع ذهنية الإنسان ليكشف عن الدلالات والمعاني، كونها أدوات تلعب دورا مهما في عملية الوعي والاستقراء ، ويتصل مباشرة بحركية الواقع وتتمثل في معانيها، وربما كان هذا إلحاح إلى الوصول إلى فكرة الخلود والحياة الغيبية،المرأة ، شغلت ذهن الأنسان كمنطقة فكرية كانت خارجة عن حدود الزمن ، لكنها تجدد بعث الخلود وتسقط الفكر كانعكاس وتحيله لغة تواصلية ، يشترك السياق معها بعد أجتيازه ( أي السياق) دلالات عميقة في نقاط الفكر الاجتماعي. ( أي السياق) دلالات عميقة في نقاط الفكر الاجتماعي.**

**التقنية في سياقات الفخار الرافديني القديم**

**بالنظر لما تتطلبه صناعة الفخار من قدر ليس، بالقليل من التفكير الصناعي وهذا التفكير يستند إلى خبرة قبلية في المعالجات التقنية المتنوعة، لان ما رافقه من تجريب، متدرج تطور من البسيط الافضل ويظهر ذلك واضحاً من خلال متابعة كل الأواني الفخارية، واختراع هذه الصناعة اول الأمر كان اكتشاف دلالات الخطاب المرهون بالتجارب المعيشية الاستهلاكية منقولة بفضل تجربة تراعي الجانب الاقتصادي حيث ان الفخاريات مرتبطة بوظيفة غائية، هي خزن المحاصيل الزراعية، فهذا جزء من اداء فعاليات الجماعة المتنوعة، هذا انعكس تماما على المنجز التشكيلي الرافديني في فن الفخار ((والذي يظهر قبل نحو 7500 ق.م. بفترة وجيزة اختراع جديد ربما لمواجهة الطلب المتزايد على الفخار)**

**وبهذا كانت بداياته ذات خصائص تقنية تميزت باختلاف الانواع فيما بينها وتعتبر تجربة تمتلك شروط اشباع اعطى ظهور لها، وتنوعها نوع من التماثلات والاختلافات الموجودة بين مقصدية تكوينها وبين وجودها ((في هذه الفترة إلى اكشاف امكانية جعل الاوعية الصلصاليه اكثر تحملا وذالك بحرقها وكانت طرق الصناعة بسيطة لا تتطلب ادوات متخصصة، اذ يخلط الصلصال مع الرمل ويشكل باليد))  وعندما يرتبط الفخار في البداية، والنشاطات الاقتصادية، كانت سطوح الفخاريات خالية من الرسوم، كون البداية استخلصت من تجربة ادراكيه، ذات حدث ذهني واع، يرتبط بشرط السياق التي تختلف جذريا عن، ما هو مكون وفق تقنية عمل الانية الفخارية وفق رغبة الأنسان الرافديني القديم.**

**وهذه التجربة الادراكية هي تجربة مباشرة لانها لا تقف عند تمثيل الشيء فقط، بل تتيح امكانية مباشرة للاتصال ((بواسطة اليد، وقد استمر تقليدها الى استعمال عجلة الفخار، وان الانية الجميلة الصغيرة الحجم والمعمولة من طينة نقية كانت تعمل باستعمال العجلة بينما الانية الكبيرة ذات الطبيعة الخشنة كجدار الخزن باستعمال اليد لاسباب تتعلق بخشونة الطينة وكبر حجم الاناء بالاضافة قلة اهميتها التجارية))**

**وعندما كانت اواني الفخار هي ذات نشاط استهلاكي يحفظ بها الانسان، ماكولاته ومشروباته، واقام متماثلات فيما بينها وبين السلال، مكونا علاقة وفق نظام حسي فيما بينه وبين الطبيعة وهذا يؤكد القول ((ان الانسان بجانب انه ينتج لاشباع احتياجاته المادية ينتج ايضا للجمال وان الانتاج الجمالي جزء اساسي من سماته))**

**وبهذا كان الوعي انعكاس لما هو موجود ولغرض ادراك العكس، وتعامل الانسان وفق نظام المحسوسات مع الطبيعة، جعل من المواضيع الموجودة على سطوح الانية الفخارية ذات قيم شكلية في كل عصور ما قبل التدوين**

**، ليعطي خصوصية من التعبير عن الحالات، المليئة بمضامين فكرية يعتبرها من رؤيته للظواهر، وفق الحياة العامة ممزوجة بانفعالات ضاغطة مع احداث الحياة، على مرتكز يؤسس علاقة حتمية ما بين الفن والوظيفة والفن والجمال، بعد ان كان الفن والدين والفن والفكر الذي اعطى صفة جمالية منذ البداية لتلك الأواني التي تشهد ((قدرا من التناسق الذي يبهج النظر قد تيسر بلوغه فيها، وهو نتيجة جهد اداري وارتبط بالسياق التقني للعمل الايقاعي))  الذي كان محدداً بسمات تحمل البساطة.**

**وبالرغم من ذلك اعطتها فاعلية تتحرك داخل بنية الفكر، هذه الفاعلية تتخطى محتواها الفكر بدلا من شكلها الظاهري الموجود في حياة الجماعة اساسا ليجعل من التقنية عند انجاز العمل المتحقق ((وظائف عديدة تقترن بتزايد مماثل في القوة التعبيرية وايه ذالك انها تجسم معنى الحجم والمساحة والصلابة والحركة، فضلا عن انها تقسم في زيادة قوة سائر اجزاء الصورة الاخرى، وتعمل على ربط اجزائها بعضها بالبعض الاخر))  فكانت الاشكال المرسومة والمضاف عليها، كانت رموز للتعبير وتحدد مخاوف ومعتقدات الانسان نفسه ليكسبها بذالك وظيفة تنظيمية، تحكمت هي الاخرى في بنائية المعتقد ايضا وهكذا يرى (([الاستاذ frank fort] ان نقوش الفخاريات الزخرفية هي من انتاج قوى عقلية او ربما قوى فيما وراء الطبيعة متاصلة بالطبيعة البشرية في كل مكان قد جعلت منها انتاجاً عاما ولهذا فان ظهور التشابه في النقوش الزخرفية سيكون ظهورا مستقلا))**

**ولهذا فطبيعة الفكر، لم تفصل الحس الجمالي عن التقنية او الخبرة، بشكلها العام لان عمل الاواني الفخارية كان في صميم اهتمامات الحياة ولهذا، كان نشاطا فكريا وروحيا يمتلك كل الظواهر الكونية حتى يمكن اعتبارها ((دليلا على تبادل العلاقات الحضارية او دليلا على تشابه في الحاجات والمتطلبات عند ظهور نماذج متشابهة منها في طرازين او عدة طرز فخارية))**

**فقد عملت بمجالات مفاهيميه واسعة وذلك لظروف نشؤها اقترنت تماما باصولها التي ادت إلى ظهورها، فهي لم تكن تظاهر في الانسجام او التناسق في عناصر العمل الفني، ولكنها تجسيد من الافكار السائدة التي كونت ((سمات جديدة هي ليست مجرد اضافات للزينة (اضافات زخرفية) بل انها تندرج في صميم بناء الاعمال الفنية فتتولد بذلك خبرة اوسع واكمل وعندئذ يكون تاثيرها الدائم على اولئك الذين يدركون ويتذوقون امتداد ما لديهم من تعاطف وتخيل واحساس))**

**فالاهتمام هنا اشار، إلى أن كل الاواني الفخارية كانت ذات تعابير ارتبطت، اساسا لمعتقدات دينية، وكونت معادلة واضحة للتمثيل والانعكاس، بين ما يحويه العمل من افكار، وما تشير إليه التقنية من ابداع لانها امتلكت بيئة مكانية ايضا وهي بمثابتة مظهر الواقع المعطى.**

**وكذلك كشفا لمظاهر الحياة بما يحوي من كل الملابسات الفكرية ، ونقلت بأشكال فنية كانت الأواني الفخارية لها جزء كبير من هذه التماثلات كانت ذات ((علاقة جدلية بين الشكل والمضمون وما نسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها ))   والتي عبرت بشكل واضح عن الاتجاه المتشبت بإن تبقى الأنية الفخارية ذات ، استقرار فكري ، وذهني مرتبط ارتباط وثيثق بنظام العلاقات التقنية والتي بدت بها ، المشاهد الملونة الجميلة التي زينت سطوح الفخاريات ، بمفاهيم روحية وذات مفردات (( يشكل الجوهر في بنائية الفكر في سومر العظيمة ، باعتبارة تعبيبراً جادا عن الزمان والمكان وهو صورة لروح المجتمع وثقافته فانبعثت شرارة الوعي كانعكاس لهذه الفاعلية بفعل أدراك فكري أي بنية اجتماعية وروحية ))**

**إذ تكونت من السياق الذي بدا هنا يمثل الحالات المدركة ، ولكن وقف إلى جانب التقنية لمينحها اتصال مباشر ، متمثلاً بخطاب الذي يعرض حالات الرسوم والاضافات على سطوح الأواني بكل دقة بعد أن اعطى للأحداث الواعية مقصدية مأخوذة من الواقع لأنها ، تحقق بصورة واضحة فرصة الحصول على المادة ((فإن الفرصة متاحة للحصول على طينة ذات نوعية جديدة))(**

**لأن الفخار اكنت أهميته بسعة انتشاره ، ولشدة مقاومته لتاثيرات الطبيعة ، ولوجود خصائص صناعية وفنية ،كانت ذات معطى ثقافي ولغة تتعامل بحيوية ، في العمل الفكري والتقني ذات منهجية خاصة ، تعلقت بتنظيم عناصر عملها التقني بصورة واضحة مما جعلها تقاوم الزمن ولا تزول لأي سبب من الأسباب.**

**وهذه الفخاريات هي غير التي أعدت في تقنية يمكن أن تتأثر وتتعرض للتلف بتاثير الرطوبة والأملاح  ، نتيجة اندثارها في التربة . ولغرض القيام بدراسة موضوع البحث حسب التسلسل التاريخي ، كانت الأواني المتكشفة في عصر حلف  ،تثير حالة من الفهم الجمالي حتى المعاصر ، وذلك كونها عملت بتقنيات، دقيقة ومهارة وخبرة في أسلوب التشكيل كان الوعي موجوداً، من اختيار الخامة المناسبة، إلى تنوع الألوان المستخدمة وهذا ما يؤكد على وجود افران مناسبة، ممكن تعاملها مع الحرارة في متسويات تقنية عالية اكتسب الفنان شخصية بذاته في أعداد أشكال الفخاريات المتنوعة ....**

**فن الفخار الرافديني القديم .... دراسة في السياق**

**((يتعدى الأطر الشكلية المرسومة، فيصبح إدراكها الشكلي والمنطقي منها واضح والجوهر يدرك حقيقة الموضوع.)) محمد العبيدي**

**قد يكون فن الفخار أقدم الفنون الإنسانية، فيما إذا تأملنا اختراعاته وتكويناته في حياة الإنسان الرافديني الأول، واصف تلك اللحظة التي واجهه بها  الطبيعة خالياً من أي شيء سوى التفكير. بعد أن كان يحاكي الطبيعة عبر تقليداتها من خلال الحركات والأصوات، ومن ثم تطور ذلك الى رقص وأداءات معبرة حملت ثنايا اللغة الرمزية وتنتقل معه الى الأداء الفردي ذات الطقوس الشعائر والتي تطورت مع الزمن ((لتنظيم جميعاً في الأسطورة))(1). وبهذا فنون الفخار بعد التطور الفكري مع الزمن وانسلاخه من الاستخدامية والاستعمالية وبفعل السياق الفكري والأدائي والتقني واللغة الرمزية تم نقله على الأواني والنتاجات الفنية، التي بدأت تأخذ بعداً روحياً أساسياً تجلى بشكل حاسم في الرؤية لهذه الاداءات الاجتماعية على هذا الفن. ويرى الباحث إذا كانت الأسطورة قد صاغها الإنسان الأول صياغة فنية، إلا أنها من حيث المبدأ هي قصة أو مجموعة قصص نظمت بخط فني أدائي عبر هو الآخر عن مهارة المبدع في طرائق تكوينات فنية وثم القدرة على التعبير على هذا الخيال والعواطف العالية في تلك المرحلة المبكرة.**

**ومن هنا وبفعل السياق اكتسب فن الفخار الرافديني أهمية بالغة منذ ذلك الزمن نظراً لارتباطه بحياة الإنسان، وكان وسيلة فعالة لرسم كل الفعاليات الاجتماعية والشعائر والطقوس الأدائية على الفخاريات الطينية، ودائماً ما كانت تلك القصص تستعاد لحظات من أدائها للتقرب من الآلهة في سياقها الطقوسي، وكذلك الفعاليات والاحتفالات التي شكلت معادلات نصية في لغة الفنون وحركة الشخوص المرسومة على تلك الفخاريات ((شكلت المعادل الدرامي الحركي للنص الأسطوري))(2)فكانت دق الطبول والنساء الراقصات بنزول المطر كلها مثلت أساطير التكوين الرافدينية القديمة. هذه كانت لوحدها محددات عامة حددت بفعل السياق الذي أعطى لفن الفخار مفهوم أتصل بالمادة الحكائية والفعالية وتجلياتها المختلفة، بل ومن حيث الحضور للشخوص وتكويناتها المرسومة كانت ذات أجناس بشرية تارة وحيوانية تارة أخرى ومن ثم الإنصراف لمفردات الطيعة. وبهذا تستطيع تصنيفها في حقل السياق ((نظراً لأنها ألفت من حيث الأساس لغايات محددة بأسلوب حدده السياق))(3).**

**وهنا نستطيع القول أن البنية الفكرية المناهجية التي يبثها فن الفخار، خطاب فكري للتعبير عن البيئة الطبيعية الرافديني وضغوطها السايكولوجية، وكذلك فكرة بلورة مفاهيم المعتقدات الدينية المكومة بالأسطورة، ذات الدلالات المبينة في تشكيلات الفخار. وهذا يضاف له الطابع الساسيولوجي المنطلق من سياق الكلام وأسلوبه في الأداء التقني، هذه الاتفاقات النصية مع وصفيات الإنسان السائدة كانت محكومة بقوانين ذات تراكيب للقواعد الفنية دخلت في حقبة معينة من الزمن حددت بذلك مفهوم لسياق ((الوصفية الملموسة التي توضع وتنطق من خلالها المقاصد، تخص الزمان والمكان وهوية المتكلمين وكل ما نحن في حاجة إليه، من أجل فهم وتقويم ما يقال))(4).**

**•1. ومن هنا تتجلى أهمية السياق التي تنقل إلينا من خلاله المقاصد عبر وسيط مكون من حالات قد تبدو معزولة، ولكن فن الفخار من خلال الرسوم والإضافات على القطع الفخارية، بدأت تحدد فعل الوعي على أساس مبدأ القصدية، بل يمكن القول أن القصد به تفترض أن يكون الوعي دائما عن شيء ما، ولذلك كانت افضل طريقة أن تتصور بها الوعي هو وجود أفعال قوية ذات قصص واقعية الحدث على الفخار أي ((يعني أو يتخيل أو يتصور))(5). وبهذا كانت كل الشخوص المتعددة بمستويات فنية أو تقنية الأداء، وكانت فعاليتاتها ذات طابع معتقدي كهنوني، أو اجتماعي مقترن بفعاليات البيئة، هي الأخرى تؤكد الحضور القصدي المحتكم بفعل السياق، ولابد بهذا الصدد أن تثبت تلك القصص تهدف بالغالب الى أهمية العلاقة بين الإنسان وبيئته حيث تأخذ مواضع مناسبة مأخوذة من أساليب فنية مسبوقة بأعمال قبلها، ومن ثم السياق ينهض مع فنون بلاد الرافدين والفخار واحد من تلك الفنون بدعامتين اساسيتين:**

**•1- أواني ونتاجات فخارية تضم أحداث مسجلة التعيين.**

**•2- تعيين الطريقة الأدائية والتكوينية التي تحاكي المجتمع من خلال المعتقد أو الشعائر أو الفعالية. كل هذه اساسيات أعتمد عليها السياق في التمييز بين أنماط الوعي والقصد بأشكاله الأساسية. وبهذا لابد من الإلمام بهذا الجانب مادام هو مجموعة من الدعامات ذات المحركات المركزية التي تنظمها قوانين ترى اساساً في العمل الفني الفخاري، وبحقه الزمانية والمكانية اشتركت ايضاً مقومات ((إلا أننا لا تستطيع أن ندرك مغزاه منهو من الغموض والميوعة والنسبية ما يجعله عاصياً على الفهم))(6). ولكن السياق قد تمثل بمحركات افتراضية بالزمن كشفت هذا الغموض، وبدأت تقاس عليها الأشياء المتحدة والخارجة والداخلة، وبمعزل واضح عن أي تأثيرت طارئة تكون دخيلة على العمل الفني وبدون افتراضات وبهذا يتم تحديد المفردة المتغيرة في فاعلية الأداء الفني والتقني ويقول سازنر:**

**((إذا كان وعي الذات لقصد خلق الصورة الذهنية هو الذي يعوض عن سمة الاشيء للموضوع الذي يتخيله المرء فمن الصعب علينا أن نزعم أن الذات تمحو نفسها))(7). ومن هنا فأن كل رسوم مضافة أو أشكال منحوته تضاف على الفخار، لابد وأن هناك قصة، تحتاج الى راو أو سارد، أو الإنسان يتخيل ما رأى من فعالية، بالإضافة الى أن هناك متلقي هو الآخر يتخيل ما حدث هذه العلاقة القائمة حددها السياق بمصداقية لا تقبل الشك، يمكن تلخيص ذلك بالمخطط التالي:**

**مخطط رقم -2-**

**في فخار بلاد الرافدين المقسم بأدواره في كل دور هناك حالة وعي أو قصد، وبالمقابل هناك بدائل تفترض وجود فواعل للفعاليات القائمة، وهذه بالطبع لا تتوقف عند حدود بل تتحرك في اتجاه مكونات لغة متبادلة محكومة بقانون أدائي وفي تلك الحالة هناك نصوص عديدة تداخلت مع رسوم الفخار، أو أشكاله النحتية، كانت فرصة لتمرير أخبار عديدة. ((اللغة العلمية واللغة القانونية، اجهدتا نفسيمها على الدوام، في ايجاد (مقاصدهما) التي هي عبارة عن نصوص مكتوبة في القالب -لتمرير كل الأخبار السياقية للفهم الجيد عما يعبر عنه.))(8)**

**هذه الفواعل واللغة المتبادلة عززت العلاقة الثلاثية ما بين الفكر والإنسان والمنتج الفخاري، حيث اسست لكل ما ينتمي الى معالم التعبير، فكانت ربماالرقصات تعبيرية، والأفعال واقعية لم تكن تمثيلية، لأنها انطلقت بالضرورة من لحظات تكوينها التي تموضعت في معالم سياقية سعت تقديمها الى متلقين وليس مشتغلين فحسب، وإنما الموجود في اللوحة الفخارية أو الرسوم والمنحوتات المضافة هي محصلة مفعلة واساسية لهذه المعالم، والتي تمايزت في أدوارها بعضها عن بعض ولكن بفعل الزمن التطور وليس لموضوع أو آخر، كونها اعطت إمكانية للسياق بأن يجعلها بمثابة داينمو ناظم لهذه الأعمال الابداعية. وفيها في نفس الوقت جملة من وظائف وعلاقات محكومة بقوانين خاصة وظفت بها كلمات وفعاليات لأدائيات معينة ووفقاً للسياق المرتبط بالواقع الذي بدوره يؤثر حالة المعنى، ويعذر حالات التربط فيما بينها. ((ولهذا كان هناك ترابط بين اللغة والواقع فهي علاقة المعنى التي تتجه في تسميتها للأشياء ووصفه لها.))(9).**

**وتأسيساً على ذلك يرى الباحث أن السياق أخذ يزيح الحدود والعوائق ويصل الى حدود استكمالات مع الأخذ بعين الاعتبار المؤثر الذي يغير اجتياز الحدود سواء على المستوى الفكري أو التقني بالأداء، كون الإنسان الرافديني له حدود في انه يعيش ثقافة واحدة هي بالتأكيد ثقافة المعتقد، وهي بالتأكيد تنهض كل النهوض بحاجات الإنسان المختلفة.**

**وبطبيعة الحال فأن التأثيرات السياق على فنون بلاد الرافدين هي مثلت أوج الصراع بين منظومتين مهمتين، كانت المعتقدات الدينية وكانت الفعاليات الاجتماعية، ومن ثم السياق قرب الحدود والمسافات حتى بين الفنون نفسها وذلك من خلال اللغة المشتركة المؤدية الى لغة الوعي الجديد المقترن بالتطور الاحق سواء في الفكر أو التقنية ومما لاشك فيه أن المعطيات البيئية للمفرداتها، والمعطيات الاجتماعية ذات الفعاليات بانت تشكل حضوراً كبيراً في المشهد الفني والمنتوج الفني سواء في الرسم أو النحت أو الفخار، هذا بالإضافة الى اهتمام الإنسان الأول بنفسه من خلال تقديمة رؤى فكرية فنية راقية في اللون، والعمل ساهمت هي الأخرى الى حد كبير في أن تكون الفخاريات بمستوى متتبع لأحداث وانتظار واضح على مستوى عال من التكوين بعيد عن المحددات السابقة.**

**هذا جعل بل وتوجب علينا، أن نفضل نتاج الفنان عن سياقه المعرفي وسياقه الفني المرتبط بقوانين جديدة، يدمج بها السياق الثاني الى حد ما ولا يبدو فيه أي تاثيرات بالمحيط الفني نفسه وحتى يصل الى الحد في اهميته الوظيفية من خلال علاقه مع نظم الزمان والمكان نفسه ((وعلينا استخدام الصورة المفاهيمية النظام الاجتماعي الذي هو اساس كل تحليل سسيولوجي، كيفما كان حجم النظام المرجع واهميته الوظيفية في علاقته مع أنظمة أخرى.))(10) ومن ثم فصل النتاج الفني العام والفخار بصورة خاصة عن سياقه، سوف يؤثر فيه، فلا بد ان يستمر بحركته في الوقت الذي يتجه النتاج الفني الى نوع من الاستقرار لأنه يأخذ شكلاً مبتكراً قريب من الأنظمة الاجتماعية التي تبدو بها المفردات الفني أكثر شمولية وأكثر وضوح من باقي الأنظمة ((أنه نموذج من نظام اجتماعي يراقب الفعل على نحو أكثر شمولية من الأنظمة الأخرى ولهذا السبب يمتلك خصائص محددة تتطلب تحليلاً محدداً))(11). وبما أن النظام الاجتماعي هو عبارة عن شبكة من العلاقات المتبادلة، وغير المنفصلة عن السياق العام ولا عن المعايير المتمثلة بالقيم وٍالتقاليد لتشمل الجميع، بمن منها تأثيرات البيئة، والمعتقدات الدينية، والفعاليات الطقوسية والشعائر ذات النهج المعتقدي الإلهي، وكذلك الفعاليات المرتبطة بمجتمع بلاد الرافدين القديم، وبالرغم من أن هناك بعض التغيرات أحدثها السياق وأنت كانت من مدينة الى أخرى ولكنها أعطت تركيبة الدويلات، هذا العامل يساعد في ضبط كل عمليات التحول في المجتمعات ومن ضمنها مجتمع بلاد الرافدين كما اسلفنا، الذي بدأ يتدرج وينمو من خلال فنونه، مرافقاً لكل التحولات الواجبة، وعلينا الإهتمام بهذا الجانب ((نمو المجتمعات وتطورها على مستوى الكيانات الكلية.))(12).**

**ويرى الباحث أن نتاجات فنون الفخار الرافديني حدود البحث، يعطي للوظيفة اسس معرفية جديدة تسمح بتمييز النظام عن غيره من الأنظمة، وبدورها تكون سياقات جديدة قادرة على اثبات تلك النظام والذي يحدث تحولات في المفاهيم الفكرية المحيطة بكل شيء يخص الإنتاج الوظيفي، وبالرغم من ذلك كانت هناك تأسيسات واضحة وتبادلات، وشعائر مصنوعة بغير النظام المتعارف عليه، بدأ يتعلق بالنظام الرمزي وينتمي الى نظام الدلالة بالرغم من عدم وضوحه في بادئ الأمر، ولكن تحصيل حاصل كان نظام لغة مستفرق وجوده في تكويناته وشاهد اثبات للتحولات التي تحتاج، الى اثباتات جديدة تقع ضمن دراسة ربما تجسد حالات الرمز والدلالة، ولكن من خلال ذلك كشفت آلية خطاب جديدة متمثلة بلغة مرافقة للمعرفة وتصبح مقبولة بفعل السياق الذي انجح الوظيفة بالرمز ودمج اللغة بمقدار كاف يلزم المتلقي بالوصول الى حالات من الوعي، بعد أن كان يعمل ضمن دائرة الاوعي الضمنية، وبهذا هناك نوع من الحصول على مبدأ تحليلي وتفسيري يدخل بمسار جديد يماشي الفكر ويحدد مفردات معرفية أكثر من النتاجات الفنية السابقة ((الوظيفة الرمزية التي تعبر عن نفسها من خلال اللغة، وإن كان الأمر كذلك فأنه يلزم ويكفي أن تتوصل إلى مؤسسات أخرى وأعراف أخرى، بشرط واحد طبعاً هو أن تندفع بالتحليل بما فيه الكفاية))(13).**

**في فخار بلاد وادي الرافدين وفي أدواره. جرمو، حسونة، سامراء، حلف، العبيد، وكل نتاجاته كانت اللغة لها دور الأكثر ايضاحاً لتكون مهيئة للتعبير عن تكويناتها أكثر من وظيفتها الاستعمالية أو الاستخدامية او حتى المعبدية في بعض الاحيان، كونه نظم القوانين المعمولة بها تواجدت في الممارسات الاجتماعية بصورة مجتمعة فكانت تأثيراتها السياقية منطلقة من تأثيرات المفردات كونها احدى متطلبات فهم المجتمع فاللغة اجالة أفكار تأخذ طريقها الى العمل، يأخذ منه السياق ويحل منه ويساعده ويعمل على تحويل التوجه الى داخل العمل الفني الفخاري، وبالتالي أعطى رسالة بالإمكان المتلقي من إعطاء تفسيرات وهو ضمن الواقع الذي لا تقبل حتى الشك في ذلك. يرى الباحث أن العديد من تلك الفخارية كانت إشارة لرسائل ما بين الإنسان الفنان والمتلقي وعمل ضمن سياق يدرك ما موجود في النتاج الفني. ((الرسالة تقتضي أتصالاً بين المتكلم والمخاطب وقد تكون شفوية أو بصرية -ويجب أن تشير الرسالة الى سياق يفهمه كل من المخاطب الباث والمتلقي سياق يمكن من الرسالة من أن تعني شيئاً))(14).**

**من خلال نستطيع القول أن هناك مشهداً فكرياً ذهنياً، قد انغرس في مفردات العمل الفخاري وقد تحقق فعلاً وفقاً لمنظومات السياق، الذي خلق مجاميع متعدة ومتنوعة ومشتركة في أكثر من عمل كلها تعمل وفق علاقات متنوعة تعمل هي الأخرى بين تلك المفردات ((أن الارتباطات الفكرية تخلق مجاميع أخرى فضلاً عن المجاميع التي تستند الى المقارنة بين العناصر التي تشترك في صفة أكثر، فالعقل يدرك طبيعة العلاقات التي تربط هذه العناصر، ثم يخلق عدداً من المجاميع الايحيائية، يساوي عدد العلاقات المتنوعة الموجودة يبين العناصر.))(15) ومع ذلك ترتبط نهايات الأسس التي تستند الى وجود قيمة مشتركة، وخصوصاً ين مفردات العمل الفخاري، يتحدد قيام تلك العناصر بوظيفة واحدة وهكذا ربما يكون كافياً لأن يخلق ارتباطات تؤسس في الوقت نفسه سياقات كاملة فكرية وفنية، وما نرى من خطوط ذات اتجاهات محددة لا يمكن تغييرها لأن التغيير يفقد المعنى، ولهذا نظم الاشارة تكون ثابتة واهتماماتها مشتركة بالرغم من وجود، فوارق وتباعدات ترافق الطرق المنطلقة نحو الاداء، وتشق طريقها عبر التقاءات في أماكن متقاربة تتمثل ((بالخطوط والاتجاهات والاهتمامات المشتركة وراء التباعدات والبحوث المترافقة والطرق المنطلقة نحو نفس الآفاق تشق طريقها عبر التقائها في مكان متقارب، وضمن بؤرة من التقاطعات العديدة.))(16). هنا نظام الخطوط والاتجاهات المعمول على سطوح الآنية الفخارية المرسوم منها، أو المضاف، قد يحطم التمثيل التشكلي لأن الرؤية الأدائية واحدة، والجمالية واحدة، في نفس الوقت أعطت تلك الخطوط يرسومها مكاناً للتحليل في نظم العلاقات الذي أوجد معها نظام تأليفي يعرض نفسه بدون فوضى، لأن كل مشهد طبيعي يعرض نفسه في البداية يعطي اعتبارات فوضية هائلة يترك لنا، حرية اختيار المعنى لذي يعطيه للملتقي وبهذا تكون السياقات الفكري والفنية تشكل عنصر ضاغط، على الإنسان الأول والفنان بأن لا يتعدى الأطر الشكلية المرسومة، فيصبح إدراكها الشكلي والمنطقي منها واضح والجوهر يدرك حقيقة الموضوع.**

**أن السياق مرتبط بحدود الزمان ويشكل محكم وخاص، وهذا المبدأ ذو أهمية كونه غير منفصل عن التاريخ ولا يمكن فهم إحدهما فهماً صحيحاً دون الآخر، والسياق المرتبط بالزمان له حالة مفاهيمية يؤرخ ويؤرشف من خلال الفن ((مجرد من الزمان حتى يكون الزمان كتابي غير موجود، وحين يكون الزمان كتابي غير موجود، وحين يكون الزمان موجوداً تكون كتاتيبك سريعة الزوال.))(17)، وقد يكون تعاقب التشكلات في الفعاليات الاجتماعية وارتباطها بالزمان، اعطت خطاب مؤسس على تحليل مفهوم السياق في انساقه الفاعلة المنتجة داخل منظومة العمل الفني، وفي ضوء ذلك يمكن القول ظاهرة الزمان هي عبارة عن تأويلات فمن الممكن الإفصاح والتعبير عنها بمفهوم واحدج وإذا توفرت علاقات متبادلة فعالة التركيز على الخصائص التاريخية وامتدادها الزمني، الذي يؤثر في إعادة تفاصيل مكانية تعمل هي الأخرى في دائرة المنظومة الفنية ((للمكان باعتباره منظومة شاملة من العلاقات المبثوثة عبر البنية المادية- رمزه الخارجي، بوصفه دالاً، وهذه البنية بمتغير فعال -الإنسان مؤسساً ثنائية العلاقة الوجودية.))(18) كل ارتباطات المكان تكون محصلات مهمة في نتاج فنون الفخار، وعبر الزمن هناك إمكانية لتوليد تأثيرات متعددة، يتدخل السياق هنا بصفته نظام مؤثر اسلوبياً في الزمان والمكان، وهنا أصبح من الواضح نجاح اسلوب العمل الفخاري من ناحية الفكر والأداء، ويعطي زخماً مؤثراً على وظيفة المرجع ((تتغلب الوظيفة الاسلوبية باستمرار على الوظيفة المرجعية.))(19)، وهنا سوف تكون ردود الافعال محصلات مهمة في نتاجات الفخار الرافديني، عبر زمنها المتمثل بأفكار التكوينات، وبإمكان نظام التكوين الفني بمفردات أيضاً يؤثر اسلوبياً في توضيح معان عدة في العمل الفني أي أن هناك ((أهمية السياق في ايضاح المعنى))(20) وفي المعنى هناك دلائل تواصلية وليس فهم اللغة وحسب وإنما هناك خوض مؤثر في الددلالة والرمز، وهذا يعود بدوره الى الأهمية القصوى التي احتلها فن الفخار في الحياة اليومية للإنسان الرافديني، وقد كانت كل الرسوم والاشكال النحتية، جعلته بعيد النظر في الأداء الفكري، والتقني وصولاً الى خيالات، يفكر فيها وينقحها ويتحكم في استخدامها وصولاً الى حالتها الواقعية وبهذا لابد من حصر دائرة الاهتمام في العلاقات القائمة، بين دلائل التكوين الشكلي، ودلائل التكوين الفني، لأن الكثير من العناصر الاساسية سابحة في فضاء العمل وتحتاج الى معالجة فكرية أولاً، وبعدها معالجات تقنية تنور العمل نفسه المتسم بأشياء عليها توزيع المفردات، وبصورة كاملة وترك المبهمات أو الإشارات دون استخدامها مرة أخرى وقد ألتفت الى ذلك السياق الذي يتحطى تلك العواقب والآخر بنظر الاعتبار العناصر النفسية والاجتماعية، والتي لا يمكن بدونها الوصول الى فهم مناسب للعمل الفني ولذلك الأعمال الفخارية حققت مع السياق جعل من المعنى سهل الانقياد الى تحليلات موضوعية وابتعدت عن فحص الحالات الفعلية الداخلية.**

**([1]) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، منشورات علاء الدين، دمشق، ص99، 1999**

**([2]) المصدر أعلاه، ص102.**

**([3]) د. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص25، ص199.**

**([4]) فرانسو ارمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة د. سعيد علوش، مركز الإنما القومي، الدار البيضاء، ص9، 1986.**

**([5]) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرانية الى التفكيكية، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص17.**

**([6]) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة د. اسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1972، ص7.**

**([7]) وليم راي، المصدر السابق، ص29.**

**([8]) فرانسكو، رمينكو، مصدر سابق، ص9.**

**([9]) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص48.**

**([10]) تالكوت بارسونر، الكل الاجتماعي، ارادية الفعل ونظام التجاذب، مراجعة د. علي سالم، مركز الإنماء القمي، بنان، مجلة الفكر العاملي، العدد 9، 1990، ص112.**

**([11]) المصدر أعلاه، ص112.**

**([12]) تالكوت بارسوتر، مصدر سابق، ص32.**

**([13]) تالكوت بارسوتر، المصدر السابق، ص33.**

**([14]) فرانكس هوهز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص76.**

**([15]) فرديناندوي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة د. يؤيل عزيز، مراجعة مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص144.**

**([16]) مؤمن السميحي، المعاصرة البنيوية، بيت الحكمة، مجلة مغربية الترجمة في العلوم الإنسانية، العدد 4 السنة1، المغرب، 1995، ص140.**

**([17]) فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، 1990، ص123.**

**([18]) د. مكي عمران راجي، البنى المكانية مقترب انطولوجي، جديدة الجمهورية، العدد 10761، العرق، 2002، ص8.**

**([19]) ميكائيل ريفارتير، معايير تحليل الاسلوب، ترجمة د. حميد الحمداني، دار النشر الجيدة، الدار البيضاء، 1993، ص79**

**([20]) د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، صفاة، 1982، ص19.**

**التماثل والتقابل**

**والرؤية في فخار بلاد وادي الرافدين**

**محمد العبيدي**

**وهنا لابد أن أشير إلى مقاربة بين فن الرسم والفخار ضمن إعداد أسس فلسفة جمالية تأخذ تقنية المنظور في وضع صراع بين الرؤية الخام والرؤية الرمزية فالتقنية لها أمر واضح في أن يشير (هيغل)وحديثه عن فن الرسم:((هذا الفن يجمع في إطار اللوحة الواحدة بين المحيط الخارجي الذي هو من  اختصاص الفن المعماري وبين الشكل الروحي الذي يميز فن النحت فهو يحقق إذن في إنتاج فني واحد ماهو متفرق بين المعمار والنحت ، وما ذلك إلا  لأنه يملك القدرة على خلق حيز مكاني يحسن تحريكه حين يعطي للمرء انعكاسا للذاتية))(1)هناك إعجاب واضح (لهيغل) لفن الرسم ويرجع على الإيحاء  بالعلاقات المكانية عن طريق اللون فقط فالرسم لايكتفي فحسب برد الأبعاد المكانية الثلاثية إلى عنصر السطح بل يعمد أيضا إلى إيحاء بدرجات البعد  والقرب هذا الإعجاب ربما به نوع من الأحادية إذا كانت له تلك الإيحاءات والألوان واللعب بها كيفما يشاء.وهذه الأحادية لفن الرسم قد أعطت لفن الفخار ان يعمل بالبعد الثالث وان كانت الرسوم المضافة بألوانها واكاسيدها اللونية البراقة والزجاج والمواد الكيماوية والتقنية العالية التي عملت بها  وأعطت فضل كبير لهذا الفن.فنلاحظ**

**((ان فن الرسم يهمل البعد الثالث بشكل مقصود حتى يعوض الواقع المكاني الصرف بمبدأ اللون الذي هو أعلى المبادئ وأغناها))(2) .وهنا يظلم فن النحت لأنه لايشمل بالمبادئ الفنية وهو اللون والألوان من تقنية التكوين والفخار من تقنية التكوين لكنه يتحمل اللون بالاكاسيد مرة ومن ثم يتحمل التكوين بالتقنية مرة اخرى وبالتالي يتحمل الكثير بأشكال مرسومة عليه أو أشكال مضافة سواء النحتية منها او غيرها تاركا النحت الفخاري يعوض الواقع المكاني الصرف له.لكن هذه النتيجة تحث المشاهد وخصوصا في فن الفخار وبالذات فخار بلاد الرافدين القديم ومراحله المتعددة وادواره ان يعلن استدخال المكان الخارجي وجعله انعكاس فكري في التكوين وينفي المكان الواقعي ليحوله الى انعكاس تجريدي مرهون بالعمليات الفكرية وبتأثيرات بيئية لذلك فأن فن الرسم في نظر ((هيغل)) كان اكثر روحية من فنون النحت والعمارة ولا ادري لماذا لم يتطرق الى فنون الفخار والخزف .وبالرغم انه لم يخوض في تفاصيل تقنية الرسم بل يكتفي بالاعلان عنه بالمنظور الخطي لكن في الفخار تجتمع العديد من العناصر الحسية الاساسية التي يلجأ اليها الفخار لكي يعبر عن البعد المكاني ومن ثم يوحي ضمنيا بوجود العلاقة الوطيدة بين الرسم والنحت المتمثل بالاضافات على سطوح الاواني الفخارية وهذا مايهمنا بالدرجة الاساس والوقوف على بعض الجوانب التي لها علاقة بميلاد تقنية المنظور.**

**ولكن اريد العودة الى فخار بلاد الرافدين مرة اخرى فأننا سنلمح هو ان الرسام في تلك الفترة يستفاد من فن الرسم والمقصود بالرسم هو الرسوم الجدارية .لان الرسم الاعتيادي لم يصلنا في تلك الفترة جانب الاستفادة كانت من الادوات المرسومة والاشكال التي كانت بدورها تحكم السيطرة على الصعوبات الجمة التي تحدثها قواعد المنظور وبالرغم من الاستفادة منها في فن الفخار فكانت حقيقة متباينة من شكل الى آخر ومن فخارية الى آخرى .لكن الرسم الجداري له اسلوب خاص كان رسام بلاد الرافدين يطبق القواعد الهندسية ويجسد فكرة العمق تجسيدا تشكيليا مثلما يفعل فنان الفخار.**

**((وبهذا نرى ان وضع مكان المشاهد الذي يبصر الجسم الممدد من زاوية نظر قريبة نسبيا ومن موقع انسان متوسط القامة قد يكون انتصار لان تعتبر فن الرسم فن متكامل ومستقل بذاته مادام بمقدوره تمثيل عمق وحجم ومنظور الاجسام المرسومة دون حاجة الى الاستعانة بالمنظور المعماري))(1)**

**الفن الفخاري والفخاريات عدة وابسط الأمثلة لفخار العبيد الجنوبي في بلاد وادي الرافدين كانت هناك علاقة بين الفضاء التشكيلي والفضاء البنائي طرق تقنية تبنى بها الفخارية ومن ثم تضاف عليها رسومات او اشكال نحتية اذن هناك علاقة واضحة في الاستعانة بالمنظور البنائي وفي الفخار هناك اولوية ان تبحث في عوامل قيام المنظور في فن الفخار مادام هناك رسم يضاف او نحت مضاف واسباب تشييد القواعد لابد ان تكون مكملة الواحدة الاخرى لترتبط بالتمثل المكاني وله تأثير بالغ على فن الرسم ومن ثم النحت وحتى النحت الفخاري الواقع ان فن الفخار اذا كانت عليه رسوم مضافة او اشكال نحتية مضافة بالتاكيد يتميز بقوة وعمق كونه يحمل مهارات معمارية بنائية ويؤسس تصور جمالي للمكان الذي يؤثث عليه .وقد تم تشكيل خاص عندما توصل الفخار الفنان الرافديني عندما توصل الى انهاء التصور المكاني ويملأ الفراغ ليعطي للمكان حرية في التعبير ((المكان لم يعد الحيز المغلق ،بل هو كم متجانس يوجد في جميع الاتجاهات))(1).**

**في هذا المجال نرى اغلب الدارسين لهم قضية واحدة للاهتمام بدراسة المنظور في مجال الرسم لكن هناك تحول جذري لتصور المكان البنائي لان فن الفخار وفنان الرافدين يضع تصميم لم يكن ذات نسق مغلق من المستويات والسطوح والتي تنتهي الى تحديد صورة داخلية.ونرجع بذلك الى فخار سامراء العديد الالوان والتكوينات كانت هناك بعض الخطوط والتي تتقاطع مع مستويات تمتد وتستمر بحيث تكون موقع هندسي تلتقي عنده كل الخطوط وهذا نوع كبير من ان يحيل هذا الفن (( مكان التقسيمات الوسطية تقسيما جديدا للمكان ضمن نسق يعيد انتاج نموذج متخيل لكنه يفسح المجال لكل جهات المكان)) (2).**

**واذا كان بالامكان الاختصار بأن يتمثل حسب الاجسام وعلاقتها مع الخطوط في الوسط او الجانبية وفي آن واحد يتم بالتحديد وفق ماتمليه علينا الهندسة الرياضية التي عملت من الفخار بأن الاقتصار على الاجسام لوحدها غير كاف فربما كانت الخطوط والاشكال هو العنصر المحسوس ،والوان الاكاسيد هي التي وحدها تعطي استجابة لادخال الضوء ومع الاثنين يتم تحقيق وحدة الاجسام.**

**في فن الفخار يتم تحديد التقنية في التكوين لكن ستظل متباينة في اكثر من جهة مع ان الوظيفة لهذا الفن تقوم على مبدأ الاستهلاك او الاستخدام لكن تحقيق الجمالية عندما يقوم على عنصر الخط واللون ويكمن في تحديده واضافة الاكاسيد اللونية يتمثل في مساحة وعلى مسافة محددة لانه لايسمح بالزوائد مع مراعاة (( موضع محدد من الشعاع وكل الالوان مع الاشكال المرسومة والمضافة على سطوح الفخاريات تبدو للرائي وكأنه مجسم وشبيه بالموضوعات المرئية))(1)**

**لاشك من ان القارئ قد يفطن الآن لوحده بأن المنظور الذي يتعلق بها الامر تخالف النظر الطبيعي ،فهو منظور رمزي اكثر من انه منظور تلقائي وهذا الموضوع يدافع عنه ((بانوفسكي ) في كتابة ((المنظورية كصورة رمزية )) وهذه الدراسة الكلاسيكية - سيكون لها موقع كبير على فنان الرسم - وجاءت استمرار لفلسفة للصورة الرمزية والتي وضع ((ارنست كاسيرر) مبادئها ولايمكن بالتالي فصلها بصيغة عامة عن خط ((كانط)) وبهذا ان بانوفسكي قد استغل جيدا مدلول الوظيفة الرمزية لتصميمه على المنظور في فن الرسم. من هنا فأن الاطار الفلسفي العام التي طرحت به مشكلة المنظور نرى ان فن الفخار هو ألاخر يعتمد على نظرة جديدة اضحى معها الهاجس الرئيسي والبداية واضحة اشكال فخارية مضافة على رسومات وفخاريات مضافة عليها اشكال نحتية .بالآمكان جيدا استخراج ((الوظائف الرمزية )) وهذه الملاحظة كافية لوحدها ان تعطينا انطباع في ان نصل الى ((كانط الجديد)) هذا التصور قد انطلق منه (كاسيرر) والذي يقوم على تصميم فكرة (كانط) والتي تقول بأسبقية صور المعرفة على الموضوعات التي ينطبق عليها. وهنا نتسائل الم يكن الفخار الرافديني القديم وبأشكاله المختلفة والتي تعمل ضمن دائرة المعتقد الديني هي التي تنطلق منها فكرة كانط كون كل فخار المعبد مقدس ولاينحصر عند هذا فقط وانما تماثيله الكبرى هي استخراج صور رمزية.فأضافة السوائل المقدسة عملت هي الاخرى في ميادين الاسطورة.وعندما تشمل ذلك دخلت في دائرة ((نقد المعرفة)) ومنها ((الانثروبولوجيا الثقافية)) وشملت ميادين اللغة والعلم على حد سواء .**

**هذا من جانب والجانب آلاخر الفخار القديم في بلاد وادي الرافدين كانت به افكار تلقائية وخصوصا رسوم الاشكال الازهار والنباتات والسنابل ووجود الحيوانات الاسماك والعقارب انها افكار تعكس واقع خارجي بتأثيرات بيئية.وكانت فعلا تعتمد الى بناء ماتتوفر عليها من اطر رمزية فزيادة الانجاب والتناسل والخوف من الشمس وجمال الزهور كلها عملت في ميدان اللغة والفن والاسطورة يجسد كل واحد منها. هذا النسق المستقل يرجع قيمته في نظر ((كاسيرر)) الى ((يجيز التصور النسقي المتكامل لجميع هذه العوالم التعبيرية بحيث يكون بمقدورنا استخراج خصائصها النوعية والمشتركة))(1).**

**وهذه الخطوات هي بالتأكيد خطوات كبيرة نحو امتلاك فن الفخار نحو الوظيفة الرمزية وليس غريبا بعد هذا في ان يلحق (( بانوفسكي)) تقنية المنظور بهذه الوظيفة الرمزية ولكن كان الحاقها ناقص لانه لم يشمل الفنون التشكيلية كلها بل اعتبر الابداع الفني صفة عامة ومفعولة من مفعولات الصور الرمزية وهو نفسه يقول في هذا الصدد(( انه لمن الواضح جدا في ميدان الحدس الفني ان كل حيازة للصورة الجمالية داخل ماهو حسي ، لن تكون ممكنة الا لاننا ننتج في الخيال العناصر الاساسية للصورة وعليه فكل فهم للاشكال المكانية يرتبط اذن في النهاية بهذه الفعالية الداخلية التي تنتج هذه العناصر وبشرعية الانتاج))(2) هذا التصور يجعل من المنظور مفهوما رمزيا لانجده عند (بانوفسكي) لوحده فهناك (هوبيرداميش )( الذي يعتبر بأن المنظور في فن الرسم لم يكن دور له في مضمار المتخيل لوحده ،لانها لم تقم فقط بخلق صورة بل كان لها ايضا دور وظيفة رمزية خاصة ))(3) من هذا التصور احيل اقوالهم في البحث الى فنون الفخار. والقديم هو اولى بذك كونه البداية ويسمح للباحث بالتعرض لكثرة وجوده لا وسبل طرائق تناوله تبقى مفتوحة فهي قابلة لان تكون موضوع للتخيل ولتاريخ الافكار ولمبادئ الفلسفة .**

**فقد كان (( ميرولوبونتي)): قضية المنظور لم تكن حكرا على فن الرسم لوحده بل هي قضية كل الفنون وشغلت الفلسفة بنفس المقدار التي شغلت تاريخ الافكار))(1) هناك مقاربة بالامكان ان يؤديها الباحث هو ان نجد هناك تبرير واهتمام متزايد بتجربة الادراك والرؤية في فن الرسم لكن فن الفخار هو اساس لان يعطي تلك المبادئ نوع من الحرية في التنفيذ لان من خلاله نستطيع فهم عوالم الرؤية والقدرة الواضحة بخلق عوالم تشكيلية قائمة على جمالية اكاسيد الالوان اولا ومن ثم الاحجام والاشكال فقد كان هذا الفن مصدر اقناع يعبر عن ادراك بنائي صنعته الايدي.(( وبأمكاننا ان نعود من هذا الادراك الذي صنعته الثقافة الى الادراك الخام))(2) من هذا يسمح لنا القول وقد نجده في ثنايا الفلسفة.ان التأملات العديدة في فخار بلاد الرافدين كانت تتوخى بالدرجة الاساس فهم آليات الادراك الذي صقلته الثقافة لاجل الخوض في خبايا الادراك الخام. فلن نستغرب من القول في ان المنظور في اشكال الرسوم المضافة على الفخار هي حدث وليد ثقافة بلد وان الادراك نفسه متعدد الاشكال. ولكن نحتاج بذلك الى مبررات بأن الادراك يسبق المنظور .كون الفنان الفخار يدرك الاشياء في الطبيعة وبتأثيرات البيئة يستطيع ان يتصدر ذلك العالم الموضوعي المليء بالاشياء والتي تحتاج الى تفسير. وهذا دعا لفنان الرافديني الى الاقرار بأن المنظور هو يبدأ بقياس السطح ولا يكون تغيير عن العالم بشكله التلقائي وهذا وحده كان اختبار ذاتي في ان يبقى المنظور بطابع موضوعي.فمنظور قياس السطح كان احد خصائصه الوحيدة في ان يمثل الاشياء. وعملية الادراك هي الاخرى اخذت تحتاج قياس مقياس السطح فيعرف ان يضع العقارب والاسماك وكذلك السنابل والزهور. وبالمقابل الشمس والنجوم والكواكب كلها تمثل شئ مدرك وتتبنى ارقام بيانية يحتاجها الفنان الان بتشكيل حتى خصائص النقطة .وعالم الرياضيات مكتشف عنده من تلك الفترة وبرسوم ادراكية على قطع من الطين الفخارية. هذه الامور كانت ترجمة مباشرة في البصريات او الرؤية الاخرى .هذه الآراء اخذ العديد من رواد الفلسفة الاخذ بها وعدم الابتعاد عنها ابدا.وهي الاقرار بأن المنظور هي اداة عملية تقوم دائما على اساس البناء الرمزي الذي يجرد العالم من خصائصه الحسية ويرفعه الى مقام الاطر الموضوعية.**

