الرمز وتمثلاته في الفن العراقي القديم

المدرس المساعد
فزارة كاظم كريم
كلية الكفيل الجامعة ـ النجف الأشرف

ملخص البحث:

إن البحث الحالي هو دراسة في الرمز وتمثلاته في الفن العراقي القديم (الفن السومري انموذجا)، يعد الفن من أقدم الرسائل التي استخدمها الإنسان عونا له في صراعه مع الطبيعة. فمنذ النشأة الأولى كان الفن أداة ووسيلة للسيطرة على الطبيعة وإخضاعها لإرادته بما يضمن له الديمومة والبقاء، وايجاد حالة من التعايش في وسط هذا العالم المليء بالمخاطر، فلجوء الإنسان الى ابتكار رموز للآلهة التي عبدها، وتجسيدها في أشكال (بشرية وحيوانية ونباتية ومركبة)، لم تخرج عن نطاق الطبيعة واعطائها ابعاداً فكرية قد تتجاوز ذلك النطاق، وقد عمد الى صياغتها بما يعبر عنها ويتلائم مع حاجته المعيشية. ولاشك ان للفنون قيمة معرفية، وحاجة ظهرت مع وعي الإنسان لتعكس ثقافات الشعوب من خلال ما تبرزه عبر نتاجاتها الشاخصة، ان جميع الفنون(النحت، التصوير،..) يرتبط بعضها ببعض وتتصل جميعاً بمدلولات الثقافة العامة للعصر. وعليه اشتمل البحث اربعة فصول:- احتوى الفصل الأول على ١- مشكلة البحث، ٢- اهمية البحث والحاجة إليه، ٣-هدف البحث.٤- تعريف المصطلحات. أما الفصل الثاني الإطار النظري فقد احتوى اربعة مباحث:- الأول تمثل في الفن ووظيفته والمبحث الثاني:- نشأت الرمزية ومفهوم الرمز، والمبحث الثالث:- مفهوم الرمز لدى بعض الفلاسفة، أما الفصل الثالث فقد تضمن على إجراءات البحث، ثم الفصل الرابع تضمن نتائج البحث والمقترحات والتوصيات، كما اشتمل البحث على المصادر والهوامش.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:- بدأ الانسان مواجهة العالم الرحب وهو يحاول ان يجد ملاذاً وخلاصاً له من تقلبات القوى الطبيعية، فأعتقد في وجود الآلهة (القوى اللامرئية) والطقوس السحرية في عباداته، وكانت هذه الطقوس بمثابة البدايات الاولى للفن عند