**ونستطيع من خلال العديد من الدراسات بأن المنظور لقياس السطح يقوم بتحريف شكل المظاهر المرئية. وهذا التحريف يتم وفق التخطيط البنائي ((تحملني داخل الاشياء نفسها فتظهرها كما يراها الله او بلغة ادق: انها لاتعطيني الرؤية الانسانية للعالم بل المعرفة التي يمكن ان ينشئها إله لايشوبه التناهي عن الرؤية الانسانية))(1).**

**ولكن هناك أراء تقول لم يكن هناك تحريف في الرسوم البدائية القديمة ومن ضمنها رسوم وتشكيلات ومنحوتات الفخار وخصوصا الفخاريات للدور الرابع في العبيد الجنوبي كانت هي الوحيدة ربما تحمل الى جهات اربعة أي بمرحلة دائرية تعمل وهذا يعطي نوع من التجربة المتناهية للمنظور الذي يمثل صورة عالم ومجتمع لم يكن بدائي ولكن كان اول في ان يستطيع تشييد عوالم موضوعية واعطاءها خط بأتجاه المشاهد تتمتع بوابل من العلاقات العددية فيما بينها ومن ثم تأثيرات البيئة الواضحة عليها.وفي الرسوم الفخارية كانت لها الفضل في إن تمنع المنظور من اقتحام الجزيئيات فيه .وهذا واضحا ان تكون الاجابة عن السؤال من خلال بقاء فخار بلاد الرافدين ولكل ادواره متحصن في وضع ورزين وهذه القراءة له كانت عوامل فرق بين عالم المنظور وعالم الادراك التلقائي.ولا تقف عند هذا الحد بل استطاعت ان تبرز الفروق الجوهرية بين العديد من الفنون التشكيلية في بلاد الرافدين. فخار بلاد الرافدين استطاع ان يـجد المنظور ويجعله قاعدة للابداع الفني وكذلك كان جسرا موصلا بين فنون الرسم القديم والحديث والمعاصر. حيث ان الفخار هو الوحيد الذي تخلى عن ربط النشاط التشكيلي بوظيفة التمثيل الموضوعي فكانت مثلا أواني سامراء للنساء الراقصات.ودوران الحيوانات حول بركة ماء ووجود العقارب. وراقصات الطبول كلها اعطت عوامل واضحة لتنظيمات خطوط داخلية وفق القانون المشترك بين الرسم الجداري والرسم على الفخار وهذا بالتأكيد يهم المشاهد ويتهيأ للجديد. والاواني الاخرى تعمد الفنان الرافديني انه لا يريد الافصاح سوى عن حدود ضيقة يتقن بها نظام المنظور عندما بدأ الاختزال واعطى للمنظور مهمة اخرى في حرية الرؤية فيسجنها في نقطة ثابتة لا تتغير وهي وحدة الموضوع. وجعل من نظام الاختزال هذا تفريغ للوجود من اغنى ادراكاتها ليحل بدله موضوعات لم تخترق البصر وكأن الاشياء تمتلي سطح الفخاريات فكان هنا التجريد واضح في اعداد اواني اخرى لاحقة وبنفس الموضوع.**

**وهنا يستطيع الباحث ان يسجل رأي هو ربما قد لاتكون هذه اللامبالاة في اعداد الاشياء والتي ولدتها موضوعات الرسم على تلك الاواني هي سوى تعبير عن المسافة الثقافية التي تفصل بين عالمين هو عالم الانسان الاول والعالم الآخر وهذا صريح عن الانصهار في العالم لم يعد (( يستفز الادراك سوى تعبير صريح عن الانصهار في العالم الثقافي))(1) هذا التمثيل للموضوعات هو بالدرجة الاساس بعكس الاشياء الخارجية من زاوية عين ثابتة (( المنظور هو اكبر من مجرد سرد تقني يراد به تقليد واقع وقابل لان يعطي كما هو فعلا امام كل الناس انها ابتكار لعالم مسيطر عليه))(2). وبذلك فان فنان الفخار في بلاد الرافدين يعالج المنظور ومن خلال كل اعماله الفخارية بتقنية التماثل ذلك لان كل ما يبتغيه هو ان يطبق القواعد الدقيقة ببلوغ الاشياء ذاتها ومن ثم يصل الى مرحلة الاقناع،وهذا الترابط الذي يقوم بين المنظور والتمثل يوضح عادة مسألة مهمة بعد الاقناع هو ان يكون تمثيلا للواقع وللطبيعة .وبهذا اعطى لتقنية المنظور شكل آخر في تجسيد المنظور الملازم لتقنية هذا الفن.والتي تمثل الموقع الحقيقي. فالمنظور يعين النقطة في فن الرسم مثلما يعينها في فن الفخار وبهذا بوسعنا اعتبار كل الرسوم المضافة مؤشرا دالا على المكانة الخاصة التي اصبحت احتلال المنظور وقواعده عند فنان الفخار. وما يعزز تلك الافتراضات هو كيف منح المنظور وصفا رياضيا وعقليا مستقلا عن الرؤية الطبيعية وخصوصا في فخاريات حلف اذ ان الرسوم المضافة عليها لا تكمن في تمثيل الاشياء فحسب وانما كما تراها العين.في الطبيعة وخصوصا مواضيع الاكاسيد اللونية. بل تعدى ذلك الى الوصول الى فرضيات قوانين المنظور على العقل ومعنى هذا ان نظام المنظور لا يعدو ان يكون بناء عقلي يلجأ اليه الرسام وليس هناك ما يحتم بالضرورة وجود مطابقة بين مجالات المنظور ومجالات الرؤية الطبيعية.**

**وبهذا البحث نستطيع ان نستعير من لغة ((هوسرل)) ان الامكنة والمواضيع التي شيدتها تقنية المنظورية هي بالاساس بناءات مثالية حتى تبدو للمشاهد على انها تنطق بالحياة والواقعية فهو وليد نزعة موضوعية اكثر مما هي وليدة عالم الانسان نفسه كونها تصدر عن نزعة موضوعية)).**

**في فن الفخار هناك مقاربة فنية لقواعد المنظور من خلال تحليل تلك اللغة لانها تعتبر من الدراسات الهامة في هذا المجال كونها تقوم بتسليط الضوء على الاسباب التي دعت الى تطبيق المنظور على فن الفخار غير ان هذا الجانب يبدو واضحا بصورة كلية في فخار بلاد الرافدين حيث ان مفهوم المكان التشكيلي يقترن بتطبيق قواعد المنظور وبه صيغ رياضية للمكان. فكان توزيع المربعات والمثلثات والمعينات تقترن بصيغ رياضية توزيعية محكمة وكذلك الرسوم المضافة وحتى الملونة منها كانت تعمل بقواعد الرياضيات لكنها لاتترك بناء المكان مطلقا. الكثير من الرسوم على الاواني الفخارية وفي الادوار الفخارية وعلى مدن بلاد الرافدين منذ فترة النشوء حتى العصر الاكدي تلك فترة ازدهار لهذا الفن والذي جعل هو ألاخر من المكان اطار ثقافي بين الكيفية الواضحة في الابتعاد عن طريقة بناء مكعبات الى بنية المكان الواضحة.**

**تحولات التأويل في الفخاريات الرافدينية القديمة**

**الألف الثالث قبل الميلاد، بدأ الخطاب السومري يأخذ مداه ليعلن أن تاريخ المعرفة قد بدأ في أرض سومر في بلاد الرافدين كانت هناك، بلاغات متواصلة أخذت تؤطر ما هو زائل، ولتكون الكتابة بداية تاريخ أو شبيه بالتاريخ، لكن الخطاب هنا بدأ يصوغ الطبيعة في الدخول بجوهر الأشياء وماهيتها. وعندما تكون هناك صور مرئية، يعني هناك عناصر ومفردات تحرك تلك الصور، وإذا وجدت هناك مفردات يعني هناك لغة خطاب وبغية تفعيل فوق تعبير المفردة الكامنة، في ذات الإنسان يحتاج إلى أرضيه لإسقاط ما في ذاته على الطبيعة. فكان هناك خطاب فكري أولاً بدأ بالرمز لأنه بنى أشكال المفردات على هذه الأسس. والتركيب ربما يؤول هذه الأشكال بواسطة علامات هي الأخرى تشكل نظام ذات خطاب فكري معرفي يأخذ نفسه الذاتية بعرض تلك المفردات، على شكل أنظمة معرفية متحررة من حدود القيود التي تفرضها الطبيعة. هذه كونت مناهج طورت نفسها لتأخذ المدارس الفنية قواعد مؤسسة، من نظريات مطبقة ذات تحليلات قد تفتح إمكانيات واسعة لربط الفنون التشكيلية وتحديداً من الفخار الرافديني القديم. ((أني متيقن أن المناهج المطورة حالياً في اللسانيات وفي نظرية التواصل، والمطبقة على تحليل البيت الشعري، وعلى عدد كبير من مجالات اللغة، سوف تفتح إمكانيات رحبة من أجل ربط لاحق بين مجهودات كلا الحقلين المعرفين.))(1). فإذا طبقت مناهج اللغة، لا مانع من أن نعطي للفنون التشكيلية دوراً في التطبيق، ليكون فن الفخار من خلال الفكر السومري يؤسس أنظمته الأولى في تاريخ الإنسانية.**

**ولعل أن تكون هناك إشارة تاريخية عن تكوينات المدن التي تأسس بها ذالك الخطاب الثقافي أو ليكون فن الفخار وليد لحظة الفنون فيها بالإضافة إلى فنون الرسوم الجدارية والمنحوتات الفخارية الأخرى، فكانت قرى (جرمو، تل حلف، تبه غورا، أوروك، اريدو، لكش، كيش، اشنونا، تل براك، أدبا... وغيرها)" مدن مؤسسة استلمت خطابات البيئة المعلنة، بفعل المحسوسات، والتي تم تؤيلها إلى منظومات دلالية في بنى الفنون التشكيلية ومن ضمنهاالفخار حيث كانت الأعمال الفخارية في بداياتها لم تكن تمثل تقابلات صورية، كونها كانت ساذجة الصنع تستخدم للأمور المنزلية وتلبية حاجات الخزن من الطعام والشراب ومن خلال ذلك ((كشف عن حياة زراعية مستقرة لها انجازاتها المتعددة الأشياء الأخرى المكتشفة في تلك المدن، مثل شفرات المناجل المصنوعة من حجر الصوان، وأحجار الطحن والفخار الموجودة تدل على الابتكارات التقنية التي اظهرت استجابة للطريقة الجديدة للإنتاج، ومن المخمن أن يكون الاستيطان الأصلي لأول موقع في جرمو قد حدث حوالي 7000 ق.م))(2).**

**وإذا تم استدعاء عدد من الفخاريات الرافدينيية، فهناك أواني خالية من الرسوم وهناك أواني مضافة عليها رسوم أو منحوتات، كانت كل مفرداتها هي تعبير عن ظواهره تتحول إلى رموز مفاهيم بفعل العوامل الدالة لها. وهي تكون بمثابة تكثيف لأفكار واضحة من خطابات التشكيل. المتواصلة بأخبار رسائل معينة تحمل معلومة أو أكثر، وغالباً ما يستعمل التواصل بفرض الإبلاغ، ولهذا كانت، بعض الفخاريات المرسومة عليها مفردات الطبيعة إذا لم يكن هناك إبلاغ، فلا يمكن القول هو إنعدام المعنى أو الدلالة في التواصل، فكل المفردات هي رسالة تهدف إلى إقامة التواصل وتكون في نفس الوقت رسالة دالة بفضل العامل الإخباري المرسوم أو المضاف على الآنية، وهذا تركيب واضح لإعطاء مستوى عال من الخطاب المؤسس. وهنا حاول الفنان الرافديني من خلال رسوماته على الفخار الرافديني، وخصوصاً مفردات حياته يومية كانت هناك تعاملات مع الحقل الدلالي، حيث كان هناك تواصل وإيصال والوصل، والتواصل والإبلاغ والأخبار، والتخاطب والمخاطبة والتحاور والمحاورة وغيرها من خلال شرح المخطط التالي:**

**(مشهد على كتف آنية فخارية عصر فجر السلالات-  الخفاجي) (3)**

**هذا المشهد على كتف الآنية، اعطى لمفهوم التواصل تبادل أدلة موجودة ومعروفة بمفردات البيئة، المثلثات الموجودة المتشابكة، وحيوانات الأسد والأيل كلها ذات محدثه اضفت على شكل مراحل لخبر المخبر والمخبر إليه وعنه وهنا كانت حالات استقبال واضحة ونهاية معروفة لوجود الحيوان في الشباك، وهو مصدر إثارة وخراب وعنف، وهذه المفردات الرئسية المفردات البيئية، اقتضت العملية في أن تعطي جواب ضمني أو صريح عما تتحدث عنه، السنبلة مصدر عيش للفرد، الأشياء، والكائنات أو بعبارة أشمل (موضوعات الآتية) يتطلب من الفنان الرافديني في أن يشترك بعملية اشتراك المرسل والمرسل إليه، لتكون عملية التواصل عملية اساسية للوصل والإيصال وغيرها، وبهذا يكون الشكل المرسوم هو إعطاء نتيجة نهائية للأسد في الشباك في كنف الآنية، والإمكان تلخيص هذا بالطريقة التي يراها الباحث:**

**من (آ) إلى (ب) ترسل إلى (ج) التي تتحدث عن (ء) وتخضع لقوانين (هـ) وتنتقل من (آ) إلى (ب) عبر (و) حيث أن:**

**آ= المرسل   و(ب)= المرسل إليه و(ج)= الرسالة**

**و(ء)= المرجع و(هـ)= السن و(و)= القناة**

**وبهذه العملية الرياضية نطبق على الفخار الرافديني دون تحديد ومن خلال مفرداته المرسومة أو المضافة على سطوح النتاج الفخاري هذه المعادلة الرياضية تأخذ مسار، باتجاه خلق موازنة بين الأحساس الداخلي الذاتي والعالم الخارجي المتمثل بالطبيعة، وهذا يعطي قراءة للموجودات حيث تكون مهمة التشكيل أن ندرك هذه الموازنة، من خلال تبسيط الأشياء لأن تفقد صلة تشابه مادية منظورة وقد نمت الاستعاظة عنها بعمليات المرسل، وهي الآنية الفخارية، إلى المرسل إليه فئات المجتمع التي نتعامل مع تلك المفردات ضمن دوائر متعددة، قد يكون منها دائرة المعتقد الديني الذي يرتبط بالآلهة وغيرها. هذه الاستعاظة غير مرئية لأنها تحولت إلى صلة الرمز، وبهذا تحققت رسالة ارتبطت بمرجع وسنت قوانين لا يمكن التلاعب بها، وهي المفردات التي لعبت بدائرة المعتقد الديني والذي يتفرع منه، الآلهة والمتعبد والمعبد والفعاليات الدينية، التي ترتبط نوعا ما بالفعليات الاجتماعية اليومية، وبهذا الاستدعاء للآنية الفخارية للشكل (1) ترتقي المدلولات فوق الظاهرة الطبيعية المنفردة، كون المفردة محددة، ولم تتمتع بحرية وإنما قيدت بموجب، التضايف بين المادي والروحي ومابين الطبيعي والرمزي المعبر عن تلك المدلولات. هذا ((تبادل أدلة بين ذات مرسلة وذات مستقبلة، حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى وتقتضي العملية جواباً ضمنياً أو صريحا عما تتحدث عنه))(4).**

**هذه الصور المتمثلة بمفردات البيئة السومرية، قد تعطي انطباع بأن لا يوجد توافق مرئي بين الذات المرسلة والذات المستقبلة، لكن هناك توافق يبدو نسبي بين المدلول وانماط التمثيل المتمثلة بالأداء ذات الفعاليات التي مثلت أشكال الطبيعة، بما فيها من خصوصيات فردية، فقد رسمت أشكال الشمس والنجوم والنهر وجريان الماء وكذلك زخات المطر كلها مثلت اشارات فكانت اختزالات للمدلولات، وتلميحات رسمت على الأواني، هذه كونت أنساق إعلامية ارتبطت بأفكار ومفاهيم البيئة، كونها مثلت بآليات ارتبطت بالمرجع وسنت بالقوانين ((طالما الزمز هنا ليس مستقلاً قائماً بذاته، وإنما دلالة أي رمز هي في صحيحها، دلالة موضوعية تتحدد بالسياق الذي ترد فيه.))(5).**

**ومن هذه يرى الباحث أن الرسالة الموجهة من خلال مفردات العمل الموسومة أو المضافة في الفخار، هناك حالات استقبال واضحة للمتلقي، والجواب الذي يصدره المتلقي الذي صار متكلماً إلى المتكلم الذي صار متلقياً. وبما أن مفردات العمل الفني قد تستند إلى تلك الحالات لتضم أربعة أطراف رئيسة وإذا تعددت أطراف التواصل صارت العملية أكثر تعقيداً، وعندما تكون المفردات الموسومة أو المنحوتة المضافة على تلك الأواني الفخارية، هي بمثابة لغة سجلت تواصل الأحداث بالرغم من أن وظيفتها الاستخدامية أصبحت محدودة والاستعمالية مفيدة، كونها بدأت تعمل ضمن نظام المعتقد جعل من هذا أن الوظيفة الأساسية بها هي التواصل بالرغم من أن هناك تعارض كبير، من الطرح الوظيفي حيث تجعل المفردات تلك وسيلة للإبداع والخلق، وبالتالي لا يمكن إهمال أهمية التواصل مع الأحداث في كل فخارية من فخاريات الرافدين. كون أن تلك المسائل تهيمن الواحدة على الأخرى. ونستطيع فك الاشتباك من خلال التواصل بالحركة، وتواصل المفردة بدلالات معروفة يمكن للمتلقي أن ينجح في حل هذا التعقيد.**

**وهنا وجد الفكر السومري من خلال الفخار، أن مفرداته تتجه إلى عوالم الفكر الداخلية، أكثر من الخارجية التي هيمنت على أشكاله وخصوصاً في بداياته، حتى وإن وجدت عوامل الاختزال واتجاهه نحو تجريد بعض المفردات من الزوائد، لكن هذا لا يعني أنه وضح صفات الفكر والفن بصورة معلنه، وإنما هناك مخابئ من مؤثرات وتناقضات، تصدر بالأساس من تواصلات واقعية حسبت لقوانين الفعالية المؤداة حتى وإن كانت تصدر بصورتها الطقوسية، حيث شملت عوامل تركيب حيث لم يعد للطبيعة الآن أن تدلل الأشياء، بقدر ما أن نعطي من أساسيات تعكس الوضع الإنساني من خلال تلك الفعاليات. هذا جعل المفردة أن تحمل معلومة، بغض النظر عن موضوعاتها المشتركة، فإذا جاز الأمر من استدعاء بعض أواني سامراء، أواني الفخار الرافدينية القديمة، المتمثلة بالنساء الراقصات، أو دوران حيوانات الأيل حول بركة الماء أو ما شابه من ذلك من نتاجات فخارية، نرى أنها تتحرك في دائرة فكرية مثلت بصورتها الواقعية وبعدها عملت المفردات لتأخذ مسار يعمل في دائرة الرمز. وبالرغم من هذا هناك المضمون وهناك غاية وصولاً إلى الدلول، ومن جهة ثانية هناك تعبير وتظاهر واقع، لحالات الرقص، أو حالات الدوران وبما أن هناك لا يخفى على المتابع من تلك المظاهر، فيها نوع من التداخل والتشابك، ولكن بالرغم من هذا ماهية الفكر هي تتمثل الأشياء بأشكالها التي أوحت بالمعنى كونها ارتبطت بالشكل وبهذا نصل إلى نوع من الرمز مثلما تعطي تلك الأمثلة: ((الضوء الأحمر: قف والوردة الحمراء: أحبك، والميزان المعلق في جدار المحكمة: العدالة أو هنا الفضاء واللون الأسود الذي تلبسه المرأة: إنها في حداد وبهذا أصبح كل شيء لغة.))(6).**

**ونعود إلى مخطط استدعاء أحد فخاريات سامراء:**

**ونعود إلى عملية التواصل التي عرفناها سابقاً بالمخطط شكل (1)**

**المرحلة 1، 2، 3 من المراحل المهمة في التواصل وإذا غابت واحدة تخفق العملية، ويتعلق البث بالأسنان، والنقل بالقناة، والتلقي بالاستنان،   ويتمحور الأسنان على المرسل والاستنان على المتلقي، وهذه عوامل تدور في الدماغ، أما القناة يمكن أن تكون هوائية أو إذا تعددت القنوات يشتت المتلقي من أفكاره. وإذا نتج نقص في المعلومة بسبب عدم الاكتمال، وإذا كانت قناة واحدة ليس بالضرورة تكون العملية ناجحة والآن نستدعي هذا الأمر للمقاربة فكرية على أواني الفخار والأشكال الموسومة عليه.**

**الشكل رقم 2 إناء فخاري بصورة أشكال العقارب النساء الراقصات. (7)**

**الشكل رقم 3 إناء فخاري يمثل دوران الحيوانات حول بركة الماء. (8)**

**مدلولات العلامات واضحة والمصادر التي بثها الفنان الفخار هي واقعية من بيئة يعمل بداخلها فالأشكال النسائية أو الحيوانية منها مفردات معروفة ولم تكن خارج مساحة التكوينات العينية، لأنها قدمت تفسيراً مرئياً وهي حركة النساء والرقصات الحماسية، وكذلك دوران الحيوانات المقترنة بقوالب مرئية ذات علامة تبدو المسنن منها باث بقناة الطبيعة، لكنها إذا كانت خارج حضورها الواقعي وهذا ما أفرزته تجديدات الأواني الأخرى، والتي اختزلت العديد من الزوائد كانت عبارة عن تلخيص للدلالات التي تمثلها فلا توجد بركة ماء، في الآنية ولا حتى أشياء واقعية في التي سبقتها، هذا ربما تشفير عن المغزى الدلالي الذي اختفى تحت النص، ومن هنا اكتسبت بكونها مفاهيم أخذت حيزاً مكانياً، ذي دلالات اجتماعية، أثبتت حضورها المدني، وربما تكتسب حضورها القدسي، من خلال عمليات انزال المطر، أو حيوان العقرب الذي مثل التكاثر العالي في الإنجاب، ويرى الباحث أن هذه المقاربة هي تعطي نجاحاً في الفكر الحديث وبهذا الصدد بالإمكان إقرار المقاييس الموضوعية من خلال العمل بالتواصل الأمر الذي يفعل سيطرة المفردات على معظم الفعاليات الاجتماعية. ويذهب المعتقد الديني الذي يفرض نفسه على العقل الرافديني وبالتالي يتم فرزه على أرضية تستطيع تمثيل الأشياء. ((أنها كتابات صورية تعتمد على تمثيل الأشياء المراد كتابتها))(9).**

**المبحث الثاني**

**صياغات الاتصال في الفخاريات الرافدينية القديمة:**

**يشكل الفهم، والتأويل والتوضيحات المفردات الرسوم المضافة والأشكال التحتية في فخاريات بلاد الرافدين وأدواره (فترة حدود البحث) شروط مهمة في ثمة تقنيات خصوصية أمكن الفنان وأحسن تنميتها، وأعطاها صفة الأدائية، كونها لغة في نهاية المطاف، مما جعل الباحث أن يرصد وسيشارك تلك الحالات، وبما أن تلك المفردات تتيح لنا فرصة في أن الإنسان لدية وسيلة تفاهم، وخصوصاً لعدم اكتشاف اللغة ووصولنا إلى العصر التاريخي أو الكتابي وحسب ما صنفه علماء الآثار، وهنا بالإمكان ينبغي التمييز بين ما هو موجود بمفردات تأويليه عفوية بلغتها العادية، واللغة التأويلية العالمه التي تعيد بناء العمل الفني الفخاري، وبهذا تنتقي اساليب حتى تجعل من فن الفخار فناً، ولهذا التأويلية العالمه يجب أن يكون لها تاريخ، وبالإمكان أن تنطبق على فنون بلاد الرافدين، ولاسيما بعد تاريخها بـ 8000 سنة ق. م. والفخار أحد أنواع هذه الفنون، وله أشكال متنوعة وهناك سلسلة من المفردات فيها شروط الإدراك الواضحة للتأويل. وبما التفكير التأويلي قد يعطي بناءات صارمة لكنه ((انطلاق نحو تحليل افقه اللغة))(10). هنا نرى الصلة بين الوي واللاوعي موجود على نحو متناظر، فالخطاب في المفردة هو الكاشف الذي يظهر للمتلقي، وتكون التصرفات اللاوعية حبيسة العمل الفخاري، وبهذا يكون المعنى الحقيقي للأفعال المؤداة على سطح الأواني، وهي التي تقيم علاقة سيطرة تجعل الفكر الذاتي يفترض دائماً، عوارف جديدة ذات علاقة متميزة مع الحقيقة**

**الشكل رقم 4 تخطيط لمشاهد شكل الثور ومشاهد حيوانية وقارعات الطبول (فخار) منتصف الألفية الثالثة قبل الميلاد/ تل جرب. (11)**

**لا يمكن للتطبيقات اللغوية أن توصف يقصد به، إلا من خلال تحليل التطبيقات باعتبارها تصرفات واعية.**

**تساء قارعات الطبول: لا يمكن للتأويل والفهم أن يربط بتطورات واعية، لابد من الابتداء من القواعد وصولاً إلى الحركة الدلالية.**

**ولكي تدرك ما هو عقلاني في اللغة، من خلال تلك المفردات المرسومة، نتصور التحليلات التأويلية، قارعات الطبول، فعالية سقوط المطر، هذا بمثابة المادة بنا العمليات غير واعية لا تدخل ي نطاق اللاوعي إلا إذا اكتملت الخطايات المدروسة، من جانب التأويلية، وهي بالتالي خطايات مشابهة.**

**يرى الباحث أن المعرفة الحقيقية ليست من المعنى العام (المشترك) في شيء ونرى في الشكل (4) تأويليه واضحة لأنها حبت في فهم مميز ربما روح الاحتفال بسقوط المطر، أو الاحتفال بحصاد المحصول. في كلا الحالتين هناك موافقات عقلانية.. وهنا التأويل نظام مسلح بالأدلة والحجج للوصول إلى الحقيقة، وهذا يبدد ضرورياً لنمو الفنون بهذه الكيفية مع العلم أن هناك تحفظات عديدة حيال اشكال الفنون الأخرى بهذا الجانب ((المفردة الفنية تأويلها يجب أن تخضع بعد ذلك للمبادئ عينها التي تخضع لها أي نص آخر.))(12).**

**من خلال الشروحات التي توضح المفردات المرسومة، على أواني الفخار الرافديني هناك قصدية في تعميم طرائق مطبغة في نصوص تلعب دوراً في الفعاليات الاجتماعية، ومنها احتفالات الحصاد أو سقوط المطر أو الإنجاب أو غيرها. وهذا الوصف ربما تلعب عوامل التأويل في مظاهر غير قابلة للأنفصال عن بعضها البعض، وإنما هي تكاملية فيما بينها، هذه المفردات شغلت فضاعات النتاج ليؤكد نقاط التقاء، وبمقادير لا يتم السيطرة عليها إلا إذا وصلت إلى مرحلة الفهم الكلي. ((عدم الفهم الكامل يجعلها بلا نفع.))(13). وإذا كانت هناك اعتبارات كونه الفكر بمثابة خطاب داخلي. فلابد أن تكون هناك عزل بين الفكر والخطاب بمفرداته الداخلية والخارجية وكون الخطاب هو ليس شيئاً آخر غير الوجه الخارجي للفكر، أنه المرجع عينه وكذلك يكون التأويل هنا هو فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم، وفي هذا العمل الفخاري قد تكون هناك أخطاء ولكنها ليست اخطاء تقنية، وإنما هناك فرصة استيعاب لكشف كل الأفكار الباطنة في العمل وجعلها لغة تعبر عن الذات، وتعطي بذك لفن الفخار وشرعية شاملة يتقاسم بها الجميع استقبال الأفكار.**

**وهنا وما يؤمن التماثل الكافي في استعمال تلك المفردات وإعداد لغة، تكون ملازمة لعمليات التآلف الاجتماعي وملازمة لتشكيل أفكار تتح للغة المشتركة إخفاء كل سوء الفهم وعدم وضوح المعنى، إذن هناك تمييز صارم بين وجود النساء ووجود مثلث التأنيث، والحيوانات والسنابل والأشكال المتشابكة كلها مقصودة ومرغوبة في كل قضاء من قضاءات العمل وإن كل عدم وضوح فهو متوقع كون أن الأفكار الحديثة نفقد في بعض الأحيان يقينات التاريخ. إن اكتساب تلك المعرفات بهذه المفردات مهمة ولا تنتهي كون أن شكل الآنية هو الآخر يعطي فرصة وثيقة للأرتباط بالأحداث وفي الواقع لا يمكن اجتياز أي حلقة، من حلقاته إلا بمقدار ما يعرض من خطابات فكرية داخلية، فهناك عامل مهم هو إتمام نص المفردة وبهذا يتم تثبيت الأفكار في الذهن بالنسبة للمتلقي. ((يجب انتظار تتمة النص كي تحظى بتثبيت الفهم الذي يعطي بداية العمل))(14).**

**ويرى الباحث أن من خلال مقاطع العمل هناك حقبة مفصلية موجودة في اغلب النتاجات، وهذا مما جعل المفردة أن تكون سهلة المنال بالنسبة إلى الممارسة التي ينتمي إليها سواء فعالية اجتماعية، أو شعائر أو طقوس تلعب في دارة المعتقد الديني. ولهذا الفنان الرافديني يجد صعوبة عبر المسعى السلبي الذي قام به، وهو يعمل بمجال إطاحة تلك المفردات بشخصيات قد وجدت في أعمال سابقة، ولكنها كانت واقعية والآن تم اختزال الكثير من تلك المفردات. ((إعادة بناء تسلسل الأفكار مشروط برؤية المجمل العام. يقوم العارض بوظيفة مزدوجة انه تحت سيطرة الذات الفاعل في العنصر الموضوعي، وهو خارج هذه السيطرة.))(15) في هذا العمل التالي لنا بعض المقاربات المنهجية لتوضيح ذلك في الشكل رقم (5).**

**تطالعنا بعض المفردات المتحدثة، مفردات متنوعة ((نساء، طبول، مثلث التأنيث، سنابل، الثور، عضو التذكير، عوامل طبيعية الشمس)) كلها تمارس احداث ذات لغة، كل عنصر إشارة تعد إحالات دقيقة باتجاه عوامل اللغة، ومن حيث التواضع والإتفاق تعرب فئة محددة من المفردات السالفة عن انكساراتها وتفرغ وكبوتاتها وتحرك تراثها، أنها استشراقات من خلال دقة الاستعمال. (علامات ايقونية) أو (دوال مباشرة) كلها ذات معاني حقيقية وظاهرة تحيل على ظروف الحياة الرافدينية وتقلباتها نلاحظ توظيف المفرادت هناك مفردات رئيسية وأخرى ثانوية، لأنها تحركت بإبداع فني ضمن سياقات رسمها الفنان الرافديني بمهارة عالية، وهو أمر لا نعتبره خروج دائرة الإطار النظري، حيث اعدت تلك المفردات ضمن بناء الحالة الأسطورية الباعثة دلالات غير متناهية ورموزاً متنامية**

**من خلال مجموعة المفردات هناك انطلاقات لتلك الرموز التي استعملها الشخوص في العمل يقوم على الاتصال فيما بينها بحركات مدروسة، هناك اعتبارات كلامية. وعوامل مخاطبة عبر قانون لغوي مرموز، يتم تمريره من خلال الأفعال. ((تتواصل هذه الشخصيات من خلال الوظائف اللغوية المتحورة حول سياقات الواقع.))(16). فالطبول مز ايقوني، تعرف فخامتها وصوتها الجهوري، ولكن الفنان الرافديني يمنحها رمزاً لغوياً يربط اعتباطياً بين الدال والمدلول، بحركات مؤداة وبها اتصال مع باقي المفردات. وبه حاول أن ينظم رسالات بين عوامل دق الطبول، يرمز لمثلث التأنيث، ليتعاون مع المتراسلين ضمن شخوص هي الأخرى رمزية، بغية إعطاء فرصة للتفسير وخصوصاً لعضو التذكير. هذا التحديد للمؤثرات الواقع فيها والمتفاعل معها، نجد أن التواصل مفروض من الباث - المستقبل ليبني الفنان معتقدات رصينة، يرسم مخطط للعمل في دائرة الفعاليات الاجتماعية.**

**وبالإضافة إلى ذلك هناك رؤية قصصية تغييرية، تأويلية، بديلة نوعاً ما عن الباث- المرسل توارت وراء هذا الإبداع بمؤثرات لغوية ناصعة، حيث هناك استكشافات السياق قصصي رمزي انتقاها الفنان من الواقع ورتبها في هذه المجموعة، هناك البعد الإنساني، من خلال مظاهر حركية مؤداة توضح لنا طريقة التفسير ضمن دائرة الفعاليات الاجتماعية. ((تسرد الأحداث والوقائع باسلوب خبري تقريري دون أي ضغط أو ممارسة غير صحية))(17) في هذا العمل الفخاري يرى الباحث من خلال استدعاء بعض الفخاريات في الإطار النظري لغرض التحليل الفعلي يحتاجه الباحث في تحديد بعض المؤثرات، دون تحليل العينات، ليتم تحديد مفردات العمل اثناء شرحها، كونها منظومات كلامية وليست لغوية أي أنها انجاز به لحالات أدائية ذات تأويلات قد لا تصنف ضمن مستوى اللغة، إلا إذا كانت بهذا الأداء، فتبعاً للحوار المتواصل المترابط ما بين المفردات قد ضم العديد من جمل التركيب**

**(1) رومان جاكسون:/بحوث في اللسانيات العامة ج1، ص99.**

**(2) ترجمت عن الموسوعة البريطانية ،مشتاق طالب أحمد**

**(1) Delougas potter from the Diyal region. Plat 80.**

**(4) أركان عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص10.**

**(5) د. زهير صاحب محسن، الكتابة السومرية مقدمة في رمزية الخطاب السومري، بحث منشور في صحيفة المشرق الدولية، العدد 412 صفحة تشكيل 2006.**

**(6) عمر أركان، اللسانيات والتواصل، مركز نواكشوط، موريتانيا، 1999، ص20 .**

**(1) Harzfeld, Die Ausgrabungen Von Samara plat 4-3.**

**(2) نفس المصدر السابق.**

**(9) طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات، ج1، 1973، ص241 .**

**(10) بارت، نقدو حقيقة، منشورات سؤى، الدار البيضاء، 1961- ص61.**

**(1) Delougas potter from the Diyal region. Plat 12.**

**(12) شلير ماضر، التاويلية والنقد، مترجم من الألمانية، شركة تونس، 1977، ص87.**

**(13)المصدر أعلاه، ص316.**

**(14)التأويلية والنقد، مصدر سابق ص75.**

**(15)التأويلية والنقد، المصدر السابق ص101.**

**(16)محمد الحناش، الننيوية في اللساتيات، ط8، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء 1978، ص420.**

**(17) محمد الحناش،مصدر سابق، ص56.**

**الوعي الجمالي في فخار بلاد الرافدين ..**

**هناك تتابع لما كان اليه الفخار وحتى في بداياته، هناك انجاز للشكل الايقاعي المفتوح غير المحدد سلفاً، أو غير النمطي فكانت متشابهه فيما بينها وعندما تطورت الصناعة وترابطت العناصر، واخذ الوعي الفكري يأخذ مجالي أعطي للوعي الجمالي دور كبير ومترابط.....**

**على الرغم من إن الوعي الجمالي أكثر ثباتاً على الصعيد التاريخي، من أشكال الوعي الأخرى إلا إننا نرى إن هذا القول يؤدي بنا إلى ثباته المطلق، وبما انه نتاج اجتماعي تاريخي، فلا بد من أن تكون هناك مقاربة لفنون بلاد الرافدين القديمة دور لكشف قابلية التغيير والتبديل وهذا أمر لا شك فيه، وقد تبدو هذه القابلية أكثر وضوحاً في الفعاليات الاجتماعية ذات الارتباطات البيئية، والتي تتسم بنهوض فني ثقافي شمولي، وبما ان الفن أعلى أشكال تملك الواقع يحسب مقاييس علم الجمال، فانه المؤشر الأكثر مصداقية. وهذا ما جعلنا ان نأخذ فنون ونتاجات الفخار أكثر من غيرها كونها أعطت مصداقية الدلالة على التبدل والتغير في الوعي الاجتماعي، ((والشيء الأكيد، في الواقع ان النشاط الفني قد التزم بعضاً من المبادئ التي تؤلف في مجموعها نوعاً من الحقائق البديهية.)) (1) وهذا ينعكس على التبدل والتغير الجزئي الذي أصاب الفنون الرافدينية وخصوصاً البدائية أو الأولى منها، ثم ان هذه الأدوار تطورت إلى ان وصلت فخار سامراء الذي بدأ يتلائم فيه التغير الجزئي ويصيب الوعي الجمالي في فتراته الأولى، والتغير الكلي جاء متزامناً مع بقية الأدوار ليتلائم مع الفنون الأخرى سواء الرسم والنحت أو فنون العمارة. ولتشير كل الآثار المكتشفة في الواقع العراقية القديمة بضاعات فخارية سوف نوجز تلك الصناعات وحسب تسلسلها الزمني:**

**((ووجدت جرة أو آنية فخارية مكسورة في تل حسونة تعود إلى طور سامراء.))(2)**

**سامراء:-          5000 سنة ق.م**

**تقع في وادي نهر دجلة، كانت أوانيها الفخارية تمتاز بأنواعها الملونة والمحززة والمدلوكة، واستطاع الإنسان في هذا الدور ان يصنع أوانيه الفخارية بحيث أخذ يبتعد كثيراً عن الاستخدامية والاستعمالية، ذات المتطلبات اليومية، فكانت أكثر اتقاناً وإبداعاً، فكانت الأواني المزينة بأشكال هندسية وتقاطعات الخطوط  العمودية والأفقية والمائلة والتي تشبه حياكة الحصران أو السلال، في شكلها، ورسمت أشكال حيوانية كالعقارب والطيور والأسماك ورأس الثور، ((عثر على بعض الكسر الفخارية التي تعود إلى هذا العصر تمتاز زخرفتها بوحدات من الأشكال الحيوانية والآدمية الملونة وتأخذ هذه الإشكال أحياناً أشكال هندسية.))(3) هذه العناصر والمفردات، أعطت لفخار سامراء سمة جوهرية من سمات الوعي الجمالي، وقدمت هذا الفن في هذا الدور بمستوى أكثر تبدياً من باقي الادوار، وجعلته بمستوى خلت منه الأدوار الأخرى، وكان ذلك على صعيد البنية الفنية بصورتها العامة، ومن ثم البنية الإيقاعية أو تصوير المشاهد المرسومة على جدران الفخاريات، التي أعطت قيمة جمالية طرحت نفسها  من الواقع. ومن المعروف ان الوعي الجمالي هي سمة تحيل على فهم العالم والوجود الإنساني من منظور التناقض تبادل التأثير، فيما بين الظواهر والعناصر والجوانب. وهنا كل عناصر وموضوعات فخار سامراء الشكلية والمضافة المرسومة منها والمنحوتة على جوانبها قد مثلت بصورة عملية وأدائية وفكرية، لم تكن بمعزل عن عناصر المحيط البيئي، أو بمعزل عن المحيط الطبيعي، وهذا لم تجده في بقية الأدوار وحتى في أدوار الفخار اللاصقة، كون البداية هنا تؤكد وجودها القائم على التناقض والصراع وتبادل التأثير، وبما إن الأمر كان هكذا ، فكانت هناك منجزات نهائية، نتيجتها التطور والتبدل، والتغير الذي كان من الصفات اللازمة لكل ما هو موجود من نتاج فخاري لسامراء، ولهذا لم يعد النظر إلى الأشياء، ويتم من خلال الثبات أو الاستقلال، وإنما ينبغي على اخذ كل شيء من خلال التجادل مع الأشياء الأخرى، فكانت عناصر الموضوع تتجادل فيما بينها الحيوانات أو الأشكال الهندسية أو الآدمية التي لم تغفل التميز الذاتي الخاص بها.**

**حلـف:-          4000 سنة ق.م**

**تقع في أعالي سوريا قرب الحدود السورية التركية، على نهر الخابور احد روافد الفرات في المنطقة الشمالية لبلاد الرافدين، هنا في هذا الدور تطور ملموس في الأعمال والنتاجات الفخارية، ولكن بعيد عن التأسيس، ووجدت هنا أعمال الدمى الطينية، وعثر على العديد من الفخاريات مزينة بإشكال حيوانية وآدمية محورة تحوير رمزي، أما التقنية فهي ليست جديدة كون الأدوار السابقة تتبع نفس النهج الأدائي.**

**ولكن هذا ليس مبرر بان تكون هذه الصناعة في هذا الدور غير مكتسبة الوعي لجمالي، ولكن ابتعدت عن البدائية وراح هذا الوعي يتسم بذهنية ربما تكون جديدة في عناصرها، والغالب في أمرها هو الدمى الطينية، حتى في سامراء كانت موجودة، وهنا يكمن دور سامراء في أنه الأول في التناقض والتجادل للعناصر التي برزت الوعي الجمالي، في حين الثاني كان بقى التكامل والتناظر فبالأساس الوعي الجمالي موجود، هذا مما أدى إلى تعطي بعض الاختلافات والمضي بها حتى يبرهن أن الوعي الجمالي عام وليس وعي نظري وإنما تطبيقي حتى في الأداء التقني، وهذا قد يتقاطع مع الأطر والمبادئ الفلسفية لعلم الجمال، من دون أن يتطابق وإياها كلياً، ولكت بالرغم من هذا قد يقودنا الأمر إلى اختلاف في الوعي الجمالي. ولكن ليس بالصورة التي تنمي الفكر وتذهب به بعيداً، ((لابد من أن تؤخذ في الاعتبار مقدماً إنتاج الأشياء الجميلة، ولسوف نرى أنه لا توجد قواعد يضع العمل الفني بناء عليها.))(4) . وهذا الاختلاف بين الأدوار، يؤدي إلى افتراق الوعي الحداثي بينهما، ولكن في التأسيس هناك عوامل مشتركة تلفت الانتباه وخصوصاً صفات التمييز، والتي يصعب فيها أن يكون النتاج جميلاً، وبالرغم من أن التمييز يحفز الوعي الجمالي عند الفنان الفخار وخصوصاً إذا بني على حرية أفكاره والحيوية في الأداء التقني، فيكون هنا العمل بعيد عن الاستلاب أو التقييد، أو منصاع النظام يفرض عليه ما ليس من خصائصه أو طبيعة تكوينه.**

**العبيد:-          4000- 3500 ق.م**

**تقع في الجزء الجنوبي من بلاد النهرين في دلتا الفرات، بالقرب من أور، الدور ازدهرت النتاجات الفخارية وبالأخص الفنون الصغرى، كصناعة الدمى الصغيرة المحروقة، والتي مثلت إنسان طويا القامة، ولونت أجزاء جسمه، مميزات هذه الصناعة، نتاجات فخارية صلبة ولونها أخضر منتظمة، مصنوعة بإتقان جيد، أشكالها متنوعة، صحون واطباق، وبعضها ذات حافات مائلة رسمت عليها نقوش، واضيفت عليها أشكال منحوتة، تضمنت وحدات هندية للمثلثات والمربعات والخطوط العمودية المتقاطعة، والمذكرة والعمودية والحلزونية وكذلك أشكال الطيور والحيوانات ذات القرون والماعز، والغزال، وكذلك تفريعات النباتات وتشكيلات آدمية.**

**يرى الباحث ان عناصر العمل الفني قد تصل إلى نوع عال من المشتركات، ولكن دور العبيد ينفي في ان يوجد الوزعي الجمالي في الثبات والسكون، أو ما يوحي من الجمود والركود، وهنا المقيد والساكن لا يمكن ان اصفه بالجمال وهذا مبدأ من مبادئ البحث، وذلك بسبب الوعي الحداثي، كون النتاج الفخاري متطور من عمل لآخر، وعناصر موضوعاته هي بالأساس عناصر متجادلة ومتكاملة بينها. ((الفن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكامل .))(5) فالوعي الجمالي بدأ يحدث عناصره وينقل من التميز الحد إلى الحيوية من انطلاقه واحدة، ليفتح الآفاق امامنا وبصناعات ونتاجات فخارية أخرى. يوحد ويكامل الافكار وخصوصاً دور العبيد. التحديث في هذا الدور هو ليس مجرد رغبة في ان يجاور ادواره السابقة سواء في حلف أو سامراء بالرغم من ان هذا الدور هو الاساس في اطلاق طاقات الفنان، بعد ان كان محدد للنتاج الفخاري، في الاستعمال والاستخدام، ولم يجعله غريباً بالرغم من هذا أو مستلباً من اعراف أو مواضيع أو قوانين لما قبله وانما جاء تأثيراً للبيئة الطبيعية التي تفرز التقاليد ذات الفعاليات الاجتماعية المختلفة، لتكون الرقصات االحماسية، ودعوات انزال المطر، وطقوس الولادة موضوع الاستخدام. ولهذا كانت المفردات في النتاجات الفخارية هي ليست تشابه في موقف الناس، وانما بالتأكيد يرجع إلى ظواهر الواقع التي منحت الإنسان احساسه ووعيه الجمالي وقدراته في تجسيد الاشكال بحرية وقوى ابداعية ومعرفية.**

**ويتميز الوعي الجمالي بعدة سمات تجعله وعياً جديداً، كما تجعل من نتاجه الفني اختلافات للفنون فيما بينها، وهي التي بدأت في تحديد الاتجاهات الجمالية وبالامكان التحدث عنها فيما يلي:**

**1. التجادلية:**

**عندما نرى فخار سامراء، بمعزل عن نظرة مشتركة مع أدواره الأخرى، وعلى الرغم من انه ليس دوراً واحداً في فخار بلاد الرافدين ولكنه أخذ ينطلق في تقويم الجمال ويترك الاستخدام والاستعمال وهذه هي النظرة المشتركة لها. ولا يتباين الامر بين الادوار الا على صعيد ما تحمله من مفردات جمالية، وكما يميل هذا الدور في نتاجاته الفخارية إلى اعتبار التميز والحدية والحيوية في مفرداته المرسومة أو المنحوتة المضافة، من صفات القوى  الاجتماعية ذات الشعائر والطقوس، ومثلها الاعلى الحيوان والنباتات ومن ثم الاشكال الآدمية، وهنا يبدأ ميل فخار سامراء إلى اعتبار تلك العناصر خاصة، بوعي جمالي، على المستوى الجمالي أولاً. ((ويحاول ان يفترض سيطرتها على الحوادث والاشياء المحسوسة أو المدركة.))(6) هذه السيطرة على الفعاليات الاجتماعية، وبهذا المستوى الجمالي، هو ليس ثمة تباين يذكر ما بين الأدوار الأربعة، وانما يجب ان ينظر إلى التباين بالنظر إلى حوامل العناصر وكيف وضعت على العمل الفني، لكي يأخذ موقعه الصحيح دون المطاف بجوانب أخرى، فعندما تكون الأشكال الهندسية خطوط، بالتالي نعطي أشكال فهذا اشتراك بالسمات الفنية العامة، ولكن فخار سامراء يظهر التباين نفسه عندما تتجادل كل العناصر المشتركة في آن واحد، على السطح الفخاري. فتستطيع القول بهذه الصورة بدأ يحقق الجمال وهي فرصة لتعريف الجمال. ((انه التميز القائم على الحدية والحيوية، يدين بالكثير منه لتلك الرومانتيكية التي ذهبت إلى ان الحدية والقدرية شرطا الجمال اللذان يفنيان التميز.))(7) هذا التعبير والتعريف ربما يكون هناك مقاربة للنتاج الفخاري الرافديني، دون الولوج في مدارس الرومانتيكية، الحديثة العهد بالنسبة لتاريخ بلاد الرافدين، ولكن وجودها يرى الباحث انه من خلال الفنون القديمة خطت بعض الخطوات في طريق التجديد وهو المقصود في ادوار جرمو- حلف سامراء، العبيد، فكانت من بينهم دور سامراء تعبير عن النظرة الجديدة للجمال والنقلة النوعية في أدائها التقني والفكري، والذي يصل بالمستوى احداثي المقرون بالزمن، وبه قد خرج تاريخياً وجمالياً، من معطف الرومانتيكية التي عرف بها الجمال، ولقد انعكس ذلك كله في السمات الفنية العامة لفخار بلاد الرافدين، وبالعناصر الفنية لفخار سامراء، وسوف يتوضح الوعي الجمالي من خلالك**

**الشكل الإيقاعي - والبنية الصورية.**

**أ- الشكل الايقاعي:**

**الشكل الايقاعي لفخار سامراء، هو التجديد عن فخاريات الرافدين كونه الأكثر سطوعاً وحتى وعن بدايات الفخار الأولى، ولعله يكون أكثر المستويات من خلال عناصره الفنية استئثار للمواد والنقاش والجدل في اكتشاف فرص الوعي الجمالي، حتى وبدا أحياناً وكأنه التجديد الاوحد بين الادوار الأخرى، ويمكن تسويغ ذلك الجدل بان فخار سامراء بشكله الايقاعي المختلف قد تجاوز المستوى الأكثر سطوعاً، في فخار بلاد الرافدين وفي فن الفخاريات. ولا يمكن فهم التجديد الايقاعي بمعزل عن العناصر الفنية ومفاهيم الجمال، إذا ان اعتبار الحدية شرطاً من شروط الجمال وهذا دفع إلى اعتبار الشكل الايقاعي للفخاريات الأخرى وبمعزل عن فخار سامراء، قد يشكل عجزاً عن استيعاب الانفعال في انطلاقته وحيويته، شكلاً لا يتلائم والحدية التعبيرية من جهة، ولا يتلائم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة وهو ما اقتضى ايجاد شكل ايقاعي يحقق ما عجز عنه ذلك الشكل الفخاري وإذا ظهر الشكل الايقاعي مفتوحاً وغير محكوم بضوابط نمطية منجزة سلفاً ومرتبط، بطبيعة الفعاليات الاجتماعية المحكومة واللاعبة بدائرة المعتقد الديني  اعطت لهذا الفخار (سامراء) معادل ايقاعي للعديد من نتاجاته وبهذا لا نستطيع ان نجد نصوص متطابقة في فخار سامراء أو حتى مكررة، قد نجد تجربتين متطابقتين حتى  عند الفنان الفخار الواحد. ((كما انها تربط الحاجة الجمالية عند الإنسان البدائي بحاجة هذا الاخير إلى ان يمارس داخل ذاته تجييش مناطق النشاط الاكثر ما تكون سمواً في الروحانية.))(8)**

**الشكل الايقاعي من خلال مفردات مرسومة على فخار سامراء، اعطته انفتاحاً على احتمالات لا تكاد تحصى من الاختلافات الايقاعية، فالخطوط الطويلة والمنكسرة، والمائلة بدأت تشكل وحدات هندسية، غير معروفة عنده، على الرغم من ان هناك تفعيلات متشابهه له في أدوار سابقة ولاحقة، ولا بأس من الاشارة في هذا المجال ان هناك محاولات مخلصة لان تكون عناصر الموضوع من خلال عناصر كمية مكررة، وان تكررت المثلثات أو المربعات أو تكررت تفريعات النباتات وسنابل القمح وحتى وان تكررت مشاهد الاسماك أو مفردات الطبيعة فكلها نوعية منتقاة من قبل الفنان. ((وان يمكن ثمة محولات مخلصة لتسويقه من خلال النظام النبري، لا من خلال النظام الكمي.))(9). هذا النظام تنوع بالمقابل تنوعاً منتظماً احدث العديد من التواترات المراد لها. ومن دون ان يفصل بينها وما بين عناصر الموضوع، ومن الخطأ ان تتصور امكانية الوصول إلى قانون ينظم الشكل الايقاعي دون ارتباط دقيق بين الشكل وما ببين عناصر الرسم والنحت المضافة على جدران الفخاريات. ومن المفيد ان نتوقف في هذا المجال على ان الشكل الايقاعي هو جديد في فخار سامراء، والتقنية التي قدمت من فترة اختراعه هو احد الانجازات الايقاعية التي اسست المجال. وهي بالتالي تقنية معروفة. وفي المحصلة فأن الامر لا يرتبط بالعناصر الفنية فقط، وانما العامل التقني وبالرغم من وجوده القديم فله العامل المهم ويقاس ضمن مجموعة عناصر العمل الفني. هناك افتراضات عديدة اوجدها الفنان افخار الرافديني وهي محاولات في بداية أدواره كانت تتعلق بالشكل فقط، كونها استعمالية واستخدامية، للوجود المنزلي وتلبية الحاجات، هذا الموضوع لا يقدم ولا يؤخر في تأثيث الوعي الجمالي عنده. كون الامر هنا لا يتعلق بالحالة الفردية المنتظمة، المأخوذة من الواقع وهو يرسم وينقل ما يشاهد في البيئة، وانما الامر يتعلق بالظاهرة الفنية العامة المقترنة بعد ذلك بوصولها إلى دور سامراء بالذوق الجمالي، والتقنية العالية سواء في الالوان أو في حرق الفخاريات، وهذا الدور هو الذي قرر التفعيلات للعناصر المرسومة أو المنحوتة التي اضافها على سطوح الاواني مما اعطاه حافز لصناعة حداثية، قررت التوالي المنتظم المحدد هو الذي يصفه ويتجاوز به الادوار ليعطي خصوصية لدوره.**

**والاستنخدامية أو الاستعمالية هنا وفي بدايات الفخار الرافديني، هي ليست خطأ في ابتعاد الوعي الجمالي عنها كونها صناعة بدائية ساذجة، غير مصقولة، أو هناك شكل ايقاعي جديد بدأ تأسيسه وبأنه تقنية معروفة، هذه دعوى باطلة ولو افترضنا أن الفخار استخدامي والحق كانت له محاولات تجديدية اولى ارتبطت بالاداء التقني والفكري الذي ولد الوعي الجمالي هذه المحاولات على الصعيد الايقاعي تظهر التنويع، وتميل إلى اللوازم  الايقاعية في فخار سامراء أكثر من غيرها، علاوة على ذلك استخدام الفنان الفخار الاشطر المتفاوتة في الرسم أوالنحت من دون ان يخرج عن نحوى الأداء ولا شك ان هذا ينسجم والتغيرات التي اصابت الوعي الجمالي للفخار في أدواره المختلفة. ((فالابداع الفني يتميز بالتجديد الدائم وباختراع اساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها.))(10).**

**يرى الباحث هناك تتابع لما كان اليه الفخار وحتى في بداياته، هناك انجاز للشكل الايقاعي المفتوح غير المحدد سلفاً، أو غير النمطي فكانت متشابهه فيما بينها وعندما تطورت الصناعة وترابطت العناصر، واخذ الوعي الفكري يأخذ مجالي اعطي للوعي الجمالي دور كبير ومترابط. هذا المفهوم يتلائم مع الوعي الجمالي كونه تأسيس لفخار سامراء حيث كانت المواضيع هو تبادل التأثير واصبح يعد ويتلائم ومفهومه، عن الجمال الذي يشترط منه الحدية والحيوية ليوضح المتلائمة للشكل واللون والتقنية ويعطي التعبير عن الوعي الجمالي.**

**عناصر الموضوع الطبيعية، أو الهندسية، أو الحيوانية، أو الآدمية هذا التعدد كان مجتمعاً في نتاج ومنفرداً في آخر، وهذا التوالي هو ايقاع مستقل كان معنوياً ويربط شعورياً بمعتقدات الإنسان، حيث يشكل كل عنصر وحده ايقاعية قائمة بذاتها، لا تتأثر بما هو خارج عنها، أي ان هناك الجمال ايقاعي ومعنوي وهذه سمة من سمات دور سامراء، وعندما نشير إلى ان الجمال في الوعي مؤسس منذ اختراع الفخار، فهذا كمال موصوف بالاعتدال، أي ان الاعتدال يظهر في فخار سامراء خصوصاً عندما تجد أكثر من عنصر في نتاج فخاري واحد فكان التماثل والتناظر ايقاعي أكثر من غيره، فالمواضيع تعادل العناصر، ولا يوجد أي خلاف على ذلك وبما ان العمل الفني ينبغي ان يكون كاملاً ولا يحتاج ايقاعياً إلى ان يكتمل ويتماثل شطره الثاني، أو الثالث، ولكن هناك تدوير للموازنة الادائية في فضاءات العمال. ((إذا على التناظر والتماثل والتعادل والتكامل بين شطرين كاملين ايقاعياًُ، ويمكن القول أيضاً ان الشطر نفسه لا يخلو من تلك السمات.))(11)**

**يرى الباحث ان الشكل الإيقاعي، يعبر خير تعبير عن الوعي الجمالي لفخار سامراء، والذي من خلال التناظر والتكامل يرى الجمال الفني، ولكن هناك تداخل وتناقض وتبادل التأثير كان حاضراً ضمن عناصر ومفردات العمل الفني فيه. إذ ان هناك ثمة اختلاف حاد بين هذا الوعي وذلك الشكل. وخصوصاً فخاريات ارتبطت بمكانات المعبد والقدسية والتقرب إلى الاعلى. ولهذا السبب لا غرابة في ان يسعى الفخار الرافديني في انجاز شكل ايقاعي لا ينهض من التناظر والتماثل، بل اوجد فرصة أخرى للوعي الجمالي من خلال التداخل وتبادل التأثير والتنوع في اطار الوحدة العامة للنص.**

**ولي مقاربة في تحليل ((كروتشة)) وتقسيمه للنشاط الانساني ويمكن ان نوضح ونبسط في الشكل التالي لفخار سامراء.**

**هذا المخطط والمقاربة لفخار سامراء يتضمن صورة العمل، في بدايته كان نشاط اقتصادي استعمل في استخدامات الطهي والخزن وغيرها من الامور الحياتية، وبالمقابل كان نشاط اخلاقي عال النقل ما هو مدرك من فعاليات ترتبط بالمعتقد الديني، وان كانت نشاطات فردية.**

**للاستعمال، بالتالي هي كلية بعد ن تطورت بأدوارها الواحد تلو الآخر تعطي المنفعة، من خلال نظم تؤسس به مفاهيم الحياة  الجديدة.**

**ب- البنية الصورية:**

**يرى الباحث ان هناك ثمة انقلاب جذري قد أصاب الصورة الفنية ((Artistic Image)) في فخار سامراء، فلم تعد الصورة هي مجرد شرح للفكرة أو توضيح لها أو مجرد زخرفة، أو حتى نقل من الواقع يمكن الاستغناء عنه، وإنما هناك مفردات مترابطة إذا تغيب واحد منها يختل المعنى، حتى في الأشكال الهندسية قد تحدث فراغات، وبهذا أصبحت الأشكال المرسومة على سطوح الأواني الفخارية صورة حداثوية لما سبقها، ودخلت بطريقة بنائية حيوية، كما أصبحت المفردة سواء الهندسية أو الحيوانية أو النباتية هي الفكرة، ولا انفصال بينهما. ومن جهة أخرى في فخار سامراء هناك تغير واضح للعلاقة بين عناصر الصورة، عن سابقها من الأدوار حيث أصبحت العناصر تنصهر بكل مفرداتها عل سطح العمل الفخاري، ولم يكن هناك أي تجاوز، ولكن هناك تقابل أو تماثل، حتى الأضداد من العناصر، هو انتقال الوعي الجمالي، عبر عنه فخار سامراء من خلال ذلك. ((بل يضيف إلى ذلك أيضاً ان ثمة تنامي من الادنى إلى الاعلى يشيع في كل من الطبيعة والفن والتحرر الذي نحصل عليه من تأملنا للخضرة والأشجار، والأزهار يعد أدنى شأناً من ذلك التحرر الذي نحصل عليه من تأملنا لأشكال الحياة الحيوانية، في حين جمال الموجودات البشرية هو أسمى ضروب الجمال.))(12)**

**وعلى الرغم من أن فخار سامراء، يدرس من الآثاريين دراسة مستفيضة تهم الجانب الآثاري، والمكاني، ولكنه يدرس من قبل دراسي الفنون وعلم الجمال وفلسفة الفن بهكذا صورة، وقد لا يحتمل أي إضافة في هذا الإطار، الا اننا في هذا البحث، نتوقف عند تبيان الصورة بالوعي الجمالي في ادائه التقني، وكذلك الأشكال المرسومة والمنحوتة على جدرانه وهذا لم يعطي حقه من الدراسات والبحوث.**

**تنهض البنية الصورية من خلال العلاقة التجادلية بين عناصرها بشكل يستحيل الفصل بينها، أو النظر إلى احد العناصر وبمعزل عن تداخله بالآخر، والعناصر هنا لا تعني الظواهر والأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب، بل تعني أيضاً الأفكار والانفعالات والأساليب المستخدمة، ولتكون الاواني الفخارية التي مثلت، حيوان الأيل والأسماك، وأخرى فيها النساء والعقارب، والاخرى الأشكال الهندسية والتفريعات النباتية كانت نتاج كلي لفخار سامراء في كشف العلاقة التجادلية بين تلك العناصر، ومن ثم ايضاح للبنية الصورية الممثلة في التكوينات، هذه كانت افكار انتجت الوعي وبصورته الجمالية المعروفة، ((وان العالم الذي يحيط به ليس موجوداً الا كفكرة رأي، بالاضافة إلى شيء آخر هو وعي.))(13)**

**في الادوار السابقة، وحتى الدور الذي يلي سامراء هناك اختلاف الصور فيما بينها، هناك اختلافات في الاجواء والايحاءات، هناك ارتباطات معتقدية، وارتباطات بالفعاليات الاجتماعية هذه تنهض فيها الوعي الحداثي أيضاً من خلال السمة التجادلية، فهي بنيت على التجادل الاعلى، والتناظر الاسفل، فتكون حركات الماعز حول بركة الماء، أو راقصات الطبول هو ليس ابتكار من التناظر، وانما هناك ازالة للزوائد تمت من خلال التناقض والصراع الحاد، بين تلك العناصر، أي ان الوجوه الأنثوية والشعر المنساف على الاكتاف قد تجادلت فيما بينها، والحيوانات وموقعها والسنابل وتفريعاتها والاسماك وحركتها، ترى فيه ثمة تناقض بين الذي قدمته تلك الصور في فخاريات سامراء، قامت هي الأخرى على التناقضات بين عناصرها المختلفة، حتى في تكويناتها الشكلية، فالتجادل موجود في حركة الحيوانات الدائرية، والتجادل موجود في انتشار العقارب بصورة مجتمعة، ومن ثم الألوان المعبرة، وألوان أخرى تتناقض لما موجود في الطبيعة، من جهة أخرى عملية الجمع هنا، كانت مجادلات حياتية متباعدة الأسماك، الإيل، العقارب، الآدميين، النباتات، الماء، الأشكال الهندسية، المثلثات، المربعات، المعينات، هذا الامر نراه شائعاً في فخار سامراء، ومن ثم أضيفت له أشكال وجدت أساساً في المعابد، وكذلك هناك أشكال للنجوم والشمس.**

**هذا أفاد للتقنية الصورية التي تقوم أساساً على الجمع بين المتناقضات والمتباعدات، وهو ليس بعيد عن الوعي الجمالي، انها علاقة تجادلية جمعت التناقضات والمتباعدات وانتجت ايحاء جميل منسجم، وربما هذا لم يكن ممكناً الا إذا توفرت عناصر الخيال، وعناصر الحالة الواقعية مرة وهذا حدث فعلاً في فخار الرافدين واصبحت له قيمة على الرغم من ان هناك عوامل حددت قيمته. ((التخييل الفني عامة يحيل على الكينونة الواقعية، ومن دون ذلك لن يكون التخييل، كما يؤكد نيودور أدورنو، سوى تخييل مجاني رخيص ومحدود القيمة.))(14)**

**وعلى هذا المنوال فان الوعي الجمالي في سمته التجادلية وبنيته الصورية قد انعكس في صورة العناصر الفنية، وهو ما أدى بها إلى ان تشمل على عناصر متداخلة متجادلة مستقاة من مجالات متباعدة أو متناقضة. هنا يرى الباحث انعدام الثنائيات المتقابلة أو المتناظرة التي كانت الاشكال المرسومة على النتاج الفخاري، في سامراء والقائمة عليها انعدمت أيضاً تلك المقاربة والمناسبة كانت، أساس الرسم أو النحت المضاف. وهناك ثمة أمر آخر ينبغي الغوص فيه في بنية الصورة وهو التداخل بين الفكرة والشكل التقني، كون الأفكار وفي أشكال سامراء جاءت عبر تجربة، والأشكال المضافة هي تقنيات صورة بمفردها وعمليات الإضافة لم تلقي ثنائية التعبير المعروفة فكرة + صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة انها ((رأت في الصورة أداة الخلق أو التعبير الوحيدة عن التجربة الشعورية بأبعادها كلها ومضامينها وخصائصها، أي جعلت الصورة المكون الرئيس لها.))(15)**

**ان كل ذلك قد جعل من هذه الصورة مختلفة اختلاف جذري، عن مثيلاتها للأدوار السابقة ولكي نوضح الاختلاف أكثر، نشير بصورة سريعة، إلى ان صورة الأشكال المرسومة تقوم على الثنائية التي حفظت استقلال العناصر، فلا يوجد في فخار سامراء تداخل بين العناصر، الا في أساليب قد تكون تقنية في الألوان، أو عوامل الحرق، وهذه قد تكون بسيطة عن التشكيل، ونضيف إلى ذلك، هناك توضيحات للمعنى من خلال حركة العناصر، وزخرفة وتزيين السطوح مما يعني هذا استقلال الصورة عن الفكرة، فكثيراً ما نجد لفخار سامراء، نناظر بين الفكرة والصورة. أي الرسومات أو المنحوتات المضافة.**

**2. الكلية:**

**سمة أخرى من سمات الوعي الجمالي، ولها علاقة وثيقة من التجادلية وعناصرها. إذ ان الوعي الذي يرى العالم في وحدته القائمة على التناقض وتبادل التأثير، لا يمكنه ان يتعامل مع الظواهر والأشياء بوصفها وحدات جزئية، الا ان تراها في إطار كلي، تفترض بها رؤية الظواهر في تحولاتها من حالة إلى أخرى. ((ان إدراك الحواس إنما يكون الجزئيات ومن الجزئيات تحصل الكليات، والكليات هي التجارب الحقيقية.))(16)**

**تفترض الكلية، إذا النظر إلى الظاهرة في جوانبها المختلفة والمتعددة، وفي ارتباطها بالظواهر الأخرى. فلا تؤخذ معزولة، أو يؤخذ جانب منها فحسب، ومن هنا فأن الكلية تفترض تقويم جمالي كلي. إذ ان الرؤية الكلية للظاهرة تنعكس، في تقويم جمالي كلي بالضرورة وقد تكون ((الكلية على النحو المذكور، هي سمة البحث العلمي، لا سمة الوعي الجمالي.))(17)**

**وهنا يجب أن نرى، أن الوعي الجمالي (فترة حدوث البحث) هو الاتجاه إلى وعي الظاهرة بسماتها وعلاقتها وذلك  بأدوات حسية فنية، وذهنية، انفعالية تصويرية، وهو ما يعني رصد الأثر الانفعالي الناجم عن الظاهرة، لا رصد الظاهر ومن هنا فأن الوعي الجمالي في مفردات وعناصر الرسوم في فخار سامراء لا يقوم على فهم الظواهر، كما هي عليه بل يقوم على فهمها، في تأثيرها الانفعالي- الجمالي في الذات الإنسانية، وبمعنى ان الوعي الجمالي ليس وعي موضوعي في نتاجات فخاريات سامراء، وإنما هو وعي ذاتي- انفعالي ومن الخطأ ان نبحث في فخار سامراء عن الواقع الموضوعي، كما هو، ولكن البحث عن الواقع في شكله الذاتي، فهناك كشف لحقائق موضوعية فيه، وكذلك حقائق فنية مثلت ظواهر، ولان الفخار واختراعاته قد نتج ظواهر ويستطيع أن يحي الظواهر. ((لكن ما من عمل فني أساساً يبدأ من الفردية ليذهب إلى ما وراء الجماعية إلا ودخل إلى نطاق الكلية.))(18) وعندما نصف الوعي بأحداثه الكلية، لا في صفته الجزئية التي ظهرت واضحة في نتاجات عديدة من سامراء، وظهرت أيضاً حتى في نتاجات في المعابد والأماكن المقدسة لدى الإنسان الأول، كل من هذه الموضوعات بشكل جزئية متكاملة غير منقوصة، كما ظهرت في تقويمات الجمالية الجزئية لبعض الأشكال التي رسمت عليها، الإنسان أو الحيوان، ومن ثم هناك بعض الأفعال للحالات الاجتماعية المتمثلة بالرقصات الحماسية، والاداءات الطقوسية لنزول المطر وحركة ودوران الحيوانات حول بركة الماء. بهذا يمكن للوعي أن يعطي صفة الكلية في مجمل النشاط الجمالي، وقلما يميل إلى الكلية في الرؤية والتقويم والتأثير الانفعالي أي ان هذه العناصر نحتاج إلى مستوى جمالي فكري وانعكاسات فنية تنعكس على الكلية لاكتمال الأجزاء، وفي مستوى من مستويات المفردة الأدائية، وكأنك ترى العناصر تسعى للإحاطة والشمول ولهذا تستطيع رصد تلك المستويات من خلال:**

**الموضوع الفني - والتقويم الجمالي**

**أ- الموضوع الفني:**

**عادة العلاقة لجمالية والموضوع الفني تتغير ذاتياً تغيراً كبيراً، وخصوصاً عندما تقطع شوطاً طويلاً من مراحلها. فقد كانت المحاكاة هي الأساس في تلك العلاقة. فلم يعد الموضوع في نتاجات فخار سامراء، سوى محرض جمالي تنطلق منه الذات المبدعة بما يتلائم وطبيعة التحريض، وبما يتلائم وطبيعة الاهتمامات الذاتية، ومن هنا فأن الموضوع من حيث هو موضوع منجز، فهنا يحضر عنه عدد من الموضوعات المتشابكة والمتناغمة. والتي افترضت شعوراً محدداً مرتبطاً بموضوعات لها ارتباطات، بمشاعر وحالات متعددة ومتنوعة، وهذا ينسجم ومفهوم التجربة التي تداخلت ما بين الأدوار السابقة والموضوعات الحالية لفخار سامراء وتداخلت تدخلاً شديداً، بسبب طبيعة التجربة للفنان الفخار الرافديني والتي تنصهر فيه الموضوعات والمشاعر لتصبح ذات، مرافئ موحدة وكلية.((ولتغدو كلاً موحداً.))(19).**

**ورغم   دلالات المواضيع الفنية لفخار سامراء، هناك دلالات كبرى ذات اداءات طقوسية ميزت العمل الفني عن باقي مواضيعه فكانت جملة اشارات، تحيل إلى ذاته، فعند الالتماس بتلك الدلالات المتساوية بينت عناصر الموضوع مستكملة لتؤكد الاعتقاد الجمالي الراسخ لديه، وهنا ليس المقاربة مع ادوار الفخار وانما هو الوصول إلى مستوى وصيفه تتمثل في مناخات العمل كوحدة قائمة بذاتها، حيث ان النتاج الفخاري في سامراء، والمتمثل بالرسم أو المنحوتات المضافة على السطح قد وظف مواضيعه في مهاد نفسي وبصري. وبهذا يستحد مناخه بالاثر الجمالي من سطوة الرسوم أو المنحوتات لتخضع إلى الشكل كوحدة موضوعية، ذات ادائية عالية للعمل الفني نفسه ومن ثم هناك طاقة لونية ظهرت في فخار سامراء وصلت إلى اقصى حمولتها، ليخضع الشكل هو الآخر كوحدة موضوعية متكاملة للعمل الفني، هذا النوع من الادائية التقنية والذي شكل قوامه البناء كانت هناك نتاجات كثيرة ومتنوعة من فخار سامراء، مثل بها موضوع البناء كوحدة موضوعية فلم تكن على مسطحاتها أي رسوم أو أي نحت مضاف ولكن الطاقة اللونية هي التي اكملت الموضوع الفني.**

**ويرى الباحث ان هذا لا يعني ان فخار سامراء بصورته الجزئية، بعيد عن تجسيد (الدلالة الشكلية) بل بالعكس، فالعمل الفخاري كان تنويعي ينهض على تجريب بصري مفتوح والتداعيات المختلفة كانت موضوع مراهنة، على الادراك العقلي واختبار الوعي الجمالي بإحالة تلك المرئيات الموجودة على السطح إلى موضوعات. وهذا بالتأكيد ينتج عنه تمثلات بصرية, وهذا هو التكامل للمواضيع الفنية التي يمكننا ((ان نشير إلى المزاوجة المتوازنة بين خطوط الرسوم وألوانها بحيث يجب الا تطفي الأفضلية لإحداهما على الأخرى.))(20). وهنا نلاحظ ان المواضيع الفنية للفخار لا تعالج عادة موضوعاً محدداً، وانما يعالج تجربة روحية أو نفسية أو اجتماعية أو كلها معاً.**

**والميل إلى الكلية قد دفع فخار سامراء إلى ان يكون في بداياته تجربة، لا موضوع مما ادى به إلى ان يتجاوز ثنائية الذات والموضوع ويتجاوز الشعور وبعدها يلغي الأغراض الاستخدامية المعهودة لينتج من جراء هذا التحول، معرفة جمالية بالموضوع لأنه اكتفى بالوعي الجمالي.**

**وربما نرى من خلال البحث والتقصي قد نجد عكس ذلك، فالميل إلى التعبير عن التجربة، قد جعل من المعرفة الجمالية في فخار سامراء، متسعات  تشمل عدة موضوعات ناهيك عن التقنية المؤدات، وبهذا فأن المعرفة الجمالية ناتجة من معرفة كلية، أحداث البيئة والطبيعة كانت هي الكل المتناغم المتكامل الذي لا يمكن تجزيئه إلى وحدات مستقلة ((فالواقع انه مهما تكن هذه الملاحظة هي ظاهر عادية تافهه، فالفنانون ليسوا قبل كل شيء عقولاً كبيرة أو قلوباً ضخمة تفرق في افكارها وتهزها عواطفها.))(21). وعندما تعدد الموضوعات بذلك مستوى المحاكاة التماثلية في الأداء سواء كانت، فعاليات اجتماعية أو طقوسية لم تكن معاني تقليدية قائمة على المشاكلة واقصد بها، هي حدود التناظر أو التطابق ما بين الأدوار الفخارية وتتم هذه بمعيارية فنية، ربما تكون مربكة للناظر البصري، ولكن الكثافة تتم في فخار سامراء بحيث تختصر كل مواضيع أدوارها حيث تمتزج، الصورة بمرجعيتها حتى وان كانت طقوسية لان الخيال في بعض الأحيان، يتغلب على حقيقة المرئي. بحيث لم يكن هناك أي تعطيل حتى للمفردات الهندسية، وكذلك رمزية المفردات التي شكلت خطوط وألوان مثيرة، وهنا أيضاً المواضيع المرسومة على الفخار كانت وحدة فارطة في أشكالها الهندسية فقط، لدرجة تصل إلى مناخات تدخل في حيز الانفعالية.**

**ويرى الباحث ان وجود مثل هكذا أمر، هو مظهر العمل الفني الذي يمزج طاقة الإنسان الأول الفردية، لكي يؤكد مظهر الأفكار ويمحو كل ما هو طارئ أو زائد في الفخار، هذه الادائية ليست تقليدية لاعماله الفنية سواء في سامراء أو في الادوار الأخرى، وانما نتعاطى مع التأثيرات البيئية المثقلة بالفعاليات الاجتماعية والأدائية الطقوسية، والتي كانت صورة متخفية مترسبة أظهرها الفنان الرافديني وجعلها من آثار ميتة، إلى عوامل من التداول البصري والذي كسب أدائية فنية أضاف إليها حتى الإيحاء الفلسفي، فالمفردة كانت تنساب من أتباع مظهرها الأدائي وصولاً إلى العمل التقني والوني، والمؤشر حتى وكأنه قصة درامية توحي بروحية الأداء العالية، هذه العوامل أعطت لفخار سامراء وميزته عن باقي الأدوار، لأنها حافظت على استخدام مصطلح الموضوع، فانه لا مناص من ان نفهم رسومات ومنحوتات فخار سامراء منهما مختلفاً، ونصل إلى إحالة هذه المواضيع إلى الواقع الموضوعي وكذلك الإحالة إلى التجربة التي أصبحت هي الأخرى أحد هذه المواضيع في هذا الدور.**

**ومن هنا نرى ان هذا التحول لا ينسجم وسمة الكلية فحسب وسمة التجادلية بما تعنيه وانما هناك تبادل التأثير، وانتقاء الاستقلالية في هذه المواضيع عن كل العناصر وبجوانبها المختلفة. وينبغي ان نشير إلى ان فخار سامراء في بدايته، أعطي خطوة أولى في ان يتجاوز الموضوع الواقعي، من حيث كونه قابلاً للمحاكاة، لتكن حركة الحيوانات وتدرجها من اصولها الواقعية ووصولها إلى ترميزات تميل باتجاه الموضوع الذي يقترب من التجربة، والفرق بين التجربة والموضوع الفني هو التداول البصري للموضوعات التي جعلته، على محك من الأدائية الفنية التي لا تخلو من وحدة الموضوع الفني وهذه ((تجربة عدم الكيان التشكيلي، وهي تجربة لا تعويض فيها.))(22). وبقدر ما تكون مواضع فخار سامراء ذات أشكال تبدو غير منتهية وخصوصاً التي وجدت ضمن الاستكشافات الأثرية، في المعابد وكأنها تتشكل في حراك لوني، لأنه مثل انحناءات شكلية، في انساق هندسية مثلت ضرورات الانتظام للمفردة المرسومة أو المضافة على سطوح فخار سامراء. ويبدو ان سكونية الأشكال ضمنت فقط التي وجدت في تلك الأماكن، لأنها كانت اعتيادية المنظور، وتركزت في تحويل أشكالها إلى ضرورات تأخذ المكان العاطفي والوجداني والذي يجسد الطاقة الدلالية لقدسية الأحداث.**

**ب - التقويم الجمالي:**

**في علم الجمال تمثل البديهيات مرتكزات أساسية، كونه يعطي للتقويم الجمالي تمثيل للظواهر والأشياء من منظور المثل الأعلى للفنان. فهو، بهذا المعنى تقويم ذاتي غير التقويم الذاتي الذي لا ينشأ بمعزل عما هو موضوعي في تلك الظواهر، بل انه ينشأ من خلال العلاقة بها، وعبر طبيعة التأثير الذي تخلفه في الذات التي لا تقوم، ولا تتأثر هي الأخرى بمعزل عن مثلها الأعلى وذوقها الجمالي.**

**ولان المثل الأعلى والذوق والوعي والحاجة ومكانه الظواهر بالنسبة للإنسان، هي بيئته الطبيعية فهي على الدوام تتغير، وتتغير معها التقويمات الجمالية والتي تبدو أمراً محتوماً بالنسبة للتغير، ولأنها نتاج لجوانب مجتمعة فلابد ان نشهد اختلافات في التقويمات الجمالية وخصوصاً من بيئة إلى أخرى، بل حتى من فرد إلى آخر وهذا يخص التقويمات الجزئية هذا التمهيد للحديث عن التقويم الجمالي، في فخار سامراء فأن مواضيعه الشكلية وحتى المضافة منها قد تتمخض عنها تقويمات جمالية مختلفة، بشكل واضح عن تلك التي تمخض عنها الفخار في أدواره السابقة وحتى اللاحقة منها والذي كان فخار سامراء جزء منها. وهذا ما يكون بطبيعة التقويم. ام يتنوعه وتعدده، ام بعلاقاته بكل من الموضوع والذات.**

**وغالباً ما تكون ((طبيعة حسية، فيما يتعلق بالظواهر الطبيعية وقد يظهر ذلك في الصور الفنية.))(23). ويرى الباحث ان فخار سامراء غالباًُ ما يطرح قيم جمالية متعددة وهذا يعدد المواضيع الفنية معه، وما موجودة على سطوح أو آنية الا دليلاً على هذا، فكل غرض يختص بقيمة محددة، فالجمال في التشكيل، والدراما في الموضوع المرسوم لشخوص وحيوانات مثلت حتى بطولات منها، كلها تداخلت هذه بتعدد معانيها وأعطت موضوع واحد، غير انها قد تتعدد في النص الواحد، بشكل تراكمي، مع توالي الأغراض التقنية من جهة ثالثة، فأن التقويم في فخار سامراء - يجمع صفات ذات طابع اجتماعي ممثل بالطقوس والشعائر، وهذا يدفعها إلى المحاكاة فنياً والإخلاص في انتاج الوحدات الجمالية، وقد ظهر ذلك في كثرة الصفات المشتركة لفخار سامراء وتنوع نتاجاته، هذا التتابع للفخار يحيل على موقف جمالي يرى ضرورة ان يكون محاكاة للموضوع الواقعي، الذي مثل الفعاليات الطقوسية من منظور فكري وتقني وأدائي.**

**ولقد طرح فخار سامراء تصور جديد للتقويم  الجمالي، فأصبح ذا طبيعة تحمل عناصر حسية، مما انعكس في الصورة الفنية، ذات العناصر الحسية والإيحاء المعنوي، وانعكس أيضاً في التعامل الرمزي مع الأشياء، فبدت ذات طبيعة حدثت طرحها الموضوعي، أو أعطت صفات قد تم النظر اليها من خلال الموضوع وأثره، ومما أدى إلى تحسيس بالأمر المرتبط بالبيئة اولاً وأخيراً.**

**لقد طرح فخار سامراء مواضيع عدة، ولان التجربة تتداخل فيها الموضوعات والانفعالات والمشاعر والرؤى، فقد ظهرت التقويمات الجمالية في النص متداخلة ومتعددة ومتصارعة، ولهذا قلما نلاحظ نصاً أو موضوعاً مرسوماً أو منحوتاً على سطح الفخار دون أن يطرح قيمة جمالية واحدة، بل ان التدخل والتعدد والتصارع في التقويم من صفات فخار الرافدين، ولا نبالغ في القول بأن الفخار إذا انطوى على صورة فنية واحدة قلت التقويمات، وإذا تعددت الصور كثرت التقويمات وتصارعت فيما بينها ولا بأس من الاشارة في هذا المجال إلى ان ذلك يتلائم والوظيفة الجمالية - المعرفية المزدوجة للصورة الفنية، في فخار سامراء أصبحت الصورة انعكاساً للتجربة ولابد للعاكس من ان يمثل المعكوس، بدرجة ما من الدقة والموضوعية، ولأجل ان يتطابق هذا لابد من عرض مواضيع الرسم على فخار سامراء، والتي أعطت القسم منها معاناة فكرية- فلسفية أو الاثنين معاً، ونلاحظ ان الذات تعاني بحثاً مريراً عن الفكرة المنشودة، وخصوصاً في الأشياء الغامضة، ونشير إلى بعض المواضيع في النساء الراقصات، فنرى الفكرة في بداياتها عارية مبعثرة، ولكن تراها راغبة في التجسد (الوصل)، في الانتشار الجميل. لحركة انسيابية الشعر ولكن تذوب الافكار لانها أضيفت لها بعض المفردات من الأشكال الحيوانية، هذا جسد به الفنان عناصر حسية ودلالات هذه العناصر ذات طبيعة معنوية، فالتركيب هنا يشمل حركة دوران انسيابية أي ان العملية تنظم الأفكار ذات التحسيس المعنوي، ومن ثم اعطاء الحسي منحى معنوي في الوقت نفسه، هذا ربما يعطي نوع من التلاعب بعناصر الموضوع، أو غموض ويصل لرؤيا مأساوية، هو ليس فقط للنساء الراقصات، ولكن هناك رموز ولغة عالية حتى في الأشكال الهندسية كلها أعطت الجوهر العميق للأفكار ((فليس التلاعب باللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وانما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق.))(24).**

**أما باقي مواضيع سامراء، فتبدو أكثر تعقيداً، وهذا التعقيد هو أكثر غنى في الافكار ولكن على صعيد المنطق الحداثي، من دون ان نعطي حكماً فنياً على بقية المواضيع، لان الصور الفنية تتوالى بأشكال تعطيك صور متلاحقة ومتزاحمة ومتناقضة، كلها تتمحور جميعاً حول تعميق الاحساس بأن فخار سامراء هو مجموعة مواضيع تتزاحم وتتناقص، انها الكل الجميل الذي يقوم على هذا التناقض.**

**ويرى الباحث وحسب قرائتنا التي لن تخلو مما هو ذاتي وواعي، والنقل للفتاة الراقصة، أو المرأة المنسدل شعرها على أكتافها، وهي مواضيع لفخار سامراء ينبغي ان نذكر، ان هنا الأساطير والحكايات تقدم من خلال الفنان وفق أفكار جميلة، وربما يكون الجمال في الحركة وفي اللون ومن ثم افكار  حيوية وحرية في الأداء.**

**النساء الراقصات=الحيوية=العفوية=الحرية.**

**هذه المفاهيم كونت جمال متخيل، وهي الألفة المصحوبة ورسوخ مستعد في الحيوية والحرية ولهذا كانت قريبة من الفن السومري دون ان تذهب في ضياع أو توهان. هذه المفردات هي تقويم جمالي، أخذت فرحتين تقويميين معاً، وهو تعدد الصور الجزئية وهذه الصور لا تحاكي سامراء كمدينة بل رصدت التحريض الجمالي من خلال مفرداتها المرسومة أو أشكالها المنحوتة المضافة.**

**ومن اللافت للنظر أعمال فخار سامراء والتي وجدت في المعابد والتي اعيد توصيفها، في بعض تشكيلاتها لا وجود لأي عنصر معنوي، كون هذا العنصر تحدد في الاطار الشكلي ولم يدخل في تركيب الصورة الفنية، وهذا التركيب الشكلي كل عناصره مثلت الدافع النفسي والادائي والتكويني، كوجود أشكال السمكة، والقنفذ إلى غيرها من الأشكال، هي معنوية من أساسياتها، ويتم النظر اليها حسياً (لانها مثلت شكل الروح) وجودها في المعبد هي محاول لتحسيسها ضمن عناصر وجودها، غير ان دلالات الصور هي معنوية، ولا يوجد للحسية الا كأشارات، وأن تكمن هنا مفارقة فنية ولكن استطعنا ان نحصل على المعنوي مما هو حسي، ومن البديهي ان هذا لم يكن له ان يحدث لوجدت تلك النتاجات خارج المعبد. لأن وجودها أضاف لها التحريض الجمالي، الذي هو الأساس في التعبير.. فأثر الاحساس ليس بالضرورة حسياً فقط بل ان فيه بعد معنوي، وقد يكون الأثر المعنوي أوضح وأعمق من الأثر الحسي. ((ولهذا فأن الفن كأحد السجلات التعبيرية الإنسانية انما يعاني من الخضوع للجدلية المتبادلة فيما بين كينونة ما يتحقق وكينونة الذات.))(25).**

**وفي فخار سامراء يشار أحياناً إلى ضرورة فهم الافتراضات، التي توصل إلى التقويم الجمالي وقيمه ومبادئه وذلك للوصول إلى الحالتين المتخالفتين، اما الوصول إلى تضاد جمالي، أو منسق جمالي وفي كلتا الحالتين فأن الوصف يكفي لبناء لغة متكاملة ضمن فنون بلاد الرافدين وهو اللغة التأطيرية لفهم التحول في كل ما يدور ادوار الفخار الرافدينية، وعامل الزمن يعطي فرصة للتحقق يهدف من خلالها للوصول إلى معرفة حقيقية لكل الافتراضات، وحتى التي لا تنم عن المفاهيم والنظريات. وعندما نعمل ضمن البناء الجمالي الداخلي، وفق ارتباطات النسق، فنجد ان فخار سامراء هو ليس مجرد أشكال فخار متجاوزة أو متراكبة، حتى الموجود منها في المعابد، ونما هناك بناء عميق ومعقد من حيث موضوعات جمالية، بل ان الكثير منها يصل إلى مستوى التفكير، ينطلق من لغة التشكيل الارشادي ليصل أحياناً إلى دلالات الصمت. وهذا يتعلق بالجانب الروحي والطقوسي في أكثر الأحيان ويمكن هنا أيضاً ضمن الديالتيك الجمالي مراوغات الشكل، وخصوصاً عندما يتسيد اللون سطح النتاج الفخاري فيعطي قيمة أكثر في منظات علاقات العمل، ومحيطه الخارجي، وبالنظر إلى قدرته وطاقته على استيعاب وظائفية النتاج سواء في المعبد أو حتى الاستعمالي منه، فهو مصدر غني فكري وأدائي، ومحطة برهنة للتحرر من التقليدية التي يمتاز بها الفخار في بداياته ليعطي فرصة كبيرة، لفخار سامراء بأن يوحي من الوجهة التعبيرية والأدائية وحتى وان كانت هناك خدع بصرية في الرسم، ولكنها لها قيمة مادية وشكلية، كون الفنان استخدم كافة الابعاد والوحدات التشكيلية كأدوات التشكيل الفخار. وهذا الاختلاف في التعامل، لا يختلف في طبيعة التحريضات الجمالية له، ولكن حرص على انتقاء النمطية الواحدة أو الموحدة في الطرح الفني، فعلى الرغم من ان فخار سامراء ونتاجاته أعطى وعياً جمالياً موحداً، الا انه الوحيد الذي تعددت فيه عدة انماط بسبب وجود نواظم مشتركة ما بينه وما بين الأدوار السابقة، على الرغم من ان هناك فوارق ملحوظة، لاشك ان كل ذلك ينسجم ومفهوم الجمال الذي يشترط فيه التميز والحدية والحيوية بسبب الوعي الجمالي.**

**ــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ**

**([1]) سوريو أتيان: الجمالية عبر العصور، ترجمة د.ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط1، 1974.**

**([2]) بصمة جي فرج، مجلة سومر ج2م "سنة 1955، ص111.**

**([3]) علام، نصمت، فنون الشرق الاوسط، مصر القاهرة، ص1، 1974، ص4.**

**([4]) برتيملي جان، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار النهضة مصر، 1986، ص5.**

**([5]) قيشر، أرتست، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1974، ص115.**

**([6]) عبد حيدر، نجم، علم الجمال آفاقه وتطوره، وزارة التعليم العالي والبحث العالي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001، ص112.**

**([7]) إبراهيم، زكريا، الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة. د. ت. ص156.**

**([8]) سوريو، ايتان، مصدر سابق، ص43- 44.**

**([9]) المعداوي، أحمد، البنية الايقاعية الجديدة للشعر العربي. مجلة الوحدة، العدد 82/ 83 الرباط 1991.**

**([10]) جيلسون، أوحات ما قبل الموت، بحت في علم الجمال، لبنان، بيروت، ب. ت ص303.**

**([11]) كليب أسعد الدين، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997 ص7.**

**([12]) دويوي هيون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية 1963، ص496.**

**([13]) ايكن هنري: عصر الايدولوجيا ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، دار الطليعة 1983 ص76.**

**(1) Adorno, Theodor, Aesthetic Theory. London, 1985. p. 248.**

**([15]) الباقي، نصيم، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 255/ 256 دمشق 1992 ص3.**

**([16]) الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد طرخان، الجمع بين رأي الحكيمين، ص99.**

**(1) WWW. qwn-dam.org/book97lstudyl94-s-d-klbook-sdoo3**

**([18]) برتيملي جان: بحث في علم الجمال تأليف برتيملي مصدر سابق ص58.**

**([19]) لانفيوم، روبرت: شعر التجربة- المنلوج الدرامي في التراث الادبي المعاصر، ترجمة علي كنعن وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق 1983، ص44.**

**([20]) سوريو، آتيان: الجمالية عبر العصور، مصدر سابق، ص217.**

**([21]) برتيملي، جان: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص129.**

**([22]) دالييز، القلق في المدينة، مكتبة النهضة، جمهورية مصر العربية، ج2 ص342 ب.ت.**

**([23]) قصبجي. د.عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1980، ص102.**

**([24]) اليافي نعيم، الشعر لعربي لحديث، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص155.**

**([25]) معلا، طلال، التفاعلية الفكرية.. الفن مادة اتصال، مكتبة التشكيل العربي، السعودية، الرياض، 2007، ص4.**

**السياقات التقنية في فخار بلاد الرافدين**

**((ولالقاء مزيد من الضوء على التشكيل في هذا العصر نجد أن جميع الأواني الفخارية بها نسبة كبيرة، من الاهتمام يمنح للقطعة عناية تقنية عالية ، وتكون حصلية التشكيل يستمد حتى الوقت الحاضر ، وعلى نطاق واسع ، بالرغم من تطور التقنية أخذت الطريقة المالوفة مسارا يؤشر طريقة    تشكيل الأواني تبدأ بتشكيل قاعدة الاناء فوق شكل نصف كروي ملائم ، ويفترض ان ذلك الشكل كان غالبا عن قاعدة وعاء قديم ثم تضاف حلقات من العجينة الصلصالية للارتفاع المطلوب للاناء))**

**بالنظر لما تتطلبه صناعة الفخار من قدر ليس، بالقليل من التفكير الصناعي وهذا التفكير يستند إلى خبرة قبلية في المعالجات التقنية المتنوعة، لان ما رافقه من تجريب، متدرج تطور من البسيط الافضل ويظهر ذلك واضحاً من خلال متابعة كل الأواني الفخارية، واختراع هذه الصناعة اول الامر، كان اكتشاف دلالات الخطاب المرهون بالتجارب المعيشية والاستهلاكية، منقولة بفضل تجربة تراعي الجانب الاقتصادي حيث ان الفخاريات مرتبطة بوظيفة غائية، هي خزن المحاصيل الزراعية، فهذا جزء من اداء فعاليات الجماعة المتنوعة، هذا انعكس تماما على المنجز التشكيلي الرافديني في فن الفخار ((والذي يظهر قبل نحو 7500 ق.م. بفترة وجيزة اختراع جديد ربما لمواجهة الطلب المتزايد على الفخار))(1).**

**وبهذا كانت بداياته ذات خصائص تقنية تميزت باختلاف الانواع فيما بينها وتعتبر تجربة تمتلك شروط اشباع اعطى ظهور لها، وتنوعها نوع من التماثلات والاختلافات الموجودة بين مقصدية تكوينها وبين وجودها ((في هذه الفترة إلى اكشاف امكانية جعل الاوعية الصلصاليه اكثر تحملا وذالك بحرقها وكانت طرق الصناعة بسيطة لا تتطلب ادوات متخصصة، اذ يخلط الصلصال مع الرمل ويشكل باليد))(2) وعندما يرتبط الفخار في البداية، والنشاطات الاقتصادية، كانت سطوح الفخاريات خالية من الرسوم، كون البداية استخلصت من تجربة ادراكيه، ذات حدث ذهني واع، يرتبط بشرط السياق التي تختلف جذريا عن، ما هو مكون وفق تقنية عمل الانية الفخارية وفق رغبة الأنسان الرافديني القديم.**

**وهذه التجربة الادراكية هي تجربة مباشرة لانها لا تقف عند تمثيل الشيء فقط، بل تتيح امكانية مباشرة للاتصال ((بواسطة اليد، وقد استمر تقليدها الى استعمال عجلة الفخار، وان الانية الجميلة الصغيرة الحجم والمعمولة من طينة نقية كانت تعمل باستعمال العجلة بينما الانية الكبيرة ذات الطبيعة الخشنة كجدار الخزن باستعمال اليد لاسباب تتعلق بخشونة الطينة وكبر حجم الاناء بالاضافة قلة اهميتها التجارية))(3).**

**وعندما كانت اواني الفخار هي ذات نشاط استهلاكي يحفظ بها الانسان، ماكولاته ومشروباته، واقام متماثلات فيما بينها وبين السلال، مكونا علاقة وفق نظام حسي فيما بينه وبين الطبيعة وهذا يؤكد القول ((ان الانسان بجانب انه ينتج لاشباع احتياجاته المادية ينتج ايضا للجمال وان الانتاج الجمالي جزء اساسي من سماته))(4).**

**وبهذا كان الوعي انعكاس لما هو موجود ولغرض ادراك العكس، وتعامل الانسان وفق نظام المحسوسات مع الطبيعة، جعل من المواضيع الموجودة على سطوح الانية الفخارية ذات قيم شكلية في كل عصور ما قبل التدوين، ليعطي خصوصية من التعبير عن الحالات، المليئة بمضامين فكرية يعتبرها من رؤيته للظواهر، وفق الحياة العامة ممزوجة بانفعالات ضاغطة مع احداث الحياة، على مرتكز يؤسس علاقة حتمية ما بين الفن والوظيفة والفن والجمال، بعد ان كان الفن والدين والفن والفكر الذي اعطى صفة جمالية منذ البداية لتلك الأواني التي تشهد ((قدرا من التناسق الذي يبهج النظر قد تيسر بلوغه فيها، وهو نتيجة جهد اداري وارتبط بالسياق التقني للعمل الايقاعي))(5) الذي كان محدداً بسمات تحمل البساطة.**

**وبالرغم من ذلك اعطتها فاعلية تتحرك داخل بنية الفكر، هذه الفاعلية تتخطى محتواها الفكر بدلا من شكلها الظاهري الموجود في حياة الجماعة اساسا ليجعل من التقنية عند انجاز العمل المتحقق ((وظائف عديدة تقترن بتزايد مماثل في القوة التعبيرية وايه ذالك انها تجسم معنى الحجم والمساحة والصلابة والحركة، فضلا عن انها تقسم في زيادة قوة سائر اجزاء الصورة الاخرى، وتعمل على ربط اجزائها بعضها بالبعض الاخر))(6) فكانت الاشكال المرسومة والمضاف عليها، كانت رموز للتعبير وتحدد مخاوف ومعتقدات الانسان نفسه ليكسبها بذالك وظيفة تنظيمية، تحكمت هي الاخرى في بنائية المعتقد ايضا وهكذا يرى (([الاستاذ frank fort] ان نقوش الفخاريات الزخرفية هي من انتاج قوى عقلية او ربما قوى فيما وراء الطبيعة متاصلة بالطبيعة البشرية في كل مكان قد جعلت منها انتاجاً عاما ولهذا فان ظهور التشابه في النقوش الزخرفية سيكون ظهورا مستقلا))(7).**

**ولهذا فطبيعة الفكر، لم تفصل الحس الجمالي عن التقنية او الخبرة، بشكلها العام لان عمل الاواني الفخارية كان في صميم اهتمامات الحياة ولهذا، كان نشاطا فكريا وروحيا يمتلك كل الظواهر الكونية حتى يمكن اعتبارها ((دليلا على تبادل العلاقات الحضارية او دليلا على تشابه في الحاجات والمتطلبات عند ظهور نماذج متشابهة منها في طرازين او عدة طرز فخارية))(8).**

**فقد عملت بمجالات مفاهيميه واسعة وذلك لظروف نشؤها اقترنت تماما باصولها التي ادت إلى ظهورها، فهي لم تكن تظاهر في الانسجام او التناسق في عناصر العمل الفني، ولكنها تجسيد من الافكار السائدة التي كونت ((سمات جديدة هي ليست مجرد اضافات للزينة (اضافات زخرفية) بل انها تندرج في صميم بناء الاعمال الفنية فتتولد بذلك خبرة اوسع واكمل وعندئذ يكون تاثيرها الدائم على اولئك الذين يدركون ويتذوقون امتداد ما لديهم من تعاطف وتخيل واحساس))(9).**

**فالاهتمام هنا اشار، إلى أن كل الاواني الفخارية كانت ذات تعابير ارتبطت، اساسا لمعتقدات دينية، وكونت معادلة واضحة للتمثيل والانعكاس، بين ما يحويه العمل من افكار، وما تشير إليه التقنية من ابداع لانها امتلكت بيئة مكانية ايضا وهي بمثابتة مظهر الواقع المعطى.**

**وكذلك كشفا لمظاهر الحياة بما يحوي من كل الملابسات الفكرية ، ونقلت بأشكال فنية كانت الأواني الفخارية لها جزء كبير من هذه التماثلات كانت ذات ((علاقة جدلية بين الشكل والمضمون وما نسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها ))(10) والتي عبرت بشكل واضح عن الاتجاه المتشبت بإن تبقى الأنية الفخارية ذات ، استقرار فكري ، وذهني مرتبط ارتباط وثيثق بنظام العلاقات التقنية والتي بدت بها ، المشاهد الملونة الجميلة التي زينت سطوح الفخاريات ، بمفاهيم روحية وذات مفردات (( يشكل الجوهر في بنائية الفكر في سومر العظيمة ، باعتبارة تعبيبراً جادا عن الزمان والمكان وهو صورة لروح المجتمع وثقافته فانبعثت شرارة الوعي كانعكاس لهذه الفاعلية بفعل أدراك فكري أي بنية اجتماعية وروحية ))(11) ما في الشكل ( 1) .**