الانسان وتبرز قيمته عند البدائي القديم فيما كان يستعمله من ادوات يكفل بها بقاءه كالأسلحة والحجارة الصلبة، وغيرها من أدوات، ولما كانت دراسة تاريخ الفنون التشكيلية تساعدنا على معرفة نوعية الحضارات التي عاشها الإنسان عبر تاريخه الطويل والظروف التي أحاطت به ودعته الى ما تركه من اعمال تنم عن وجوده ونشاطه وعقائده وثقافاته، فأن تأمل هذه الأعمال وتذوقها والبحث في جوهرها يكشف لنا عما وراء هذه القدرات من ارادة حرة تلقائية فيغرينا على متابعة مراحل التنفيذ سواء اكانت الدوافع نفسية او عقلية او صادرة من الاوهام والاحلام أو وليدة النزوات والانفعالات، أو تكون من رواسب احداث بعيدة كامنة في اعماق النفس وباطن العقل الى ان وجدت منفذاً لتطفو على السطح وتمثل مكاناً بين الحقائق التي نراها ونستشعر وجودها لتصور دافعاً لمجهول[١]. ولم يثبت ان الفن على طراز واحد منذ ان اخذ الرسامون الاوائل يرسمون على جدران الكهوف، بل ان مفهوم الفن قد اختلفت باختلافات الحضارات وعلى مر العصور، غير اننا نلاحظ ان وظيفة الفنان لم يطرأ عليها أي تغيير جوهري اذ لم يزل الفن في صميمه كما كان منذ اقدم العصور عملاً من اعمال السحر، لأنه خلق يبرهن على نفسهُ بنفسه خارج حدود العقل والمنطق[٢]. لقد اهتم الإنسان منذ القدم بصناعة رموزه التي عدت المصادر الأولى للممارسات الفكرية عندما أراد الإندماج مع الطبيعة والتخاطب معها فمثلا كان عندما يمارس عملية الصيد يستعين بحالات الاختفاء من الفريسة لأجل الإمساك بها من خلال تقليد بعض حركات وأصوات تلك الحيوانات أو ربما في أوقات أخرى يقوم بارتداء أوراق الأشجار والجلود للتمويه إذ يتخذ الرموز في هكذا ممارسات هيئات حيوانية أو نباتية، ووصولاً الى الفن لدى الفنان الرافديني، فلم يتخط تأملات الفكر المجرد والرؤية الرمزية كرؤية باطنية للإمساك بحقيقة الوجود المادي والروحي، فالفنان الرافديني - السومري خاصة - اشتغل على تحوير الظواهر وتمثّلات أشكاله الرمزية كبعداً غيبياً مجرداً عبَر من خلالها عن الأبعاد الزمانية والمكانية للعالم المادي وأكد على المعنى الجوهري الكامن خلف الظواهر كأشكال سامية ذات طابع كوني شمولي،لذا تكمن مشكلة البحث في الإجابة على التساؤل الآتي:- ماهي تمثلات الرمز في الفن العراقي القديم (الفن السومري)؟.

ثانياً: أهميةُ البّحثِ: تتأتى الأهمية في:-

١- تحفيز المتلقي على التفكير والتأمل في موضوع الرمز.

٢- تَمنحَ المتلقي قدرة بإكتشاف العلاقات الخفية في المنجز الفني العراقي.

أمّا الحاجة الى البّحث الحالي فتكمن في:-

١- تنمية مستوى التذوق الفني للمُتلقي إزاءَ الأعمال الفنية عامة، وتذوق الفن العراقي القديم خاصة.

٢- يفيد دارسي الفنون والنقد الفني، كما ويفيد المهتمين بالدراسات الفنية.

٣- يفيد المؤسسات الثقافية والأكاديمية مثل كليات الفنون الجميلة والآدابِ.

ثالثاً: هدف البّحث:-يَهدف البحث إلى ما يأتي:

١- تعرف الرمز وتَمثلاتها في الفن بشكله العام).ويتحقق ذلك في الإطار النظري

٢- تَعرف الرمز وتَمثلاتها في الفن العراقي المعاصر. تَطبيقيا وميدانيا. (ويتحقق ذلك في الإجراءات المتبعة في البحث).

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يأتي: دراسة الرموز الممثلة في الأعمال الفنية في الفن العراقي القديم (الفن السومري).

خامساً:- تحديد المصطلحات:- الرموز (Symbol)

أولاً:- الرمز (لغة): ١- رمز يرمز / يرمز رمزاً فهو رامز: أومأ وأشار ورمز جمعه رموز: علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله (كما يقوم الرمز الكتابي مقام الصوت المنطوق). وقد يستخدم الرمز بقصد الايجاز.

٢- رمز يرمز / يرمز رمزاً فهو رامز: أومأ وأشار ورمز جمعه رموز: علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله (كما يقوم الرمز الكتابي مقام الصوت المنطوق). وقد يستخدم الرمز بقصد الإيجاز[٣].

ثانياً: الرمز (اصطلاحا):- ١- الرمز (بأنه اشارة معناها شيء متفق عليه، وهو معنى لا ينبغي ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه[٤].