**إذ تكونت من السياق الذي بدا هنا يمثل الحالات المدركة ، ولكن وقف إلى جانب التقنية لمينحها اتصال مباشر ، متمثلاً بخطاب الذي يعرض حالات الرسوم والاضافات على سطوح الأواني بكل دقة بعد أن اعطى للأحداث الواعية مقصدية مأخوذة من الواقع لأنها ، تحقق بصورة واضحة فرصة الحصول على المادة ((فإن الفرصة متاحة للحصول على طينة ذات نوعية جديدة))(12) .**

**لأن الفخار اكنت أهميته بسعة انتشاره ، ولشدة مقاومته لتاثيرات الطبيعة ، ولوجود خصائص صناعية وفنية ،كانت ذات معطى ثقافي ولغة تتعامل بحيوية ، في العمل الفكري والتقني ذات منهجية خاصة ، تعلقت بتنظيم عناصر عملها التقني بصورة واضحة مما جعلها تقاوم الزمن ولا تزول لأي سبب من الأسباب.**

**وهذه الفخاريات هي غير التي أعدت في تقنية يمكن أن تتأثر وتتعرض للتلف بتاثير الرطوبة والأملاح  ، نتيجة اندثارها في التربة . ولغرض القيام بدراسة موضوع البحث حسب التسلسل التاريخي ، كانت الأواني المتكشفة في عصر حلف  ،تثير حالة من الفهم الجمالي حتى المعاصر ، وذلك كونها عملت بتقنيات، دقيقة ومهارة وخبرة في أسلوب التشكيل كان الوعي موجوداً، من اختيار الخامة المناسبة، إلى تنوع الألوان المستخدمة وهذا ما يؤكد على وجود افران مناسبة، ممكن تعاملها مع الحرارة في متسويات تقنية عالية ((اكتسب الفنان شخصية بذاته في أعداد أشكال))(13) كما في الشكل ( 2) .**

**وقد قام بتكوينها على العديد من السطوح الفخاريات واعتبرها ، وسائل حيوية لفهم تقنية المبدع في ماهية الفكر التي تبحث عن قوى كامنة ، خلف الظواهر وهذه نجدها والتي كانت ثمرة لعمل فكري وتقني كون طريقة (( تتجاوب فيها عناصرها بكل اعتبار مع المعنى المهيمن ))(14) مضافة إليه الدقة التي تنجز باصدار ويعطي للمعنى المهيمن ذات حركة مهيمنة لكل الفعاليات ، المرسومة على سطح الأنية الفخارية في هذا العصر**

**كما في الشكل ( 3)**

**وهو عصرخلف والذي كان الطابع فيه ، تكرار الوحدات المنتظمة على أشكال مختلفة وتبدو منها هندسية ذات مسافة، منظمة وبالرغم من (( تكرار الوحدات المنتظمة على مسافات منتظمة ليست فقط غير ايقاعية ، بل انها تعارض تماماً مع تجربة الايقاع نفسه))(15)**

**كما في الشكل (4).**

**هذه كانت حالة عامة لكن الانسان الفنان، عندما انتج الاشياء بدا معه ابداع الافكار، فان فعل يخلق شيء تسبقه كل مدة فعل شيء، فكانت تعداد الوحدات قائم على نظام معين ((انه ذلك النظام الايجابي الفعال الذي يتجلى في كل عنصر من العناصر يمضي إلى الامام لعملية بناء في مختبر، دون ان تكون هناك مفارقات تسبب التصادم والتخريب))(16)**

**كما في الشكل(5).**

**ففي عصر حلف كان الفنون المتمثلة بالاواني الفخارية هي وليدة التالف الحضاري، بنقلتها الفكرية التي وجدت في ارض الرافدين، وحتى وان كانت الاولى في التاريخ، ولصقت بها ظاهرة هامة هي استخدام الفواصل ((Intercals)) او المسافات في تلك الاواني، هي التي اصبحت من خلالها ظاهرة كلية، عامة،**

**كما في الشكل (6).**

**((ولم تكن هذه الفواصل عبارة عن ثغرات بل هي تقوم بمهمة، التحقيق والتحديد الفردي مع جهة والتوزيع المتناسب من جهة والتوزيع المتناسب من جهة اخرى، ومعنى هذا ان من شان هذه الفواصل (او المسافات المتخللة) ان تحقق التخصيص النوعي والعلاقة الترابطية في وقت واحد))(17) ومن هذا كانت اواني حلف من التقنية الى الانجاز، ومن خلال تتبع المعالم الخارجية لاي اسناد فخاري، هناك قوه واضحة وخصوصا في الخطوط الدائرية، والانحنائات المحيطة، والتي خلقت صيغة من التوازن، بين المحيط والفعالية المضافة في الاناء الفخاري، لفصل التقنية مراحل متقدمة، حتى في استعمال الاكاسيد اللونية التي كانت متعددة بالرغم منها ((ذات لون واحد بشكل عام وهناك ايضا عددا معقولا من الالوان، وتنتج هذه الالوان عن طريق مزج لونين او اكثر. كما ان الرسوم ذات بعدين غير متغيرين، دون أي نوع من التضليل او محاولة التعبير))(18) كما في الشكل (1).**

**وبهذا كانت هناك درجات مختلفة تكونت من اللون الواحد، فكانت نسب استخدام الظل والضوء يطرا عليها على اساس طبيعي، وبهذا اكدت ايقاع الحركة الواضح وبهذا احتاجت التقنية ((الى مؤشر طبيعي))(19) ليخلق نقله نوعية في مستوى التقنية الذي بدا يؤشر، مستوى الفكر الانساني، عندما يقوم الفنان بتشخيص محدد ويميز الاشياء الاساسية، بنسب معروفة وهذه محاولة نجح بها، لانها تخلق صيغة من التوازن الذي اوجدت حالة الاستقرار ليترك لنا ((الانسان الاول الى جانب ادواته شواهد على وسطه الفكري، تسير الى بوادر دينية لالبس فيها، وتبين ظهور الدين الى جانب التكنلوجيا كمؤشرين اساسيين على ابتداء الحضارة الانسانية))(20).**

**فكانت حتى الاشكال المضافة في هذا العصر ، هو ارتقاء مادي تكنلوجي متسلسل من التقنيات للمواد الحجرية الأولى، وكان ارتقاء فكري دينية تطورت معها التقنية فكري روحي عندما تبرز له هكذا خاصية ، بالاشتراك مع بوادر دينية تطورت معها التقنية بشكل واضح وبارز (( جانب جوهري في الفن ، وهو الجانب الأعلى الجانب الروحي ))(21) .**

**ولالقاء مزيد من الضوء على التشكيل في هذا العصر نجد أن جميع الأواني الفخارية بها نسبة كبيرة، من الاهتمام يمنح للقطعة عناية تقنية عالية ، وتكون حصلية التشكيل يستمد حتى الوقت الحاضر ، وعلى نطاق واسع ، بالرغم من تطور التقنية أخذت الطريقة المالوفة مسارا يؤشر طريقة (( تشكيل الأواني تبدأ بتشكيل قاعدة الاناء فوق شكل نصف كروي ملائم ، ويفترض ان ذلك الشكل كان غالبا عن قاعدة وعاء قديم ثم تضاف حلقات من العجينة الصلصالية للارتفاع المطلوب للاناء ))(22) .**

**بالطبع نحن لا يتم اخبارنا بالخطوات التي تم تنفييذها أثناء عملية ، التشكيل أن هنلك تقنية قد تم تنفيذها في اعداد الاناء الفخاري الذي ارتبطت به عناصر العمل الفني لتكون (( التقنية الفنية وحسبنا أن تتمثل الأن ذلك الإنسان وهو أكبر الظن ، ذلك الكاهن  ، أو ذلك الدائي ، تابعا في كل مكان تحت لهب ضوء اصطناعي ثابت الشعلة ، يحفز ، أو يخلق الأشكال أو يبدع بالألوان ، رسما لثور ، أو لوعول أو لماموث أولا بل بطريقة نقلية ، نسخية إلى حد ما أو تجربة ، وباسلوب تعني على شيء كبير من الثقة )) (23) .**

**وفي هذا العصر اتخذت الأشكال وجهة أخرى في التجربة لتنطلق إلى تعرجات واخاديد مضافة ولربما أيضا حالات تبدو مجسمة كالوجه الحيوانية أو البشرية وغيرها، وفي عصر سامراء كانت الفخاريات القديمة أشكالها أكثر شيوعاً هي الطاسات والجرار**

**كما الشكل ( 7)**

**(( وتكون في أغلب الأحوال كبيرة الحجم بالاضافة إلى الصحون الضحلة البيضوية الشكل ))(24) .**

**هذه البدايات في سامراء كان هناك تنوع كبير باشكال الطاسات والجرار**

**كما في الشكل(8)**

**وكانت هناك عدد من الفخاريات المحززة لا تقل نوعاً بأشكالها عن الطاسات وأنما تتميز بكبر حجمها وحتى عند ظهوره في تل الصوان، كان ظهور محلي، وتطورت وانتشرت بصورة سريعة وكانت محيطة، بوعي معرفي، قام الإنسان بتحويل هذا الوعي إلى مدركات، لجليها ويضيف بها سطوح الأواني والجرار، ليمنحها أيضا طاقة روحية وكبيرة الحيوية ليظهر منها ((ثمانية نماذج من أشكاله الأساسية صحون ضحلة ذات القاعدة العالية، الطاسات الجؤجؤية الشكل والطاسات العميقة، والطاسات التي تشبه الجرار، الاقداح والكؤؤس والجرار القصيرة الرقبة ، الجرار الطويلة الرقبة ، والقوارير ))(25).**

**وكل هذه الأنواع لها ارتباطا توثيقة ، مع كل ظاهرة حياتية أو طبيعة واجهت الأنسان الرافديني في عصر سامراء لم يكن جمادا فارغا بل كان زاخرا بالحياة ليصل إلى مراحلة متقدمة من التقنية وللاعداد الهائلة من الفخاريات المكثفة في سامراء يصل الإنسان إلى مهارة يدوية ليفهم الصنعة والتكنيك ومفهوم المهارة، (( ولكن الإنسان بامكانه أيضا تحويل الاختلاف إلى حاجز متبع يفصل بينهما بحيث يرد الابداع في الفن الجميل إلى دوافع فريدة من نوعها فضلا عن الدوافع الآخرى التي  تعمل على ضرورة التعبير الخارجة في العادة عن دائرة الفنون الجملية ))(26) وتعطي ميزه تشكل الجزء الخاص من الفكرة وذلك لخصوصية البيئة في سامراء وهي تشير إلى مغزى وأعطت لها مفاهيم كبيرة الحيوية .**

**فقد كانت التقنية أحد روافدها لتجعل من ذلك الفخار (( الملون المعمول من طينة جميلة ممزوجة بقليل من الرمل النقي والأنية مطلية بطلاء سميك على السطح الخارجي والذي يدلك عادة دلكا خفيفا وهي محروقة حرقا جيداً وتتميز بسطح ذي لون أصفر شاحب ليميل في بعض الأحيان إلى الاخضرار وهي نتيجة شدة الحرق والالوان المستخدمة في الزخرفية تتميز بتنوع كبير وأثر شيوعاً البني الغامق ))(27).**

**وعندما تكون هناك نقوش قد تستعمل عادة لمحاكاة أي شكل خاص بكل دقة واتقان لابد وان هناك شيء ضروري محدود في قوتها التعبيرية عن شيء واحد باسلوب  واقعي وأما أن تعبر عن كيفية عامة لشيء يمكننا أن نراها بوضوح في نوعيها (( الهندسية والطبيعية وبنموذجها البسيط والمعقد كانت متجانسة))(28)في الأواني الفخارية كانت الأشكال  المضافة على شكل أخاديد عميقة نوعا ما أو أشكال مضافة على السطح وكانت هناك  وخزات متنوعة بشكلها العام (( مثل رسومات الجدران في القبور والنحت الغائر المحفور على جدران القصور والارضيات الفسيفسائية أو الصور المرسومة على الأواني الفخارية وأشكالها النحتية المضافة فالعديد منها غنية بالمعلومات وغالباً ما يستفز المرء ))(29)كما في الشكل (9)**

**ويتجدد من جميع الحياة لانها فوق متناول الادراك الحسي  .**

**ومع ذلك فإن منافستها في الطبيعة في نقل الأشكال لتكون فعالة وصانع الفخار ((اثناء العمل يقوم برسم تخطيطي على جانب من الأناء يمكن أن يكون متاكدا إلى حد ما حيث يكون الرسم صحيح في جميع تفاصيلة العملية ))(30).**

**ولربط الابداع هنا كانت اختلافات بسيطة في النقوش الزخرفية في معظم الواحدات الزخرفية الهندسية الخاصة بسامراء قد ظهرت في فخاريات سامراء الملونة الوحدات الزخرفية هي أشكال الاساقين أو الانياب وكذلك شكل يسمى بالبنات الرقصات وشكل السلالم أو المدرجات .**

**وبذلك تأكد أصبحت الفخاريات الملونة تفوق نسبتها الفخاريات المحززه في هذه الطبقة ، على العموم كانت التقنية واضحة في فخاريات مندلي والعبيد ولكن نحن بصدد كيفية عمل الأواني هنا بطريقة تكوينها وهذه ظاهرة أن الأواني الفخارية تنوعت بها الالوان بشكل واضح وطرق التكوين قد تعددت الالوان المستعملة**

**كما في الشكل (10) .**

**إن هذا التنوع شكل خصائص استثنائية ، ارتبطت بالاحداث الذهنية الواعية، فإذا كانت طبيعة المكونات المضافة بشكل قصدي ، أو عرض وتمثيل فإنه لابد أن يكون الخطاب هنا ذو حالة ذاتية قد تروي حالة المطابقة لكنها لم تكن بالضرورة اتجاه سييء و محدد يقوم به الفنان الفخار بالعمل التقني ذي المحتوي المقصدي ، دون أن يضيف أحداث معيشية اشتركت في بعض السمات مع التجربة التقنية والجمالية كون احالتها احالة ذاتية اشترك الخطاب بصورة رئيسية ليكون تمثيلاً يبرز الاثنين معا .**

**وبهذا الفنان الفخار في بلاد وادي الرافدين بحاجة إلى هذه الخبرات ايضا لكنها تؤلف جزءا فقط من عمله الفني، وهي تبقى الوسيلة لتحقيق الغاية من عمله وهي ايصال (او التنظيم الجمالي))(31) وهو ضرورياً ان يشترك مع السياق في توضيح أهمية التقنية التي تشبعت بالعوامل الادراكية والمقصدية وارتبطت بالعديد، من نماذج الاواني الفخارية والتي كانت دلالات خطاب منقول بفضل الفكر الذهني مع مراعاة السياق بوجوده.**

**هنا الاهتمام واضحاً بان التقنية هي منحصرة في تثمين للافكار لان السياق افرز معطيات ذات طبيعة شمولية، لادراك مبدا علاقات يرتبط بالشكل، وقوانين الانتظام والتقابل، ومعايير تمييز العناصر المكونة للاشكال ومنها كان تكون الخامة او الاكاسيد اللونية التي هي لها الفضل الكبير برسوخ الشكل ومقاييس الفضاء وامتداداتها على سطوح الأواني المشكلة وهذه صفة أعطت ((الأشكال الانية الفخارية انها لا تعتمد على الاعتبارات التقنية والعملية بل تعتمد ايضا على تقاليد صناعية الفخارية الشائعة عن طريق الاحتكاك مهما كان نوعه بين الجماعات الصانعة للفخاريات))(32).**

**وهنا فالأهمية هي الأشكال العديدة ذات الخصائص المتميزة، فاشكال الأواني البسيطة في حسونة - سامراء- حلف والعبيد، تبدو متشابهة فقط التي تشترك في تلبية متطلبات الحياة ولكن صناعتها تمثل تتبع لصلات حضارية ومنها جاء تصنيف الفخاريات بفعل التقنية دون الرجوع إلى الحاجة وكان السياق مؤهل لمعالجة انماط حتى التعبير وكون الخطاب كوسيلة للتواصل باستجابة، مناسبة بانه تكوين للغة واحدية الدلالة وتعينها بدرجة مناسبة في نظام الفكر.**

**وهذا جعل انه بامكان ((الاواني التي صنعت في ذلك الزمن ان تحركنا بشكلها المؤثر))(33) وأهميتها هنا في الخطاب الذي يصعب التمييز بينه وبين التقنية الممثلة بالتركيب لفعالية معينة أو اضافة معينة، وما بين استبدالها بفعالية اخرى في آنية غيرها هنا الفعاليات المتكونة المشكلة والمضافة بفعل التقنية تناسبت ككائنات او اشياء، لكنها لا تلائم قطعاً أي فعلا او اية صفة او ظرف، ما لم يكن هناك دور للسياق حيث غالبا ما تكون هنا اشكال الفعاليات، ذات علاقة واضحة بالاداء التقني المصاحب بالاضافة التي تمكن التفسير في انه ((استطاع صانع الفخار ان يضيف الايقاع والحركة المتصاعدة إلى تصوراته عن الشكل، حينئذ تواجدت - اوتوافرت- كل الاسس اللازمة لهذا الفن الاكثر تجديداً))(34)**

**([1]) هنري هو وجز: التقنية في العالم القديم، ترجمة رنده فانيش، مراجعة محمود أبو طالب الدار العربية للنشر والتوزيع، الاردن - عمان، 1988، ص65**

**([2]) المصدر اعلاه، ص54.**

**([3]) Frank fort, studies in early pottery of the near, east, voi I London 1924.**

**([4]) مجاهد عبدالمنعم علم الجمال في العصر الحجري، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة العدد13، العراق، بغداد، ص166، 1983.**

**([5]) اتيان سوريو، المصدر السابق، ص39.**

**([6]) جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم مراحية زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، مصر، القاهرة، 1963، ص158.**

**([7]) Frank fort = opcit, p16.**

**([8]) جون ديوي، المصدر السابق، ص278.**

**([9]) ارسنت فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، مصر، القاهرة، 1971، ص164.**

**([10]) ارئت فيشر، ضرورة الفن، مصدر سابق، ص 164 .**

**([11]) زهير صاحب ، نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين ، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العدد ، 9 , 10 العراق ، بغداد ، 2000 ، ص 66 .**

**([12]) Maston, f. ceramic ecology, anapproach to the study of the early cultures of the near wast in ceramic and man editied by matson U.S.A. 1965 . P2 10**

**([13]) فرانكلين روجر ، المصدر السابق ص 96.**

**([14]) المصدر اعلاه ، ص 96.**

**([15]) جون ديوي ، المصدر السابق ، ص 282 - 283.**

**([16]) جون ديوي، المصدر السابق، ص278.**

**([17]) جون ديوي المصدر السابق، ص265.**

**([18]) هريرت ريد، معنى الفن، ترجمة ساحي خشية، مراجعة مصطفى نجيب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية، بغداد، 1989، ص87**

**([19]) فرانكلين هودجز، المصدر السابق ص27.**

**([20]) فراس السواح، دين الانسان، منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر، سوريا، دمشق، 1994، ص19.**

**([21]) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، المصدر السابق ، ص 153.**

**([22]) هنري هودجز ، المصدر السابق ص 43 .**

**([23]) اتسيان سوريو ، المصدر السابق ص 33 .**

**([24]) WAHID G the Wexcavation of the third season at tell As - Sawwan 1960 Sumer , Vol , XXlll , Nosiand 2 1964 P . 9 .**

**([25]) Harzfeld Die Ausgrabungen  von samarra, Band V . Die Vargesch Chtliche te;pfereieien van , samara Bvelien , 1930 .**

**([26]) جون ديوي ، المصدر السابق ، ص 139 .**

**([27]) Morttinsin addition remarks on the v chrondogy of village - farming communites in the zagrose area sumer vol xx l nosl and 21 1964 . P.P . 64 - 63.**

**([28]) هنري هو جر المصدر السابق ص 12-13.**

**([29]) المصدر اعلاه ، ص 13 .**

**([30]) المصدر نفسه ،ص 13 .**

**([31]) تاثان نوبلر، حورا الرؤية، مدخل إلى التذوق والفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد، 1987، ص36**

**([32]) Delougaz, Pottery from the diyala Region, the university of Chicago oriental institute publication vol.1x lll-1952 p.4**

**([33]) هربرت ريد، معنى الفن، المصدر السابق، ص57**

**([34]) المصدر اعلاه ص58**

**الرسوم الجدارية ... احدى القوى العليا في نظام التشكيل في بلاد الرافدين**

**يجدر بنا ان نبدا البحث المفصل عن الفنون الرافدينية وماتضمنته من علاقات كامنة في الطبيعة، البعض منها نفهمها والبعض الاخر تمثل افكار مجردة ، ولكن كل واحد من هذه الفنون يؤثر في مجرى الدنيا وتعمل ضمن نطاق من الافعال المؤداة الواضحة المعالم والحدود.**

**نلاحظ ان الدولة الكونية وطريقة التركيب الهرمي في بلاد النهرين، هو داخل في عملية استمداد سلطوية  يحصل عليها من القوى العليا ، وتعمل ضمن نظام هرمي يتالف منه الكون بصورته العامة ، مانح السلطة في كل الحالات هو الذي يكون صاحب اعلى قوى ، وكما لدينا في اسطورة (( انو وانليل)) الذي يحتل المراتب العليا، والدولة في بلاد النهرين تشمل تراكيب ثانوية عديدة وتكون بمستويات تتباين من درجة الى اخرى، ولكن نظامها بالرغم من هذا التباين يتفعل بوجود المفردة التي تستطيع ان تندمج بنظام الدولة الكونية كما يحلو لمؤلفي كتاب(( ماقبل الفلسفة)) ان ييصفوها. هذا الامر بدا يلقي بضلاله على الفنون ، الفخار، الرسم الجداري، المنحوتات، فنون العمارة. ولكننا نستطيعان نتامل الهيكل في فنون التشكيل في بلاد النهرين ومنها موضوع البحث (( الرسم الجداري)) ونحن هنا نضع طريقة تركيبية نلتزمها , وهي محاولة نظرية تستند على  مجموع نظم وعلاقات تم تركيبها بعد تحليل لتكوين فكرة نظرية لفهم الفن والعمل الفني , ومن المحتم ان تكون نظرتنا مؤيدة لاتجاهات ورافضة لغيرها وهو امر طبيعي .الااننا حرصنا على كشف اسباب الرفض والتأييد بكشف علاقات خفية يمكن ان تثار هذة الافكار . فكان الرسم الجداري الرافديني   الهاجس والدافع للكشف عن ماهو موجود خارج الكهف ومن ثم الانتقال به الى داخل الحيز  ,   العمل الفني موضوع البحث ننطلق به تحليلا ًوتركيبا ًنعرف مسبقاً أننا سنختلف مع الكثير من الذين ينتمون الى المناهج النقدية المعاصرة ممن ليس لهم علاقة بالتاريخ  , وكذلك مع الذين يعتقدون بان الفنون القديمة موهبة وألهام , وممن جعلوا الفن نوعا من التداعي غير متقيد ليعلن انه ضرباً من الانفصام ضمن دائرة اللاوعي أو ومضات عملت بصورة شرعية في دائرة المعتقد الديني.**

**ورغم مافي الفكر الفلسفي للانسان الاول في بلاد النهرين  من تناقض في ترتيب حالة الحدث  الا أننا نجد الرسم الجداري اعلاه هو اول وثيقة قديمة ليعلن انه اقدم رسم جداري في بلاد الرافدين ، وقد تعرض معظم اجزاؤه للتلف    فلا يمكن تجاوز هذة العلميات مهما كان الفكر  الفلسفي غارقا ًفي ميتافيزيقيا فوقية بدلالة ان كل الفعاليات قد دخلت في دائرة مهمة تعمل وهي (( دائرة المعتقد الديني)) . أن التحليل والتركيب لهذا النتاج الفني الثر  معرفة التشكيل وبداياتها فهو كاشف لمفردات البناء والنتاج كما هو كاشف للعلاقات والنظم وهنا   بكون الفن الجداري نتاجاً ووعياً ماهو الاعمليات تحليلية تركيبية يحقق لنا معرفية مطلقة في الفن والجمال بوصفة معرفة انسانية متراكمة , وهو أي ( الفن الجداري ) معرفة تخصصية تحتاج الة عدة مرتكزات أساسها مستوى تحليلي تركيبي من الفهم والوعي  بمستوى من التركيب الخيالي التخصصي  وأمكانيات  تجريبية مكونة لاسلوب بناء او أنشاء يتطور بتراكم العمل والأداء ويخضع الى اسس وعناصر العمل الفني  .**

**(( التقنية)).....**

**نفذ المشهد بتقنية بسيطة على احد جدران الكهوف من عصر ماقبل الكتابة العصر الحجري الحديث، كسي الجدار بطبقة خفيفة من الجص على الجدار الحجري ، ورسم المشهد بالوان بدائية يعتقد انها مصنوعة من الاحجار وعلى اكثر الاحتمالات انها حجر الكلس اللون الاساسي للمشهد (( الابيض والاسود )) وبعض الوان المغرة الحمراء . حيث نرى ان المشهد برمته هو عبارة عن دراسة في التخطيط كانت المغارة والكهف بالنسبة له التجريب المستمر الذي يخضع إلى استقراءاته الفكرية، في أن يكون مملكة فنية لوحده لما حمل في داخله من مزايا قد يفصح عنها الجيل القادم من خلال تنقيبا ته وتحليلاته الفنية ، لذلك كانت فرصة وجود الرسوم الجدارية ف الكهوف احد الحوافز المهمة لان يعلن الإنسان الأول في بلاد الرافدين إلى بلورة أساليب جديدة يبدأ توزيعها بجدران المعابد والقصور وقاعات وفناءات السلطة الملكية . وفي نفس الوقت تخضع إلى تنويعات متباينة في المقاييس عن رسوم المغارات والكهوف ، لتعطي   بدورها رؤية خطابية جديدة جديدة للنص الأدائي الذي يوازن الطروحات الشكلية للفنون الأخرى   وهي النحت والفخار .**

**(( موضوع المشهد))....**

**موضوع المشهد يتناول فعالية اجتماعية عاصرت فترة مهمة كانت بعد عصر جمع القوت وهي (( عصر الصيد)) تم تجميع نظام هذه الجدارية وكانها تخضع الى نظام من العلاقات التي عملت بتراتبية الواقع المعاش، ومن ثم عامل مهم هو التفاعل المنتظم في تكوين واحد ، يمتد المشهد الى مساحة واسعة كمضمون من الافكار المطروحة التي تعامل معها الفنان الرافديني بفكرة تلخص تمثيل الصراع مع الحيوان وكيفية السيطرة عليه ، هذه القوى تتزامن بشكل كبير في ان التاثير القائم مع قوى الموت والعدم المرموز لها في العديد من الجداريات المرسومة في بلاد الرافدين، فضلا عن تزامن بالافكار مع تمثيل رقصات مرسومة ومضافة على الاواني الفخارية ، كلها عملت وفق نظامها المقدس ولكن العامل الدوري جعل من الرسوم الجدارية يشكل نوع من الانطلاقات نحو، استثمار الفنان الى سعة السطح التصويري ولايترك هناك فراغات تؤدي الى فقدان الوحدة التصويرية وتعلن ربما انفكاك في انظمة العلاقات الشكلية وانعدام الروابط التي توحد البنية الكلية للموضوع.**

**تنوعت مواضيع المشهد (( حيوان الاوناكر)) الشباك، المطبات الارضية، الافراد(( الصيادين)) الكثير من الباحثين في هذا المجال اطلقوا على هذه الفترة واسموها (( ميثيولوجيا الصيادين)) لما حملته من افكار اسطورية تعامل معها الفنان الرافديني بطريقة مدروسة وتقنية ادائية حققت له عامل مهم هو نسيج الخطاب والعمل على بثه كصورة واقعية بعد ان كان صورة ذهنية**

**(( الاسلوب الفني)).....**

**يدل الاسلوب المتبع في رسم المشهد الى نوع من العفوية، في رسم الاشكال بالرغم من انه الرسم الجداري الاول بالتاكيد ان عامل الخبرة له تاثير واضح ، وربما يتغافل عامل المنظور ويبتعد عن هندسية التشكيل وبالتالي هو الاخر يبتعد عن المنطق الرياضي في تكوين الحسابات المنظورية، ولكن المعالجة كانت بدلالة الاختزال لكثير من المفردات الواقعية والتي بدأ يعمل على تشذيب الزوائد ويقترب من التجريد ويبتعد عن التفصيل، هذا الاعتماد يرى الكاتب ان هناك اهتمام واضح لعملية تقنية الرسكم الخطي ، وهو ربما هو الاخر نوع من التبسيط ، الذي يكفي الابلاغ عن الاشكال باعتباره احد رموز الافكار التي انطلقت منه الافكار الاقتصادية بدلالة الوازع الديني المؤداة ضمن الفعاليات الاجتماعية.**

**ولعل البنية العميقة لهذا النتاج الخالد ، هو ان الحدث ارتبط بفكرة ان يقوم الانسان بعملية صيد لايمثل مشهد صراع عنيف مثلما مثلت عدد من الرسوم الجدارية وبالتالي كان عملية  مطاردة ومن ثم انقضاض على الحيوان ، التبسيط والاختزال وفقا لمساحة المشهد التصويري المنفذ كون حالة قدسية حيث ان الحيوان يوظف عند الانسان وخصوصا صيده او النيل منه هو عامل بلاغ لطقوس جماعية خاصة بفعالية الممارسة الدينية والسحرية، وهنا اشرت عملية الصيد نوع من مناسبة ذات اهمية بالفكر الاجتماعي هو عملية صيد الحيوانات.**

**وتاسيسا على ماتقدم : يرى الباحث ان الفنان الرافديني قد خلق مجاورة مهمة ، بين ماهو حياتي متمثل بعملية الصيد والاستفادة من الحيوانات وجلودها ، وبين ماهو طقوسي ، هذه الدلالة الجمعية كانت قد عملت في زمن ومكان اعلنت فيه نوع من الثبوت ، وبالرغم من الزمن المتحرك في عامل الصيد المتمثل بعملية المطاردة والانقضاض ، استثمر الفنان المكان بعامل مهيمن لحجم الرسم الجداري ليقدم ابلاغ تشكيلي عن الموضوع.**

**انه جمع العامل الفكري والتقني الادائي ، ومن ثم جمع كل الاحداث في مكان وزمان واحد ووثقها ليعلن فيها للبشرية انها اول رسم جداري متكامل انبثق من رحم هذه الحضارة .**

**الرسوم الجدارية ... احدى القوى العليا في نظام التشكيل في بلاد الرافدين**

**يجدر بنا ان نبدا البحث المفصل عن الفنون الرافدينية وماتضمنته من علاقات كامنة في الطبيعة، البعض منها نفهمها والبعض الاخر تمثل افكار مجردة ، ولكن كل واحد من هذه الفنون يؤثر في مجرى الدنيا وتعمل ضمن نطاق من الافعال المؤداة الواضحة المعالم والحدود.**

**نلاحظ ان الدولة الكونية وطريقة التركيب الهرمي في بلاد النهرين، هو داخل في عملية استمداد سلطوية  يحصل عليها من القوى العليا ، وتعمل ضمن نظام هرمي يتالف منه الكون بصورته العامة ، مانح السلطة في كل الحالات هو الذي يكون صاحب اعلى قوى ، وكما لدينا في اسطورة (( انو وانليل)) الذي يحتل المراتب العليا، والدولة في بلاد النهرين تشمل تراكيب ثانوية عديدة وتكون بمستويات تتباين من درجة الى اخرى، ولكن نظامها بالرغم من هذا التباين يتفعل بوجود المفردة التي تستطيع ان تندمج بنظام الدولة الكونية كما يحلو لمؤلفي كتاب(( ماقبل الفلسفة)) ان ييصفوها. هذا الامر بدا يلقي بضلاله على الفنون ، الفخار، الرسم الجداري، المنحوتات، فنون العمارة. ولكننا نستطيعان نتامل الهيكل في فنون التشكيل في بلاد النهرين ومنها موضوع البحث (( الرسم الجداري)) ونحن هنا نضع طريقة تركيبية نلتزمها , وهي محاولة نظرية تستند على  مجموع نظم وعلاقات تم تركيبها بعد تحليل لتكوين فكرة نظرية لفهم الفن والعمل الفني , ومن المحتم ان تكون نظرتنا مؤيدة لاتجاهات ورافضة لغيرها وهو امر طبيعي .الااننا حرصنا على كشف اسباب الرفض والتأييد بكشف علاقات خفية يمكن ان تثار هذة الافكار . فكان الرسم الجداري الرافديني   الهاجس والدافع للكشف عن ماهو موجود خارج الكهف ومن ثم الانتقال به الى داخل الحيز  ,   العمل الفني موضوع البحث ننطلق به تحليلا ًوتركيبا ًنعرف مسبقاً أننا سنختلف مع الكثير من الذين ينتمون الى المناهج النقدية المعاصرة ممن ليس لهم علاقة بالتاريخ  , وكذلك مع الذين يعتقدون بان الفنون القديمة موهبة وألهام , وممن جعلوا الفن نوعا من التداعي غير متقيد ليعلن انه ضرباً من الانفصام ضمن دائرة اللاوعي أو ومضات عملت بصورة شرعية في دائرة المعتقد الديني.**

**ورغم مافي الفكر الفلسفي للانسان الاول في بلاد النهرين  من تناقض في ترتيب حالة الحدث  الا أننا نجد الرسم الجداري اعلاه هو اول وثيقة قديمة ليعلن انه اقدم رسم جداري في بلاد الرافدين ، وقد تعرض معظم اجزاؤه للتلف    فلا يمكن تجاوز هذة العلميات مهما كان الفكر  الفلسفي غارقا ًفي ميتافيزيقيا فوقية بدلالة ان كل الفعاليات قد دخلت في دائرة مهمة تعمل وهي (( دائرة المعتقد الديني)) . أن التحليل والتركيب لهذا النتاج الفني الثر  معرفة التشكيل وبداياتها فهو كاشف لمفردات البناء والنتاج كما هو كاشف للعلاقات والنظم وهنا   بكون الفن الجداري نتاجاً ووعياً ماهو الاعمليات تحليلية تركيبية يحقق لنا معرفية مطلقة في الفن والجمال بوصفة معرفة انسانية متراكمة , وهو أي ( الفن الجداري ) معرفة تخصصية تحتاج الة عدة مرتكزات أساسها مستوى تحليلي تركيبي من الفهم والوعي  بمستوى من التركيب الخيالي التخصصي  وأمكانيات  تجريبية مكونة لاسلوب بناء او أنشاء يتطور بتراكم العمل والأداء ويخضع الى اسس وعناصر العمل الفني  .**

**(( التقنية)).....**

**نفذ المشهد بتقنية بسيطة على احد جدران الكهوف من عصر ماقبل الكتابة العصر الحجري الحديث، كسي الجدار بطبقة خفيفة من الجص على الجدار الحجري ، ورسم المشهد بالوان بدائية يعتقد انها مصنوعة من الاحجار وعلى اكثر الاحتمالات انها حجر الكلس اللون الاساسي للمشهد (( الابيض والاسود )) وبعض الوان المغرة الحمراء . حيث نرى ان المشهد برمته هو عبارة عن دراسة في التخطيط كانت المغارة والكهف بالنسبة له التجريب المستمر الذي يخضع إلى استقراءاته الفكرية، في أن يكون مملكة فنية لوحده لما حمل في داخله من مزايا قد يفصح عنها الجيل القادم من خلال تنقيبا ته وتحليلاته الفنية ، لذلك كانت فرصة وجود الرسوم الجدارية ف الكهوف احد الحوافز المهمة لان يعلن الإنسان الأول في بلاد الرافدين إلى بلورة أساليب جديدة يبدأ توزيعها بجدران المعابد والقصور وقاعات وفناءات السلطة الملكية . وفي نفس الوقت تخضع إلى تنويعات متباينة في المقاييس عن رسوم المغارات والكهوف ، لتعطي   بدورها رؤية خطابية جديدة جديدة للنص الأدائي الذي يوازن الطروحات الشكلية للفنون الأخرى   وهي النحت والفخار .**

**(( موضوع المشهد))....**

**موضوع المشهد يتناول فعالية اجتماعية عاصرت فترة مهمة كانت بعد عصر جمع القوت وهي (( عصر الصيد)) تم تجميع نظام هذه الجدارية وكانها تخضع الى نظام من العلاقات التي عملت بتراتبية الواقع المعاش، ومن ثم عامل مهم هو التفاعل المنتظم في تكوين واحد ، يمتد المشهد الى مساحة واسعة كمضمون من الافكار المطروحة التي تعامل معها الفنان الرافديني بفكرة تلخص تمثيل الصراع مع الحيوان وكيفية السيطرة عليه ، هذه القوى تتزامن بشكل كبير في ان التاثير القائم مع قوى الموت والعدم المرموز لها في العديد من الجداريات المرسومة في بلاد الرافدين، فضلا عن تزامن بالافكار مع تمثيل رقصات مرسومة ومضافة على الاواني الفخارية ، كلها عملت وفق نظامها المقدس ولكن العامل الدوري جعل من الرسوم الجدارية يشكل نوع من الانطلاقات نحو، استثمار الفنان الى سعة السطح التصويري ولايترك هناك فراغات تؤدي الى فقدان الوحدة التصويرية وتعلن ربما انفكاك في انظمة العلاقات الشكلية وانعدام الروابط التي توحد البنية الكلية للموضوع.**

**تنوعت مواضيع المشهد (( حيوان الاوناكر)) الشباك، المطبات الارضية، الافراد(( الصيادين)) الكثير من الباحثين في هذا المجال اطلقوا على هذه الفترة واسموها (( ميثيولوجيا الصيادين)) لما حملته من افكار اسطورية تعامل معها الفنان الرافديني بطريقة مدروسة وتقنية ادائية حققت له عامل مهم هو نسيج الخطاب والعمل على بثه كصورة واقعية بعد ان كان صورة ذهنية**

**(( الاسلوب الفني)).....**

**يدل الاسلوب المتبع في رسم المشهد الى نوع من العفوية، في رسم الاشكال بالرغم من انه الرسم الجداري الاول بالتاكيد ان عامل الخبرة له تاثير واضح ، وربما يتغافل عامل المنظور ويبتعد عن هندسية التشكيل وبالتالي هو الاخر يبتعد عن المنطق الرياضي في تكوين الحسابات المنظورية، ولكن المعالجة كانت بدلالة الاختزال لكثير من المفردات الواقعية والتي بدأ يعمل على تشذيب الزوائد ويقترب من التجريد ويبتعد عن التفصيل، هذا الاعتماد يرى الكاتب ان هناك اهتمام واضح لعملية تقنية الرسكم الخطي ، وهو ربما هو الاخر نوع من التبسيط ، الذي يكفي الابلاغ عن الاشكال باعتباره احد رموز الافكار التي انطلقت منه الافكار الاقتصادية بدلالة الوازع الديني المؤداة ضمن الفعاليات الاجتماعية.**

**ولعل البنية العميقة لهذا النتاج الخالد ، هو ان الحدث ارتبط بفكرة ان يقوم الانسان بعملية صيد لايمثل مشهد صراع عنيف مثلما مثلت عدد من الرسوم الجدارية وبالتالي كان عملية  مطاردة ومن ثم انقضاض على الحيوان ، التبسيط والاختزال وفقا لمساحة المشهد التصويري المنفذ كون حالة قدسية حيث ان الحيوان يوظف عند الانسان وخصوصا صيده او النيل منه هو عامل بلاغ لطقوس جماعية خاصة بفعالية الممارسة الدينية والسحرية، وهنا اشرت عملية الصيد نوع من مناسبة ذات اهمية بالفكر الاجتماعي هو عملية صيد الحيوانات.**

**وتاسيسا على ماتقدم : يرى الباحث ان الفنان الرافديني قد خلق مجاورة مهمة ، بين ماهو حياتي متمثل بعملية الصيد والاستفادة من الحيوانات وجلودها ، وبين ماهو طقوسي ، هذه الدلالة الجمعية كانت قد عملت في زمن ومكان اعلنت فيه نوع من الثبوت ، وبالرغم من الزمن المتحرك في عامل الصيد المتمثل بعملية المطاردة والانقضاض ، استثمر الفنان المكان بعامل مهيمن لحجم الرسم الجداري ليقدم ابلاغ تشكيلي عن الموضوع.**

**انه جمع العامل الفكري والتقني الادائي ، ومن ثم جمع كل الاحداث في مكان وزمان واحد ووثقها ليعلن فيها للبشرية انها اول رسم جداري متكامل انبثق من رحم هذه الحضارة .**

**أثر البيئة الاجتماعية والموروث الحضاري في الأسلوب الفني .. ((بلاد النهرين انموذجا))**

**تعد البيئة من العوامل المحيطة المهمة التي تؤثر بالفنان بشكل أو بآخر في تعزيز مدركاته الحسية حيث أن البيئة تشكل مصدرا ملهما للكثير من الأعمال الفنية وكذلك البيئة الاجتماعية هي التي تدعم وتعزز أفكار الفنان من خلال ما يقوم ويحور ويضيف ويأخذ من البيئة بشكل يشبه في ذهن المتلقي حالات مثيرة ممتعة. وحينما يتجه الفنان نحو إنجاز أي عمل فني يصب جل اهتمامه في التعرف على ما هو موجود في الطبيعة من ثم يتعرف على التكنولوجيا والتقنية والأداء لكي يمارس عمله الفني. (إن الطبيعة هي المنبع الروحي للقواعد، والطبيعة قد تكون مماثلة في جسم الإنسان وعاداته وغرائزه، فلإنسان نفسه ظاهرة طبيعية من ظواهر هذا الكون الذي خلقه) (1ص11) وأن علاقة الإنسان ببيئته أو بالمكان الذي يعيش فيه تجسد في أبسط صورها أنموذجا فريدا للانتماء إلى الطبيعة المألوفة لدينا، ويتمثل هذا في تطبعنا ببعض مظاهر الطبيعة الموجودة والمتشكلة في البيئة وهذه تعدها مضمونا فنيا وجوهريا، إضافة إلى أنها تعبير عن علاقة البشر ببعضهم في مكان يصبح جزءا من العلاقة في زمان يؤكد موروثة الحضاري. (تشكيل البيئة بمفهومها الطبيعي أو الجغرافي أساسا في تمييز الفنون حيث تأكد بالفعل تأثير عوامل البيئة والمناخ في ذوق الشعوب وإبداعاتها). (2ص35ـ37). إن الفهم الخاص بهذه العلاقة يتحدد على أساس الانتماء للوجود الكلي للفرد، ويعد هذا مصدرا من مصادر التذوق الإجمالي انطلاقا من القيمة الأخلاقية في بيئة معينة.**

**العلاقة هنا أن الإنسان امتزج بالطبيعة، وقد أصبح الانتماء إلى الذات يقود الفرد إلى الطبيعة ومن ثم إلى الفن إنه انتماء للمكان الذي يشمل هذا كله ويجعله مرجعا للإبداع ومن ثم الحكم عليه. (إن الفن إذا لم يكن سوى تسجيل لمظاهر الطبيعة لكان أقرب تقليد هو أكثر الأعمال الفنية إقناعا). (3ص192).**

**إن الطبيعة هي التي تنعكس على الوجود الإنساني في شتى جوانبه تنعكس أيضا على الفن الذي يصور مظاهر الطبيعة مظاهر البيئة وما تتميز به هذه البيئة من مميزات تميز المجتمعات بعضها عن البعض الآخر وتتميز في أقاليمها الجغرافية.**

**لقد شكلت الكثير من المفاهيم والظواهر وقد شكلت عاملا مشتركا بين الإنسان ولو كان الذي يعيش فيه ومن هذا يجعد دور البيئة في الفن مؤشرا مهما على أن تتفاعل البيئات فيما بينها لتؤكد لنا شيئا مهما أسمه الثقافة (البيئات الاجتماعية وما فيها من كل خصائص ومميزات أعطت تسليما بأن الثقافة والفنون وما في حكمها وليدة البيئة والإنسان معا، وأنها تتكيف وفقا للظروف الاجتماعية لكل جيل أو لكل حقبة زمنية). (4ص258). لهذا كانت ثقافة الفنان عاملا أساسيا في أن يتمكن من إدراك الأشياء والأحداث التي تحيط به وتواجهه في حياته العملية الفنية ومن خلال أفكاره وتصوراته وما ينتج عنها من قيم فنية وما سيتم فعله من خلالها لذا فالثقافة ((ثقافة الفنان))تكتسب ديمومتها من خلال الصلة الوثيقة التي ترتبط بكل مظاهر وظواهر المجتمع وهذه الظواهر تعطي انعكاسات وتطورات تحدث نتيجة تحول اجتماعي في بيئة اجتماعية ترتبط بواقع الأمة بكاملها في ماضيها وحاضرها الفنان لا بد من أن يفهم هذا الواقع ويركز على أبرز مظاهره الإيجابية وينطلق من مبادئ حيوية. ويجعلها ضمن حالة التوازن مع متطلبات البيئة الاجتماعية الجديدة ومفاهيمها الحديثة. (فالثقافة أثر كبير في تعبير الفنان بالإضافة لكونها من الأسس الرئيسة للتطور الاجتماعي وانعكاسها يكون من خلال المتغيرات في النزعات والميول الخيالية التي تسببها في الاتجاهات الخطية الماثلة في تطور الأساليب الفنية، نضيف إلى أن التطور الاجتماعي واتجاهه العام يمكن أن يبقيا في تاريخ أي مجتمع أو حضارة محدودين وقد يحدث نوع التطور وسرعته من خلال التعبير الفني ومنطلقاته الجديدة). (5ص256) وبما أن الفن هو جزء من التطور الثقافي لكل فترة لها نمطها وأسلوبها ولكل حضارة خصائصها ومميزاتها ولكل فرد له تاريخ وله أسلوب خاص لذلك فإن تاريخه في الزمان والمكان هو جزء من التعبير الثقافي لذلك العصر. العلاقات مستمرة ما بين المجتمع والفرد وتشكلت لديه الثقافة من بيئته إذا هو المسؤول عن إبداع العمل الفني أيا كان نوعه ليعطيه إلى المستقبل ليعيد تكامل الفن (يحتاج المستقبل إلى إعادة تكامل الفن كطريقة أسلوبية مستقلة للإدراك والتعبير، كمتلازم حسي، متساو، ومتناقض، للتجريدية الفكرية، يمكن للعناصر الفكرية الولوج داخل عقل الفنان، هناك تحصل على رموزها الحسية والموضوعية). (6ص190) هذه الصور الذهنية المتلازمة بإحساس الفنان تستند على أساس فكري للتعبير عن المتغيرات والأحداث وتكون صور ذهنية وانطباعات ترتبط مباشرة بالبيئة ومن خلالها يتم تسجيل بما ينسجم مع ارتباطاتها وبصورة موضوعية.**

**( فالثقافة سواء أكانت مادية أم غير مادية فإنها تتغير حسب البيئة المحيط بها وقد يكون هذا التغيير جزئيا وكليا بما فيها الأشكال الفكرية والفلسفية والفنية). (7ص443). الشيء الأساسي العادي في الطبيعة والبيئة المحيطة بالإنسان هي الأشكال سواء كانت مطابقة أم غير مطابقة فإذا تطابقت كونت هناك مقارنات يستطيع بها الفنان أن يبرز المضمون الذي تولد من ثقافة بيئية لا يتعرض عليه المجتمع مطلقا بدليل أن الأشكال في الطبيعة تتفاوت موضوعاتها ويتم التعامل معها بمفاهيم طبيعة الإنسان وبيئته وفق الأشكال التي توافق العناصر العامة والضرورية لاستنباط مفاهيم فنية تكون البيئة هي المصدر الأول.**

**(ولما كانت البيئة هي المصدر الأول بل والمتقدم للشكل وبمعنى أنها أم الأشكال لكن ذلك يجعلها أمام حالتين شكل يطابق بيئته وشكل لا يطابق، شكل يتشابه أصله البيئي، شكل لا يشابه أصله البيئي، شلك يشابه ويطابق أو يماثله مزيجا من عدة أشكال بيئية).**

**( عند هذه الحالة نقول هل البيئة تتحول أمامنا إلى وسيلة لإجراء مقارنات وقد يكون الجواب بنعم وقد يرى البعض أن ما بعد المتغير الشكلي البيئي ثم المقارنة أو التفاوت أو التباين.. أي بمعنى الكشف التحليلي لما بعد الشكل الطبيعي ويمكن أن يصبح هذا، على أن لا تخطئ الأول). (8ص8).أنا أتفق مع الرأي على أن تعود الإنسان على بيئة معينة تختلف عن البيئات الأخرى، فإن اختلاف البيئة من مكان إلى مكان يصاحب ذلك تقلبات وظروف مناخية طبيعية ذات مكونات مختلفة وكذلك أن البيئة بها كائنات من حيوانات وطيور ومظاهر قد تكون ذات تأثيرية مباشرة على الفنان. (أثر هذا كله في عادات وحياة الشعوب وتقاليد ونظمها ثم انعكس ذلك على الفنون التي تمايزت من شعب إلى شعب ومن جنس إلى جنس تبعا لهذا التمايز، وللسبب نفسه أصبح بمقدورنا التميز بين فنون آسيا وأفريقيا .. استنادا لهذا المبدأ وفي شتى أنواع الفنون). (9ص263). وقد استفاد الفنان من مظاهر الطبيعة المتمثلة بالبيئة الأبعاد الروحية والشكلية حيث كشفت البيئة الاجتماعية تأثيرات أساسية تدخلت حتى في اختيار الإنسان لما يرتديه من لباس وكذلك من مسكنه وطبيعة عيشه وهذا أدى إلى أن يبلور الأشكال التقليدية المعروفة ويسقطها على المنجز الفني في عمل إبداعي يميزه في بيئته الاجتماعية (والأشكال المعمارية والنحتية أو الصور الجدارية، أما أن ترتبط بحياة الإنسان وسلوكه وتتكون أشكالا متطورة مع الفنان تنزع إلى ذاتية طموحه في الصياغة والتكوين مستندة، أما إلى فكر ذاتي أو مدرسة فنية معينة ينطلق منها الشكل). (10ص236).**

**وإذا الفنان من خلال نشاطه الذهني وفكره عليه أن يخاطب الناس من خلال ما يقدمه من إبداع بلغة الكل وأن يجيب وفق ما يقدمه من دلالات تعبيرية وفق ما أعده ووظفه بأسلوبه ونمطه الخاص الفردي الذي تمتع به، وبهذا فإنه يضيف إلى فكره وذهنيته ويخوض عددا من التجارب ليتوصل إلى مرحلة تجعله يفتح أفاقا جديدة هو يختاره ولا يبتعد عن مدرسة فنية تتفاعل مع مراحل يستمد روحية هي موجودة أساسا في كثير من الفنون الرافدينية والعربية والإسلامية وكانت متخمة بالأشكال الكثيرة التي تحمل معاني فيها الكثير من الدلالات الرمزية والتأملية ساعدت الفنان على أن يحفز مدركاته. (من خلال إيجاد الرمز ما بين الظواهر الطبيعية والاجتماعية ومن أجل خلق عنصر الإبداع والابتكار حيث يتم من خلال تحديد الصورة الفنانين عدة تعديلات وتحويرات يتعاقب فيها الحذف والإضافة حتى يصبح عملا يتمثل فيه الخلق والإبداع). (11ص131).**

**لذا فإن البيئة الاجتماعية لها أهمية كبيرة في بلورة أسلوب الفنان وتعتبر من الأمور المهمة التي شغلت نفعية الفنان لأنه عايش واحتك بالبيئة طيلة فترة حياته ومن خلالها يسمو بأفكاره وطرق أدائه وتكنيكه وأسلوبه الفني الذي اعتبر العنصر الأساسي في الفن من خلال ما مثلته البيئة من أرضية مشتركة تفاعل فيها سائر البشر على الرغم من تعدد المظاهر والمتغيرات، هناك سمات وملامح رئيسية تشكلت من خلالها فكرة الجمالية التي تجسدت في روح الحضارة العربية والإسلامية وفلسفتها في إطار عام ارتكز على ثلاث قواعد رئيسة مهمة أثر البيئة الاجتماعية الأساس العقائدي الروحي والشكل التعبيري للمضمون.( وأول سمات هذه الإبداعية تتمثل في التلاحم بين المضمون الروحي وملامح البيئة). (12ص504) الخصائص في الإبداع تمثلت بتلاحم المضامين العقائدية والروحية للفنان وملامح بيئته التي انتمى إليها بعد اكتمال عناصر البيئة الاجتماعية التي فرضت نفسها في الكثير من الاستخدامات وكذلك وجود مظاهر الطبيعة المختلفة في التعبيرات الفنية التي أعطت قيمة جمالية هدف الفن إلى تحقيقها وهو هدف إنساني ووسائل تحقيقها يتحكم بحكم التاريخ والعامل الحضاري والبيئة وغيرها مما جعل التراث متعلقا بإنتاج الحضارات وحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والحضارة العربية الإسلامية وحضارة الفن الأوربي القديم خير دليل على أن تعطي قيمة جمالية هدف الفن أن يحققها من خلال الموروث الحضاري. (التراث السجل الحي الخالد لحضارات الأمم وتأريخها). (11ص21) وفيها نظم وقوانين وطقوس وتقاليد تكون فعاليات يبحث عن الفنان في عصر وفي كل مكان باعتبارها وصفا جوهريا تعطي مفاهيم جديدة للفنان المعاصر ليس من أجل أن يقوم بتقاليدها وإنما من أجل أن يستفيد منها بطريقة الإدراك ويستنبط منها ما يراه مناسبا لأن يصيغ أفكاره ويسقطها في عمله الفني أو منجزه التشكيلي. (لذا فقد تعد مصدر إلهام الفنان في كثير من موضوعاته وأشكاله في مختلف الفنون في أنحاء العالم التي أحدثت تأثيرا كبيرا في المدارس الفنية المعاصرة واستخدم الفن التجريدي زخرفة سواء كان في الفن التجريدي الإسلامي والفن التجريدي الحديث). (9ص63). ومما هو معروف تاريخيا عن ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في عصر نهضتها، حيث سجلت الحضارة تقدما علميا في كل المجالات ومنها الفنية، حيث أن ثقافة العرب استوعبت فهما حقيقيا للدور الذي يثمر من خلاصة الفكر الإنساني المتمثل في إنجازات فنية مرموقة، لهذا كان انبهار الغرب بهذا واضحا وجليا (والغرب رغم تطورهم في التقنية إلا أنهم اتجهوا نحو حضارة العراق والعرب ليغدوا أفكارهم وفنونهم محاولين استيعابها والتغذي بها وإدخال التغيير على أنماط الإبداع وبالتالي أنماط الحياة وبتأثير منها). (13ص407).**

**ومن هنا تحدد أن للعرب فضلا كبيرا من في وضعهم اللبنة الأساسية للمعارف والعلوم والفنون حيث أن ثقافة العرب المعاصرة قد استوعبت فهما حقيقيا للدور الذي لعبه الفنان والذي أثمر خلاصة الفكر الإنساني المتمثل بالمنجز التشكيلي الجديد ليستلهم بذلك الفنان الغربي من هذه الحضارة ويعكسها في أعماله الفنية لتؤشر بذلك مؤشرا واضحا ونمطا في العمل الفني.**

**ومن هذا أن ابتداع المدارس أمر مهم ولا بد أن نتبع حساب التباينات والمكونات التاريخية وكذلك الثقافات والأصول التاريخية (وهذا يؤدي إلى التبعية والولاء لتلك المدارس التي قد تتناقض مع واقع الحركة الفكرية والإبداعية فتخلق ثقافات مهلهلة وتابعة، بل إن هذا النوع من التبعية يعد علامة بارزة على الخلل الذي يصيب علاقة المبدع بمصادره الحضارية أو فقدان الصلة بتلك المصادر نهائيا). (14ص155). وقد لجأ الفنان الغربي إلى التراث العربي لاقتباس مفرداته ومعالمه الحضارية بوصفها أصلية وثمينة بالحقائق الفعلية والصادقة للمجتمع العربي الأصيل، وتطبيقها على فئة وفق رؤيته الخاصة والدليل على ذلك الفنان الخزاف الإنكليزي ((أيان أولد)) حيث قام برحلات عديدة إلى دول الشرق ومنها العرق، هذا كله له تأثير فعلى وكون مزاوجة حقيقية بين الأسلوب والمجتمع التي يخاطبها وهذا يتفق مع قول شارل لالو (إننا لا نذكر خصب التأثيرات الدولية في تاريخ الفن ولكن هذا التأثير لا ينجب سوى ضروب من التداخل المصنوع السطحي والتراصف العقيم بدل التمثيل). (15ص255).**

**وأن الموروث الفني يرتبط ارتباطا وثيقا بمجمل الأوضاع وتأثيراتها على فكر الإنسان العراقي والعربي والغربي أيضا والذي استمد عناصر مكوناته الإبداعية من أبعاد فلسفية عميقة في تاريخ الحضارات وخاصة الرافدينية منها التي شكلت قيمة في غاية الأهمية لخصائص وسمات ذات علاقة في واقع الحياة والمجتمع العراقي والغربي (إن التراث ومستلزمات تطويره فنيا حيث تأخذ بدراسة القديم ونترك ما لا يفيدنا بالمعاصرة وتكوره إلى حيث يصبح لغة ذات طابع يمثلنا من جهة ويمثل لغة عامة تقبله وتهضمه الشعوب الأخرى ويضيف إليها كثيرا من ثقافتنا وينقلها إليهم وهكذا تكون عن طريق التراث قد ساهمنا في خضم الحضارات المنافسة لنا عالميا). (10ص772).**

**عادة الفنان يستمد من تراثه والواقع الذي يعيش فيه سواء كانت قرية زراعية أو مدينة أو حتى منطقة الصحراء والبادية الغربية مواضيع ومفاهيم تكون إشارة وعوامل ورموزا يتعامل بها مع المجتمع وهو (تعامل مع طبقة ذات هوية تاريخية ذات مفهوم انبعاثي ينطلق من نظرة علمية تربط بين الماضي والحاضر). (16ص35ـ36) . هذه النظرة تجعل الفنان أن يحول ويترجم الخبرة والمؤثرات الخارجية التي يدركها بعينة وعقله إلى شكل فني بعد أن تفحص وتعمق في الحقائق لكي يستلهم ما هو جديد ويعدل ويضيف ليكون بذلك رؤية بها خيال ناتج عن خبرة وتنظيم للأفكار فهو بذلك لم يتفاعل مع البيئة فقط بل صب بها أحاسيسه الذاتية،ولذلك نجد أن لكل فنان طابعا خاصا يميز عمله من أعمال الآخرين.**

**(والحضارة لا تقتصر على التفاعل مع البيئة المحيطة بها بل بما أسفرت عنه الحضارات السابقة لها ). (17ص53) ، التفاعل مع الحضارات استلهام المفاهيم بروح عصرها وأسمى سماتها والتفاعل معها بأسلوب نستطيع أن نعزز من المفاهيم لتصل بذلك إلى قيم جديدة متطورة.**

**تعبر عن منطلقاتنا الفكرية وسياسيا المتصلة بها ومن الأمور المركزية في مجتمعنا والمؤثرة في خلقنا وتراثنا وتقاليدنا هو الماضي بكل ما يحمل من عوامل الحياة وتقاليدها وقوانينها) (18ص3).**

**فتراثنا غني بالكثير من الرموز والدلالات والقيم التي تعد مصدر الإلهام لينطلق بغير قيود ويخلي مكانه على نحو متزايد لمفهوم التنظيم الذي يؤدي إلى تحقيق ما يريد تحقيقه من معاني ورموز الحضارة الأصلية التي تمكن الآخرين من حقيقة التعرف على حضارة الفنان من خلال الاستدلال ما تجسده الرموز والدلالات المعبرة، في هذا المجال يرى الباحث أن العلاقة بين الإنسان وبيئته الاجتماعية كان موازيا لأن يخلق بذلك موروثا حضاريا لأن نظم العلاقات والعادات والتقاليد التي انتقلت من جيل إلى جيل واستقرت في المجتمع واستطاع توظيفها وليضع القوى الأخرى في مسار آخر وكما قال جون ديوي (وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة في التجربة فهناك لا بد أن يكون ثمة خيال، وحينما يكون ثمة خيال، يتم خلق الجديد، فلا بد للبعيد والقريب أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعة وحتمية في العالم) (19ص451).**

**وقانا أن الطبيعة هي منبع الإلهام الفني وبهذا تكون أسلوبا خياليا مثاليا استخدمه الفنان وبنى عليه الواقع بعد أن أستخدم الأصل وحققت به عملا فنيا يعبر عن غاية مثالية خيالية تعتمد أساسا على الرؤية الخاصة بالإبداع بوصفه استجابة ذاتية لحافز موضوعي ثم بوصفه تراثا موحدا لكل حالة تاريخية أو انعكاس له في صورته الفردية في الواقع الفني وفي كافة مجالاته الإبداعية.**

**فقد يكون الإنسان كما يذكر ارنست فيشر في حاجة إلى أن يكون (أكثر ما هو فهو بحاجة إلى أن يكون إنسانا كليا، وهو لا يكتفي بأن يكون فردا منعزلا وإنما يطمح ويسعى للخروج إلى كلية يحقق بها هدفا أعلى من مجرد ((الأنا)) التي تحدد وجوده). (20ص9) وبهذا يستطيع الفنان في أي عصر أن يقوم لعملية الابتكار الفتي التي يستخرجها من معالم تراثه ورموزها حيث يمتلك الفنان الرؤية العصرية المتطورة التي تحمل سمات أصلية تكمن في أساسها المضمون والمحتوى والشكل والأسلوب والتقنية حيث يصبح التعبير أكثر شمولا، صحيح أن العمل الفني ينتهي عند قناعة مبدعه به ولكنه كذلك على تقبل الآخرين له حتى يبرز ويصبح أثرا فنيا حقيقيا يفسر على أنه وحدة كلية تشكلت من العناصر التي ارتبطت بعلاقات ضرورية في العمل الفني سواء أكانت ذاتية أم موضوعية (ضرورة ذاتية ممثلة تمثيلا موضوعيا على أساس افتراض معنى مشترك). (15ص100) . لذا فإن التأثير والربط بين التراث والمعاصرة هي التي أثرت بشكل مباشر في أعمال الفنان التي كونت أسلوبا وضع بصمة على قدرات الفنان الإبداعية وفق صياغة مفروضة عليه زاوج بها الإمكانيات المتمثلة بالتقنية والإحساس الجمالي الذي وفر له الإلهام الحقيقي التي حددها وحدد معها مستوى الثقافة الذي بلغه ليكون بذلك أنه حافظ على تراثه وأنه لم يشكل بالنسبة إليه التيارات الغربية الوافدة من الخارج وأن يتمسك بمورثه الذي استلهمه من حضارته ليحصن نفسه وسعى وراء الثقافة التي تبصر منها وكان هذا ضروريا من أجل إدراك ما هو أصيل في التراث وعزل ما هو دخيل عنه، وهذا هو (الأساس الثابت في الفن دائما هو هذا التطابق بين ما يبدعه الفنان والفكرة التي يبلورها، حيث أن الفنان يحرص دائما على مثل هذا التطابق ليحقق وحدة العمل الفني الذي يحقق هدفا مشتركا في المجتمع). (21ص170).**

**بحث منشور مجلة الأقلام دار لشؤون الثقافة وزارة الثقافة العدد 4 2002.**

**المصادر**

1. **رياض ، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط1، شارع عبد الخالق ثروت، مصر، القاهرة، 1986.**
2. **برت يلي، جان، بحث في علم الجمال ترجمة : أنور عبد العزيز ، مراجعة نظمي لوفا، الجامعة المستنصرية، المطبعة المصرية، 1986.**
3. **ريد، هوبرت، معنى الفن، ترجمة : سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د،ت).**
4. **توماس، مونرو، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد (وآخرون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.**
5. **جعفر,نوري,الفكر طبيعته وتطوره , منشورات مكتبة التحديد , الباب الشرقي , ط1,بغداد,1977.**
6. **ريد, هوبرت, الفن والمجتمع, ترجمة فارس متري ظاهر, دار القلم, بيروت, لبنان, (ب.ت).**
7. **الأغا, وسماء حسن, الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 2000.**
8. **البزاز, عزام, التحليل والتصميم, وزارة الثقافة والأعلام, المطبوعات, 1999.**
9. **إسماعيل, عز الدين, الأسس الجمالية, في النقد العربي, دار الفكر العربي, القاهرة, 1974.**
10. **عبو, فرج, علم عناصر الفن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، طبع في دار لين ، إيطاليا ، 1982.**
11. **حسن، حسن محمد، مذاهب الفني المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، (ب.ت).**
12. **محمود ، زكي نجيب، الشرق والفنان، دار العلم، القاهرة، 1982.**
13. **جبرا ، إبراهيم جبرا ، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1986.**
14. **ريتشارد، أندريه، النقد الجمالي، ترجمة هنري زعيب، منشورات دار عويدات، بيروت،1984.**
15. **لال، شار، مبادئ علم الجمال، ترجمة مصطفى ظاهر، دار إحياء**

1. **ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية، مصر ، 1963.**
2. **فيشر ، آرنست ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، 1971.**
3. **خالد ، عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن ، دراسة في الفكر الجمالي المعاصر ، جامعة خان يونس ، ط1 ، بنغازي، 1998.**

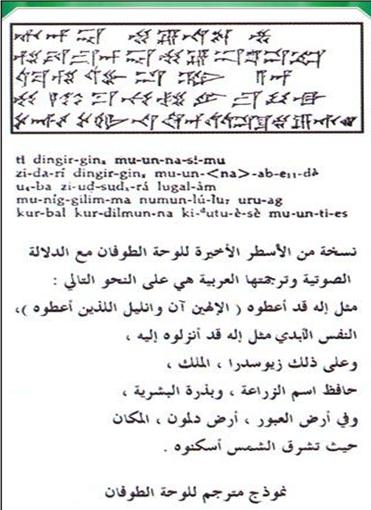
* **خزاف انكليزي قام بتأسيس فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة ، توفي سنة 1979.**

**الأقلام دار الشؤون الثقافية العدد 4 2013/**

**اسطورة الطوفان ..... الاسطورة الثالثة للهلاك البشري.**

**من المصادر المهمة جدا في الدراسات التاريخية، الاساطير والملاحم وقصص البطولة القديمة ، وفي الدراسات التاريخية نحتاج الى مثل هكذا دراسات ، لنؤسس عليها مفاهيم مقبولة في تاريخ الحضارات .**

**وبما ان ممارسة الطقوس الدينية وممارسة الشعائر والفعاليات الاجتماعية، لها الدور البارز في ان تثبت اسس الكيان احضاري لكل المجتمعات القديمة ، ولهذا كانت الاساطير تنقل عبر العصور وعبر الشعوب ، لتساهم في بناء تلك الاسس ، وهنا نرى بلاد الرافدين وجدت اساطيرها المختلفة مدونة برقم من الطين المفخور ، لتشارك في مختلف عصورها الحضارية ، السومرية والاكدية والبابلية والاشورية وبالمقابل هناك موضوع تقابلي للاساطير بلاد النيل والاغريق والرومان ومن الملاحظ لم يطرأ اي تغيير جوهري على تلك الاساطير وفي مختلف مراحلها الحضارية الا في عاملها الزماني ، سوى انها بدلت بعض اسماء الالهة ومن ثم كان هناك تحوير طفيف في مجرى احداث الاساطير .**

****

**اسطورة الطوفان :**

**(( جميع العواصف القوية هاجمت مجتمعة))**

**(( وفي الوقت ذاته جرف الفيضان مراكز العبادة))**

**(( وبعد سبعة ايام وسبع ليال .... السفينة العظيمة تقاذفتها العواصف في لجة**

**المياه .**

**وجاء اوتو الذي اشرق بنوره على السماء والارض**

**وفتح زيو سودرا نافذة من السفينة العظيمة**

**وسلط اوتو البطل اشعته على السفينة الجبارة**

**زيو سودرا الملك .... سجد امام  اوتو**

**وقتل الملك ثورا وذبح شاة .**

**هناك صعوبات حقيقية في ان نجعل تلك الاسطورة في تسلسلها الثالث بعد اسطورة(( ديموزي واينانا)) واسطورة (( الخليقة)) ولكن المتمين بالدراسات التاريخية ، يعطون بعض المساحات الممكنة للاشتغال بمعلومات ربما تكون تامة باعتبار ان الكلمات السومرية وبكتاباتها المسمارية جعلت قراءة المحتويات تعطي المعاني بالرغم من كسر اغلي الجمل وفي اغلب الرقم الطينية لتلك الاساطير .**

**وهنا لابد من التحليل وفق منجز يعتبر من منجزات الفنون والاداب والثقافة المهمة في بلاد الرافدين، لنلاحظ ان تشغيل وادارة الكون ومراقبته مرت عبر الاساطير باتجاه الحقيقة ، وتقوم مجموعة من الالهة ربما تشابه الانسان شكلا ولكنها فوق مستوى البشر المخلوق واقصد فيه البشر الاعتيادي، حيث كان يرى من عامة الناس ولان الكون يسيطر عليه وفقا لتخطيطات مسبقة وضعت بدقة وفق قوانين اسنت بصدق لكي لاتفقد ، مصداقيتها لامن الوضع الادائي ولا حتى الصفة البشرية المخططة لها من ثم انتقالها وفق حيز غير مسموح لاحد المرور من خلاله.**

**بطبيعة الحال النص قائم على عوامل من القوة البشرية وبالمقابل الضعف المكون للعامل الطوفان وغرق الارض وفيه لم تصاحبك اي نوع من الانفعالات المطلوبة لحالات الحدث المكونة، وانما كانت هناك قوة الالهة هي التي تاخذ بزمام الامور وتنقذ البشر من حياة الى حياة الانقاذ المطلوبة ، الاساطير لها عدة تناقضات ليست مؤلفة ولاتبتعد عن حالىة الصدق والعدل والظلم ولكنها تعطي للبطولات عناية فائقة ومن خلال كل الالواح ، والاعمال المنحوتة او المرسومة او حتى المضافة على اواني الفخار، او المنحوتة بشكلها التجسيمي ، التناقض واضح بالادء التكويني ولاصل الى نتيجة مهمة وهي تجسيمية المفردة، وان كان هناك تناقض اخر هو عامل الخلود بين البشر وبين الالهة لكن التناقض لم يمس الجوهر اطلاقا، وتبقى الاسطورة محافظة من دون الوقوع في خيبة روحية او فكرية او ارتباطات العقل المزيفة ، وانما اخذت المسائل باسلوب تفكيرنا المعاصر وهذا هو المهم فيها.**

**التنظيم في العبارات يتبلور ويتطور كونه قائم على اسس السلطة المركزية الالهية وهي وحدها قادرة على تطبيق والزام الافراد على الاحترام ولاسيما ان الموضوع هنا هو تخليص شعب كامل من عامل بيئي طبيعي كوني هو الفيضان وهذا كان سائدا في البلاد، ولهذا الالهة محكومة هي الاخرى بان تصدر تعليماتها لترسي قواعد ثابتة داخل الدويلة وبالتالي تقوم على تنظيم المجتمع على احسن وجه ، الاعتقاد لدى الناس ان الالهة هم اصل العدالة هم مصدر القوانين والملوك والحكام اداة التطبيق وممثلوها لنشر العدالة وتطبيق القانون ، بالامكان ان نعتبر تخليص الدويلة من الفيضان عامل اصلاح اجتماعي ، والاصلاحات مطبقة ولكن الهه النهر جاء يضرب تلك الاصلاحات من زراعة من قنوات اروائية لاتتحمل هذه المناكب، ولكن عملية السجود والتضحية اصبحت احد العوامل الاساسية في الادب السومري من خلال الاساطير والقصص الملحمية ، وجود الرقم الطينية التي تضمنت التراتيل والمرثيات والوثائق والفعاليات الاجتماعية والقوانين والمقالات سواء الطويلة منها والقصيرة، كلها كانت نتاجات من الادب السومري تنمو وتتاصل الى ان اصبحت هناك مدارس مهمة للتربية والتعليم في سومر صحيح الاعمال الادبية غالبا ماكانت تمارس كتاباتها ذات الطابع الديني لربما كانت مؤلفة من قبل الكهنة لكي تستعمل في الطقوس الدينية، والملوك يؤلفون ما لديهم من نصوص لكي تستعمل في الفعاليات الاجتماعية ، وبالفعل تستعمل من قبل عامة الشعب لاغراض التطبيق وبالتالي لها الصلة الواضحة مع الاشكال ذو الطقوس المعبدية.**

****

**نرى غالبية الاعمال الادبية في سومر ووجود الملاحم والاساطير ، كتبت بصيغة شعرية وفي اعتقادي يجب ان تكون مفهومة لدى الناس عن طريق التأثر والتأثير لا عن طريق التجريب كون الشعر على تماس مع نفسية الانسان وتكوينه ، نعم لم يكن هناك وزن ولكن التكرار موجود والطباق والتورية والازمة والمصفوفة والحرية والتعبير واللازمة كلها استخدمت في الاسطورة والملحمة بمهارة وسجال كبير وفعالية مفصلة تحاكي النفس وتتجول بمخيلة الانسان نفسه بترابط الموضوع الكلي والابتعاد عن الجزيئات  .**

**اسطورة (( اوتو)) مخلصة البشر مثلت انعكاسا واضحا للبيئة وغلبت عليها افكار الطقوس والشعائر بمستوى ديني لم يكن عادة داخل المعبد وانما تعدى ذلك كون الموضوع عام ومجتمعي ، وصنعت من اجله اغراض دينية المقصود منها هو عامل الانقاذ وعندما ذبح الثور نذرا للالهة هذا لوحده خلق صلات وثيقو بمستوى صميمي لاصق الحالة الاعتيادية بحالات اعم ليعيد التوازن بمستوى الاصلاح المطلوب من قبل الحكام .**

**الفنان الرافديني في سومر اظهر اساطيره بوضعيات متعددة وعبرت بمستوى عال لبناء الموضوع الفني ليس السردي او القصصي ، ولكن ابعد من خلال التعبير وضعيات داخلة ربما تكون متعبة نتيجة لعدم امتلاك الانسان في تلك الفترة على اسس الموازنة في التأليف لان الكتابة الملحمية تحتاج الى خبرة ودراية لنضوج الفكرة ، وبهذا انطلق بالمستوى التعبيري الخاص ليحسم موضوع الكتلة الثقيلة من سرد القصص الى الانتقال بواقعية الاشياء بمستواها الرمزي ومن ثم التعامل النفسي والاحساس الداخلي الذي ميز اسلوب الادب في سومر .**

**وهنا اصف نهاية الاسطورة :**

**(( زيو سودرا)) الملك.**

**سجد امام (( اوتو)) و(( انليل))**

**ووهباه حياة تشبه حياة الالهه**

**واعطياه نفسا خالدا كذلك الذي عند الاله**

**زيو سودرا الملك**

**الذي يحمي الزرع ويصون ذرية الجنس البشري.**

**.قواعد المنظور وأسس الرؤية في فن الفخار ((بلاد الرافدين))**

**المنظور في فن الفخار- الفخار الأول البدائي.**

**يجمع الكثير من نقاد ومؤرخي الفن وحتى الآثار على أن الانعطاف الحاسم الذي عرفته ميادين الفنون التشكيلية يرجع بالدرجة الأولى إلى اكتشاف تقنيات المنظور والى اقتحام مفهوم جديد للمكان في فضاء القطع الفخارية.ويعتبرون غالبا هذا الاكتشاف بمثابة انقلاب جذري سواء على المستوى التقني أو على المستوى الجمالي لأنه ساهم بشكل مباشر في بناء نمط من التماثلات التصويرية والذي ساد الفخار الرافد يني القديم .**

**وقد استطاع الفنان أن يختصر الكثير من التفاصيل التي يقتضيها مفهوم المنظور  حتى يبتعد عن التعقيدات التقنية التي تترتب أثناء إعداد العمل   بالإمكان الوقوف بشكل خاص عند التعريف الأولي الذي يعطيه(أرفين بانوفسكي)\* (( أن الحديث عن رؤية منظوريه للمكان لايصح إلا عندما يتجاوز الرسام التمثل البسيط الذي يقتضي ((بتقليص)) الموضوعات الجزئية ويعتمد على عكس هذا إلى تحويل لوحته في كليتها إلى نافذة نلقي بها ببصرنا على المكان فنحوم في أرجائه بالكيفية نفسها التي يريد أن يخلقها عندنا الرسام))(2)**

**ولهذا نرى في فن الفخار الرافد يني رؤية منظوريه لا تكون فعلية إلا عندما يتوصل الفنان إلى الانطلاق من زاوية واحدة وثابتة لأبصار الفضاء المكاني الذي يضاف عليه المشهد المرسوم أو المنحوت عليه.وبهذا يتم إدخاله إلى حيز المنجز ويولد عند المشاهد إحساس ببعد العمق.وهذا أيضا حسب(ديريد) (( رؤية من وراء شيء توهم المشاهد بأن المنجز الفني تفتح العين على مكان ذي ثلاثة أبعاد بحيث تتراءى الأشياء كما لو إنها تتوفر فقط على بعدي الطول والعرض بل على إنها أيضا تتضمن العمق الرابع))(3) .**

**هذه فكرة العمق هي نقطة بداية في فخاريات بلاد الرافدين.وهي نقطة اصطلاح للفنانين المعاصرين والتي تبدو فيها الخطوط المتوازية متلاقية  التي تعتمد في الرسوم المضافة المتقابلة أو المتماثلة وإعطاء إيحاء ببعد العمق ويتدرج المستويات والمكان المرسوم تبعا لدرجات القرب أو البعد ومن زاوية النظر الأصلية وهذا واضح في أواني النساء الراقصات وحيوانات حول البركة،وما غيرها من رسوم النجوم والأزهار وغيرها**

**.المهم في هذا هو أن نقضي التمييز بين معنيين للمنظور،المعنى الواسع والمعنى الضيق ويراد بالمعنى الواسع((العلم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي نراها بالبصر))(1) هنا نستطيع أن نأخذ بعين الاعتبار عنصر المسافة،وهذا التعريف الواسع يناسب إلى حد كبير التعريف المتداول في الهندسة الوصفية حيث يؤخذ المنظور بمعنى ((العلم الذي يلقن طريقة تمثيل الموضوعات ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين، على نحو تلتقي فيه الصورة ذات المنظور مع الصورة التي تعطيها الرؤية المباشرة))(2).وهنا نرى في الفخار القديم والذي دخل ضمن حيز المعتقدات الدينية كل التماثلات المرسومة أو المضافة مثلت موضوعات ذات أبعاد ثلاثية وخصوصا فنون النحت الفخاري،فكانت العديد من الأعمال مقدسة تمارس بها نوع من الطقوس الدينية ومنها الأواني السحرية او الطقسية وغيرها والتي كانت في داخلها عدد من كميات السوائل المختلفة بذلك .**

**الرسوم ذات البعدين أضيفت على سطح الفخار  ذات الثلاثة أبعاد فأعطت صورة مع المنظور الذي يعطي الرؤية المباشرة.**

**أما المعنى الضيق للمنظور فهو العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا الذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الأخيرة متشتتة في مستويات المكان كما يبدو المكان بدوره للعين التي تتموقع في موضع واحد لايتغير. وبناء على ذلك فالمنظور في معناه الدقيق هو الموقف الذي يقوم على تمثيل عدة موضوعات مع الحيز المكاني الذي توجد فيه العديد من الفخار الرافديني.والمثال فخار سامراء وبتأثيرات بيئية كان يقف على تمثيل العديد من الموضوعات والتي لها تأثيرات ذات استنباط فكري يرتبط بالمعتقد الديني أولا وليعطي للأسطورة دورها بذلك فكان للحيز المكاني دور واضح في أن يستوعب الرسوم المضافة أو الأشكال النحتية عليه.لتكون الطيور والنباتات والشمس وكذلك الأسماك خير دليل لذلك.**

**هذا يصل بنا إلى مرحلة مهمة من((المستوى الشفاف الذي يولد عند المشاهد انطباعا بأن نظره يخترق ويستقر في مكان خارجي متخيل يضم جميع الموضوعات التي ذكرناها والتي أصبحت تتراءى له في مظهر متوال ومتلاحق لايحده شيء))(1) إن المنظور لا  يستدعي مفهوم المكان وإنما مفهوم الرؤية والنظر   كان على فنان الفخار  الرافديني القديم أن يصل إلى مرحلة ((التماثل الفني )) لتظهر في المرحلة الثانية من فخار بلاد الرافدين مرحلة سامراء الثانية والتي أعطت رؤية عادية كون المرحلة الأولى نفذت ، فالثانية انطبق عليها التماثل الفني فضلا عن كونها تستعمل القواعد الهندسية.وهكذا فعندما اعتبر ((البرتي)) الذي يعد احد مؤسسي تقنية المنظور - بأن اللوحة الفنية شبيهة بنافذة كان لايقصد فقط أن هذه اللوحة اثر لتجربة مرئية ومباشرة بل كان يقصد أيضا بأن اللوحة عالم يبنى كلية بواسطة التمثل المنظوري.في الفخار هذا العالم الفني المشيد والذي يستمد دعائمه من معايير هندسية دقيقة خصوصا في مرحلة فخار حلف .**

**اعتمد فخار بلاد الرافدين بكل أدواره الصناعية الفنية ذات المستوى الجمالي على مبدأين رئيسيين:-**

**1-المبدأ الأول:- بأن الصورة المرئية المضافة عليه هي دوما صورة تستنتجها    خطوط مستقيمة تدعى خطوط مرئية وهذه الخطوط هي التي تتولى ربط العين   بالموضوعات التي يقع عليها البصر بحيث يشكل مجموع هذه العناصر كلها ما يدعى بالهرم البصري.كل هذه المعطيات كان لفخار حلف دور في إعداد تماثلا ت الألوان والتكوينات هي التي شكلت مجموع من العناصر الفنية العديدة والتي جعلت فن القطعة الفخارية تعمل بتلك المبادئ.**

**2- المبدأ الثاني:- يفترض بأن يكون شكل الموضوعات هي التي تنطبع على الصورة المرئية المحددة بالموقع النسبي الذي توجد عليه الخطوط المرئية ولذلك كان السمة البارزة لفخار حلف هو انتصارهم للرأي الذي يقول كل الخطوط تشكل صورة مرئية قابلة للتماثل على مساحة مسطحة بدل تمثيلها على مساحة منحنية.**

**وبالإمكان أن نبين ملامح هذه التقنية للمنظور في فخار بلاد الرافدين وفي أدواره    المتعددة أن هذه التقنية تشهد تطور بالغ من دور إلى آخر لأنها بالتأكيد ستسمح بتمثيل المكان الخارجي وهو السطح وعلى نحو أكثر دقة.وهكذا يعطي لنا المشهد المرسوم المضاف على السطح إفساح مجال أمام مشهد خلفي آخر، لتكون الحيوانات الأربع ودورانها حول بركة الماء وكأنها تحدث ثقب في سطح الفخارية ليفتحها على العمق والذي يقع خارج الأجسام والعناصر التي تصبح بها الفخارية.**

**هذا تحول جذري في التمكن من بناء المكان ويساهم بصورة مباشرة في تطور الفنون ليس الفخار لوحده وإنما الفنون الأخرى وهي بالتالي تعكس جميعها لحظات تقدم كبير في بلورة التقنية للمنظور.**

**ولإعطاء البحث مقاربة في فن الرسم هناك  مقارنة موضوعية للوحة   السيدة مريم وهي تتلقى البشارة من الملاك هذا**

**المشهد الرئيسي يلوح مشهد خارجي وليد عملية المنظور،غير انه هنا ما تزال تؤخذ في حدها الخطي فهي تنحصر عند تجسيد خطين عمودين يفتحان اللوحة   رتبت هي الأخرى ترتيبا خطيا وروعيت فيه إلى حد كبير مقاييس الرسم الأكاديمي . هذا التحليل عند ((بالدوفينينتشي)).**

**ولكن هذا لو أعطينا مقاربة مع الرسوم الموجودة في نحت فخاري**

**هي الأخرى تكونت من تجسيد خطين عمودين يفتحان المكان المرسومة عليه وفي هذا العمل المجسم عمل بعناية بالغة والطفل الذي حملته الأم كان جماليا مثلما عملت اللوحة   وبها يبدو للمشاهد وضوح البعد الثالث الذي ينهي توليد فكرة العمق ،واللوحة من ناحية المنظور تعيش نوع من الصرامة الأكاديمية ناتج عن تراءي تقنية المنظور بشكل بارز ومكتمل وبهذا ترجع الصعوبات المحاثية بين اللوحة والعمل الفخاري النحتي .   أعطى للمنظور تقنية    ضمن مجال اعم وشامل يتحدد بالعلاقات التي تقوم بين ثلاثة أطراف:-المشاهد- المكان- التمثل التشكيلي.نرى أن هذه الثلاثية معدة مسبقا في كل فخار بلاد الرافدين فهي ليست أجواء لعصر النهضة وإنما هي  كانت مناظرات تدور فيها الطبيعة وتأثيرات البيئة وكانت تتمتع بقوة حقيقية.**

**وبهذا ولوجود تلك الثلاثية فأن مهمة فخار بلاد الرافدين أصبحت تملي عليه الحلول المعقدة لينتقل من البيئة وتأثيراتها إلى تواصل داخل عين وذهن الفنان وهذا ماأخذت تفرزه تقنية المنظور وبهذا تم تشكيل الرؤية من الناحية المنظورية ذات الأداء التقني والأفكار المعبرة بمستواها الجمالي. هذه المقاربة التداولية بين لوحة  الرسم وقطعة فخار سامراء قد فسرت ضمنيا بأن فن الرسم كان مهووسا في المقام الأول باسترجاع عناصر الطبيعة كما تراها العين لكن الفخار في بلاد الرافدين يوضح التأثيرات البيئية كما يراها الفكر فمن الواضح أن تغلب الجوانب الانطباعية كثيرا وتحرر الجوانب التجريدية بكل معانيها وان كان نقلها الى مراتب ثانوية فالقياس هو معيار الصرامة في الأداء والتقنية ودقة التصوير.**

**ولي الحق في إعداد المقال  إننا مع قول (بانوفسكي) بأن مشكلة المنظور هذه لاتطرح فقط بدلالة تقنية -رياضية وإنما    بدلالة فنية -جمالية . إذن من الأكيد - كما يخبرنا بانوفسكي - انهامسافة بين الإنسان والأشياء وتعمل في الآن نفسه على إلغاء هذه المسافة.وعملا بقواعد رؤية المنظور نفسها وحسب ((بيرو ديلافرانشيسكا - وألبرت ديريد)) :تلك القواعد التي تجعل العين في المقام الأول يتلوها الموضوع المرئي في المقام الثاني ثم المسافة الفاصلة التي تتوسط الاثنين في المقام الثالث لكنها من جهة أخرى تلغي هذه المسافة عندما تدخل عالم الأشياء المرسومة إلى عين الإنسان))(1). ولكن لايخفى على احد بأن هذا الطابع المزدوج للمنظور يجذر مكانه المشاهد ويجعل منه عنصرا ضروريا في العديد من فخاريات بلاد الرافدين إلى حد يصل أن الموضوع الرئيسي الذي نناقش فيه هو معرفة المقاربة التداولية بين الرسم على اللوحة او الرسم على القطعة الفخارية.وينصب ذلك على معرفة الطرفين بان تنتظم عليه زاوية النظر :هل هو المشاهد الذي يتأمل اللوحة أم الفنان الفخار الذي رسم أعلى الآنية الفخارية وقام بتلوينها أوتوماتيكيا يطالب المشاهد بأن يتكيف فكريا مع المنظور الذي يقترحه عليه.**

**الذي نراه في فخار حلف التلوينات والزخرفة اللونية والمحددة من مثلثات ومربعات وكذلك المعينات والألوان التي تكون فيها مختلفة عن الأخرى ربما تنتظم زوايا النظر من خللا الهندسية المحترفة التي عملت فيها والتقنية العالية في التصرف اللوني فمن الأكيد لم تكن هناك إلغاء للمسافة وإنما هناك عمل واضح بقواعد الرؤية المنظورية نفسها فكانت للفلسفة حصة واضحة للمقامات الثلاثة ......**

**التقويم الجمالي ... فخار سامراء ... 5000 سنة قبل الميلاد...**

**في علم الجمال تمثل البديهيات مرتكزات أساسية، كونه يعطي للتقويم الجمالي تمثيل للظواهر والأشياء من منظور المثل الأعلى للفنان. فهو، بهذا المعنى تقويم ذاتي غير التقويم الذاتي الذي لا ينشأ بمعزل عما هو موضوعي في تلك الظواهر، بل انه ينشأ من خلال العلاقة بها، وعبر طبيعة التأثير الذي تخلفه في الذات التي لا تقوم، ولا تتأثر هي الأخرى بمعزل عن مثلها الأعلى وذوقها الجمالي.**

**ولان المثل الأعلى والذوق والوعي والحاجة ومكانه الظواهر بالنسبة للإنسان، هي بيئته الطبيعية فهي على الدوام تتغير، وتتغير معها التقويمات الجمالية والتي تبدو أمراً محتوماً بالنسبة للتغير، ولأنها نتاج لجوانب مجتمعة فلابد ان نشهد اختلافات في التقويمات الجمالية وخصوصاً من بيئة إلى أخرى، بل حتى من فرد إلى آخر وهذا يخص التقويمات الجزئية هذا التمهيد للحديث عن التقويم الجمالي، في فخار سامراء فأن مواضيعه الشكلية وحتى المضافة منها قد تتمخض عنها تقويمات جمالية مختلفة، بشكل واضح عن تلك التي تمخض عنها الفخار في أدواره السابقة وحتى اللاحقة منها والذي كان فخار سامراء جزء منها. وهذا ما يكون بطبيعة التقويم. أم بتنوعه وتعدده، أم بعلاقاته بكل من الموضوع والذات.**

**وغالباً ما تكون ((طبيعة حسية، فيما يتعلق بالظواهر الطبيعية وقد يظهر ذلك في الصور الفنية.))([1]). ويرى  الكاتب أن فخار سامراء غالباًُ ما يطرح قيم جمالية متعددة وهذا يعدد المواضيع الفنية معه، وما موجودة على سطوح أو آنية إلا دليلاً على هذا، فكل غرض يختص بقيمة محددة، فالجمال في التشكيل، والدراما في الموضوع المرسوم لشخوص وحيوانات مثلت حتى بطولات منها، كلها تداخلت هذه بتعدد معانيها وأعطت موضوع واحد، غير أنها قد تتعدد في النص الواحد، بشكل تراكمي، مع توالي الأغراض التقنية من جهة ثالثة، فأن التقويم في فخار سامراء - يجمع صفات ذات طابع اجتماعي ممثل بالطقوس والشعائر، وهذا يدفعها إلى المحاكاة فنياً والإخلاص في إنتاج الوحدات الجمالية، وقد ظهر ذلك في كثرة الصفات المشتركة لفخار سامراء وتنوع نتاجاته، هذا التتابع للفخار يحيل على موقف جمالي يرى ضرورة أن يكون محاكاة للموضوع الواقعي، الذي مثل الفعاليات الطقوسية من منظور فكري وتقني وأدائي.**

**ولقد طرح فخار سامراء تصور جديد للتقويم  الجمالي، فأصبح ذا طبيعة تحمل عناصر حسية، مما انعكس في الصورة الفنية، ذات العناصر الحسية والإيحاء المعنوي، وانعكس أيضاً في التعامل الرمزي مع الأشياء، فبدت ذات طبيعة حدثت طرحها الموضوعي، أو أعطت صفات قد تم النظر إليها من خلال الموضوع وأثره، ومما أدى إلى تحسيس بالأمر المرتبط بالبيئة أولا وأخيراً.**

**طرح فخار سامراء مواضيع عدة، ولان التجربة تتداخل فيها الموضوعات والانفعالات والمشاعر والرؤى، فقد ظهرت التقويمات الجمالية في النص متداخلة ومتعددة ومتصارعة، ولهذا قلما نلاحظ نصاً أو موضوعاً مرسوماً أو منحوتاً على سطح الفخار دون أن يطرح قيمة جمالية واحدة، بل أن التدخل والتعدد والتصارع في التقويم من صفات فخار الرافدين، ولا نبالغ في القول بأن الفخار إذا انطوى على صورة فنية واحدة قلت التقويمات، وإذا تعددت الصور كثرت التقويمات وتصارعت فيما بينها ولا بأس من الإشارة في هذا المجال إلى أن ذلك يتلاءم والوظيفة الجمالية - المعرفية المزدوجة للصورة الفنية، في فخار سامراء أصبحت الصورة انعكاساً للتجربة ولابد للعاكس من أن يمثل المعكوس، بدرجة ما من الدقة والموضوعية، ولأجل أن يتطابق هذا لابد من عرض مواضيع الرسم على فخار سامراء، والتي أعطت القسم منها معاناة فكرية- فلسفية أو الاثنين معاً، ونلاحظ أن الذات تعاني بحثاً مريراً عن الفكرة المنشودة، وخصوصاً في الأشياء الغامضة، ونشير إلى بعض المواضيع في النساء الراقصات، فنرى الفكرة في بداياتها عارية مبعثرة، ولكن تراها راغبة في التجسد (الوصل)، في الانتشار الجميل. لحركة انسيابية الشعر ولكن تذوب الأفكار لأنها أضيفت لها بعض المفردات من الأشكال الحيوانية، هذا جسد به الفنان عناصر حسية ودلالات هذه العناصر ذات طبيعة معنوية، فالتركيب هنا يشمل حركة دوران انسيابية أي أن العملية تنظم الأفكار ذات التحسس المعنوي، ومن ثم إعطاء الحسي منحى معنوي في الوقت نفسه، هذا ربما يعطي نوع من التلاعب بعناصر الموضوع، أو غموض ويصل لرؤيا مأساوية، هو ليس فقط للنساء الراقصات، ولكن هناك رموز ولغة عالية حتى في الأشكال الهندسية كلها أعطت الجوهر العميق للأفكار ((فليس التلاعب باللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق.))([2]).**

**أما باقي مواضيع سامراء، فتبدو أكثر تعقيداً، وهذا التعقيد هو أكثر غنى في الأفكار ولكن على صعيد المنطق الحداثي، من دون أن نعطي حكماً فنياً على بقية المواضيع، لان الصور الفنية تتوالى بأشكال تعطيك صور متلاحقة ومتزاحمة ومتناقضة، كلها تتمحور جميعاً حول تعميق الإحساس بأن فخار سامراء هو مجموعة مواضيع تتزاحم وتتناقص، أنها الكل الجميل الذي يقوم على هذا التناقض.**

**ويرى الكاتب  وحسب قراءتنا التي لن تخلو مما هو ذاتي وواعي، والنقل للفتاة الراقصة، أو المرأة المنسدل شعرها على أكتافها، وهي مواضيع لفخار سامراء ينبغي أن نذكر، أن هنا الأساطير والحكايات تقدم من خلال الفنان وفق أفكار جميلة، وربما يكون الجمال في الحركة وفي اللون ومن ثم أفكار  حيوية وحرية في الأداء.**

**النساء الراقصات=الحيوية=العفوية=الحرية.**

**هذه المفاهيم كونت جمال متخيل، وهي الألفة المصحوبة ورسوخ مستعد في الحيوية والحرية ولهذا كانت قريبة من الفن السومري دون أن تذهب في ضياع أو توهان. هذه المفردات هي تقويم جمالي، أخذت فرحتين تقويميين معاً، وهو تعدد الصور الجزئية وهذه الصور لا تحاكي سامراء كمدينة بل رصدت التحريض الجمالي من خلال مفرداتها المرسومة أو أشكالها المنحوتة المضافة.**

**ومن اللافت للنظر أعمال فخار سامراء والتي وجدت في المعابد والتي أعيد توصيفها، في بعض تشكيلاتها لا وجود لأي عنصر معنوي، كون هذا العنصر تحدد في الإطار الشكلي ولم يدخل في تركيب الصورة الفنية، وهذا التركيب الشكلي كل عناصره مثلت الدافع النفسي والأدائي والتكويني، كوجود أشكال السمكة، والقنفذ إلى غيرها من الأشكال، هي معنوية من أساسياتها، ويتم النظر إليها حسياً (لأنها مثلت شكل الروح) وجودها في المعبد هي محاول لتحسسها ضمن عناصر وجودها، غير أن دلالات الصور هي معنوية، ولا يوجد للحسية إلا كإشارات، وأن تكمن هنا مفارقة فنية ولكن استطعنا أن نحصل على المعنوي مما هو حسي، ومن البديهي أن هذا لم يكن له أن يحدث لوجدت تلك النتاجات خارج المعبد. لأن وجودها أضاف لها التحريض الجمالي، الذي هو الأساس في التعبير.. فأثر الإحساس ليس بالضرورة حسياً فقط بل أن فيه بعد معنوي، وقد يكون الأثر المعنوي أوضح وأعمق من الأثر الحسي. ((ولهذا فأن الفن كأحد السجلات التعبيرية الإنسانية إنما يعاني من الخضوع للجدلية المتبادلة فيما بين كينونة ما يتحقق وكينونة الذات.))([3]).**

**وفي فخار سامراء يشار أحياناً إلى ضرورة فهم الافتراضات، التي توصل إلى التقويم الجمالي وقيمه ومبادئه وذلك للوصول إلى الحالتين المتخالفتين، أما الوصول إلى تضاد جمالي، أو منسق جمالي وفي كلتا الحالتين فأن الوصف يكفي لبناء لغة متكاملة ضمن فنون بلاد الرافدين وهو اللغة التأطيرية لفهم التحول في كل ما يدور في ادوار الفخار الرافدينية، وعامل الزمن يعطي فرصة للتحقق يهدف من خلالها للوصول إلى معرفة حقيقية لكل الافتراضات، وحتى التي لا تنم عن المفاهيم والنظريات. وعندما نعمل ضمن البناء الجمالي الداخلي، وفق ارتباطات النسق، فنجد   فخار سامراء هو ليس مجرد أشكال فخار متجاوزة أو متراكبة، حتى الموجود منها في المعابد، ونما هناك بناء عميق ومعقد من حيث موضوعات جمالية، بل  الكثير منها يصل إلى مستوى التفكير، ينطلق من لغة التشكيل الإرشادي ليصل أحياناً إلى دلالات الصمت. وهذا يتعلق بالجانب الروحي والطقوسي في أكثر الأحيان ويمكن هنا أيضاً ضمن الديالتيك الجمالي مراوغات الشكل، وخصوصاً عندما يتسيد اللون سطح النتاج الفخاري فيعطي قيمة أكثر في منظمات علاقات العمل، ومحيطه الخارجي، وبالنظر إلى قدرته وطاقته على استيعاب وظائفية النتاج سواء في المعبد أو حتى ألاستعمالي منه، فهو مصدر غني فكري وأدائي، ومحطة برهنة للتحرر من التقليدية التي يمتاز بها الفخار في بداياته ليعطي فرصة كبيرة، لفخار سامراء بأن يوحي من الوجهة التعبيرية والأدائية وحتى وان كانت هناك خدع بصرية في الرسم، ولكنها لها قيمة مادية وشكلية، كون الفنان استخدم كافة الأبعاد والوحدات التشكيلية كأدوات التشكيل الفخار. وهذا الاختلاف في التعامل، لا يختلف في طبيعة التحريضات الجمالية له، ولكن حرص على انتقاء النمطية الواحدة أو الموحدة في الطرح الفني، فعلى الرغم من أن فخار سامراء ونتاجاته أعطى وعياً جمالياً موحداً، إلا انه الوحيد الذي تعددت فيه عدة أنماط بسبب وجود نواظم مشتركة ما بينه وما بين الأدوار السابقة، على الرغم من ان هناك فوارق ملحوظة، لاشك ان كل ذلك ينسجم ومفهوم الجمال الذي يشترط فيه التميز والحدية والحيوية بسبب الوعي الجمالي.**