٢- الرمز:- الشكل الذي يدل على شيء ما له وجود قائم بذاته يمثله ويحل محله، بمعنى

أن الرمز شكل يدل على شيء غيره، لذا فالرمز يعد أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمى الشيء باسمه، وهو قد يستخدم كوسيله من وسائل التعبير(٥).

التعريف الإجرائي: الرمز هو فكرة مختزلة لموضوعة ما، يحتمل التأويل، ويكتسب قيمته من المعنى الذي يشير إليه الموضوع .

التمَثُل (تمثلات) REPRESENTATION:-

أولاً (التمثل) لغةً: ١- (مِثل) كلمةُ تسوية يقال هذا مثلَه كما يقال شبهَه، وإذا قيل هو مثله في كذا فهو مساوَ له في جهةٍ دونَ جهة(٦).

٢- (مَثَلَ) ماثلَ الشيء شابهه ولا تكون المماثلة إلا بينَ المتفقين، و(تَمَثَّلَ) الشيء تصور مثالَه ويقال تَمَثل الشيء له(٧).

ثانياً: (التمثل) إصطلاحا: ١- تمثّلٌ الصلة التي تتجلى بينَ الذات والموضوع بما هي صلةٌ تمثّلٌ، وأن هذا التمَثل (مزدوج) فلا حضور للموضوع إلاَّ بوصفه (تمثل الذات) ولتمثلها هو حاضر، وكذلك يعني إحضار الشَيءِ أمامَ الذات وتشكيل الشيء أي حَدّه في كينونته(٨).

٢-: تمثّل (مثَّلَ الشيءُ بالشيءِ): سواه وشبهه به وجعلَه على مثاله، فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبينَ التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كُل تشبيه تمثيل، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التَمثُّل)(٩).

أمّا التعريفُ الإجرائي للتَمثُّلِ في الفن:- فتعرفُ الباحثُة (التمَثُّلَ) بأنَّه إظهار المعنى الدلالي، وفق العلاقة المشتركة بين الرمز وبين الرؤية الخاصة المقصودة من قبل الفنان والقابلة للتأويل من قبل المتلقي في الفن العراقي السومري.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

الفن ووظيفته

إن الفن أكثر مما يكون لهواً أو استجابة عابرة، بل هو حوار وجداني مع مظاهر المحيط

الإنساني، وربما يكون لهذا السبب أن أعمال الفن عصية على الموت، لكونها تحمل أنماطاً تشكلها في داخلها وهذه تمنح أعمال الحجر والبرونز وخامات الرسم والعلاقات الموسيقية حيوية خارج الزمان والمكان فتثير الرغبة لدى المتلقي للإكتشاف والتفاعل معها وهي أعمال تحتفظ بهويتها عبر العصور إضافة الى طاقة تجددها المستمرة[١٠] – ويُعد الفن تعبيراً عن وجدان بشري وهذا يعني أن للفن وظيفة إحالة الوجدان الى حقيقة موضوعية حيث يكون بوسعنا أن نتأمله ونفهمه وتتم صياغته بصيغة رمزية. وبذلك يكون الفن هو الذي يجيء فيخلع طابعاً موضوعياً على الحاسية والرغبة والوعي الذاتي وشتى الإنفعالات والحالات الوجدانية الأخرى، فضلاً عن ذلك فللفن وظيفة أخرى لا تقتصر على تزويد المدرك بأية لذة كائنة ما كانت، بل في إحاطته علماً بشيء لم يعرفه من قبل وهنا يلعب الخيال دوراً هاماً في الفن ويظهر فيه أكثر من أي مجال آخر فضلاً عن كونه الأصل المشترك الذي صدر عنه الحلم والعقل والدين والأسطورة وغيرها من مظاهر حياتنا النفسية[١١]، كما أن للفن أهمية في الكشف عن أساليب الوجدان التي تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، فهو يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك الفني – أي انه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان الى موضوع، غير انَه في ذات الوقت يمكنه من القيام بعملية أخرى عكسية حيث يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله الى عالم خاص بنا فنشبع الحقيقية الخارجية بمعان وصور وخيال من صنعنا وبذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية[١٢]. والفن إبداع، فهو إضافة شيء جديد لم يكن موجوداً من قبل وأن يبدع أشكالاً مدركة حسياً، أي قابلة للإدراك الحسي وإدراك هذه الأشكال يتم عن طريق الحدس بمساعدة الخيال، وهذه الأشكال لا تكون معبرة إلا من خلال الرمز[١٣]، حيث ان الهدفُ من هذه الأشكال الرمزية هو خلق موازنة بين الإحساس الداخلي وعالَم التجربة الخارجي، فوظائف هذه الأشكال هي إدراك وتفعيل مثل هذه التقابلات الفكرية بوصفها نَوعاً من الوسيط بين المظاهر المحسوسة الطبيعية وعالَم المدركات الروحية، وبنوع من (الجَّدلِ) بين الشيء وجوهره والشكل ومضمونه، فاكتسبت مثل هذه الأشكال الرمزية فاعليتها الدلاليةَ، فالبنى الشكلية لهذه الرموز لَم تكن تقصيات فنية لملامح وتفاصيل الأشكال المرئية، بل تأويلات للمعنى، وتشظيه لمفاهيم الدلالة والتي شهدت في مجتمعها وعيا روحياً شامِلاً[١٤]. ومهما أبدع الفنان، فانه يبدأ مما أوجده