**([1]) قصبجي. د.عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1980، ص102.**

**([2]) اليافي نعيم، الشعر لعربي لحديث، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص155.**

**([3]) معلا، طلال، التفاعلية الفكرية.. الفن مادة اتصال، مكتبة التشكيل العربي، السعودية، الرياض، 2007، ص4.**

**فخار سامراء 5000 سنة ق.م**

**عادة العلاقة الجمالية والموضوع الفني تتغير ذاتياً تغيراً كبيراً، وخصوصاً عندما تقطع شوطاً طويلاً من مراحلها. فقد كانت المحاكاة هي الأساس في تلك العلاقة. فلم يعد الموضوع في نتاجات فخار سامراء، سوى محرض جمالي تنطلق منه الذات المبدعة بما يتلاءم وطبيعة التحريض، وبما يتلاءم وطبيعة الاهتمامات الذاتية، ومن هنا فأن الموضوع من حيث هو موضوع منجز، فهنا يحضر عنه عدد من الموضوعات المتشابكة والمتناغمة. والتي افترضت شعوراً محدداً مرتبطاً بموضوعات لها ارتباطات، بمشاعر وحالات متعددة ومتنوعة، وهذا ينسجم ومفهوم التجربة التي تداخلت ما بين الأدوار السابقة والموضوعات الحالية لفخار سامراء وتداخلت تدخلاً شديداً، بسبب طبيعة التجربة للفنان الفخار الرافديني والتي تنصهر فيه الموضوعات والمشاعر لتصبح ذات، مرافئ موحدة وكلية.((ولتغدو كلاً موحداً.))([1]).**

**ورغم دلالات المواضيع الفنية لفخار سامراء، هناك دلالات كبرى ذات اداءات طقسية ميزت العمل الفني عن باقي مواضيعه فكانت جملة إشارات، تحيل إلى ذاته، فعند الالتماس بتلك الدلالات المتساوية بينت عناصر الموضوع المتكاملة   لتؤكد الاعتقاد الجمالي الراسخ لديه، وهنا ليس المقاربة مع ادوار الفخار وإنما هو الوصول إلى مستوى وصيفه تتمثل في مناخات العمل كوحدة قائمة بذاتها، حيث أن النتاج الفخاري في سامراء، والمتمثل بالرسم أو المنحوتات المضافة على السطح قد وظف مواضيعه في مهاد نفسي وبصري. وبهذا يستجد مناخه بالأثر الجمالي من سطوة الرسوم أو المنحوتات لتخضع إلى الشكل كوحدة موضوعية، ذات أدائية عالية للعمل الفني نفسه ومن ثم هناك طاقة لونية ظهرت في فخار سامراء وصلت إلى أقصى حمولتها، ليخضع الشكل هو الآخر كوحدة موضوعية متكاملة للعمل الفني، هذا النوع من الأدائية التقنية والذي شكل قوامه البناء كانت هناك نتاجات كثيرة ومتنوعة من فخار سامراء، مثل بها موضوع البناء كوحدة موضوعية فلم تكن على مسطحاتها أي رسوم أو أي نحت مضاف ولكن الطاقة اللونية هي التي أكملت الموضوع الفني.**

**ويرى الباحث   أن هذا لا يعني  فخار سامراء بصورته الجزئية، بعيد عن تجسيد (الدلالة الشكلية) بل بالعكس، فالعمل الفخاري كان تنويعي ينهض على تجريب بصري مفتوح والتداعيات المختلفة كانت موضوع مراهنة، على الإدراك العقلي واختبار الوعي الجمالي بإحالة تلك المرئيات الموجودة على السطح إلى موضوعات. وهذا بالتأكيد ينتج عنه تمثلات بصرية, وهذا هو التكامل للمواضيع الفنية التي يمكننا ((أن نشير إلى المزاوجة المتوازنة بين خطوط الرسوم وألوانها بحيث يجب إلا تطفي الأفضلية لإحداهما على الأخرى.))([2]). وهنا نلاحظ أن المواضيع الفنية للفخار لا تعالج عادة موضوعاً محدداً، وإنما يعالج تجربة روحية أو نفسية أو اجتماعية أو كلها معاً.**

**والميل إلى الكلية قد دفع فخار سامراء إلى أن يكون في بداياته تجربة، لا موضوع مما أدى به إلى أن يتجاوز ثنائية الذات والموضوع ويتجاوز الشعور وبعدها يلغي الأغراض الاستخدامية المعهودة لينتج من جراء هذا التحول، معرفة جمالية بالموضوع لأنه اكتفى بالوعي الجمالي.**

**وربما نرى من خلال البحث والتقصي قد نجد عكس ذلك، فالميل إلى التعبير عن التجربة، قد جعل من المعرفة الجمالية في فخار سامراء، متسعات  تشمل عدة موضوعات ناهيك عن التقنية المؤداة ، وبهذا فأن المعرفة الجمالية ناتجة من معرفة كلية، أحداث البيئة والطبيعة كانت هي الكل المتناغم المتكامل الذي لا يمكن تجزيئه إلى وحدات مستقلة ((فالواقع انه مهما تكن هذه الملاحظة هي ظاهر عادية تافهة، فالفنانون ليسوا قبل كل شيء عقولاً كبيرة أو قلوباً ضخمة تفرق في أفكارها وتهزها عواطفها.))([3]). وعندما تعدد الموضوعات بذلك مستوى المحاكاة التماثلية في الأداء سواء كانت، فعاليات اجتماعية أو طقوسية لم تكن معاني تقليدية قائمة على المشاكلة واقصد بها، هي حدود التناظر أو التطابق ما بين الأدوار الفخارية وتتم هذه بمعيارية فنية، ربما تكون مربكة للناظر البصري، ولكن الكثافة تتم في فخار سامراء بحيث تختصر كل مواضيع أدوارها حيث تمتزج، الصورة بمرجعيتها حتى وان كانت طقوسية لان الخيال في بعض الأحيان، يتغلب على حقيقة المرئي. بحيث لم يكن هناك أي تعطيل حتى للمفردات الهندسية، وكذلك رمزية المفردات التي شكلت خطوط وألوان مثيرة، وهنا أيضاً المواضيع المرسومة على الفخار كانت وحدة فارطة في أشكالها الهندسية فقط، لدرجة تصل إلى مناخات تدخل في حيز الانفعالية.**

**ويرى الكاتب  أن وجود مثل هكذا أمر، هو مظهر العمل الفني الذي يمزج طاقة الإنسان الأول الفردية، لكي يؤكد مظهر الأفكار ويمحو كل ما هو طارئ أو زائد في الفخار، هذه الأدائية ليست تقليدية لإعماله الفنية سواء في سامراء أو في الأدوار الأخرى، وإنما نتعاطى مع التأثيرات البيئية المثقلة بالفعاليات الاجتماعية والأدائية الطقسية، والتي كانت صورة متخفية مترسبة أظهرها الفنان الرافديني وجعلها من آثار ميتة، إلى عوامل من التداول البصري والذي كسب أدائية فنية أضاف إليها حتى الإيحاء الفلسفي، فالمفردة كانت تنساب من أتباع مظهرها الأدائي وصولاً إلى العمل التقني واللوني، والمؤشر حتى وكأنه قصة درامية توحي بروحية الأداء العالية، هذه العوامل أعطت لفخار سامراء وميزته عن باقي الأدوار، لأنها حافظت على استخدام مصطلح الموضوع، فانه لا مناص من أن نفهم رسومات ومنحوتات فخار سامراء منهما مختلفاً، ونصل إلى إحالة هذه المواضيع إلى الواقع الموضوعي وكذلك الإحالة إلى التجربة التي أصبحت هي الأخرى أحد هذه المواضيع في هذا الدور.**

**ومن هنا نرى أن هذا التحول لا ينسجم وسمة الكلية فحسب وسمة التجادلية بما تعنيه وإنما هناك تبادل التأثير، وانتقاء الاستقلالية في هذه المواضيع عن كل العناصر وبجوانبها المختلفة. وينبغي أن نشير إلى أن فخار سامراء في بدايته، أعطي خطوة أولى في تجاوز   الموضوع الواقعي، من حيث كونه قابلاً للمحاكاة، لتكن حركة الحيوانات وتدرجها من أصولها الواقعية ووصولها إلى ترميزات تميل باتجاه الموضوع الذي يقترب من التجربة، والفرق بين التجربة والموضوع الفني هو التداول البصري للموضوعات التي جعلته، على محك من الأدائية الفنية التي لا تخلو من وحدة الموضوع الفني وهذه ((تجربة عدم الكيان التشكيلي، وهي تجربة لا تعويض فيها.))([4]). وبقدر ما تكون مواضيع فخار سامراء ذات أشكال تبدو غير منتهية وخصوصاً التي وجدت ضمن الاستكشافات الأثرية، في المعابد وكأنها تتشكل في حراك لوني، لأنها مثلت انحناءات شكلية، في انساق هندسية  أعطت ضرورات الانتظام للمفردة المرسومة أو المضافة على سطوح فخار سامراء. ويبدو أن سكونية الأشكال ضمنت وجودها في   تلك الأماكن، لأنها كانت اعتيادية المنظور، وتركزت في تحويل أشكالها إلى ضرورات تأخذ المكان العاطفي والوجداني والذي يجسد الطاقة الدلالية لقدسية الأحداث.**

**([1]) لان فيوم، روبرت: شعر التجربة- المنولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعن وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق 1983، ص44.**

**([2]) سوريو، آتيان: الجمالية عبر العصور، مصدر سابق، ص217.**

**([3]) برتيملي، جان: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص129.**

**([4]) دالييز، القلق في المدينة، مكتبة النهضة، جمهورية مصر العربية، ج2 ص342 ب.ت.**

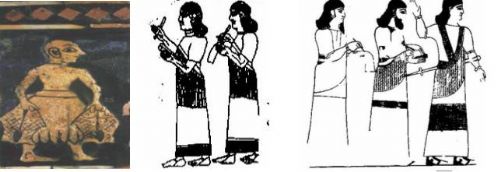
**الأزياء السومرية ...... خلود الأثر الفني.**

**محاولة الكتابة عن الآثار فيها بعدا فلسفيا وتشخيصا للوجود ، يجعل المتلقي أن يعود إلى الفنون الصغيرة بالرغم أن لم تكن هناك فنون لا كبيرة ولا صغيرة ، كون الفن لايقتصر على الرسم أو النحت أو الخزف أو المسرح أو الفلم أو التصميم أو القطعة الموسيقية أو الشعر أو الرواية أو القصة كلها كبيرة ، ولكن مرور الزمن عليها يؤكد الانسجام والجمال معا  وسرعان مانستيقظ على فنون بلاد الرافدين موضوع المقال لندخل في عالم الأزياء السومرية وما تحمل من فنون توفر لنا المتعة الدائمة من خلال انسجام الأثر مع الأزياء ليجعل من قيمة الجمال العملية الكلية والأخذ بمضمار جديد للفنون السومرية.**

****

**الآثار السومرية بصورتها الشمولية تتيح لنفسها فرصة الانتشار والخلود من خلال ارتباطاتها البيئية ، التي تعطي لها صفة الخلود وهذا جعلها أكثر انتشارا وأدوم بقاء وبما إنها مرتبطة ارتباطا كليا في بنية العمل الفني(( الأزياء)) ولغة اتخذتها الكثير من التحليلات وسيلة للتعبير وما نراه في بعض من أعمال أثرية موجودة في متاحف العالم ، نرى أن هناك العديد من العناصر الفنية تتحرك بصورة كلية نحو العامل الجمالي ، ووحدة الشكل في العمل النحتي أو الرسم الجداري بالآجر المزجج أو التماثيل النحتية ، عكست مضامين وحدت وخلقت انسجاما فيما بينها كان فيها الأثر لوحده ناجحا في الأداء والملائمة هي الأخرى مع الأزياء كان نجاحها رهنا بقدر اقترابه من كمال الشخصية وانتشاره في المكان الذي يحويه، هذه العناصر التي عملت مع أزياء وملابس الفرد السومري مستمدة من بيئة  المكان وحياته الإنسانية والاجتماعية وحتى الفردية منها التي تعمل في دائرة المعتقد الديني هي الأخرى كان الأثر واضحا في تصميمية الأزياء السومرية.**

**الفرد السومري يتجاوب كثيرا مع الفعاليات الاجتماعية وان كانت طقوسية و فرصة مناسبة لأداء الشعائر التي تستجيب للشخصية و تجعل الناس الآخرين يتقبلون ويتجاوبون مع حالة الحدث ليصل الزى السومري فرصة للتقليد ليس على مستوى التصميم فحسب وإنما تتداخل حتى الألوان وتراقي العامل النفسي والسيكولوجي لدى الإنسان في بلاد الرافدين ، هذه الصورة الأمينة التي نقلت الآثار مع الأزياء لم تكن معدلة من قبل الفنان وإنما كانت بصورتها الواقعية أثناء أداء الفعالية الاجتماعية أو الطقوس والشعائر التي تمارس في المعبد ، بدليل أن وحدة الشكل عندما تنتقل عبر التاريخ تبقى ثابتة ، وتنتقل من مكان إلى آخر دون التلاعب فيها في أي مكان وأي زمان كانت ، ولغرض تجاوز النظرة التاريخية على فنون الأزياء في سومر وارتباطات هذا الموضوع من الأفراد أنفسهم لابد من التطرق إلى العامل الفني الذي وجد له أرضية مهمة للاستناد في أن يجعل تلك الارتباطات هي الأخرى تعمل وفق قوانين النسب ولا يتركها مبعثرة ، وكذلك عملية نقل الفنان في رسم لوحة أو عمل فخاري أو عمل نحتي هو الآخر اوجد أرضية مهمة عمل بها وفق قوانين النسب ، ولان الأزياء تعمل وفق هذه المنظومة لابد من وجود فرص مهمة لتحقيق التقابل أو التماثل في كل الأعمال الفنية في بلاد النهرين وحتى الحربية منها ، كانت للأزياء فرصة للوجود والتعبير وفق مستويات واقعها او قيمتها المشتركة ، الالهه والملوك والكهنة وعامة الشعب كل هؤلاء يشتركون في تلك المنظومة ولكن بمستويات متدرجة .**

****

**يرى الكاتب في كثير من الأحيان ومن خلال معايشتي للآثار وبما تحويه من عناصر غنية بالمعرفة والقراءات المختلفة في التحليل الفني، وحدة الشكل التي تظهر روعة الانسجام وخصوصا إذا انتشرت بين عامة الناس ليروا الشعوب أ لقديمة**

**كيف كانت تأكل وتشرب وتلبس كيف كانت الحياة الاجتماعية والإنسانية ، هذا في اعتقادي يولد عامل مهم هو التأمل في  معرفة تغيير نمط الحياة كيف كان والاطلاع على هذا النمط  يرفع من مستوى السلوك وبالتالي يغير من مفردات البيئة والوسط الاجتماعي ويرفع من المستوى الحضاري .**

**وللأزياء دور في كشف تلك الأنماط بالرغم من تعدد المستويات ولكن هذا لايمنع من أن تكون عملية الاستجابة فعالة ، وهذا جعل للفن بعدا فلسفيا عندما تجاوز تلك المتدرجات ووحد النظر إلى  الشكل الذي بدوره خلق الانسجام ووحد النظرة العملية وبحث عن القيمة الجمالية من خلال توظيف فنون الأزياء ليتسع بها المحيط أكثر.**

**وبما أن فنون الأزياء لها تأثير كبير في انتشار الفنون السومرية بالرغم من اختلاف تلك البنيات ، والعناصر التي كانت ليس في مستوى واحد من القيمة سواء القيمة التصميمية أو الفنية أو حتى التقنية الأدائية  وكذلك عملية التشابك والتفاوت كما ونوعا في التشخيص من خلال العمل الفني جعل الكاتب أن يلجأ إلى نوع آخر من التشخيص ويكون على مستوى متقارب من الفنون السومرية والأزياء هي جزء من اكتمال العمل الفني، الذي حدد قيمة كل عنصر من عناصر العمل الفني نفسه.**

**وبالرغم من حصر العامل الجمالي للأزياء وهي قيام الفنان بنقل الصورة الواقعية ، واستبدال النظرة المشخصة بالنظرة التجريدية، وقيمة العناصر الفنية بالرغم من التداخل الذي حصل نجد أن الأزياء في الفنون السومرية في مختلف أشكالها لها قيمة تحظى بها في كل مكان وجيلا بعد جيل واستمدت وتداخلت مع الفنون الأخرى وفي نفس الوقت أوجدت لها خصوصية دائمة . وهكذا نجد الأثر الفني قيمته عالية يحظى بدراسات وتحليلات مختلفة وتطبق عليه مختلف المناهج البحثية والعلمية ، ليقف مع الثوابت التي تصدر الأحكام للأجيال الجديدة.**

**مجموعة التماثيل النذرية... أسلوب جديد للنحت المجسم في بلاد الرافدين..**

**مجموعة من التماثيل النذرية لعصر فجر السلالات الثاني، وجدت في المعبد الرابع في تل اسمر**

**والتمثالين الطويلين ظن في السابق عن كونهما، تماثيل طقوسية لرب وربة، ويمثلان أسلوب النحت المتقدم بالنسبة (( لفرنكفورت)) مع الأشكال الهندسية الأساسية ، ارتفاع أطول تمثال في المجموعة 76سم. (( كتاب آثار بلاد الرافدين)) (( سيتون لويد)) .**

**قد يظهر لنا غريبا اليوم أن النحت على الحجر يبرز بكل أهمية في الفن الرافديني القديم . وربما تكون ندرة المادة كون ارض الرافدين متنوعة مابين ارض طينية وارض رملية وارض صخرية. ولكن ندرة المادة الصخرية أعطت للعمل الفني قيمة نادرة تكفي لإغراض التي تستعمل من اجلها وفي نفس الوقت لاتبتعد عن قيمتها الفنية، والحقيقة هنا المعتمدة من الباحثين في هذا المجال أن جميع نتاجات الفنون النحتية السومرية سواء كانت المنحوتات المدورة او المجسمة أو البارزة، كانت تعطي المتلقي إشارة أنها شخصية دينية والقصد منها هو الأداء الوظيفي ألطقوسي داخل المعبد.**

**في الكتابة عن النتاج القديم تتوفر قراءات متعددة لكن يجب أن لاتفقد تاريخيتها وبالتالي يجب أن تكون القراءة موضوعية ومهنية وفق المنهج التحليلي الفني ، وإذا كانت هناك إضافات أو تحويرات أو تأويل في النص قد يعطي العمل الفني محاولة لإثرائه دون الاهتمام بالعمل كونه اثري وجب علينا أن ندرك الجانب الثانوي في التحليل ونوظف الحدود ، دون التعرض إلى السبب الحقيقي هذا اسميه نوع من الاختناق في إبراز الإضافات الذاتية لان العمل النحتي له خصوصية جعلته امتداد لإحداث عملت في دائرة المعتقد الديني، والأعمال النحتية هنا هي محاولة استغاثة دون الإعلان عن الاستسلام إلا في حالات، أداء الفعالية والشعيرة نفسها ، التحوير في العمل غير ممكن لان الارتباط مطلق والشعور الصادر يمثل الصورة الرمزية لهذا عملية التوزيع هنا بدأت من الخامة إلى الأداء التقني الى العامل الجمعي، عكس فن الفخار الذي تعامل الفنان مع خامة الطين بمعرفتها للحاجات والنحت وقع في فخ الافتراضات وكانت تلك بداية الشكل ألغرائبي موجود الابتعاد عن الواقع مطلوب حتى تعطي لها صفة الرمزية، وجب على الفنان عدم التكرار. وللنحت الفخاري كان دورا تمثل جملة من التأويلات الذاتية ولكنه لم يغفل العناصر الأساسية للنتاج الفني واكتفى باطلاقات عززت التماسك ورفعت الأصول المشتركة مع النحت على الحجر كما في الشكل الآتي:**

**.تماثيل فخارية من أور....**

**هذه الرؤية الذاتية لفن النحت الفخاري هي الأخرى أبعدت التناقضات مثلما يفعل النحت بمواضيع التماثيل النذرية، قد يعتقد المتلقي إن الأعمال الفخارية تختلف عن النحت على الحجر في عدد من المضامين، ربما تحتاج إلى تعليلات تعوزها الموضوعية وربما تفتقد الإقناع ولكن أرى إن العمل الفني في بلاد الرافدين أيا كان نوعه (( فخار، نحت، رسم جداري، فن العمارة))**

**يوصلني إلى استنتاجات انفعالية خالصة وخصوصا عندما يسبح بدائرة الفعاليات الدينية، وقد وصل الكثير من الباحثين إلى أن الفنون البدائية هي فنون دينية، نعم نذهب مع الرأي ولكن وفق التحليل ، ولابد من التزام الواقعية إلى درجة يتعذر الفصل أحيانا بين الواقع والفن ولان هناك قصر في المسافة بين العمل الفني في واقعه الشكلي وواقعه الرمزي بلغ مرحلة لانستطيع أن نملك إزاء أي عمل رافد يني قديم تعليلا ولا تأويلا ولا حتى افتراضات كون الدهشة هنا بدأت تسري بأسر سحري والغموض بدا يعمل وفك الرموز أصبح صعبا مثلما وجدناه في موضوع الأختام الاسطوانية وهي جزء من فنون النحت على الحجر أو الطباعة على الطين.**

**إذا كان همنا هو التفسير بإظهار الدلالات للتماثيل النذرية موضوع المقال لابد من كشف الدلالات التي تحمل أبعاد في كل مستوى من مستويات العمل الفني نفسه وكل عنصر من عناصره وبالرغم من اقترابي للمنهج البنيوي في التحليل، فأنني أضع نفسي على طريق بلورة هذه البنية بذاتها والعامل الذي انطلق منه في العمل النحتي هو لابد من درس الإشارات التي تعطيها تلك التماثيل ، إن الفنان الرافديني قدم بشكل معلن كل فنونه باتجاه بوصلة الطريق، وعملية الوصول هي تخطي المفاتيح الأساسية المحددة بقراءات الأعمال النحتية نفسها.**

**حالات الخشوع وحالات الاستغراب والتعب المقصود هو هم يعمر القلب ، وعندما نبحث عن الارتياح المفقود ندرأ الشر بكل أشكاله، وإزاء العلاقة المتعددة الأبعاد للأعمال انحتية والتداخل الحياتي بين الفعاليات الدينية والفعاليات الاجتماعية في الحالتين يتطلب أمرا عاطفيا يتحدد وجوده في الأعمال النحتية التي بدت مثقلة بالأبعاد الرمزية ، ورغم واقعيتها الحادة واستنتاجاتها الانفعالية، بدأت بنيتها تتضح بصورتها المشتركة مع بقية الفنون.**

**ولنترك موضوع ومسالة توضيح هذه الأبعاد الرمزية ، إلى أن نصل إلى تفسير بنية الأعمال في النحت المجسم في بلاد الرافدين ضمن مفاصله المحورية التي يستند الفنان على هيكلية الأشكال وإعطاء دور للعامل الجمالي الذي حدد الرمز بحد ذاته، وبما ان الرمز هو إيحاء مكثف نوعا ما وكما، ويشكل اختزالا واجتزاء لرؤية تدعي التعميم والإطلاق لظاهرة ما ليس على المستوى الاجتماعي (( المكاني )) فقط وإنما على مستواها الروحي، إنها حملت مضامين تعبد وملئت بأفكار وخصبت بمشاعر كونت مجالها الروحي وشقت طريقها عبر اختصارات الواقع بالرغم من وجود خامات متعددة لإعداد العمل، ولكن هذا التحول هو رؤية الفنان نفسه وضع خصوصية الأفكار في بداية التكوين وحدد ملامح الشكل والباقي قيمة العمل تم ربطها بأفكار ليست مطروقة مسبقا وإنما، كانت ممارسات جدلية فقط. هذا العامل حسم طريقة استعمال تلك التماثيل هو وجودها في مكان التقديس، والخطر حينما يغفل عن هذا الأمر باتجاه التعامل السطحي، أو إعطاء أي نوع من الاعتبارات الجامدة أو دلالات ذات معطى منفصل عن حالته الجامعة مابين الفكر والأداء والإبداع الفني والرؤية التحريرية**

**.**

**واخيرا ان استيعاب خصائص اعمال وفنون بلاد الرافدين لابد من استيضاح الافكار بكامل دلالاتها ،واتباع منهج علمي في عملية التحليل لنصل الى استنطاق وحي الاعمال**

**الإناء النذري (( الوركاء))**

**إناء كبير من رخام كلسي، نقش ظاهره بمنظر طقوسي ديني يمثل الالهه(( أنين)) سيدة السماء تتقبل الهدايا والنذور ، وجد في الوركاء 3000 سنة قبل الميلاد.**

**ويعتبر من أهم القطع المعروضة في المتحف.**

****

**مجمل الكتابات التاريخية هي بالتأكيد مقاربات متنوعة للنص الفني لنتاجات بلاد الرافدين أيا كان نوع النتاج (( الفخار، الرسم الجداري، النحت، العمارة)) ولكن هذا العمل موضوع الكتابة له قراءة وخصوصية عبر خطاب وبلاغ نستطيع ان نلمس من خلال دلالاته، وإبراز معالم جمالياته ، التي تقوم على أراء جدلية للنص الذي نقش على جدران هذا الإناء الرخامي، ولغرض إرساء عملية تحليل النحت المضاف على الإناء هو عرض لطرق مترامية الإبعاد الفكرية ، ومرامي النص الفني الذي يحتويه ، باعتبار أن النص المضاف هو الشرط الضروري لعملية التحليل .**

**وفي توقفنا عند مسألة العلاقة بين الوصف الإنساني والوصف الإلهي ومن خلال فعالية اجتماعية ، هي تقديم النذور إلى أعلى سلطة فوقية تعمد الفنان في نحت الأشكال المضافة على الإناء لتمثيل ومتابعة الصلة بين الجانب الوصفي، الإنساني في الفعالية الاجتماعية وتقديم النذور والامتداد المتباعد الذي يتعدى الوصف الإنساني ويذهب إلى إعداد عناصر فوقية تبتعد عن المنطق وخصوصا ابتعادها عن العناصر اللانسانية ، أهمية الحالة في النص المضاف أعظم من ماهو طبيعي لذلك يرجح اختيار الفنان الرافد يني إلى إتباع عناصر مقيدة لايمكن التحكم بها كونها أخذت صفة الإلوهية ، ولنتابع من خلال الوصف لعبارات كتب بها عن (( الإناء النذري)) الأستاذ الدكتور زهير صاحب:**

**تمكنت المعرفة الفكرية الرافدينية أن تؤسس نظاماً معرفياً لفلسفة القوى الكونية ، بهيئة قوى مثالية أزلية عليا ، وقوى زائلة أرضية . ويتمثل ذلك في نظام الإنشاء التصويري ، حيث قًسم سطح الإناء إلى عدد من الأشرطة الأفقية ، مستخدماً حسابات هندسية دقيقة في ذلك . ساعياً إلى تكوين (سيناريو) زمنية لرواية تتابع الأحداث بدءً من الأرض وحتى السماء . فهذا الإناء في محتواه الفكري كان بمثابة زقورة تربط السماء بعالم الأرض .**

**من الملاحظ حقا أن الأفكار هنا تلعب دورا مركزيا في الفعالية ، وشكلت أهم مساحة مكانية عندما قسمها الفنان إلى حقلين حقل أعلى وحقل أسفل ، وهذا ليس بجديد عن فنون بلاد الرافدين فقد كانت الرسوم الجدارية تقسم على أساس مكانية النص وتتم الأحداث وفق قدسية العامل الدلالي الخاص .**

**وبما أن هذا النتاج المهم مثل الجانب ألطقوسي الجانب الطاغي على الفنون الرافدينية، أثارت حالات الانتباه هو متابعة الوصف في سرد الحالة بالرغم من الفراغات المتروكة بقصدية من الفنان، وعملية الإضافة لم تأخذ دور عملية تسطيح المفردة لتبقي أهميتها من خلال شكلها الخارجي وهو الأهم ، أم كونها فعالية فأنها تتفاعل وترفد بإبعاد ومرامي تقوي وتؤكد الحالة الطقسية والشعائرية وموقفها الذي يمارس لحد هذه اللحظة وأنا اكتب المقال وعندما ندقق بالدلالات وبشكل لايقبل اللبس أبدا هو الدخول في صراع مع الأفكار من الأرض وصولا إلى السماء وبدلا من  الوقوع في فخ المحتوى الفكري الذي يحطم ويبدد المحتويات من خلال إنشائية التصوير ، ولكن النتاج أعطى صورة وكأنه بانوروما يؤكد الاستمرار بالوجود مرة وبالوحدانية مرة أخرى هذا لايعطي وضعا مختلفا ولا تنفرد فيه بقية النتاجات وخصوصا منحوتات النحت البارز ، ولكن محتويات الإناء وبالرغم من ترك الفراغات اوجد التماثل والتناسب دون انقطاع لا على المستوى الفكري ولاحتى التقني وكأن هناك نوع من التواصل الطبيعي ، الذي يؤكد سياق التكوين النصي ، وكذلك دوران الشكل وإضافة المفردات أعطى للوصف نوع من الدلالة البصرية ، الذي يطابق الفكرة مع الحدث وهذا جعل (( الإناء النذري))**

**أن يحمل بعدا رهيف في الإثارة من خلال الكثافة الخاصة للأشخاص (( والغلات ، والحيوانات)) المقدمة كنذور هذه أعطت إشارات قائمة في النص ، واسميها دعوة حسنة للمشاركة من اجل البقاء والتغلب على مصاعب الحياة من خلال (( سيدة السماء)) هذا التلقي الوصفي هو أهم عقدة لشبكة التعقيد في ان يخضع الفن دائما واللعب في دائرة المعتقد الديني، وبسبب تداعي الفعالية المكررة في اغلب الأعمال لكنها لم تجد الوصف الوثيق الارتباط بحالة الوصف الا في الإناء النذري وأهمية الوصف القصصي تغلب على إقحام الفن في هذه الدائرة.**

**وإذا كان الوصف قد بدا بوضوح يحمل في ذاته حكما إزاء موضوعه وهو الفعالية الطقسية فانه في الوقت نفسه، حكم على الذات من خلال وجود (( سيدة السماء)) التي لم تترك الفعالية بالرغم من حالة المواقف المتعددة التي تضمنتها الفعالية، وبهذا ماعلى المتلقي الا ان يبني المواقف وبدوره يحسم تقديم النذور دون الوقوع في شرك الموقف المزيف القائم على تناقض الأشياء والابتعاد عن واقع الأحداث لبيئة بلاد الرافدين.**

****

**ولا أجد لحركة التقسيم ومراكز الثقل ونقاط الارتباطات وصلات التفرعات والتي أقدمها موضوعا للدراسة مثلما وجدتها عند الأستاذ الدكتور (( زهير صاحب)) في هذه السطور لأختم مقالتي ولا اكتب شيئا بعده من كلمات .**

**فعلى الحقل الأول من الأسفل ، مَثَلَ الفنان وبواقعية كبيرة ، نسقاً من سنابل القمح وقد نمت على ضفاف أحد الأنهار . وفي الحقل التالي ودائماً إلى الأعلى ، وضع الفكر صفاً متتابعاً متقدماً ومتصاعداً من أشكال الأغنام والماعز . ومن ثم شريط أفقي خالٍ من الأشكال ليؤدي دوره جمالياً في الاستيعاب البصري وليدلل أيضاً إن الفكر كان يعزل النفس النباتية النامية عن النفس الحيوانية الحسّاسة ، وهي هبة السماء لأرض سومر من خيرات .**

**وبعد شريط فارغ ، يأتي دور الإنسان (النفس الناطقة) ليحمل بشكل متتابع ومتصاعد ، خيرات الأرض ليقدمها للآلهة التي احتلت القمة في بنائية التكوين ، عرفاناً منه بالجميل الكبير ، وكمظهر تعبدي تؤديه الروح ، ليشع فيها نوعاً من الدينامية الحيوية ، هي سر من أسرار أزلية الحياة واستمرارها .**

**وبعد هذا الحوار الدرامي العميق في نظم الظواهر ، فإن هذا السمو الذي يكون بنية المضمون ، لا بد له أن ينال التقديس الروحي في مادة الرخام الجميلة لوناً وملمساً وحيويةً وفاعليةً فتشيه . فالروحي هنا يجد كمالهِ في ذات مادتهِ الجليلة التي قولب فيها دلالته الفكرية .**

**تُشير الخطوط الخارجية للإناء المرمري ، إلى شاعرية وقدرة تجريدية كبيرة في تجويف ونحت الشكل العام ، هذه الخبرة الجمالية تتأكد أيضاً في أشكال السنابل والحيوانات التي نحتت بواقعية فوتوغرافية كبيرة رغم صلابة مادة التمثيل. في حين (أُسلبت) الأشكال البشرية إلى نظم تجريدية ، لتؤدي فاعليتها بغير محدودية في مثل هذا التراجيد المسرحي الكبير . الذي يمثل في أعياد الربيع كل عام ، إنه نداء أرض الرافدين الأبدي ، الذي فاضَ خيراً وسلاماً وإبداعاً وأصالةً وفلسفةً على الإنسانية جمعاء .**

**الثور المجنح .... وخصوصية النحت المجسم**

0

**تقدم الدراسات الميثيولوجية،في تفسير الظواهر إجابات فكرية واعية تتناول الوجود كثيرا والقوى الفاعلة، وبالتالي تقيم أجوبة قوامها تفسر الوجود وتسيطر عليه، وهناك الكثير من النتاجات الرافدينية القديمة صارت جزءا مهما من تراث حضارات الشعوب وأفكارها المعرفية ، وبما أن الأسطورة والنصوص الأسطورية  تنتمي بالدرجة الأساس إلى الفعاليات الاجتماعية التي تكمن خصوصياتها من التقاليد والأعراف الداخلة والعاملة في دائرة المعتقد الديني، وهذا الأمر جعلني أن أقدم احد نتاجات بلاد الرافدين القابع في احد متاحف العالم ولعل الهدف الأساسي هو أن أتقصى وأحرر البلاغ الفكري والتقني التي تنوي الأسطورة من خلاله إيصال الأعمال العراقية الخالدة هناك من أفكار ذات قيمة كبيرة .**

**(( الثور المجنح))**

**مثل العمل النحتي عنصرا مهما لأسلوب النحت المجسم من الناحية التقنية والأدائية لفنان بلاد النهرين، ومن خلاله بالإمكان التعرف على البنية الحضارية والفكرية للمجتمع الرافد يني التي لاتقتصر عليه كأفكار وإنما كانت هناك تحويلات فاعلة وآلات للسيطرة على نظم الطبيعة التي تحتاج إلى أجوبة للعديد من التساؤلات المهمة، جوانب الفكر الأسطوري للعمل هو لابد من الكشف عن معالم الغموض التي سيطرت على أفكار المتلقي، من خلال مفردات(( الرأس، الجسد، الجناحين، الأرجل)) تلك المفردات كونت أسس فكرية للمجتمع الرافد يني في مرحلة مهمة من مراحله وانطلاقا من هذا التوجه لابد من دراسة الأسس الفكرية للمجتمع وأساطيره ومعتقداته وبالتالي اكتشاف الأبعاد الماورائية والعوالم الغيبية التي شغلت فكر الإنسان لفترات طويلة من الزمن، هناك أفكار سيطرت وأصبحت جزء لايتجزأ من حياة الإنسان الأول في بلاد النهرين وألقى بضلالها على نتاجات فنية متعددة ليكن (( الموت ، والحياة ، الخلود، البعث، الثواب، والعقاب)) كلها وسائل تفكير تحتاج إلى دراسة ذات قيمة فكرية ، عليها نوع من الاشتراطات ، والصياغات الهدف منها هو تجميع وتركيب دلالات رمزية وبما ان العمل الفني (( الثور المجنح)) قد امتلك وسائل تفكير ميثيولوجيا ودلالات تركيب متباينة مثلت انطباعات القوى المهددة لوجود الإنسان تشكل العمل بتجسيد درامي لتلك المخاوف الأساسية التي بدأ فكر الإنسان الأول أن يعتري منها وهذا يولد التأمل الذي يعبر عن القدرة التي تحفز الصورة من :**

**1. الرأس**

**هناك نوع من الإحساسات التي كشفت الرأس ، والذي يعد من خلال الخبرة العملية التقنية للفنان انه انجاز وضع أفكاره كلها في عملية فكر جمعي مع بقية التفاصيل، وهذا أعطى حركة متوازنة للنص الأسطوري في أن يتحرك ويقوم بأداء وظيفي وانفعالي وذهني لأنه مثل الالهه هنا والارتباط بالواقع المجتمعي هو احد السمات المميزة في الرأس ووجود التاج هو الآخر كان احد الوظائف الاجتماعية التي حافظت على التقاليد ، العرفية ذات الارتباط المعتقدي الديني ومن هنا، هناك فهم واضح نتج عن الرأس لان تكون الأسطورة خير عامل تواصلي في فهم طبيعة الالهه، والفرد في بلاد الرافدين كان قادرا على التعايش مع هذه الأفكار لأنه كان وسيلة مهمة في أن يحلل الظواهر ويخرج بنتائج لتلك الاستفسارات والتساؤلات والعلل المربكة في حياته الاجتماعية.**

**2. الجسد**

**العنصر المهيمن والمهم في بنية المعتقدات الدينية في بلاد الرافدين ، هو دخول العمل الفني في هذه الدائرة ولكي يبلغ الحيز المكاني ذي الدلالة الرمزية والقدسية الروحية، أعطى للجسد خصوصية حلول الروح الإلهية مثلما أعطاها للرأس ، ولعل خير مايحقق تلك الأفكار في هذا النوع من التعظيم، هو تبجيل الشكل بالكامل دون الدخول في عالم الأسطورة، ضخامة الشكل مع عامل الطقوس يؤدي باستمرار للإبلاغ عن قدسية الثور المجنح بدلالة الحجم فهو واسع وكبير وضخم يحوي على عدد من التفاصيل ، وبدلالة الخامات المستعملة التي بني ونحت من أحجار صلدة هو في اعتقادي نوع من المقاومة للفناء وعندما  تدل أفكار الخلود الممتلكة حيزا كبيرا في الفكر الاجتماعي (( للثور المجنح)) الذي يؤكد أهمية وقدسية المكان مثلما يؤكد قدسية الأفكار والوقوف بهذا الشكل النحتي المجسم الذي قدم الخطاب الأسطوري مع الخطاب القدسي المميز.**

**3. الأرجل**

**مثلت الأرجل الخمسة رمز قوة الخلق والوجود الأبدي وعامل الارتكاز ليقدم الفنان الرافديني الأرجل بدلالة الرموز العلامية وينحتها بشكل مجسم ليقدم مقولته بدلالة المكان، وبدلالة قدسية الإعداد الفكري انه من أهم المفردات التي ابتعدت عن واقعيتها والتي تبدو بتكوير هندسي يناقض الحقيقة ولكن المنظور وضع النهاية الجدلية للمكون والاتجاه المتناهي للرأس والجسد والجناحان من قمته حتى أسفله وبدلالة خامته الحجرية الصلدة عزز إبلاغ الخلود الأسطوري وخلق عامل الاتصال الذي يؤكد خصوصية العمل الفني في بلاد الرافدين.**

**معرض صور كنوز المتحف العراقي**

**يشغل الآن البناء الشكلي للآثار بنظمه العلائقية، دورا فاعلا في إيصال المفهوم الفكري في بنية الإعمال التشكيلية، وبما أن النتاج الفني لبلاد الرافدين تتحكم نظمه  وتعطي دور في تفعيل المفاهيم الكامنة ، في الأعمال وإتباع رؤية واعية ومنظمة لهذا الموضوع المهم، هكذا بدا (( الأستاذ الدكتور تقي الموسوي)) رئيس الجامعة المستنصرية وحضوره حفل افتتاح معرض صور كنوز المتحف العراقي والأعمال الفخارية الرافدينية القديمة الذي أقامه قسم التربية الفنية في كلية التربية الأساسية مؤخرا.**

**معرض الصور هو كان بمثابة تجديد ، لقراءة النتاجات الفنية الرافدينية القديمة والموجودة في متاحف العالم ، مثل اللوفر، والمتحف البريطاني، ومتحف برلين ، ومتاحف أميركا ، الغرض من إقامة المعرض هو إيضاح المفاهيم المرتبطة ببلاغات غائبة، يتعرف عليها الطلبة كأفكار اجتماعية ، نستطيع من خلالها الكشف عن مهيمنات ضاغطة تتحكم بطبيعة الأثر نفسه ، وماتتعرض1 من ضغوط بيئية ومرجعية او تاريخية ، وهي بالتالي توالد انعكاسات فكرية أو اجتماعية تتوقف على حدود العمل الفني ومن ثم إيضاح عناصره التكوينية ، التي مثلت الخطاب في الفنون القديمة مركزا مفهوميا عند القيام بعملية تلك الاستقراءات للإعمال الفنية.**

**في حقيقة الأمر يقول (( الأستاذ الدكتور كاظم الجابري عميد كلية التربية الأساسية )) أن العمل الفني التشكيلي في بلاد الرافدين يستهويني كثيرا سواء كان الفخار، او النحت، أو الرسوم الجدارية، أو فنون العمارة ، أرى فيها رسائل بليغة في المعنى إضافة إلى التوزيع العالي الأداء في التركيب والتناسق والتقابل في وحدة العمل الفني نفسه، وبما أن الفنون العراقية القديمة لها ثقلها أوجدت نفسها في متاحف العالم المهمة ، لتكون ذات مستوى تفاعلي تواصلي مع حضارات تفصح عن  دلالات تكشف حتى قدرة المتلقي ودرجة الاستيعاب.**

**ومن زوار المعرض كان (( النائب في البرلمان الأستاذ مخلص الزاملي عضو لجنة التربية والتعليم في المجلس)) والذي بدا بحديث هو أن هذه الصور الاثارية التي تغزو متاحف العالم لم تكن مجرد صور ذات تعبيرات ورموز وإنما كانت ، توجه العقل البشري للأمة جمعاء بان العقل العراقي يوحي من خلال الآثار بالمعاني من خلال طريقة التعبير القائمة ،وهذا بالتأكيد يكسبها وظيفة إبلاغ تصل إلى الكثير من المتلقين ونحن جزء منهم .**

**ولرئيس قسم التربية الفنية (( الأستاذ محمد هادي))  فقد وجد أن الأعمال التشكيلية وخصوصا الرافدينية القديمة هي بمثابة أداة تواصل فكرية مهمة ، بين الأفراد بوساطة وظائف بث رسالتها ، أعمال الطلبة وتفاعلهم مع الآثار كان له انعكاس كبير، في توسع الفهم والإدراك لدى الطالب، وهذا في اعتقادي ان الدرس المنهجي لابد من مصاحبة أعمال معه ليكون عامل مساعد للطالب في القسم يبلور ويوجه أفكاره بالشكل الصحيح.**

**والمشرف على المعرض(( التدريسي في قسم التربية الفنية محمد جاسم العبيدي))**

**كلما بعدت المسافة قربت الآثار وزاد الاهتمام، الفنان في بلاد النهرين يخضع إلى عبر تحولات التاريخ إلى ظهور أفكار جديدة بالإمكان استقدامها إلى المعاصرة، والنتاجات الفنية الرافدينية القديمة غزت متاحف العالم، بأشكالها المادية وهي ليست بمثابة لما تراه العين فقط وإنما تخضع لذات الفنان وأفكاره الفاعلة وبالتالي كلها شكلت عوامل فاعلة ومتفاعلة، للإفصاح عن ماتعنيه وتقدمه للمتلقي على هيئة أفكار بمفاهيم جسدت البناء الصحيح للفنون القديمة.**

**دلالة التكوين الفني في العربة الآشورية..**

****

**الحروب والفتوحات والصيد والفعاليات الاجتماعية،تشكل عنصرا مهما وكبيرا في الرسالة التي ينقلها العمل الفني (( الرسم الجداري)) شخصية الملك ولباسه وأدواته هي أكثر المفردات التي تميز عملية أبلاغ مهمة ، بالرغم من تداخل التكوينات والمفردات (( العربة، والحصان، والأسد، والقوس، والسهام ، والحركة)) هذه الأجزاء من التكوين الفني هي بالتأكيد تخلق مفهوم تشكيلي عند الفنان الرافديني حيث يبلغه بفكرة الإلوهية والملكية ، وسيادة عامل المركز ودلالات وثبة الأسد وعامل السيطرة والصيد هو وسيلة مهمة لتواصل المفاهيم والعناصر الشكلية التي بثت البلاغ الخطابي في السيطرة على هذا العامل الرمزي المهم في بابل(( الأسد)) وعند السيطرة عامل التكوين الفني يعظم شخصية الملك الآشوري وينمي نظام التحول الفكري نحو مظاهر العظمة لدى الملوك الآشوريين وحكامهم ، وهذا الموضوع يبدو لي انعكس تماما على على قصورهم الواسعة الفارهة وبالنتيجة ولد بنية فن جديدة عند الآشوريين، وهي الأسلوب الذي يوثق فعالياتهم وان كانت بسيطة ولكنها مهمة بالنسبة لهم فكانت الرسوم الجدارية، حالة ناطقة عظمت الحدث الملكي وولد عندهم طغيان غريب ولاسيما هم في أراض موحدة مثلت مشاهد (( الحروب ، الصيد ، والشؤون الملكية )) ليصبح فن الرسم الجداري عامل إبلاغ مهم يخدم إمبراطوريتهم وهنا العمل الفني يكشف صرامة الموقف والشخصية التي لاترحم الرمز البابلي هذا الانعكاس للإرادة الملكية ، ودورها في تفعيل السلطة والوقفة الراسخة للملك ، وسمات حركة الحيوانات والعربة الملكية هي بالتأكيد خاطبت المجتمع البابلي قبل الآشوري وتوجيه النظرة ورمز القوة والجبروت، والديمومة والقوة ، والخلود هو في اعتقادي يعظم الشخصية.**

**يؤشر الكاتب جملة من المؤشرات للعمل الفني ، عندما تؤشر السمة البطولية للملك الآشوري لابد من القول أن هناك حرص دفع الفنان في إعطاء    عامل  انتباه مهم إلى رموز القوة الأخرى ، الحصان  ، العربة ، السيف، والسهام وغطاء الرأس ومن ثم السهام المستقرة في ثلاث مناطق مهمة من حيوان الأسد ، جمع هذه الوحدات وعامل التلاحق، هي بالتأكيد تعظم الشخصية وتنمي عامل البطولة والمحاربة القوية وتؤكد وتزيد في ترتيب وتوزيع حلقات المشهد التكويني للعمل الفني ، والمؤشر الآخر الذي يفصح عنه العمل هناك حالة نفسية مستقرة للملك وكأنه محارب من الدرجة الأولى وله الثقة في السيطرة على الموقف وهذا يؤهله في أن يكون رمزا للبقاء والحياة الذي لخصه الفنان الرسام الآشوري بهذه الكيفية الفنية العالية .**

**مؤسسة السلطة الآشورية ونظام الشكل والتوثيق للمشاهد الحربية ومشاهد الصيد هناك مؤشر آخر هو السمة الدرامية المميزة وتخليد الحدث الهدف منه التأثير بعظمة الآشوريين وكأن الأعلام المسبق موجود ليفرز العامل النفسي ويكون في موضع يذكر انتصاراتهم على الأعداء ، هذه الفعاليات والأنشطة وصيد الحيوانات المفترسة ودلالة التركيب ومن ثم ترتيب وحدات تصوير المشهد ، جعلت العمل أن يعلن انتصار الملك والقضاء على رمز الموت ومن ثم إبادته تماما، حتى يحافظ على ديمومة الحياة الخالدة ، الرسم الجداري موضوع المقالة ، اخذ يتصل بأفكار الديمومة والبقاء بالرغم من تكوينه الشكلي والبطولة للمشهد الملكي والصرامة والتهديف اخذ يعالج موضوعين مهمين هما:**

**•1.    الأسلوب الرمزي الذي وثق وخلد عظمة الملك الآشوري هو الذي يحمي ويخلد الحياة .**

**•2.    والأسلوب القصصي الذي سجل الفعالية بإيقاعية جميلة امتلكت كل عناصر العمل الفني**

**•3.    الابتعاد عن المبالغة في الحجوم التي امتلكها فن النحت في الكثير من الاعمال الأخرى.**

****

**المؤشر الآخر هو التركيز على التفاصيل الشكلية في أزياء الملك وإعداد العربة، وصراع الأسد وجها لوجه ، قوة الهجوم وعنف الموضوع ، جعل حرص الفنان الآشوري في أن يعطي أهمية كبيرة لعامل التشريح ، تمييز حالة الغضب ، وهياج الحيوان نوع التركيز على قوة الأسد الذي مثل رمز الفناء، وابتعد عن رمز القوة ، هذا الصراع أعطى حياة متمثلة بشجاعة الملك الآشوري ، وقوة موت الأسد وتلاحق المفردات هي التي عظمت توثيق حالة الحدث ، التداخل الفني وحاشية الملك الظاهرة بالتتابع كونت سياق منظم يبدو لي أن هناك مبالغة في عامل الحرص، الذي جعل من فكرة الإيصال للمتلقي عامل سهل ومنظم أوصل الرسالة من خلال هذا المشهد في الرسم الجداري ، للملك الاشوري.**

**الالهه عشتار....تبارك التنصيب الملكي**

**إنها ربة الحسن والجمال ، لها مكانة متميزة بوصفها رمزا للمرأة في كل مظاهر العاطفة والحب والخصب ، وتنطلق من المدونات السومرية قصائد جميلة للحب والعاطفة والوجدان والحب والغزل،ليتضايف وجودها بدلالة الهيمنة الإلوهية لتعطي وتعبر عن قصة الحب الإلهي الراعي دموزي واحدا من أهم المؤلفات والتي أصبحت طقسا جميلا دخل ضمن فعالية، الشعائر والطقوس التي لعبت بقوة في دائرة المعتقد الديني .**

**وما يعرف عنها بالزواج المقدس كما يقول (( كرمر)) أصبح في العصور اللاحقة جزء من احتفالات رأس السنة، فضلا عن قصائد مغناة مع المنشدين الخاصة بالا لهه(( اينانا )) عشتار ، وهنا من الواجب علينا أن نتصور الأفكار التأملية التي تكمن وراء المؤلفات ، والتي أصبحت بعد الترجمة من الكتابة المسمارية للمرحوم العلامة (( طه باقر)) نضوج شامل وبناء روحي للأدب الرافد يني القديم، بعد أن أنار الظلمة لتصبح المفاهيم معاصرة وبمستوى حضاري ، يليق بالمفكرين من السومريين ،والبابليين الذين دونوا على ألواح الطين الطري وبالخط المسماري إبداعاتهم ، وخطرات عقولهم مما عزز مكانتهم بإطلاق الأولية وليس البدائية ، لنستنبط ونستنج عن طريقهم مفاهيم عميقة هي في الأصل أفكار بلاد الرافدين، الأصيلة والعميقة الجذور. ونريد أن نعرف اينانا من الحوار من السجال بينها وبن أخيها اله الشمس (( اوتو)) الذي حاول بجهد كبير أن يواصل عملية الإقناع لزواجها من الراعي (( دموزي)) ولكن كيف بالا لهه الزواج منه وهي ترسل في محافل التنصيب في بلد سومر.**