قبله، لكنه يزيد عليه حسب قوة عبقريته، لذلك يسهل دائماً الاهتداء إلى مصادره، أي الإنجازات السابقة التي تعلّم منها مصدر الشكل الذي يستعمله[١٥]. ولأهمية ما تؤديه الفنون من أغراض في حياة المجتمع، وعبر الحلقات الحضارية أو الحقب الزمنية، وإن كانت مختلفة بعضها عن بعض في كل حقبة، وصولاً إلى عصرنا الحالي، إلاّ أنها تبقى مترابطة، فيما نراه من خلال التأثيرات التي تظهر عبر تعاقب الأزمنة، مما يوجد ذلك تقاليد فنية معينة، يرثها جيل عن آخر[١٦]. لذا الفن ما هو إلا انعكاس عن ابداع لـ (مُنتج) العمل الفني للتعبير عن احتياجاته النفسية او التعبدية واطلاق تلك الرغبات وتمثيلها في المنجز الفني على هيئة مدلولات رمزية تتوافق حسب ادراكه ورؤيته الحدسية للموضوع المرئي.

المبحث الثاني

نشأت الرمزية ومفهوم الرمز

نشأت الرمزية في اواخر القرن التاسع عشر نتيجة رد فعل على الرومانسية والبرناسية، واستمرت حتى اوائل القرن العشرين، استخدمها لأول مرة اصحاب المدرسة الشعرية الفرنسية ومن اهم شعرائها (ستيفان مالرميه) (Mallarme) و(بول فرلين) (Verlaine) و(ارتو رامبو) (Rimbauo) و(جال مورياس) (Moreas) اعتمدت الرمزية طريقة جديدة في الوصول الى الحقيقة عمادها الاعتماد على الحقيقة الباطنية للانسان لتوليد المشاركة الوجدانية بدلا من التعبير عن حقائق الوجود الخارجية[١٧]، حيث دعا شعرائها الى "شعر يستطيع ان يوحي بحياة الشاعر الداخلية ورمزا للحالات النفسية"[١٨]، من هنا جاء الشعر الرمزي مليئاً بالغموض الرامي الى الايحاء وصولاً بالشعر والادب عامة الى مصاف الموسيقى ورحابتها وشمولها، حتى لو اجبرهم ذلك الى مخالفة قواعد اللغة واهمال التشبيهات وحروف الوصل واسقاط علامات الترقيم وكل ما يعين على الشرح والتفسير[١٩]. واذا كان الرمز معلماً رئيسياً من معالم التعبير عند الرمزية، فأن هذا لا يعني ان كل أديب يستعمل الرمز هو اديب رمزي، فقد تستعمل جميع المذاهب الادبية الرمز، ولكنها تجنده لفلسفتها الفكرية، واما الرمزية فهي أوسع من مجرد استعمال الرمز كما عرفت، ولها فلسفتها الفكرية والفنية المتكاملة، والرمز واحد منها. فاستعمال الرمز اذن شيء وأدب الرمزية شيء، كل ادب رمزي يستعمل الرمز، ولكن ليس كل نص أدبي

يستعمل الرمز يعد من الأدب الرمزي"[٢٠]، إن الرمز لغة وظيفته التعرف على المعاني العميقة لمضمون العمل الفني، واظهار عما وراء الظواهر الطبيعية، كما أنها تعبير عن دينامية كامنة بالأشياء تؤلف بين الشكل والمحتوى في تكامل جمالي. لذلك تعد الرمزية اكتشاف لشكل موضوعي محدد يمثل مجالاً غامضاً فسيحاً من الذاتية، "بإظهار غير المرئي أو المعني عن طريق ما هو مرئي، فالرمزية تعبير عن النظام الأبدي وانسجام الكون فهو يتخطى لواقع الأشياء ومظهرها الخارجي للوصول إلي جوهر هذا الواقع، الذي يمكن إدراكه عن طريق الوجدان، كما يمكن إدراكه بواسطة الحواس التي تزيد معلوماتنا عن العالم المحيط بنا، والشكل في الرمزية يتخذ معاير عديدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحتوى فيظهر الشكل والمحتوى في وحدة واحدة كلاً منهما يؤكد الأخر. وكان ظهور الرمزية كحركة فنية وأدبية في فرنسا سنة(١٨٨٥) م، وأبرز الرمزيين فيها: مالارميه وبودلير وفيرلين ومورو وريدون. والرمزية الدينية مذهب في العلو والقصص في التوراة والإنجيل والقرآن لها رمزية خاصة، والتأويل مناط فك رموزها، واستخدم أفلاطون التأويل لإلباس الحقائق ثوبا رمزيا، والصوفية أكثر الناس استخداما للرمزية. والرمزية مذهب من يقول إن العقل البشري لا يستخدم ولا يدرك إلا الرموز، وهي في الشعر صياغة للمعاني رموزا، والشعر الملحمي أكثر ضروب الشعر لجوءاً للرمزية. والرمزية أدعى لإثارة الخيال وإذكاء العاطفة.[٢١] وعلى الرغم من إن الرمزية قد ارتبطت أساسا بالعلم والأسطورة والتجربة الدينية والمعرفة التاريخية والتصوف وبفنون الأدب ومدارسه باعتبارها نهجاً في التعبير ورؤية فنية للواقع، إلا أنها قد امتدت إلى مجال الفلسفة أيضا لتصبح مجالاً من مجالات التفلسف وأداة للتعبير عن رؤية الفيلسوف للواقع. وجاءت الرمزية للفلسفة لتحررها من وظيفة التحليل المنطقي للتصورات الرئيسية المستخدمة في لغة الحديث الإنساني عاديا كان أم علميا. ولتضع حدا للصراع القائم بين أصحاب النزعة العلمية التحليلية وأصحاب الاتجاهات الكلاسيكية خصوصا وأن الرمز مفهوم يعبر عن مناطق مختلفة من النشاط الفكري الانساني كالمنطق واللغة والفن والدين والأسطورة[٢٢]. لقد كان من العسير على الفكر البدائي أن يميز بين الوجود والمعنى، فهما هنالك مختلطان وإنما ينظر إلى الرمز نظرته إلى شيء قد وهب قوى سحرية ومادية" لكن تقدم الحضارة جعلت التفرقة بين الأشياء والرموز وبين الواقع والإمكان أمراً ملموسا بوضوح. إن الواقع الرمزي هو في المحل الأول ولكنه ليس شيئا ماديا