**وينطلق دموزي قائلا:**

**\_  أخوها البطل اوتو المحارب.**

**\_   قال لانانا الطاهرة.**

**يااختاه دعي الراعي يتزوجك.**

**لم الإعراض عنه، ياانانا العذراء.**

**إن زبده طيب لذيذ، ولبنه حلو المذاق.**

**وأي شيء مسته يد الراعي صار زاهيا.**

**ياانانا دعي الراعي (( دموزي يتزوجك)) .**

**أنت يامن   تتحللين بالجواهر علام عزوفك.**

**ستشاركيه في زبده الطيب.**

**هذه العناصر التي كونت لغة الادب ، في نفس الوقت اعطت للفن نوع من الاختيار الالهي الى السلطة الارضية والراعي وظف فكرة السلطة المنبثقة البسيطة وعملية القناع هي احد افرازات البيئة الطبيعية، التي وضفت هذه الافكار لتكون احد الدعامات التي تستند عليها تلك البنى من خلال الحاجة الاجتماعية والقوة المسؤلة عن تنظيم هذا الفكر المرتبط بسلطة الالوهية.**

**ونكمل الحوار مما جعلها لاتعير أخاها أذانا صاغية، لأنها مصممة على رفض الزواج من الراعي لان قلبها تعلق بالفلاح (( انكي أمدو))الذي يملا المخازن حبوب على حد جوابها وتقول:**

**أنا لم أتزوج من الراعي ((دموزي))**

**وثيابه الخشنة لن اقبل.**

**وبصوفه الخشن لن اقبل.**

**لن اخذ ، أنا العذراء إلا الفلاح زوجا لي.**

**الفلاح الذي يزرع من النبات أنواعا.**

**الفلاح الذي يزرع من الحب أنواعا.\***

**لقد أثبتت عشتار إنها ملكة، والمفردات كونت من لغة الأدب لغة فن ، ضمن سياق هيمنت فيه العلامات والأشكال على أخيها بعد أن حاول الإقناع، إنها بمواصفات الجمال أبلغت مكانة ورتبة عالية ، وأعطت للعناصر المشتركة تكوين شكلي عندما لم تعير أي أهمية، ولكن التكوين الفني ميز اللعب بدور فعال في ماهية الحضور لكل فعاليات مملكة سومر ومنها التنصيب الملكي.**

**\*د. فاضل عبد الواحد/ أدب الهزل والفكاهة.**

**الأم إلهة الخصب والبركة والتكاثر...**

**مجموعة فريدة من تماثيل الرخام من تل الصوان، تمثل الإلهة الأم آلهة الخصب والبركة والتكاثر.وهي واقفة أو جالسة وعلى رؤوس بعضها شعر صنع من القار وطعمت أعينها بعضها بالصدف.**



**وهذه التماثيل هي  من أقدم المنحوتات بالحجر بهذه الكثرة والنوعية والأهمية ويقدر زمنها في الألف السادس قبل الميلاد ، وجد معظمها في قبور المنطقة نفسها**

**صنعت بض هذه التماثيل من الطين المشوي ويلاحظ فيه التضخيم في الجسم للتعبير عن الخصب واليمن .**

**((د.فرج بصمه جي))**

**ومن بين هذه التمثال هناك تمثال واحد عاري الجسم صنع من الطين المشوي،المطلي بالصبغ الأحمر ولعلعه (( يمثل الالهه الأب)) .**



**الفكر الحضاري في بلاد وادي الرافدين، يتبلور من خلال تداخل عناصره مع عناصر البيئة الطبيعية المحيطة ولهذا تنوعت حركات التماثيل بنوع من التمثل والظهور الشكلي، في مشاهد الجلوس والوقوف ومشاهد التعري التي، تجسد أفكار الخصب والنماء والتجدد مثلما تتجدد في الطبيعة ، الممارسات والطقوس التي تجري في مواسم متعددة والفصل الأول هو ظهور عملية استمرار خصب الأرض، من خلال التهيئة وتناسل المواشي هذه كانت احد العوامل المهمة التي برزت طقوس والفعاليات المرتبطة بالخصب والتناسل ... لهذا نجد رموز الخصب ومظاهره ترتبط ارتباطا وثيقا لألهه وما نراه في المنجز الفني هو احد إيصالات الحضارة الرافدينية القديمة. اللالهه الأم (( mother goddess   )) والتماثيل هنا هي التي قدمت وعملت ضمن منظومة بلاغية لأفكار الخصب والتناسل وتحديدا التناسل البشري المرتبط مع آلية التشكيل الفني والظاهر الجسماني هو الآخر ارتبط بالية التشكيل هنا عملية انتقال الأنظمة تبدو معقدة نوعا مالان المدلول الرمزي هو الآخر مؤلف من رموز قدسية ترتبط بمفاهيم الشعائر الذي يعمل في دائرة المعتقد الديني.**



**((تل الصوان)) منطقة وسطية جنوب منطقة سامراء ولكنها تعتبر بيئة شمالية وجودها في عصر القرى الزراعية، كانت تتفق على مع البيئات الأخرى على خطاب العمل الفني وخصوصا المنحوتات الفخارية ، كونه يفصح عن المضمون الروحي والاجتماعي ، وبهذا يعتقد الباحث أن الشحنات التي تمتلكها من جراء العوامل الانفعالية والعواطف لاتظهر من خلال العامل الشكلي، وإنما تظهر من خلال الأداء الحركي وعملية الاستعطاف لاتظهر من خلال الفاعلية في عامل الاستعطاف ، وإنما هناك عوامل تحكم وجدت في مصير الإنسان نفسه ، بدليل عملية تنشيط فاعلية تناسل الأفراد لاتحددها الإله   لافي الكم ولا النوع وإنما، الطبيعة لوحدها قادرة على أن تعمل بمثابة عامل تفاعلي مابين الجوهر الروحي، والموضوع الديني ، كل واحد منهم يجسد أفكار الخصب وخصوصية الدين تمثل الحيوية بعامل الأشكال من خلال التماثيل الأنثوية. التي تتفاعل بشكل حيوي مع الشكل الذي يؤكد بدوره إيصال البلاغ إلى جمهور المتلقين ، هذا الجسد الظاهر ووضعية الجلوس أرى فيها من التركيز على الخصوبة الأنثوية ، وظاهر الصدر مثل حركة القوة في البناء الشكلي وبرز الأثداء أعطى للمنظومة الصورية عملية الجمع  مابين الحضور الشكلي والحضور الروحي، ليضمن للتكوين مبتغاة في إعداد عملية التناسل . عملية استعارة الأثداء في شكل البروز لها من الدوال الشكلية لا لكونها تمتلك صفة الديمومة وإنما هي خطاب متداول في عملية الخصب وبعدها عملية إدامة الظاهر من امتلاء الطاقة الجنسية الهائلة لتصبح قوة مؤثرة في التلقي للأفكار التي تديم حياة الأبناء ، من خلال اكتساب مفردة الأثداء كون الفنان الرافد يني في نحت الأشكال لم يرغمها في الدخول إلى نسق الفن كون هذه المفردة تبلغ فكرة الأنوثة في متحسبات الأفكار وتمثيلها لفكرة القوة هو الذي جعلها أن تكتسب إبلاغا ركب بذهنية إبداعية بين الرمز والإبلاغ عن وجود المرأة بهذا الموضع ، تعدى في بعض الأحيان إلى وضعيات متعددة ربما كانت أكثر إثارة من سابقاتها**

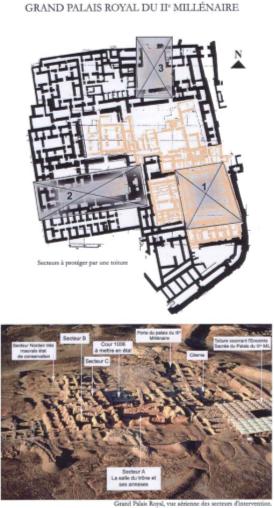
****

**وهنا حرص الفنان الفخار والنحات على تطعيم العيون في كثير من التماثيل الحجرية أو الفخارية، كونها مثلت الشخصيات الرئيسة واتي لها من الأهمية أن يستعمل الأصداف في تطعيم العيون، وبعدها يقوم بعملية التكبير في الحجم ليكثف الخطاب البصري ويعطي لقوة التعبير بما يراه مناسبا بحيث لايتناقض مع المبادئ المؤسسة لهذا الغرض، يرى الكاتب أن الخطاب هنا يبدو لي تداولي باعتبار أن المرأة ملاصقة للرجل في الحل والترحال، والقرى الزراعية فاعلة في الوصول لدلالات روحية مطلقة لصور رمزية أعدت فيها خطابات مع عالم غير مرئي  ، وبما ان التركيب الشكلي للعمل هنا لم يكن مجرد من نقل وتقليد للواقع بل كثف الخطاب الرمزي لأنه مثقل بالمضامين وجود علامات دائرية في الرأس وحركة الشعر وانسيابية الشكل والتدلي إلى الأكتاف، وظهور الأثناء بالإضافة إلى مثلث التأنيث هذه الخطابات العميقة وخصوصية الفكر المعلن وضحت رغبات الإنسان في أن يكون منصبا بالتركيز على إدامة التناسل والحفاظ علية. بعد هذا الدخول إلى عوامل الإبلاغ في فتوت بلاد الرافدين (( للالهه الأم)) كان انعكاسا للطبيعة النفسية أيضا الحياتية المتمثلة في البيئة الرافدينية ومحاولات التأقلم جعلت منه أن يصيغ وجه الحياة بالرغم من تعقيداتها وحركتها وفعاليتها انسجمت بشكل كامل مع العالم الديني، كون عامل النسل والديمومة استمد مفرداته من (( الأم)) وهي التي شكلت الرسالة بكافة أدواتها لتكون معينا للخصب وضع الرجل بنفس المفهوم وما يفيد معتقداته التي لايحيد عنها أبدا.**



**الفنان الرافد يني يعتمد أسلوب التمثيل في هذا الجانب ولكن لايتجاوز الواقع لان العملية جمعية ولا تحتاج إلى التفرد بالإمكان أن يكون التفرد في حالات التحوير والاختزال ولكن هذا لايفيد الرجل في صقل صورة النساء بهذه الكيفية وهذه الروحية.**

**ماري ميناء على نهر الفرات....**

****

**هي مملكة ماري ((تل الحريري)) قرب منطقة البوكمال شرق سوريا في الوقت الحاضر ، وهي مناطق الفرات الأوسط ووديان نهر الخابور حتى وصلت إلى منطقة هيت شمالا ، وكانت تحت سيطرة الدولة الاكدية (( د.طه باقر / مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ج 1ص420)) .**

**كانت مدينة مهمة جدا خضعت لمملكة أور الثالثة ويقول الأستاذ فوزي رشيد: مدينة ماري هي خاضعة للسيطرة المدنية والعسكرية إلى مملكة أور الثالثة بقيادة أول حاكم لمدينتها (( يكد ليم)) الذي حكمها في النصف الأول من الألف الثاني للقرن التاسع عشر قبل الميلاد ، والمعلومات التاريخية تشير إلى أن المدينة تمثل حضارة مزدهرة أنارت بتطورها وقوانينها وتجارتها العالم القديم ، وهي مركز تجمع القبائل الخارجة من بلاد الرافدين .**

**وسلالة أور الثالثة التي أسسها الأمير الشهير (( اورنمو)) وبلغ عدد ملوكها 5 ملوك حكموا السلالة أكثر من مائة عام هذه السلالة اشتهرت بتعمير وبناء البلاد وإعلاء مجد سومر إلى البلاد من خلال التداول وتقديم الالهه السومرية على غيرها من الالهه وإقامة الشعائر الطقسية السومرية القديمة التي كانت تعلي الشأن منهم.**

**وقد تقدمت الحضارة في هذا العهد تقدما محسوسا وانتشرت المعارف والفنون والآداب والعلوم وتنال قسطا وافرا من العناية حتى أصبحت قبلة الشرق القديم .**

**مدينة ماري نطلق عليها جسرا تمر عليه موجات الهجرة في قدومها من الغرب إلى بلاد الرافدين ، وكان ملوكها ذو سلطة ونفوذ قوي حتى على مدن جنوب العراق وحتى في عصر فجر السلالات وبالرغم من خضوعهم للنفوذ الاكدي وتم لبعضهم الاستقلال في العهد البابلي القديم وفي زمن ملكهم (( زمري لم )) كانت الكفة لهم ولكن تقدم الملك حمو رابي عليهم ، لم يدع لهم مجالا بل حاربهم الواحد بعد   الاخروقضى عليهم جميعا  جميعا  الواحد بعد الاخروقضى عليهم جميعا.**

****

**موقع المدينة على نهر الفرات جعل من ملوكها الاهتمام بالتجارة ولاسيما ربط المدينة بمصر وبلاد الشام لكن نفوذ الدولة الآشورية جعلها تواجه صعوبات بالرغم من استقلالها لفترة قصيرة وبعدها خضعت تحت سيطرة الملك حمورابي وانتهت المدينة في عصر الملك (( زمري لم)) .**

**قصر الملك (( زمري لم))**

**تبلغ مساحة القصر حوالي هكتارين ونصف ويضم حوالي / 300 / غرفة وباحة كان يؤلف مدينة داخل مدينة محاطة بسور ضخم أبعاده 200 / 120 م 0‏**

**ويتألف القصر من قسمين شرقي وغربي وتقع المكاتب والإدارة في قسمه الشمالي الغربي حيث يوجد سكن الملك وعائلته 0‏**

**أما مدخل القصر وهو الوحيد في جداره الشمالي ويتألف من غرفة واحدة يرتفع على جانبيها برجين دفاعيين يتقدمها مدرج مبلط بالحجارة ثم تليها غرف متتالية وممرات متعرجة يصل المرء من خلالها إلى باحة سماوية هي اكبر باحات القصر أطلق عليها اسم باحة النخيل وقد ذكرت في احد الرسوم الجدارية في القصر تبلغ مساحتها / 49 ? 33 م / مبلطة باجر مربع ومن خلال هذه الباحة يتم الوصول إلى مختلف أقسام القصر كما خصصت قاعات لجلسات الملك تطل من خلال باب عريض على غرفة يوجد فيها منصة منخفضة تدل على موضع العرش وهناك قاعات أخرى للاحتفالات الدينية 0‏**



 جداريه تنصيب الملك (( زمري لم )):

**الرسم الجداري في باحة القصر كان يمثل إبلاغا ملكيا كون تضايف مكان وجوده كخلفية لعرش الملك نفسه ، وهذا برأي الكاتب اخذ يعزز الرسالة التي يبثها الرسم الجداري نفسه ، ويحتوي على مفردات وعناصر حددت ضمن مجال التقابلات المتناسبة والمتعددة الجوانب،    تلك التقابلات ألمحت الجانب التقني والأدائي للفنان في أن يؤسس قيم لونية ، وشكليةللاشارة التي تعطي إلى خلاصة الفكر المهم والنبيل لحكم ملكي في ارض الرافدين والذي يحمل الهيمنة الملكية الإلهية الغير متداخلة مع الأوجه المتعددة للعلامات الأخرى (( تقابل-متعدد --- متناسب)) مقابل إلى (( الطيور وأشجار النخيل الماء)) اى (( الأسد - الحلقة-الصولجان))كل هذه سجلت ضمن الطبيعة التواصلية للمشهد ، هذا النسق بدا يتحاشى كل صور التعقيد ولابد أن يحتل مرتبة مفهوميه متقدمة من قبل عامة الشعب، بالرغم موت وجود التقابلات الثابتة التي لاتسمح التجريد ولا الاختزال كونها مثلت مصدر القوة، الأسد والحلقة والصولجان اكتسبت قيمة المنع بعدم العبث بهذا الرمز الإلهي ولا يكون صورة دارجة ضمن الصور ، ولكنه اكتسب قيمة التبادل وقيمة المنع في نفس الوقت .**

**وهنا يعطي الزميل يعرب العبد الله في صحيفة الفرات وصف تقني ناجح بالإمكان الاستعانة به:       إن أهم ما يشتهر به قصر الألف الثاني ق.م، في ماري الرسوم الجدارية**

**التي دلت على إتقان رفيع لفن الفر يسك منذ ذلك الزمن الباكر، فلقد عثر على الرسوم في العديد من قاعات القصر (القاعات 132 ، 106 ، 220 ، 34) وكانت‏**

**بقاياها مبعثرة، وقد أمكن ترقيمها وإعادة ترتيب مشاهدها.‏**

**لقد استخدمت في رسم هذه المشاهد الألوان البيضاء والسوداء والحمراء على‏**

**خلفية من الملاط الكلسي، وقد عولجت الموضوعات بشكل امتزجت فيه التأثيرات السومرية -  الاكدية  ، فظهرت لوحة متميزة فيها الكثير من الإبداع والتجديد.‏**

**على جدار القاعة رقم (106) بجانب لوحة التنصيب الشهيرة رسم مشهد أسماه المنقب لوحة التضحية (La Sacrifice ):‏**

**لقد نفذ المشهد على طبقة سميكة من الكلس وهو يظهر موكباً يسير على رأسه رجل مهيب أكبر من الجميع بردائه المشرشب وقبعته المميزة، ويسير خلفه ستة رجال أصغر يرتدون لباساً مشابهاً للرجل الرئيسي ويقودون ثورين زينت قرونهما بطبقة من رقيقة من الذهب.‏**

**إن التشابه بين ملابس رجال هذا الموكب ورداء الملك شمشي حدد الأول الذي‏**

**ظهر على مسلة من حجر البازلت وجدت في ماردين، ومع أعمال آشورية أخرى معاصرة،‏**

**جعل الدارس ينسب هذه الرسوم إلى عصر هذا الملك عندما كانت ماري تابعة له وتحكم من قبل ابنه يسمح حدد /1800 - 1870 ق.م/ قبل أن يستعيد العرش فيها زمري ليم إن أهم وأكبر رسم جداري في ماري هو المشهد الذي ظهر على القسم اليميني من القاعة ( 106 ) أي على الباب الموصل لقاعات العرش ( 64 ، 65 )، لقد وجد‏**

**هذا المشهد بحالة أفضل من البقية وقد أسماه المنقب مشهد تنصيب زمري ليم ( l'Investiture ) ونسبه إلى زمن حكم هذا الملك /1775 - 1761 ق.م/:‏**

**لقد نفذ مشهد التنصيب على طبقة رقيقة من الكلس الناعم واستخدم فيه‏**

**ثلاثة ألوان (أبيض - أسود - أحمر ) ضمن إطار كبير /250 × 175سم/ رسمت المشاهد في ثلاثة حقول طولا نية عاموديه، مشهد التنصيب الرئيسي في الوسط يحيط فيه من الجانبين مشهدان متماثلان، ولقد وزعت المشاهد في الحقل الأوسط في حقلين أفقيين مستقلين، وقد يرمزان إلى شكل المعبد، ففي الحقل الأعلى نرى الملك زمري ليم بردائه المشرشب الجميل الذي يشبه الرداء الذي ظهر في مشهد التضحية، وعلى رأسه القبعة الملكية   )، ويستلم باليد اليسرى الحلقة والعصا‏**

**رمز السلطة من الربة عشتار التي تقف على حيوانها المفضل الأسد، ويرفع هذا الملك يده اليمنى محيياً بينما تقف خلف الربة عشتار وزمري ليم آلهة أخرى‏**

**تراقب المشهد وتباركه، وفي الحقل الأسفل ظهر مشهدان متماثلان تماماً‏**

**ومتقابلان، فيهما ربتا ينبوع متقابلتان ترتديان ثوباً مهدباً تحملان كل منهما‏**

**إناء تخرج منه المياه ترافقها النباتات والأسماك رمز الحياة، ويحيط بمشاهد‏**

****

**الحقل الأوسط كما ذكرنا مشهدان متماثلان نرى فيهما شجرة نخيل طويلة تحرسها ثلاثة كائنات خرافية مجنحة يليها شجرة أخرى يتسلق عليها رجلان ويفر منها طائر مذعور وخلف الجميع تقف آلهة ترفع يديها بابتهال تبارك المشهد وتحميه.‏**

**ويرى الكاتب ان وظيفة المشهد هو الابلاغ عن اختيار الالهه للسلطة الملكية الارضية والمباركة الواضحة في عملية التنصيب وبذلك توظفت هنا الفكرة الملكية مع السلطة المنبثقة لكي تحقق اول دعامات استلام زمام الامور من خلال قيادة المدينة وهي بحاجة الى قوة مسؤولة تنظم عملية الادارة وارتباط سلطة الملك بالالهه.**

**والتحليل العلمي في فلسفة الفن اثبت ان الجدارية لها سياق مهيمن ، يوضح شخصية الملك البطل لتبلغ مكانته في قيادة المدينة بجواز من الاله حيث عرضت الجدارية خلف العرش هذا لعب دورا بارزا وفاعلا في اعطاء فرصة بث حي ونقل مباشر يقول ان الاشكال هي ذات قيم تعبيرية ومفاهيم ذات نشاط انساني، في الفكر الاجتماعي ليرضي الحاجات التعبيرية لدى الشعب، ولعل خير شاهد الذي يبثه المشهد هو الارتكاز على الشخصية الحاكمة .**

**سوسيولوجيا الآنية الفخارية السومرية....**

**(( الآنية الفخارية السومرية ، تكشف في خطابها الإبداعي ،الأفكار الكامنة والمتداولة في المفاهيم الفكرية الاجتماعية السومرية. إنها بمثابة ابلاغات رمزية تحمل التكوين الفخاري تأويلا وتفسيرا لنظم العلاقات التي تميز الظواهر.))**

**أ.د. زهير صاحب**

**الفنون السومرية**

****

**قد يكون من المبالغة أن فنون بلاد الرافدين(( الفخار)) يمثل شيئا غير مسبوق كليا في الحضارات الأخرى ، ولكنه مسبوق كليا بأوليته في كل الأزمنة والأمكنة، جذوره كانت ممتدة في تربة التعبيرية الخصبة التي شهدت بدايتها في اختراع الفخار، والحق يقال أن هذا الفن نراه من خلال أثار موجودة في مختلف متاحف العالم، خلق بأيادي فنانين ، في بداية لاستعمالات مهنية ومن ثم استخدامات معبديه ولكن الرمز لايترك التكوين ضمن التصنيفات الأسلوبية ، من المؤكد أن الفن الرافد يني هو حقبة طويلة فعلا والمحاولات المبذولة لتصنيف الفنون لم تكن مقنعة كون الفن كان معبديا في بادئ الأمر ولازال يعترف بالمعتقد الديني، وإدخاله قسرا ضمن تلك الدائرة ومن الصعب الخروج منها.**

**لكن صفة التجديد أخذت موقعا داخل الإطار العام المؤسس والفن الرافد يني يتميز بإطلاق الأفكار القادمة ، إلى آفاق يبدو لي متطورة وأنا أراها حداثوية قبل كل شيء هناك ابتكارات جديدة وقعت ضمن الفنون، طرق التقنية ولدت عدد من المواقف المتضاربة إزاء عوامل الألوان والاكاسيد وأسلوب الحرق المتطور، كان احد الصفات المميزة لفن الفخار، نظم الفن الحديث لها مقاربات في الأفكار قبل ، التنفيذ وموجة التجميع أشرت الحالة الانسيابية الجديدة للرسوم المضافة على الفخاريات واستقدامها إلى المعاصرة أمر في غاية الأهمية، كون الآن طريقة المحاورة بدت معقدة وانساقت إلى العديد من الأفكار التي انبثقت منها وكونت لها نوع من الخصوصية وما تسمى الآن بالمدارس الفنية. انسياق التعبيرية في الفن الرافد يني إلى التعبيرية التجريدية ليس (( بفن التجميع)) كما هو معروف الآن ولكن الاهتمامات المتغايرة للفن بصورتها الشمولية رأت مراجعة للصيغ التي ينبغي أن تكون هي الأخرى فنون بصرية مما أتاح للرسوم المضافة لتكون نقطة انطلاق نحو مفاهيم جديدة، ومنها البيئة والحدث.**

****

**من الطبيعي أن نرى ضمن قنوات التحليل عملية التجميع اللوني ، ولكنها ليست بلصيقات وإنما تجميعات يبدو فيها عامل التركيب هو الذي كشف الحالات الامستقرة وإظهار النسق الإبداعي المخلوط مع السطح ذات الألوان الاوكسيدية وليس السطح المصبوغ، إنها إضافات مثبتة طورت الرسم ضمن القاعدة الثلاثية الابعادولكن بقواعد حرة حتى وان وجدت في المعبد وأخذت الصفة القدسية، لكنها تبقى ضمن إطار الفلسفة الجمالية الموحية إلى المؤلف التجريبي كون أشكال الفخار باتت أشكال لحيوانات واقعية في التشكيل ورمزية في المعنى ، الفنان الرافد يني لايخلق شيئا منعزلا أو مغلقا حتى وان كان في دائرة المعتقد ، ولكن يجعل من هذا الفن انفتاحا واعيا بنفسه الذاتية وبيئته المقحمة بالكثير من التساؤلات وهذا ، ولد  صيغا جديد لمحاولات الفهم والإدراك التي لم تكن الآن بكلمات مسموعة وأصوات طقسية بالحان غرائبية وإنما حالة الانتباه ، مطلوبة على الأشكال الفخارية، وما تؤدي من أعمال داخل الحيز المقدس.**

****

**هذا المركب المضاف على التشكيل الفخاري هو احد المنحوتات المميزة لنوع من التفكير، الذي تتدفق منه الصورة المتخيلة ولكن احكمها الفنان بشروط القدسية وأبعدها عن المعطى الجمالي وقربها من خاصية المواجهة مع الذات بعدم الوصول لها ، هذا العمل الفخاري عمل بنظام اكبر لان استعمالاته ليست بطرق مفردة وعادية وإنما حالات التبرك جعلها قريبة من الغرض لان المتلقي ووجوده في حيز المعبد ، لايبحث عن المعنى وإنما منشغل تماما بخلق الفعالية المؤداة بصورتها المعبرة والقريبة الآن من تجريد الصلة مع أشياء أخرى وارتباطها بسلطة واحدة يشتغل بها العامل الروحي أكثر من غيره.**

**الفخاريات الرافدينية سجلت الحقيقة الاجتماعية من خلال الرسوم المضافة والأشكال النحتية المضافة هي الأخرى لتكن الآن موضع وغرض جدلي وما يعنيه الفنان الرافد يني هو ليس التكديس العشوائي للأشكال والرسوم المضافة وإنما حداثة التشكيل اوجد لها فرصة بان تكون أشياء منفتحة بالرغم من جدلية التشكيل وهذا لايعني  انه لم يقيم على قواعد ثابتة وإنما يوحي بأفكار وتختفي منه أفكار، هذا الجدل قائم ليس في فن الفخار فحسب وإنما مثل بالرسوم الجدارية والأشكال النحتية وحتى فنون العمارة والفنون الدقيقة . إن جوهر الفن يقاس من خلال تاريخية المنجز وهذا الإغراء هو نتاج ليس وسطي وإنما مركز افرزه الفنان الرافد يني من خلال إتباعه لكل مدارس الفن الذي سار بها بقدرة ملحوظة لاقتحام مدارس أخرى إن ظهرت .**

**وهنا لتكن اللغة الصورية هي ليست من أنماط مكررة في الفخار وإنما الكم الوفير من هذا الفن هو الذي عرف الحضارة الرافدينية إلى جانب الفنون الأخرى كونه كان سباقا في استخدام اللغة البصرية والصورية وهذا دليل على عدم وجود الكتابة وإنما كانت هناك مهارات منتجة، أعطت للفنان الفخار في بلاد الرافدين أن يقبل بالتعامل ليس لعوامل الاسطورةوتفضيلها على الحقيقة ولا هي حكايات أفقدت الخصائص الفنية وإنما هي قرائن مرعبة أذهلت العالم المعاصر.**

**دعاء موجه إلى نهر الفرات.....**

**نهر الفرات الذي كان يقدسه السومريون والبابليون ونقش هذا الدعاء على رقم من الرقم الطينية المفخورة :**

**أيها النهر خالق كل شيء حينما حفرتك الالهه العظام .**

**أقاموا أشياء طيبة على شطئانك وفي طيات غمرك.**

**بنى(( أيا)) ملك الغمر مقامه وانعموا عليه بفيض من المياه.**

**لانظير له . فيا أيها النهر العظيم أيها النهر المجيد يانهر**

**المعابد المقدسة مياهك تفرج الغمة فتقبلني برأفة**

**وخذ مافي بدني وارم  به على شطئانك وغرقه عند ضفافك وغطه**

**في أعماقك....**

**قدماء العراقيين من سومريون والبابليين يعتبرون الماء مصدر الحياة ومنبع الخير والبركة ، لذلك كان من أهم الالهه التي يعبدونها  ويتباركون بوجوده ويقدمون له القرابين والنذور، دون أن يزعل عليهم بالمياه الوفير(( الفيضان)) هذا التقرب إلى تشكيل النهر هو ليس تصنيف عشوائي ، لا في الجريان ولا حتى في الامتداد وإنما تكوينه محكوم بوجود الالهه (( انكي))الذي يسيطر على الينابيع الموجودة في شماله وهو الذي يعطي أوامره بالماء العذب، إن شاء ليطلقه بما يجعله هادئا وليس متروجا وبهذا بسببه تنتعش الأرض وتخضر المزروعات ويعيش الإنسان والحيوان وان شاء جعله حبيسا علينا. وعشوائيا مخالفا لما نريده من الالهه هل هو قلة في النذور؟ ام عدم استغلال المياه بصورة منطقية لاعشوائية ؟**

**لم يكن الالهه(( انكي )) طيلة فترة وجوده عشوائيا بل مكتف بذاته وهو يسوغ ما يأمر به ومنتظم وأننا نشعر بقبضة يده وهو جالس على العرش بنظام مهيأ عميق الجذور للعلاقات التي تتحكم بها القوانين الإلهية التي تقرر أن يكون كل إلهه له تصرف فردي إلى جانب اله السماء واله الهواء.**

**سلطانه قوي بكل المقاييس ، يستطيع ان يوقف الفيضان والموجات الخارجة عن إرادته عند حدها كان اله الماء العذب التي تقع منابعه عند  مكان عرشه وقره في الغور التي تنبع منه المياه من جبال عالية بعيدة ، لتصل إلى اريدو إلى الاهوار إلى معبد يعود له (( أي سآكل)) وكان أقدس مكان في أوائل العصور السومرية هذه النظم لم تأتي دون إحكام وقوانين لأننا ندرك النهر بصفته التزامنية ندركه الآن ضمن تفكير مميز لاندركه مثلما وجدناه عند الإنسان الرافد يني الأول ، المبدأ الذي يحرك النهر وجريانه وموجاته هو يعتبر مفهوم الهي لايتحمل التعقيد والاختلاف ، في المفهوم الوظيفي الذي يؤديه النهر وإنما هناك تضاد يحدث مع الالهه الأخرى كوجود المطر في السماء والرياح والغيوم والبرق ووجود اله الهواء هو الآخر يصب غضبه على النهر ، الدعاء موجود في الواقع وفي لغات سومر لايعطي تمييز ثلاثي بين الالهه إنها عملية فردية غير مسيطر عليها بصورتها الجماعية ولكن هناك تداخلات ، للطبيعة تجعل من الالهه القدرة على خلق متضادات مزدوجة والهدف منها هو نعت سكان سومر عن كل التجاوزات التي تحصل ليس على الالهه (( انكي)) وإنما على طريقة الاستغلال الأمثل للنهر كون الالهه حصل ويحصل من الأجيال على كل لااوصاف التعظيم والتقديس التي عبروا عنها برموز مختلفة وصوروها على أختامهم وألواحهم الحجرية والتماثيل وواجهات المعابد هذا النموذج الترتيبي من الثقافة الرافدينية للإنسان الأول هي عملية روابط لشؤون الحياة المختلفة ومن خلال ذلك إنها خزين لكل لغة تكلم مصحوبة بثقافة لم تكن متخالفة او مترادفة بل هي مطابقة لمجموعة الحقائق المدروسة، وفق وظيفتها القاعدية التي يتمتع بها النهر.**

**الأنهر والمنابع وجريانها والآبار كلها امتلكت علامات التقديس في عقيدة، السومريين والبابليين والعراقيين المعاصرين ، أولا لأنها مثلت الالهه (( انكي))**

**اله المياه والخير ويقدمون له القرابين والنذور وثانيا شكل الإنسان الأول عناصر معينة، للدخول في عالم وزع بموجبه كل خيرات النهر وهذا أيضا يطلب من حالات التقديس لان الماء عنده في كفيه، والينابيع جنبه وحتى عملية التجوال في القارب يتمتع بجريان النهر، كل هذه الفعاليات للالهه دونت على أختام اسطوانية ووضعت عند الناس السومريين واتخذوه شعارا لهم هذه وظيفة النهر كونها عنصر ثابت مستقر ومحكوم بوجود الالهه (( انكي)) الفت مكوناتها الأساسية للإنسان الأول ولم تكن قصص النهر نوع من القصص المرتبطة بالخيال وابسط دليل على واقعيتها الدعاء معكم إلى نهر الفرات الموجود في أعلى المقالة.**

**المالكي في متحف برلين ...... وبوابة عشتار**

**من البداية قال : تموضعت الحرب الأهلية في العراق كيف الخلاص منها؟**

**والتي كادت أن لاتنجي  أي شخصية من شخصيات البلاد وهي مؤلفة لا بل مكونة للدمار وهي الطريق إلى التفكك الاجتماعي وتمزيق نسيج بلاد الرافدين ، ويبدو أن منطق القتل هو يشير إلى حرب بحد ذاته ولكن مفاهيم اللغة المجازية للحرب الأهلية يتغير معناها من ظرف لآخر ، هذا المنطق وقف إليه شخص بكل حزم وإرادة واخذ من منطق القصاص بالرغم من علته ومؤداه المؤثر لكثير من جوانب الاختلاف في مسيرته الإدارية التي تحتم عليه وجود هذا الأمر ولكن الامتداد المذكور له ليس استمرار تماثلي بل انه اختلافي ، وعرضه على هذا النحو يلتقي مع نظراته المتعددة في طريقة اتخاذ القرار ، قائدا عاما للقوات المسلحة يضحي بخراب البلد على أن لاتكون هناك عملية إلغاء للآخر ورغم ادعاء سلطته فان الصراع واضح ودلالاته السياسية لاتحتاج إلى تأويل ومواقع الصدام وأطراف التصادم والضحايا كانت كلها تشير إلى صعوبات كيف الخلاص منها وأخذت البلاد يلتبس عليها كل شيء ويسيطر عليها الغموض على مفارقات ربما ينهي القصاص كل شيء ، ولكنه لايفعل إنها ليست متاهات وإنما ارتداد الوضع اجبره أن يبرز بشكل أقوى من أن يقوم بالقصاص والقتل المزدوج بالرغم من أخطاء الطرف الآخر، وعملية التفكير هنا لديه الإصلاح للنفس البشرية فوق كل أمر .**

**بهذه الكلمات أرى اليوم وجوده أمام بوابة عشتار ، وقد اغرورقت عيني بالبكاء وأنا أرى احد أحفاد بلاد النهرين يتجول في مكتبات أجداده وقوانين أعمامه ورقم الطين كانت دفاتر لإخوانه ويرى البوابة ويقول كم كانت (( عشتار)) جميلة وهي تأمر سيدها أن يبني لها من الجنائن ماهو مرتكز على الأرض لابل هو معلق بأشجاره ودوران مياهه**

**إنها ليست مناسبة أن ابرز العظمة الإلهية ل(( عشتار)) ولكن نبرز عظمة التكوين بالشكل والفن والبناء المعماري المغلف بالآجر المزجج والحيوانات الأسطورية ذات التقابلات الشكلية المفهومة في نظم التمثيل بالتقابل والتماثل كانت تلك  التكوينات قد أفرغت من وجودها كأيقونة ولكنها اليوم هي معاشة بفعل الترحل وضغوط البنية الطبيعية وسكونها في مناطق الشعور وأنت ترى بوابة من بوابات بلاد النهرين يرجع لها أهل النهرين ليقولون كلمتهم الآن ولكن الأمر اليوم بشكل مختلف لنقول معك أيها المالكي ونردد سوية : مثلما استيقظ (( كلكامش))**

**من نومه ، في تلك اللحظة واخذ يقص على أمه رؤياه قائلا لها :**

**ياأمي لقد رأيت الليلة الماضية حلما ، رأيت أني أسير مختالا بين الأبطال فظهرت كواكب السماء ، وقد سقط احدها إلي وكأنه شهاب السماء(( انو)) أردت أن ارفعه ولكنه ثقل علي ، وأردت أن أزحزحه فلم استطع أن أحركه ، تجمع حوله أهل بلاد(( أوروك)) ازدحم الناس حوله .... وتدافعوا عليه واجتمع عليه الأبطال ، وقبل أصحابي قدميه..... أحببته وانحنيت كما انحني على امرأة ، ورفعته ووضعته عند قدميك فجعلته نظيرا لي .......**

**هكذا كانت الثقافة ، والعلم والكتابة والشعر والقوانين في بلاد الرافدين انتم تأخذون  الرقم الطينية والمسلات وتأخذون التماثيل وتنتقون ماتنقون بمفردات جعلت منكم شعوب متقدمة متطورة ، والآن   عاد الفكر عبر آداب سومر وآداب الرافدين في أور ولكش وسامراء  وجرمو ونينوى ولكن هذه المرة لانقص الأساطير بل نقوم معكم بالتحليل والاستنتاج ماخذتموه ترجعوه ولكن يجب أن يكون بالبناء والجمال والفن العمارة وكما كانت سابقا ارض النهرين حلم للشعوب ،اليوم للبناء والعمران والفن والجمال والثقافة والشعر حضارة يشار لها بالبنان .**

**الصف الأول الابتدائي... المدرسة السومرية**

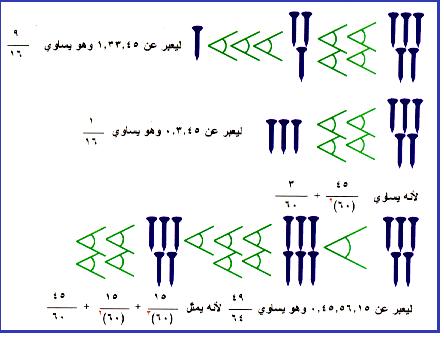
**في أصالة رائعة ونحن نتعلم ونكتب على ضفة النهر، سأعيش اليوم في طوفان الدراسة السومرية القديمة ، وتحديدا في مدرستها الطينية واخرج منها في آخر ساعة من الدوام الرسمي ، ليكن ( المدير) آلهة الكتابة الواقف بآمال شابة وهو ينظر إلى طلبته في بلاد الرافدين ، ليدون الآن ذكرياته الطيبة ، التي زالت كالسراب وذهبت الى متحف لندن .**

****

**وهذه فرصة طيبة لصديقة وزميلة علينا عراقية سومرية رافدينية تذهب الى المتحف وتكلم آلهة الكتابة وتلتقط له الصور ويسال عن مدارس العراق ، كيف كانت بعد التدوين وذهبت باسمة الحياة ووجدت آفاق جديدة، لبلاد النهرين الجديد ، للحلم للصبيان وهم يذهبون الى مدارسهم في دولاب الأشواك ، والألم ، والعبوات وتحريم التدوين والكتابة ، وها أنا أقول لك ياالهة الكتابة أن تنسى الجراحات التي سارت على أبنائك في عدة سنوات مضت ، وأقول لك أنت بنيت المدرسة ودونت الكلمات ولم اتفاجا بمدرستك وأنا في الصف الأول الابتدائي آه.. أتذكر كل شيء وأنام مبكرا في لحد الماضي يجب أن لايسدل عليك الستار ونحن بأمس الحاجة لك ، ولتكن اليوم عونا لنا لتسعد مافي نفوسنا المعذبة مما نجني من العلم والمعرفة ، انت سعيد جدا هكذا ظننتك وان كنت غير مبتسما، ولا تخشى أن تسلب منك صفة الإلوهية لازلت رشيق الخطوات ، ووقفتك التي اقولها بمرارة انت لاتحرك ساكن كما فعلت في مدارس سومر، تحرك الان ووجود الخيرين معك ، ممن علمتهم التدوين ويمتلكون مثلك رشاقة الشباب ، ورغم تملصي من المقارنة فقد هاجمتني كلمات لاتمت بصلة منك ابدا ولم تمر عليك قعا كلمات وتدوينات ما انزل الله بها من سلطان ، بعيدة عن تكويناتها الحر وفية  وبالتالي بعيدة عن معانيها ، وهنا لابد لك ان نقول تراجعت مني طابع الحرارة في التعليم لاقف بين يديك مرة  طابع الحرارة في التعليم لاقف بين يديك مرة اخرى**

****

**وصاح صائح في قلبي هل كنت تصحصح الرقم الطينية  عند انتهاء الامتحان ، كم هي علامات النجاح وكم هي علامات الرسوب أنت لمن الآن؟ انك شاب وسيم وفي وجهك بهاء الشباب ، ورونق الحب وأنت شامخ أمام طلبتك صافا يدا على يد.. لاادري أي فضول لازمني في هذه اللحظة وتخيلتك الآن أن تأتي وتعيد علنا ماعلمتنا لكي نتبعك بهدوء ، ونسرق السمع منك ونزجي الخطى ولكن بألم وحسرة ، معلومات العصر الآن التي لاتضاهي كل الرقم الطينية التي كتبتها ، لقد كنت أنت في عالم سحري ، عندما كتبت تاريخ سومر وبابل وآشور وأكد ، واربيل ودهوك والسليمانية وصلاح الدين وسامراء ، وديالى وارض الانبار، وواسط النهرين وبغداد اللقاء وكربلاء والنجف والديوانية والسماوة والعمارة والتقاء النهرين ، هذه العوالم كنت بحاجة لها كانت طافحة بالبشر والسعادة وهي تتعلم منك وأنت تطير الى جنة الله الوارفة في ( لندن) تحيطك بعض الزجاجات لتعلن هذه انك لاتكتب بعد الان ولا نسمح لك بذلك ولكن نقول لك استرجع الايام الحلوة ولو بحرمان الزمن وعواطف الشجن ، هل كتبت ( دار، دور، نار ، نور) وهل أقمت في الحساب ( 1+ 1=2) لا لم ارى هذا بل رايت ، الفن والثقافة والشعر ووجدت الرسم على الجدار والنحت في الساحات ، أي مدرسة انت ياسومر؟ انا متلهف لك ووجدت نفسي امام النهرين وجها لوجه لاعلن واقول نعم  دار دور هي داري ونار نور نور ، هي ضيائي ، والحساب**

****

**وثيقة من تل الضباعي**

**كان في الجبر والمثلثات يالروعة المدرسة ، كل الخريجين من مدرسة سومر ان يعودوا، ولا تعيشون بعيدا عنها كالمنفى الطريد انها مدرستكم وبلادكم وبكم تكون جميلة مثل مسائها ، الذي يعود شيئا فشيئا من نفثات سحر جمالها ليزيد الجهات الاربعة اشراقا وحنان وعودة للذكريات ، متى تطرق باب النهرين الباب مفتوح ، وغيرك يهرع ويقذف بنفسه في أحضان أرضه ولا تحجم وتبقى تسمع اصوات ناعمة في غنوة حنون شادية وتأخذك الحسرات وانا ادعوك الى هذه القائمة بالأسماء لعل ك تجد اسمك:**

****

**قائمة باسماء طلبة مدرسة سومر**

**مسلة العقبان السومرية...... وانتصار اللوفر.**

**سلالة لكش : تقع مدينة ( لكش ) قرب قضاء الشطرة بمحافظة الناصرية في جنوب العراق     وضعت فيها أول وثيقة تاريخية لقوانين الإصلاح الاجتماعي في التاريخ وعليه فهو يعتبر أول مصلح اجتماعي في تاريخ البشرية، إذ أصدرت فيها إصلاحات أكد فيها على الحق والعدالة واحترام الغير والحريات**

**في مدينة ( لكش) اسمها الحالي ( تلو) شمال مدينة الناصرية، تقع بين النهرين وهي من السلالات القوية في العصر السومري، كون عدد ملوكها التي حكموا فيها، عشرة ملوك أقوياء واستمر حكمهم (165)سنة من ( 2355\_2520) قبل الميلاد وهنا أخبارهم كانت طيبة في الثقافة والعمران والبناء ،وبما أني دائما أريد أن ابسط مقالاتي وخصوصا الخاصة بتاريخ الفنون السومرية، لتصل إلى المتلقي بكل طواعية وتدخل حيز المعلومات لتأخذ مكانا مهما في الفكر ولاسيما فنون بلاد الرافدين، هذا التقريب له من الأهمية الكبيرة عندما تركوا الملوك العشرة ، نصوصا تاريخية هامة لتلك الحقبة من الزمن ، وهي تحديدا في النصف الثالث قبل الميلاد.**

**من الغرابة بمكان ثبت الملوك يقول د. ( فرج بصمجي) أن المؤرخين اتضح لديهم أن هذه السلالة كانت تحكم معظم مناطق جنوب العراق، ليشاركها في الحكم دويلات أخرى مثل( أوروك، وأور، وأدب) ولكن عندما نذهب إلى السلطة العليا فكانت بيد الملوك الأقوياء من سلالة لكش.**

**كنت دائما احتاج إلى عناصر قوة في الموضوع ، لاستخلص منها بعض الظواهر التي يندرج بها الفن السومري تحت عنوان ( الاتجاهات) ولكن احتاج إلى جهد مبذول ووقت طويل وعدد كبير من الدراسات مع الإثباتات الموجودة، لأقول أن تأسيس المدارس الفنية جاء من الفن الرافد يني ، وهذا التقريب يحتاج أيضا إلى إطلاق المصداقية ، ولكن العقبات تبقى ملاصقة لنا، كون نصف أو أكثر من آثارنا تنتشر في بلدان الثقافة ، والتطور الصناعي والتكنولوجي هذا جعل من ( مسلة العقبان) في نظري انطلاق لمناهج تأسست عليه المدارس الفنية لتنطلق من أوربا أو أمريكا وتحديدا من المتاحف العالمية المتخمة بآثار سومر وأكد وآشور وكلها تحت خيمة سماوية زرقاء اسمها ارض الرافدين.**

**ومن خلال هذا العمل الفني وجدت نفسي أقف بين أمرين:**

**•1.   أن اختار طريقة مألوفة في دراسة تاريخ الفن الرافد يني القديم من خلال الأعمال الفنية في الفخار والرسوم الجدارية وفنون البناء والعمارة والرسوم الجدارية وفنون النحت،**

**•2.     اعتمد مع نفسي العمق الفكري المطلوب في كشف تلك الدراسات بالاعتماد على الوثائق مع التركيز على الفكرة أو أفكار معينة.**

**هذا العصر تحديدا من العصور الثقافية الراقية في تاريخ عصر فجر السلالات وللمقاربة ، كانت هناك المهرجانات الفنية والثقافية وإذا كانت هناك ممارسات ثقافية لوجوده في اللوفر يؤسس مهرجانات فرنسا الثقافية والفنية وبما أن البعثة الفرنسية هي التي نقبت في هذا الموقع، وهي التي أوجدت المسلة ، بالتأكيد كانت هناك آثار قيمة لملوكها ليكن مؤسس السلالة ( ننجر سو) الذي يظهر في المسلة     مصورا على شاكلة أمراء عصر فجر الحضارة السومرية حاملا ً لواء النصر وماسكا أعداءه كالسمكة داخل شبكة في قبضته اليسرى وتبدو الشبكة مقفلة بقفل مكون من النسر برأس أسد باسطا جناحيه فوق أسدين " دلالة على الموت " ، او رمزه الحيواني أما القبضة الثانية للننجرسو فيحمل بها دبوسا يضرب به رأس أحد الأسرى لو حاول الفرار من الشبكة . كما وتصور المسلة مشاهد من معارك الأمير إننا توم وهو واقفا على رأس فيلق مسلحا بالرماح والتروس عابرا جثث أعداءه ، وتظهر العقبان تنقض على هذه الأشلاء . ثم يلي ذلك شريط تبين بها الأمير عائدا من المعركة وحاضرا لحفل تأبين رجاله الذين سقطوا في المعركة  هذا العرض التاريخي والوصف لم يكن سطحيا، ولا عنيفا يصور أهل الثقافة بمقاتلة الإنسانية وإنما هذه الشواهد هي وثائق تكون المنهج، والذي يتصل بحقيقة التاريخ ، والفن عندما يتلاقح بالتاريخ يحمل من الأفكار التسجيلية إلى جانب العمق الفكري والقدرة على اكتشاف الفعاليات الفكرية والفعاليات الفنية والثقافية.**

**تلك المسلة أوجدت المجال الرحب والرغبة في تجنب الوثائقية لأنك تقف أمام عمل ذات قيمة فنية ، في ذاتها الى جانب القيمة التاريخية التي تظهر( حذاقة الفن) هذا التأسيس هو مصدر صعب جدا ولا اعني بذل وقت طويل هو الاستغراق الزمني، وإنما اعني وجود عملية الانتقاء التي تبسط الحالات المراد كشفها.**

**بعد ( ننجر سو) : ( أي اناتم) وهو صاحب المسلة موضوع المقال وهنا أراد التخليد المبارك من الالهه هو انتصاراته على ( اوما) ويقول نقاد الفن القديم:  ان تلك المسلة هي من أجمل المنحوتات في الفن السومري بمحتوياتها التاريخية وكذلك علامات اللغة والفعاليات والطقوسية والدينية والاجتماعية ، التي تضمنها المسلة وهنا ابدأ التحليل.....**

**من حسنات  المسلة انها موجودة في متحف اللوفر، ولا مجال أن نباهي للعالم أحجارنا اين وصلت ، ولكن نقول لحكام لكش من سيئات المسلة ان تحجب ثقافتها عن موطنها الأصلي بالرغم من التفاوت في مدى التطور، هنا شعراء وهنا كتاب وأدباء ومثقفين وفنانين وهناك نفس  الثقافات ولكن، المسلة واحدة غير موجود منها في كل أنحاء الكون هذا الإبراز الشمولي هو دورها الحقيقي ليس للثقافة الفرنسية فحسب، وإنما ثقافة المجتمعات أوجدت من خلال ارض الرافدين المكانة الصحيحة في الفن الحديث ، كذلك يخضع المنهج الحديث لايجازات من فنون الرافدين وهو الاكتفاء بالذكر فقط وبالرغم من نتاجاتنا الكثيرة ، لانجد أبدا الاهتمام او حتى وصل الجهل بنا لم نعد معرفتها وهي لمن واي سلالة تعود هذه هي الصعوبة التي كنت أتحدث بها .**

**وهنا اجد زميلي د. ( عبدا لله إبراهيم) يبسط الموقف ، وأرجو ان يعذرني القارئ كوني وضعته في تبسيط أصعب.**

**في خدمتي فتيان لفظتهم السلالة، لكنهم من دمائها، فيهم الأكدي الشجاع، والآشوري الذي ألف قيادة عربات الحرب، السومري الذي رافق وحوش الغابات، وبينهم غلام أموري ينتطق جلد غزال، وفأسه الحجري على كتفه، وآخر يماني توغل في طبرستان، وحنّ لدماء السلالة، فخلف وراء الجبال رفاقه الفرسان الملثمين، وفر عائداً إلينا، وشم سلسلة النسب على ذراعه، وجاءني لاجئا من غرناطة، وآخرهم فينيقي قاد عربات أحمس، وعمل دليلا للضباع، وتوغل في سيناء زمن الأسرة الثانية، وأوصله بحثه إلى الوركاء، هو مَنْ قوض برج بابل، وقاد ثورات الكهنة الصغار، وحلم بارتقاء سلم الآلهة إلى السماء، فلما ارتفع حجاب اليأس أمام رغباته، انتهك سياج أحلامه المضللة، ووصل الصرح في غبش يوم ممطر، ألقى تعويذة رافقته خمسة قرون، واتكأ إلى نافذة الصرح، وبكى، فقربته إليّ، هؤلاء هم خاصتي، وقد أمعن الدهر في صقل مواهبهم الخاصة. وجاءني في عصور تالية جند من كتائب الفتوح، وهجرات الهلالين، لكن الأثير منهم لدى ذلك الفتى الذي تكهّن في القرن التاسع قبل الميلاد، وقد خدم في المعبد البيضوي، وهو مَن قام بنقش مسلة العقبان، وترك النسور حيرى تنهش جثث القتلى، وهو مَن زين سقف صرح العظماء بمخالب صقور، وبوّب فهارس الأعلام عندما كنت منهمكا بلم شتات السلالة التي تشظّت في الأرض.**

**الرئيس آشور بانيبال.... يصل الى (ممفيس)**

0



**القائد الآشوري ......( 669/ 629 ق.م)**

**انه مولعا بالآداب والفنون الجميلة ، وجمع كتب كثيرة وأمر بترجمة ألواح الطين المكتوبة باللغة السومرية والاكدية والبابلية وحفظها في مكتبته العامرة، المكتشفة في نينوى.**

**إنها دولة رافدينية تحمل معاني عديدة ، ولم تكن فارغة من المعنى حتى في تركيبها الكلامي وان تشير إلى انهيار الحواجز بينها وبين بابل ، ولكن لم ينهار الحب وتدفع هذه المدينة الحكم المستأنف لما تحمله من بطولات أقاموها حكامهم في العهد الآشوري ، وعلى هذا الأساس وحبه إلى الفنون والآداب يأمر هذا الشاب قائد جيشه الآشوري ( شانبو شو) بالنيابة عنه والاستمرار بالسير مع الجيش الذي كان والده قد جهزه لقمع الفتنة في ارض النيل فتقدم هذا إلى الدلتا ليقدم تفسيرا جديدا للذهاب ولم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة ، وإنما ينقل غابة من أصوات السيوف ، وجرار العربات التي تقودها الحيوانات كانت محملة بالعواطف والمشاعر ولكن يجد من هو قائم على الفتنة ( طاه رقا) والأمراء المصريين الآخرين ويصل إلى ( ممفيس) وبذلك يفتح الباب على مصراعيه ، ليدخل منه ويلحق ( طاه رقا) حتى مصر العليا ويفتح طيبة بمعرض فني آخر ويعلن أن مصر جميعها تحت السيطرة الآشورية ، معتبرا هذا البلد له أبعاد متميزة ، تكفل له الوجود المستقل ويرسم من خلال مصر تسميات لثقافة بلاد الرافدين إلى سومر وبابل وآشور وهذا الأمر مثل نظرة مستأنفة لتلا قح ثقافات الشعوب ، ويقع على نقطة مهمة وهي لابد لمصر أن تقدم الولاء لسومر وبالذات آشور المدينة التي اتخذها ( بانيبال) اعتراف ذاتيا يومئ إلى نينوى إنها إمبراطورية كبرى ، ولم ينتهي إلى هنا وإنما أمر   المصريين أن يدفعوا الجزية .**

**وأقولها وملء فمي انه فنان وأديب وكاتب مرموق أراد فقط أن لايخلف أمر أبيه ، وان يقضي على الفتنة في مصر ، وإنما شاهد فنون وثقافة مصر هي الأخرى بأهمية آشور بأهمية سومر وبابل ، وأراد أن يضم هذه الدولة إلى دولته ، لم يكن متقصدا بحرب ولا سيوف ولا عربات وإنما أراد أن يقول أنا أحب الفن والآداب والثقافة واجد ضالتي في بلاد النيل ، ليعلن انه بلاد الرافدين تحتاج إلى رافد جديد يخضع تحت السيطرة. إنها كانت السلالة السادسة والعشرين وكانت موالية للدولة الآشورية .**

****

**إنها لحظات إضاءة من تاريخ بلاد الرافدين ، لنقدم دليلا ليس على صراع معين أو نبحث في جوف الصدفات ، عن لحظات الدمار والقتل ، وإنما نعلن أننا بحاجة إلى الحب والعاطفة والوجدان والتعامل بالضمير ، بدليل هي محاربة الفتنة التي اندلعت بأرض مصر إنها ليست حالات غضب إنها وصول إلى ثقافة جديدة ( ممفيس):**

**ممفيس أو منف مدينة مصرية قديمة من ضمن مواقع التراث العالمي, أسسها عام 3200 قبل الميلاد الملك ارمر  وكانت عاصمة لمصر في عصر الدولة القديمة   وكانت فيها عبادة ألهه القدماء.**

**وكانت منف معروفة باسم "الجدار الأبيض" حتى القرن السادس والعشرين قبل الميلاد إلي أن أطلق عليها المصريون اسم " من نفر " وهو الاسم الذي حرفه الإغريق فصار "ممفيس" ثم أطلق العرب عليها "منف". وأريد أن أصل في أقصى حالات الشاعرية وأتمنى على ( بانيبال) لم يقدم على قتل أي احد من أهل النيل وهذا واضحا أن أرى انه أصابعه وأنامله في الفن والثقافة لا في قرقعة السيوف ، ودماء أهل النيل انه يمثل جوانب مهمة من علاقة القائد بشعبه وانها رغبة في كشف عن سمات وقضايا اخرى تتعلق بعلاقة اشور وبابل ، انني هنا لست موجودا لاصلح التاريخ بما هو ايجابي بقدر ماهو عرض لحقائق مهمة لاهل شعب واحد،كانت بابل تقع تحت حكم الاشوريين عندما عين ( اسرحدون) احد اولاده المدعو( شماش شم اوكن) حاكما عليها عندما تسلم الحكم ( بانيبال) في نينوى تقدم اخوه( شماش شم اوكن) بالطاعة والاعتراف والاعتراف بالسلطة الى نينوى، انها عين الديمقراطية وتقدم الولاء ليس للاقوى وانما الاقلية تتبع الاغلبية هذا التفكير لوحده يجعلك ان تقول ان الحوار هو وسيلة التفاهم بحلول المشكلات ، وتنحصر هموم المجتمع الرافديني بصراع معين محصور ليس صراعا طبقيا في المجتمع الواحد وانما هذه تبسيطات لحلول للواقع الاجتماعي في بلاد النهرين، هناك اعتقادات كثيرة اجهرت بالقول ان العداء بين اشور وبابل كبيرا ومثل طرف الصراع لسقوط الدولة البابلية، نعم هناك حروب وهناك حملات عسكرية وفي اعتقادي القضاء على الفتنة هي الاسلوب الامثل لاصلاح المجتمع، بعد تعطل لغة الحوار ان ( اشور بانيبال) يثبت ان الوضع الانساني كله لايتعدى الصراع الطبقي في المجتمع الواحد.**

**هذا الامر جعل من ( بانيبال) ان يعترف بملوكية اخيه على بابل وهكذا تعاون الاخوان على حكم بلاد الرافدين مدة عشرين عاما مثلما تعاونوا على حكم بلاد النيل في السلالة السادسة والعشرين .**

**ولناخذ قضية مهمة هي الانحرافات في الحكم قائمة ، وما اقساها على الحاكم الاول في ان يقف اخيهفي تيار التمرد الذي طغى على بابل وكان هذا السبب هو احد اسباب النزاع فشق عصا الطاعة ضد اخيه، ليعلن ( بانيبال) حملة تاديبية ضد اخيه وللقضاء على التمرد وحاصر اخيه وحرقه في القصر انها علامات مرصودة في حكومات وسلالات بلاد الرافدين لان الفرد المتمرد منهزم قبل ان تبدو امارات هزيمته ، اذ من ذا الذي يستطيع ان يقف بوجه ( ملك اشور) انه حتى في التنبؤ خاسرا كون الملك ينتصر في النهاية ، الصراع هنا طبقي وطرف المعادلة واضح من ملك مثقف، واهتماماته واضحة في الفنون والاداب والعمران والبناء لايسمح ان ينقاد بسهولة الى طغيان التمرد حتى وان كان من اقرب الناس اليه وهو اخيه**

**انه يكشف صفاءه يكشف عكر العالم المحيط به ليجهز حملة اراد ان يخضع كل القبائل تحت سيطرته ويهاجم العيلاميين في عقر دارهم ، ويفتح عاصمتهم سوسه ويضعها تحت السيطرة ، وهناك من المؤشرات صلابة الصفاء بصلابة الدويلات المجاورة هذا يولد الشرارات المضيئة للعالم عن طريق نبع الثقافات من هكذا دويلات والمرور بها هو اكتشافات الدويلة نفسها لنعلن ان صفاء الانسان هو قبل صفاء العالم ، ونقطة التصادم مطلوبة ولكن ليس بالسيوف ، وانما بالفنون والثقافة والادب والبناء والعمران انه حكم بلاد الرافدين (42) سنة ولكن كانت الحوادث التاريخية في اواخر حكمه غير واضحة ومرتبكة ولم يرد اسمه في الاخبار المدونة خلال السنتين الاخيرتين، وعندما توفي ( اشور بانيبال) حدثت منازعات على العرش الاشوري استطاع ابنه ان يفوز بالحكم ( اشوراتيل ايلاني)**

**انه الملك الذي تفرد في خلايا الفن والثقافة ويتردد على الالهه بما وهبت وكان مضاؤه يقع على كل مايقوم به ، وحركته في الحملات الحربية وباصوات حوافر الخيل وصوت الاذرعة النابضة الممتلئة ، والتي لم يبالغ بها الفنان الاشوري في النحت او الرسم الجداري في تنفيذها ، انهم مشغولون بترقب للفن والثقافة والعمران والحروب عندهم قضية ثانية ، ربما كانت جانب في حياته ، ويقوم بدرء الفتن هنا وهناك، وهذا جعله ان يصل الى ( ممفيس) كبداية لمسح المد الطاغي ، ومن هناك بسط المشكلة ووضعها في جو السيطرة ، ليؤكد مرحلة وجدان الهوية الاجتماعية انه صفاء الفنان والمثقف وحاولت ان اكشف ابعاد تلك القضية بصورتها التاريخية ، لان المجتمع بحاجة الى افراد مفكرين وفنانين ومثقفين وادباء ، او على قدر الامكان الاهتمام بالموجودين من ابناء الرافدين، ونترك درء الفتن لمن لهم هويات وعناوين مميزة داخل هذا الاطار.**

**عاجل: إلقاء القبض على حمورابي**

****

**لاحظ الصورة وهي تحمل ، كل سمات اللغة التي حددها اللغويون الآن ، ويمكن تطبيقها ، اللغة الفنية اللغة الصورية ، اللغة التقنية والأدائية ، واللغة الفكرية التي خرجت من التعسف ، على الأفكار والصورة ( الحديث هنا في العمل النحتي هو حديث عن شيء معين انطلاقا من مكان التعبير ) هناك تشكيل ضمن وحدات متميزة كل واحد منها إشارة ، ( أريد من هنا أعطي وصف هذه اللغة قبل صدور أمر إلقاء القبض عليه) .**

**حمو رابي هو صورة إلى انتساب لثقافة القانون ومن ثم هو وسيلة الاتصال بين الالهه والأفراد ، وهذا يشكل بدوره الدلالة الثقافية لمجتمع متطور متقدم ليس مجتمعا نمطيا ولم يسبب مشكلة ضمن إطار ، الهدف المنشود الذي جاء من خلاله على الاله.انه ينظر إليه وصورته تنقل نوعا من صورة ( الأنا) التي تنظر وتتكلم وتكتب ، من المستحيل تجنب ( الأنا) لحمورابي أمام الاله وإلا تعطي انطباع فردي غير مؤهل للتمثيل ، ( لمجتمع ، او بلد ، او امة) هذا اللقاء هو لأسباب ضرورية لسن قوانين جديدة تنظم العلاقات والثقافات بالرغم من فاعليتها في فترتها السابقة ولكن كانت مطلوبة ، وأزال عنها التعقيد بحكمته وحنكته في إدارة البلاد ، وحلمه لمجتمع رافد يني راى من خلال تطبيقه القوانين انه يستحق بجدارة لممارسة إنسانيته والتعبير عن هويته الرافدينية ضمن هذا المجال كان هناك جانب رمزي في اللباس ( الخشوع والعاطفة وتحريك المشاعر دون التحول الى الضعف من مكامن القوة ) للصورة مكانتها ضمن العامل الرمزي الذي نسميه في بعض الاحيان الخيال الاجتماعي كونه لا ينفصل عن التنظيم الاجتماعي ، والثقافي وسن القوانين هو احد هذه النظم**

**.**

**مسلة حمو رابي أول دستور في العراق القديم الذي حكم بابل بين عامي 1792-1750**

**مكونا إمبراطورية ضمت كل العراق والمدن القريبة والمسلة من الحجر الديوريت الأسود**

**والمحفوظة الآن في متحف اللوفر بباريس،تعد أقدم القوانين واشملها في وادي الرافدين**

**بل في العالم .وتحتوي مسلة حمو رابي على 282 مادة تعالج مختلف شؤون الحياة**

**فيها تنظيم لكل مجالات الحياة وعلى جانب كبير من الدقة لواجبات الفرد وحقوقه في المجتمع**

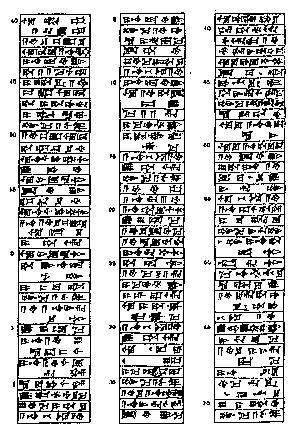
**بحسب وظيفته ومسؤوليته وتعد مسلة حمو رابي الأولى في سن القوانين تحمي حقوق الإنسان**

**وتثبت واجبات كل فرد فقد سن قوانين مثل قانون حماية الفلاح وحماية العامل والتاجر وكذلك**

**جعلت المواطنين متساوين دون التمييز وسنت أيضا قوانين تحد من الجريمة ومعاقبة المجرم ، هذا التقديم بالمعنى الذي قصدناه يوجد من اجل التواصل**

****

**وبهذا  يستحق مني حمو رابي تحليلا استطيع من خلاله أتبنى نوعا من علم الدلالة ، ولكنها دلالة من ارض الواقع جاءت متزامنة مع الحرية والديمقراطية وبهذا تعددت المعاني والسمات لأنها أخذت بالإطالة على دلالات وقوانين حمو رابي التي كانت أحادية للمجتمع الرافد يني ، وتطبيقها جماعي لبناء مجتمع عصري عمراني همه البناء والدفاع عن مايقوم به من الحفاظ على تلك الصروح النصوص هنا كتبت في الأسفل لتصبح وثيقة مهمة ، لم تكن صورية ولا نمطية ، وإنما مصدقة من الجالس على كرسي الإلوهية نعم هي نصوص مبرمجة ، في كل أقسامها وطبعت على حجر الديرو يت المهم الثقيل بوزنه حتى لاتتحمل التأويل في أهميتها عن طريق الجمهور ، بالإضافة الى ذلك ان الخطاب الكلامي مدون هو الآخر على الجدار كانت متسلسلة حسب رأي الاثاريين والمنقبين**

****

**هكذا دون القانون حمو رابي انه رافد يني الأفكار نهريين التطبيق عراقي التنفيذ الآن ولكن؟لم نبقي الصورة مبهمة ومتنقلة من مكان الى مكان ، لم نسمح بالفساد ولا الشهادة الزور ، لكن المفيد من التفكير ان نطبق النظام بشكل خاص وشامل للصورة .أسباب الغموض موجودة ألان ولكن لم يسمح بها حمو رابي ، كونها طبقت ( العين بالعين والسن بالسن) لانقلع العيون ولانكسر الأسنان ولا تضرب الأنوف إنها مسالة زيف النمط عندي من المتحدث الذي يخالف شروط قيادة السيارة وحزام الأمان والسير عكس الاتجاه وربما عكس التيار ، كلها تلقي بضلالها على مستواي الثقافي . ولكن لا اقبل المواجهة مع حمو رابي وإنما اذهب الى فضاء مبتكر جديد هناك علامات أضعها في ضمن أوراقي ليكن اتصال متعدد المعاني ضمن آلية ووظيفة جديدة لقبول أوراقي خارج نطاق قانون حمو رابي ، وربما خارج نطاق الخدمة هذا النمط يبدو لي ظاهرة تولد الدلالات وإشارة اذهب بها مرة اخرى ، واطلب مساعدة لزيادة درجات المعدل لأدخل امتحاني النهائي وأنا مطمئن على مستقبلي ، المعروف وهو الرجوع ا إلى دراستي مرة أخرى عندما يمنحوني وسام الرجوع ، الثقافة والدراسة هي في طريقها لي وليس أنا ذاهب إليها أجد الخيال ، وأنت ترى حمو رابي يصل الليل بالنهار ولديه القدرة على إنتاج أشكال مجتمعية ، مثلما كانت في بلاد الرافدين كانت تنبع منها دلالات ، النظام والتطبيق والنظم وهذا هو مطلب يسير نطلبه من مجتمعنا الآن .**

**هناك رسالة يجب إيصالها من خلال المسلة ، ولكن كيف انه موجود في  سجن اللوفر ولكن القي القبض عليه ولم يخضع المجتمع بعده الى تطور وانما خلطت عليه الثقافات وجعلته ساحة ممكنة للتعميم والتعتيم والغبار ( هذا الشعب ، هذا البلد، هذا المجتمع يعرف ان يعمل ويتوسع مكانيا ضمن حدود المسلة هو ليس تعبير عن زمن متوقف كما يقول الغربيون، ونذهب اليهم ونقول لهم تعالو ( بس تعالوا) استثمروا زمن التقنين ولى انتشار الحرية موجود تعبيرات الديمقراطية في كل شارع ، وتتلقى الجواب بسؤال  هل حمو رابي موجود ؟ والإجابة في العنوان.**

**النشيد الوطني ( السومري )**

**التعبير في التشكيلات السومرية يتضافر بصورة ملفتة للنظر لأنه حقق ارتباطات حيوية بين مضمون الفكر والشكل الظاهر وبالتالي يظهر عملية التنظيم بدعم كل واحد منهما الآخر هذا الكيان الموحد انسحب على كل الفنون السومرية كونه كيان مترابط بدا يقدم المعادل الفكري للمعنى الوجداني والعقلي .**

**وبالرغم من الدويلات السومرية لم تكن تحت راية موحدة أو وحدة سياسية وإنما كانت أقاليم إلا أن الولاء واحد لسومر روحية المواطن حتى في التصرف واحدة الأرض والتاريخ والحدود كلها كلية وهنا لم أجد أي اختلاف لا في الجوهر ولا حتى في ارض الواقع كون الكثير من النتاجات الفنية تنتقل بين إرجاء النهرين**

**( نظم احد الشعراء السومريين من الألف الثالث قبل الميلاد قصيدة شعرية يمكن اعتبارها بمثابة النشيد الوطني ) أ . د زهير صاحب**

**ياسومر أيها البلد العظيم إيه يعظم**

**بلد في العالم لقد غمرتك الأضواء**

**المستديمة والناس في مشرق الأرض**

**إلى مغربها هم طوع شرائعك المقدسة**

**إن شرائعك سامية لايمكن إدراكها**

**وقلبك عميق لايمكن سبر أغواره**

**الملك الذي تلديه يزين نفسه بالحلي الدائمة**

**والرب الذي تعبديه يضع التاج على الرأس ربك هو رب عظيم**

**هكذا نرى بنية الفكر بين سومر وبين تعبيرية الحدث التي تبث الرغبة في الذات وان تدخل المسرة في الحياة نشيد سومر احد مكونات الفكر السومري الذي ينشده السومريون ويتعقبون به دروب الطاقة الثقافية الخلاقة وابتداء الأشياء من أولياتها أنها ابتكارات جديدة أنها اتفاقات حقيقية لشعب عال الثقافة لشعب يؤسس الحداثة ويحطم كل الصور البعيدة والطارئة عليه تخيل عزيزي المتلقي قبل ثلاثة آلاف سنه قبل الميلاد شعب له نشيده الوطني واترك التعليق لكم سادتي الكرام**

**فتيات جوخة مامي ...... سر الأنوثة الدائم**

**مستوطن جوخة مامي ، بالقرب من مدينة مندلي التابعة إلى محافظة ديالى في بلاد الرافدين ، برجع عمرها إلى 5300 قبل الميلاد . كانت مجموعة من تماثيل الفتيات بنات النهرين ، وأهميتها تكمن في دراسات اجتماعية مهمة يعطي بها .تاريخ الفن الضوء الأخضر بعد أن يفتح الباب على مصراعيه ، للنقاش حول الدراسات الاجتماعية ذات المستوى المتقدم من فترة تكوينها ونشؤها.**

**المدن الرافدينية تقوم على أسس من الأعراف والتقاليد الاجتماعية التي لازلنا متمسكين بها إلى الآن ، ونرى أن فتيات جوخة مامي بنات عراقيات كثرن تماثيلهن في تلك المنطقة من ارض النهرين ، وهذا الانتشار يعزيه الأستاذ الدكتور زهير صاحب في كتابه (الفنون التشكيلية العراقية عصر ماقبل الكتابة) ( ص 81) هو وجود روح جماعية ، وعادات سائدة واتجاهات أكثر وضوحا في الشعائر والممارسات الطقوسية والاجتماعية .**

**ويرى كاتب المقال أن الفاعلية المؤداة من هذه التماثيل هو ليس تجمع الفتيات لأداء ، اجتماع  أو أداء حاجة تبتعد عن معالم الاحترام في الأداء وإنما هي صور شخصية ، مثلما نتخذها المرأة في أستوديو التصوير ، لتقف أمام المرآة لتتجمل وتضع الألوان الزاهية وتصفف الشعر مثلما نراها الآن ، نساء وفتيات جوخة مامي حالها حال نساء وفتيات الرافدين المفعمات بالحرية المكتسبة ، والاحترام الأدائي الذي يبدو غني في المعنى المؤدى للتكوين ، والوصف التعبيري الذي يعبر عن نجاح وجود النساء في محافل العلاقات الاجتماعية ذات المستوى الأدائي والطقوسي الذي اثبت وجودها في مثل هكذا تجمعات .**

**كل التماثيل الأنثوية في بلاد النهرين الفخارية منها ، لها سمه وخصوصية وأسلوب غير نمطي وإنما متجدد بالروح والعاطفة والفكر ، والدلالات الاجتماعية اليوم نراها وكأنها لم تتغير في معناها أبدا ، تجمع النساء في أداء شعيرة ما أو لوحة طقسية تؤكد انتمائها ، إلى العالم المشترك عالم الروحي ذات التوجه الديني بالدرجة الأساس قبل كل شيء، وعوامل التبرك والأمان والاطمئنان ماهي إلا مفردات تكون مشجعة إلى كثرة الإنجاب والتناسل ، وعوامل الخصب التي تميل لها فتاة الرافدين بصورتها العامة ، وفتيات جوخة مامي بصورتها الخاصة ، ولنرى كل التمثلات الشخصية للنسوة محتفظ بها إلى الآن ، حتى وان كانت أشكال مثلت مفردات البيئة الطبيعية أو البيئية وإنما تعبر إلى أفكار ، مثلت الروح المفعمة بالعاطفة اتجاه إنسانية المجتمع الذي تنتمي إليه .**

**فتيات الرافدين بمن فيهم جوخة مامي ، يقمن طقوس الخصب والتناسل البشري ومشابه البارحة باليوم وطقوس ( المولود الجديد ) الذي يجتمعن فيه الفتيات بأداء طقوسي جميل ينتمي إلى تلك الفترة المنصرمة. وأنت تستعرض كل تماثيل الفتيات تراها بمثابة شخوص مشحونة ، بطاقة هائلة وروحية حية ولكن تثبت فاعليتها بالإنجاب أمام زوجها ومجتمعها الذي تعيش فيه ، وتنال النساء الولادات احترام الجميع في أماكن تجمع النسوة ولذلك اثبت احترامها عندما دفنت إحداهما في أرضية مزار مقدس من ارض وتل معروف للجميع ، والمثير للاهتمام والذي يخوض الجدل معا ، كل فتيات جوخة مامي وحتى النساء الرافدينيات المتمثلة بتماثيلهم الفخارية لم يظهرها الفنان الفخار النحات في وضع إنجاب ، وكذلك ابتعد كل البعد عن أعضاء وجسد المرأة الفاضح والمرتبط أساسا بالإنجاب ، كون كانت القيمة التعبيرية هي الصورة الأمثل في التكوين الشكلي .**

**فتيات الرافدين وجوخة مامي هن في مقتبل العمر ، وكانت كل الوضعيات لهم وقوف وجلوس ووضع اليدين أسفل البطن ، ويعتقد أن وضع اليدين ربما يكون جزء من مشكلة نسائية ذات مغزى مرتبط باجتماعية الحدث ، وجود الفتيات في مثل هكذا تجمعات للوجود الشعائري والطقوسي ماهو إلا أفكار قد تبدو معلنة ، وهو رؤية لصيغة إنسانية تجسدت بها صلات فردية وهي خواص التمثيل الاجتماعي ، مع الرموز الاجتماعية التي تمارس كل سنة من سنوات العمر ، هذه التماثيل الشخصية تبرز بالدرجة الأساس في مواضيعها ، الأهمية الطقوسية لتكون قرينة مهمة في البيوت للاحتفاظ بها لتكون بديلا حيويا ومهما تحل محل الشخوص الذاتية ، العملية هنا إبراز العاطف الوجداني الذي يعني بمبدأ الاستعاضة في الفنون ، وخصوصا عندما تفعل قدرة التشكيل التي يكسبها الوجود التمثيلي لها .**

**هناك نوع من الصراع يستحق الذكر ، وهو إبراز الخصوصية الفاعلية المؤداة بين الظروف التي أنشئت بها لتحيط وفق حيز ، مثل إبداعات مهمة نذكرها ألقت بضلالها على الجوانب التقنية لها لتكون أحجامها من 5-7 سم ، هذا النوع الأدائي الحرفي هو الذي شجع الإنسان الفنا ن في بلاد الرافدين أن يشير إلى نوع من احتراف ممتاز بالأداء إضافة إلى نوع عال من وجود الحساسية الشاعرية المتكونة هي الأخرى في مبدأ التشكيل وانتظامها بقياسات محسوبة تبدأ من القاعدة ، وصولا إلى الرأس والأطراف والجذع إنها تماثيل لفتيات أبدع الفنان الرافد يني عندما توخى الدقة ليبرز الرقة والأناقة والجمال وإبراز ملامح أنثوية تمتاز بها فتيات الرافدين وهذا هو سر الحالة البشرية عندها.**

**كوديا .... الرئيس الثاني عشر**  0

****

**هو الرئيس الثاني عشر من سلالة لجش ، الثانية حكم ارض النهرين من ( 2144 - 2124 ) . له تماثيل عديدة من حجر الديوريت ، والتي وجدتها البعثة الفرنسية المنقبة ، في منطقة تلو بالقرب من مدينة الناصرية ،وموجودة الآن معظمها في متحف اللوفر في فرنسا ، أما في العراق هناك تمثال واحد لاغيره شاهدناه قبل أحداث الرافدين في 2003 .**

**كوديا : كان محبا للعمران والآداب والفنون وقد شيد الكثير من المعابد ، ونصب العديد من التماثيل ووسع التجارة إلى البحرين وجنوب الجزيرة العربية .**

**له نصوص تاريخية وأدبية ودينية هامة ، هي التي أنارت لنا الطريق لمعرفة تاريخ الرافدين في فتراته المظلمة ، وبعده خلفه ابنه ( أور ننجر سو )  مقتبس: كنوز المتحف د . فرج بصمه جي**

**لو نظرنا إلى فلسفة التاريخ ، من خلال الدراسة التحليلية وفق مفاهيم فنية نتطرق إلى العلاقات ، التي تشكلها الوظيفة الأيدلوجية للرئيس وماهي المفردات التي حركت أفعاله والتي من ورائها جاء التعامل المؤسس مع شعبه . هل هي من خلال الأعمار    ؟ أم من خلال حبه للفنون ؟ أم الآداب ؟ ....**

**الدكتور العزيز : عامر عبد زيد  حلل إشكالية فلسفة التاريخ بتقسيم معرفي أغنى به فكر الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها دول بلاد الرافدين ،**

**•1-   وحدة الإشكالية**

**•2-   تاريخية الفكر**

**وقدم بعدها فروض لآلية التفكير التي نشأت داخلها ( فلسفة التاريخ )**

**لان هذه الآلية هي التي أسهمت في تشكيل عناصر متعددة وعلى رأسها أسلوب الممارسة النظرية .**

**والرئيس كوديا ، عمل في منظومة من علاقات تتناسق مع شبكة عمليات سمحت للرئيس أن يستنتج انه لامجال الافي خدمة شعبه ، ولابد من عقد علاقات مماثلة يبين فيها أن يزيل كل من عنده اتجاه الآخر ، هذا لم يكن له مشكل سياسي فلا بد من أن تكون هناك استقرار للذهنيات والمواقف الأساسي اتجاه شعبه .**

**قسم الأمر السياسي عنده إلى وحدات كبرى بعيدا عن الأمور الصغيرة ، وعمل على الترابط فيما بينها  هذه الأمور كانت تعمل عند الرئيس قبل آلاف السنين تفكير معمول ضمن فرضيات ، أدت إلى التطور المعرفي ، التي جاء من اجلها الرئيس وكانت أدبياته مكتوبة ، لم تعارض التصورات السابقة له ، لأنه درج كل المفاهيم واستفاد من أخطائها ، لم يكن محاربا طيلة فترة وجوده وإنما الاهتمام بالعمران وحبه للآداب والفنون كان سائدا في حكمه ، حل الإشكالية وجعل لها حقل معرفي ذات مضمون انفصل نوعا ما عن إشكالية اللعب في دائرة المعتقد الديني ، والذي كان الفن خاضع لعامل  المعبد كونه اثبت مفهوميه هذا الأمر ، وأسس واحدة من أهم العوامل الثقافية . ولذلك كان لانتشار تماثيله أمر في غاية الأهمية ، وبلباس الحكم الذي يعطي صفة الخشوع لوجود سلطة الحكم ، الذي شكل من وراءها سياسة بلده .**

**قلبه للجمال كرس نجواه**

**وللون والشذى والنقاء**

**ليطيق الأذى ويحلم بالكون**

**طهورا مضوا الانداء**

**نازك الملائكة**

**ولنذهب إلى اللوفر ونفتح قلبك ، أيها الرئيس ونستقدمك إلى المعاصرة إلى ذائقتيها ونقيم حوارا بين الثقافات ، ولاسيما نحن في صراع مع الحضارات ولكن الأساليب الفنية عبر تاريخ الرافدين كفيل في أن يحطم ، كل الاسيجة الكونكريتية ونخرجك من لوفرك إلى النور ، ولا تبقى مقيدا لأنك علمتنا ضمن تجاربك وخبرتك أوسع المعارف والثقافات والفنون ، لذلك يرى الكاتب لابد من وضع الأمور في نصابها الصحيح في الفن والثقافة والآداب ، ولاندع حكمها انطلاقة فكر معاصر تهيمن عليه عوامل وأسس العولمة .**

**هذا الرئيس وتمثاله وقع الآن في دائرة الرؤية وهل لباسه نظيف لم تأكله الأتربة هناك ، لأقول لك قم وانهض ولا تبقى هناك تهيمن عليك أفكار لم تؤمن بها ،تماثيل كوديا تعطيك مغزى دلالي من التماثيل الأخرى ، تراه شعلة من تكثيف الأفكار بخطاب معلن وبلاغة تكوين أدائية قل نظيرها في الفنون القديمة ، والفنان النحات الرافد يني اكسبها فعل أسطوري ليعطيها نوع من المهابة ، ومن ثم لم تكن مثقلة بالرموز وإنما رشقها بترتيب معين حتى الخامة المستعملة ثقيلة ومن منشأ نادر ماتصنع بها التماثيل ، هذه كانت ربما مجازاة الفنان للرئيس الذي أحب الفن والآداب والعلوم ، ودعم الأفكار التي تعمل بهكذا اتجاه . الأمر الثاني هو الجلوس والكتابات الموجودة التي ارتكزت بأمر هام ، هو الوجود الواقعي لعملية التشكيل التي تبدو لي كما هي ولم يتغير منها شيء من ذلك الزمان ، وإبداع التعبير مستقدم هو الآخر من أمره الواقعي ، لان مجموعة الأفكار موجودة حتى في طريقة الجلوس الرائعة التي الفت ودخلت جوهر العمل النحتي دون استئذان من البصيرة .**

**أما الأخير من تحليلي المتواضع ، لا أريد أن نبرز كوديا رئيسا يحل تعقيدات الشكل الفني وما نراه في الفكر المعاصر ، ولكن هذا العمل هو كفيل بان يكون احد حلول إشكاليات التقبل والاستقبال والتلقي والاستجابة الجمالية في أي زمان وأي مكان ، مادام نعت بصفة الرئيس وليس الملك .**

**لبؤة الرافدين .... بالمزاد .**

3018

**من أين لك يامستر ( ليستر برادلي أنت وزوجتك ) هذا العمل النحتي؟**



**كل الدلائل الأثرية تشير إلى استقرار واضح ، في الحياة الاجتماعية في ارض الرافدين وتحديدا ، منذ الألف السادس قبل الميلاد ، في الوقت الذي صنعت به تلك اللبؤة في الألف الخامس قبل الميلاد ، وانتم تحصلون على هذا الأثر من عام 1948 أي ميلاد احدد منك أيتها اللبؤة العزيزة دعيني أوصفك حبيبة لي وأقول:**

**إذا كان في حياتي حبيبتين فأنت واحدة منها**

**اصف المنى منك واترك الأخرى ..**

**وأبشرك أنت لي أين تذهبين وتحلين حتى في السما**

**أعصر نفسي عاشق وأنام ببلواي وأنت بعيدة عنا**

**ويمضي الخيال بي سهران وأنت منا**

**امضي فاتحا ذراعي لنورك وأروضك لنا**

**والآن جاء دوري ، وليس شعرا ولكن وصفا تعبيريا دلاليا فرضته وظيفة اللبؤة عندما ترمز إلى نوع من الانتقائية ليستطيع النحات الرافديني أن يعطي للفكر أداء ليعد بذلك ، علاقة بين نوعية المضامين الاجتماعية وحالات القوة والإثارة ليكشف ، بها خصوصيات التقنية العالية والسمة الشكلية التي تحتويها اللبؤة هذا التميز بالمشهد هو الذي يعطي بدوره ، وظيفة الشكل التعبيرية التي تلتقي بوظيفة تأملية منحها النحات للبؤته وأنا في اعتقادي سوف يحقق التقارب العقلي ، مابين الشكل ومابين الفعل الذي يؤديه .**

**تقنيات النحت متعد\دة في بلاد الرافدين، وخصوصا الريليفات الحفر الإضافة وغيرها من التقنية المتعددة ، التمثال بالرغم من صغر حجمه لم يلعب ضمن دائرة إشكالية الفضاء المعتمدة في المنظور ولاحتى ضمن الحيز التماثلي أو التقابلي أنظمة التكوينات النحتية لم تقتصر على الجمال الشكلي وإنما تعدى ذلك إلى ، الأداء التقني الذي صاحب معاه الأداء الفكري ، آليات الحجر الخام التحملية هي التي كونت مراكز ثقل مضافة ولكن ليس مركز ثقل تحملي كونه من الحجر الأبيض ولكن أتكلم عن المدلولات عن الفعل المؤداة للبؤة الذي عمل بأربعة أبعاد ، الإنسان الرافديني لديه رسالة بالإمكان قراءتها ، لتوضيح الصيغ العلائقية بين الوظيفة التي تؤديها اللبؤة وبين شكلها في الوقت الذي كانت اغلب تماثيل سومر لها دور اجتماعي ذات مفاهيم كامنة من الشكل أولا ثم المضمون ليظهر ، مفردات القوة والإثارة والصلابة كلها أعطت صور محسوسة أخذت قوتها وصلابتها من الخامة المصنوعة ومن تعبيرية الأداء .**

**هنا أريد القول واطرح الذهنية السومرية كما طرحها الأستاذ( زهير صاحب ) في كتابه الفنون السومرية ص 74 :**

**فكرة التمثال أوجدت جوهر التمثال كوسيلة لبلوغ المغيب من القوى الروحية وهذا النوع من الكشف تبثه أشكال رمزية**

**ولإثبات ماقاله المعلم الكبير أخونا الكبير كما يحلو لنا أن نقول له كما يقول طلاب الرافدين لمعلمهم،دلالة اللبؤة هي رمزية لها من الدلالات الموضوعية ماجعلها أن تتحكم بسياق تكويني ، ادائي بالفكر والتقنية وهي في هيئة الوثوب والوقوف ليحي التمثال ، ويحقق فك الرموز والعقدة الفكرية المكتشفة من هذا العمل النحتي انه مثال للرمزية العالية المملوكة لفنان النحات الرافديني من 5000 آلاف سنة قبل الميلاد.**

**واسمحوا لي أن   أقول لنازك الملائكة أن اللبؤة بالمزاد**

**وارتعشت وقالت :**

**ياغريب الأحلام امسح بقايا الأمس**

**والذكريات والأحزان**

**أصبح الأمس صرخة في حمى الماضي**

**طوتها ستائر النسيان**

**ولنقول لنازك الملائكة أن يبعث المزيد من الأمل لدى الأثريين والمواطنين الشرفاء في استعادة كافة ما نهب على مدى الزمن، هي السياسة الأمنية الصارمة التي اتفق عليها العالم  أي محاولة تعقب الجناة عند محاولتهم بيع أو تهريب أي من تلك القطع الأثرية   العظيمة) أن حماية آثارنا واجب وطني، )**

**ملك أور يضع الحجر الأساس**

**شلكي ملك أور (2093 - 2046)**

**له تمثال من البرونز وحول رقبته بقايا قماش**

**كتان . وجد في معبد اينانا هو احد كنوز التحف العراقي**

**سار هذا الملك على سياسة والده في تشييد المعابد**

**وتعمير المدن وفتح القنوات الاروائية .**

**له تمثال يحمل على رأسه سلة من التراب ليضع حجر الأساس**

**للمباني المراد تشييدها ، قام ببعض الحروب في منطقة زاكيروس**

**وكانت آشور خاضعة له.**

**توفي بعد أن حكم البلاد 48 سنة في مدينة أور له مرقد ضخم**

**مبني بالجر يتكون من عدة أقبية.**

**هذه مقدمة للملك شلكي وألان بصدد تحليل فني لإبداعات الفنان الرافد يني الذي قام بالعمل النحتي .**

**دائما نؤكد نحن المشتغلين بهذا المجال تاريخ الفن الرافد يني القديم وخصوصا الدراسات السومرية هي بالتأكيد ليست وحدة منعزلة عن أشور وأكد كلها تتخذ من سياقات ثقافة بلاد الرافدين أمرا عاليا في الأداء والتكوين .**

**نرى التماثيل السومرية امتلاكها لآصرة في غاية الأهمية وهي عوامل الربط بمن سبقتها من العصور وهذا تحد واضح لتثبيت الهوية وعدم انحدارها إلى العدم .**

**وتمثال الملك شلكي هو احد هذه ه النتاجات الذي اؤطر بعامل الزمان والمكان ومهما تنوعت عنه باقي التماثيل ولكنه يعطي خصوصية الاداء التقني والحركي مقابل خصوبة الاداء الفكري ولاسيما يمثل فكره احد الإحالات المهمة في مجال البناء ليؤسس بذلك فنون العمارة الجديدة من خلال وجوده في معبد الآجر .**

**بعض الباحثين .(يعتقدون أن هذا الشعب المبدع لم يكن من سكان العراق وإنما وفدوا من هجرة خارجية) د- زهير صاحب .**

**ويعتقد البعض الآخر أن السومريون هم سكان ارض الرافدين . يرى الكاتب أن عملية البناء وعملية إعداد الثقافات لم تأتي من عقول مهاجرة بل تؤسس في بادئ الأمر مكان لهل ومن ثم تنتقل إلى الصوب الآخر ويعجبني رأي أستاذنا القدير الدكتور زهير صاحب وليس من باب الانحياز بقدر ماهر كشف حقائق نحن بأمس الحاجة لها .**

**( لو كان السومريون قد جاؤا نتيجة هجرة لكان هناك انزياح كبير وتحول خطير في بنية الثقافة) وكذلك وجود مثل هكذا نتاجات فنية لتماثيل الملوك جعلها تدحض كل التصورات التي تعطي أراء نقيضه لذلك.**

**وهنا لم ينظر شعب أوروك إلى ملكهم شلكي تمثيلا مرئيا بل وسيلة لكشف مايقوم به من أعمال جبارة وبالقابل كانت هناك دلالات ولمسه من الجمال يققها الفنان الرافد يني عندما يتقارب مع الفعل الذي يؤديه الملك من بناء وعمران وفتح قنوات إضافة إلى درء الخطر وشعور شعب أور باالامان المتحقق من الملك نفسه.**

**هذا الفعل الإبداعي وتفعيل التعبيرية الخالصة هو الذي بدا يوعز للفنان في أن يؤسس مقتربا من تماثيل تقترب من الآلهة وتعطيها نفس الصفة القادرة على حكم الأشياء الدينية والدنيوية .**

**التمثال أعطى هيمنة واضحة لحالة الحدث التي يقوم بها وحجر الأساس إلى الآن تقيمه البلدان وإعطائه أهمية تتمثل بخصوبة انتقال البلد إلى مرحل متقدمة بالعمران والثقافات .**

**لم تكن هناك مبالغة كما في بعض التماثيل السومرية وهي جبروت الأرجل وتضخيم العينيين وفتح الأيادي ولكن تمثال شلكي يستند إلى نوع من الإرادة والوجدان ويعطي ارتباط متواصل مع سلسلة التماثيل بإشكال منحوتة ضمن لنفسه مجالا للتطور**

**هكذا كان الفنان السومري مبدعا وخلاقا بنقل صورة الحياة الرافدينية كما كان الفنان المبدع علي طالب الذي صمم شعار مركز الفنون الذي يعد من أهم مراكز الفنون التشكيلية في العالم وهكذا كان تمثال سومر يأخذ مكانه في متحف اللوفر رغم ضخامته وتنوعه فان العين تذهب إليه دون أستاذان وتجيد اللمس وتقول لك انع رافديني سومري بابلي آشوري أكدي عراقي**....

**الجنائن المعلقة .... علقت ؟**

**حدائق بابل المعلقة وهي عبارة عن أربعة أفدنه علي شكل شرفات معلقة علي أعمدة ارتفاعها 75 قدما**

**كان يوجد بها ثماني بوابات وكان أفخم هذه البوابات بوابة عشتار الضخمة.**

**حديقة رائعة يقال بأنّها بنيت في القرن السابع ق.م. في منتصف صحراء بلاد ما بين النهرين القاحلة، كانت حدائق بابل المعلقة شهادة على قدرة رجل واحد إلى خلق واحة نباتية من الجمال وسط كآبة منظر صحراوي، ضدّ كلّ قوانين الطبيعة. اوجد الملك نبوخذنصّر الحدائق كعلامة إحترام لزوجته سميراميس التي، بحسب الأسطورة، اشتاقت إلى غابات وورود وطنها. كانت الحدائق وسطية ومحاطة بحيطان المدينة وبخندق مائي لصدّ الجيوش الغازية.**

**من المستغرب أن تعلق جنائننا المعلقة، من أين نأتي بسميرا ميس**

**ونبو خذ نصر ، إنها فقدت عينها ولم تعد مثل الأول،  والآخر بترت ساقه ولم يستطع السبي ،وهناك جملة من الأمور هي التي غفلت عناصر أساسية كان يعوزها الكثير من التماسك .**

**نجد تعليلات بإخراج الجنائن من مسابقة الاختيار تعوزها الموضوعية وخلصت إلى استنتاجات انفعالية خالصة ، فهم يدعون إنها غير موجودة أصلا وعندما نلتزم الواقعية ، نجدها في اغلب الوقائع والكتابات السومرية وبهذا تم إيصالنا إلى درجة يتعذر فيها الفصل أحيانا بين الواقع الحضاري ، والواقع المادي . لقد بلغت مرحلة الأثر الفني المعجب المدهش ، الذي لانملك فيه يوما من الأيام مانملك من إعجاب ودهشة لا في المستوى البنائي المعماري ولا في المستوى الفني ، مع إيماننا بأننا سحرنا إلى تلك القصة وكنا اسارى لسحر سري يكتنفه بعض الغموض .**

**يجب علينا ايلاء أهمية خاصة إلى من تبقى ، ولابد أن نناشد كل من له شان أن نحيط بالجوانب الإبداعية المتبقية ، دون أن يخترقها احد مرة أخرى ولكي نبقى محافظين على القاعدة السليمة ونقوم ما بصصده نحن الآن .**

**ولعل اختيارنا إلى الجنائن المعلقة يعود إلى أهميتها الجمالية والفنية ، إلى أهمية موقعها من كامل الآثار في العراق وتم اختيارها في السابق ضمن العجائب السبعة كونها موجودة ، ولو استطاعوا نقلها لفعلوا مثل مافعلوا مع بوابة عشتار ، نحن نتطلع الآن تأخذ مناداتنا لإبراز دراسات شاملة لهذه الأشياء العجيبة الأخرى من الآثار ، والعالقة في المتحف العراقي وما تبقى منها أو سرق أو نهب هو هوية ، رافدينية سومرية آشورية أكدية كلدانية عراقية ، كلها ربت وتربت في ارض النهرين.**

**الأختام الاسطوانية ابتكار في تاريخ الفكر الإنساني**

**يتجلى التوظيف البنائي للختم الاسطواني في فنون بلاد الرافدين تحقيق الاتصال بالعالم المثالي وهو يشكل طموحا مستمرا في أن يصل الفكر الإنساني إلى مبتغاة أنها كانت إشارة (الأختام الاسطوانية ) بوصفها إشارة إلى مكان تاريخي بانخراطها في صيرورة رمزية عمل الإنسان الرافد يني على زجها في في وظائف جديدة قوامها التوغل الزمني الموحى بتفاصيل حياتية يومية أنها ترميز إلى الفعل المرتبط بالأداء التقني الذي جعل الختم الاسطواني إلى استحضار صورة نمطية واضحة للطقوس الاحتفالية أنها بعث لطاقات الطبيعة المخصبة في فصول البيئة المختلفة من كل عام من أعوام السنة إن انتشار الختم الاسطواني في بلاد الرافدين يخضع لآليات التجاور القصصي لتصوير حالة الحدث وتلاحم واضح في نسيج متشابك يستطيع الفنان من خلاله الاتصال مع مفردات أكثر أهمية تؤثر بالفكر الإنساني إضافة إلى أنها تمتلك دور العنصر السردي في وصف الإحداث وخصوصا المعارك واحتفالات النصر على الأعداء من الناحية النظرية تأخذ هكذا مجالات من الناحية العملية والأدائية يعجز المحلل والضالع في والمشتغل في هذا المجال في أن يبين خصوبة الإنشاء التصويري والتكويني كون أن الختم الاسطواني يواكب الحدث وطريقة التكوين الأدائي وهذا ناتج عن تمركز صفات كثيرة تبدأ بالحركة داخل مفردة النص سواء كان حالة قتال أو حالات النصر يرى الكاتب أن الختم الاسطواني استطاع أن يقفز فوق المعنى التجريدي ليصل الىطاقة إيحائية مكتبية تكون هي المسؤولة عن أرشفة كل حقول المعرفة وبالتالي يمكننا الوقوف على المفردات الذي يتضمنها الختم بكل حرية .**

**ولنأخذ احد الأختام التي تمثل الاحتفالات الطقسية في قوامها القصصي تختزن قوة الشخصية الإلهية وهي محورية لم تكن مفترضة وإنما حقيقية تحمل كل رموز الإلوهية وبقية المفردات من الملك إلى الكاهن إلى البطل كلها واضحة ولها القابلية على التحاور فيما بينها ومع المفردات الأخرى وصولا إلى التعايش بعضها مع البعض الأخر ومن الآليات الضابطة لان تشتغل تلك المفردات في الختم الاسطواني هو وجود تنافر زمني بينها يعني هناك بداية للاحتفال ومن ثم نهاية جعل هذا إن يتخذ الفنان وضع زمني يتغير بسرعة ليصل إلى اللحمة البنائية في الختم نفسه كل هذه التصورات والأفكار رسمت من قبل الفنان الرافد يني بعد أن رسم أفكار ومواقف متفاعلة متلاقية لم تتباعد مكملة الواحدة للأخرى متجاورة ومتداخلة في أفعالها كلها كانت ابتكارات للفكر الإنساني**