بالرغم من حاجته إلى بنية مادية وقوام حسي يتجلى من خلاله، يتسم الشكل الرمزي بنوعية خاصة تتمثل في شكله الحسي المادي من ناحية وماهيته العقلية المتمثلة في المعنى من ناحية أخرى، وهذا التمييز بين الرمز والمعنى ما هو الأعملية تجريدية تتم في الفكر وحده لا في الواقع. فالرمز على الرغم من بنيته المادية الحسية إلا أنه يتجاوز مع ذلك تلك البنية ليشير بذلك إلى المعنى. إن ماديته مستغرقة تماماً في هذه الوظيفة[٢٣]. و ترى (اميرة حلمي مطر) ان للرمز الفني قيمة جمالية متعددة الجوانب، فجماله مستمد من المادة التي يصاغ بها، كاللون والشكل مثلاً، وهو مستمد ايضاً من الصورة التي تنتظم بها هذه المادة وتتشكل. والى جانب هذين العنصرين، يوجد به عنصر آخر جمالي يرجع الى المضمون او الفكرة، او مجموعة الافكار او الانفعالات او الاحاسيس التي يعبر عنها ذلك الرمز[٢٤]، كما عدت (اميرة حلمي مطر) التعبير الفني وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان. بل لعل الرموز الفنية من ابلغ الرموز دلالة على نفسية الانسان وعلى حضارته[٢٥].

المبحث الثالث

الرمز لدى بعض الفلاسفة

الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر(١٩٤٥-١٨٧٤):

التمثيل الرمزي عند (كاسيرر) أصبح في المحل الأول يمثل عملية أساسية في الوعي الانساني وهو الذي يوضح لنا كيفية فهمنا للعلم، بل وأيضا للأسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ. ولا غرو في ذلك فالموجود البشري عند كاسيرر قد أصبح خالقاً للرموز ولم يعد مجرد حيوان ناطق. ويتميز الرمز عند (كاسيرر)، بأنه يخلق علامات أو ارتباطات معينة بين الإشارات الحسية من ناحية والمعاني من ناحية أخرى- فطبيعة عملية الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها به. والعالم الرمزي الذي يخلقه الموجود البشري شأنه في ذلك شأن التصورات والمقولات الكانطية، فهو لا يعكس العالم الموضوعي أو يحاكيه، بل انه يخلقه ويكونه وينيه وينظمه. فالرموز العلمية تنشأ وتخلق عالما من الموضوعية ألا وهو عالم العلم. والصور الأسطورية تنشأ وتكون وتخلق واقعا آخر موضوعيا ألا وهو عالم الأساطير والدين. والكلام العادي واللغة الجارية تكون وتشكل أيضا واقعا موضوعيا ألا وهو عالم الحس المشترك. والرموز الفنية تخلق وتشكل واقعاً آخر موضوعيا ألا وهو

عالم الأشكال الخاصة. ويمكن القول بصفة عامة أن هناك دائما طريقة معينة يجري على أساسها التمثيل الرمزي. وهذه الطريقة تقابل واحدا من النظم الثلاثة الرمزية التي تخلق وتشكل ثلاثة نماذج من الواقع الموضوعي تقابلها على التوالي ثلاث وظائف رمزية: ١- وظيفة التعبير: والعالم الذي تخلقه هذه الوظيفة هو عالم الأسطورة البدائي. وهنا تختلط العلامات أو الإشارات بمدلولها وتمتزج الرموز بما ترمز إليه.

٢- وظيفة الحدس: وهذه الوظيفة تتم عن طريق استعمال اللغة العادية التي تخلق اشكال عالم الإدراك العادي. إنها الوظيفة التي تشكل وتخلص وتصوغ عالم الحياة الجارية. وبهذه الصفة يمكن أن نميز بين بعض الصفات الدائمة التي تحدد لنا أنواع الجواهر وبين الصفات الأخرى العرضية. كما يمكننا أن نميز بين الموضوعات وصفاتها أو بين الأشياء وبعضها. وفلسفة أرسطو تقدم لنا طريقة في التفكير في الأشياء سابقة على المرحلة العلمية هي طريقة التمثيل الرمزي.

٣- الوظيفة التصويرية: وهذه الوظيفة تخلق وتشكل عالم العلوم، وهو عالم أقرب إلى أن يكون نسقا من العلاقات وليس مجرد نسق من الجواهر وصفاتها. فالجزء لا يرد إلى الكل، بل انه يرد إلى مبدأ تنظيمي بحيث تنتظم الجزئيات بحسب نظام معين أو سلسلة محددة(٢٦).

وقد شهد الفيلسوف (كاسيرر) تطور الهندسة اللاأقليدية والمنهج البديهي والنظرية النسبية وميكانيك الكم والمعالجة العلمية للدين والأساطير وعلم اللغة، ولذلك فإن ما يستخلصه منها، مبادئ متطورة دينامية لا يقتصر مجالها على النشاط الذهني العلمي والرياضي ولكنه يمتد الى كل نشاطات الذهن، ويسمي (كاسيرر) هذه العملية بالترميز ويقول انها عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بينها وبين ما تنطبق عليه في الواقع، فبالترميز نعطي رموزاً لما ندرك ونربط بين هذه الرموز وما ترمز اليه أو تمثله، وبالرموز العلمية تكون صورة العالم علمية وبالرموز الاسطورية تكون الصورة اسطورية وبرموز اللغة العادية تكون الصورة المألوفة التي نعرفها بشكل عام، فكان للتمثيل الرمزي وظيفة تناسب كل صورة ووظيفتها في الترميز الاسطوري تعبيرية، يدمج الرمز وما يرمز اليه، فالرعد يعبر به عن غضب الاله وهو لا يكون مجرد تعبير خارجي، بل هو نفسه

غضب الآله ووظيفته في الترميز العادي حدسية عن العالم كما ندركه بالفطرة، بوصفه موجودات في الزمان لها خصائص دائمة واخرى عارضة، فكأن لغة ارسطو التي يطرح بها تطورات لغة عادية او قبل علمية تأتي من مرتبة بعد الرمزية الاسطورية وقبل الرمزية العلمية، وهناك الوظيفة التصويرية في الترميز العلمي وغايتها تنظيم التفاصيل وربط الجزئيات والتعبير عن العلاقات بينها[٢٧].

الفيلسوفة الأمريكية (سوزان لانجر) (١٨٩٥-١٩٨٥):

يعد الفن أحد الأنشطة الرمزية التي ابتدعها الإنسان لكي يعبر من خلالها عن الوجدان البشري وقد عرَفت (لانجر) الفن على انه "إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي، فالفن رمز، والعمل الفني صورة رمزية وقد طبقت هذا المفهوم على الموسيقى في بادئ الأمر ومن بعد ذلك على كل الفنون الأخرى حتى الفنون البدائية. تُعد (لانجر) رائدة الاتجاه الرمزي إذ بدأت بوادره في الظهور خلال عشرينات وثلاثينات القرن العشرين عندما زود العلم المعاصر الفلسفة بحلول جديدة لحل اشكالياتها القديمة وذلك حينما كشف عن سر الرموز ودوره في تقدم وبناء المعرفة الإنسانية، وأهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد هو اكتشاف ان الإستجابة الإنسانية ليست استجابة سلبية، بل يتعامل مع رموز إنشائية ذلك إن العقل لا يتعامل مع الواقع الخارجي مباشرة، بل يتعامل مع رموز من صنعه سواء كان ذلك في العلم أم سائر الخبرات الأخرى العملية أو الوجدانية[٢٨]. وتشير(لانجر) إلى وجود إدراك مباشر غير استدلالي من الضروري افتراض وجوده في كل استدلال وعلى سبيل المثال حينما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدما أن هناك ارتباط بين هذه المقدمات وهذه النتيجة وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالا ولكنه حدس ضروري يخدم الإستدلالي ذلك إنه حدس منتج لمعرفة منطقية وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذي يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة وهو أسبق من أية عملية تفكير استدلالي يمكن أن تصح أو تخطئ وإنه لا يكون صادقا أو كاذبا ولكنه أما أن يكون موجودا أو غير موجود[٢٩]. لذا تنتهي (لانجر) إلى ان هناك قدراً من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند (الفنان والمتلقي) ولشرح هذه القيمة في الإدراك الفني يجب الاحتراس من الخلط بين المعرفة – الحدسية وبين الشعور، وذلك لأن الشعور هو ميل للإعتقاد في مبدأ معين يوجه السلوك الإنساني وليس الشعور معرفة، كذلك ليس هذا الحدس إدراكا إلهاميا بكائنات

غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل انه فهم وإدراك يتعامل(برموز) مرئية أو كائنات مدركة إدراكا حسيا والخلاصة إن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تعلو على الحدس والعقل ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل[٣٠]. تبعا لذلك لا يُشغل الرمز آلياته صوب الشكل بوصفه المحتوى للمضمون أو مضمون يحتويه شكل، بل انه شكل محتمل التأويل يوحي بمضمون ما، قد يُصرح به أو يفصح عن معناه بشكل مباشر أو غير مباشر، يحمل الخيال على البهجة والروح على الحياة جمالياً ، لذا يصبح للرمز وفقا لـ (لانجر) جمالاً معرفياً له دور فعَال، تبرز اهميته في المنجز الفني وفق ترابط (معرفي\نفسي)، بين الدال والمدلول، فهو حاجة إنسانية مُلحة تدخل في صلب حياة الذات إنه الوسيلة التي تعبر بها الذات عن نفسها، فهو لغة الروح عبر إبداعه لأشكال قيمة قابلة للإدراك تعبر عن خبايا الروح وخفاياها شأنه شأن الموسيقى التي تعبر عن بهجة الروح أو آلامها.

الفيلسوف الالماني هيكل (١٧٧٠ـ ١٨٣١م):

اعتقد هيكل ان تطور العالم مرهون بتطور الروح التي اسماها بالفكرة المطلقة. وان العالم الواقعي يبرز من خلال تلك الفكرة وتاريخها. وايضا من خلال التطور المكاني للطبيعة والتاريخ الإجتماعي، حيث تصل الفكرة الى حالة الوعي الذاتي. وفي تطور التاريخ تمر هذه الفكرة بالدرجات المتعاقبة للروح الذاتية والموضوعية والمطلقة التي ينتمي اليها الفن الى جانب الدين والفلسفة. والروح المطلقة هي اعلى الدرجات، وهنا يحصل تركيب الذاتية بالموضوعية[٣١]. ويمثل الفن لدى (هيغل) علاقة بين الفكرة والصورة المحسوسة فإنه بدأ "رمزيا "وهذا النمط تجلى في مرحلته التأريخية الأولى. ففي هذه المرحلة لاتصل فيها العلاقة مرحلة الإتزان النهائي للمثل الأعلى له. ثم "كلاسيكيا" أي يكون الوحدة المحسوسة الحية التي تتحقق في مظهر متناه ومحدد الطرفين وعندما تصل العلاقة الديالتيكية لهاتين المرحلتين أي الى الحد الذي يجعل الفكرة اللانهائية لا تتحقق إلا في نهاية الحدس يكون الفن "رومانسيا" ذلك الفن الذي يمثل الفكرة اللانهائية. وهذه المراحل الثلاث تقابلها ثلاثة أنواع من الفنون وثلاثة أنواع من العصور في الفن، فالفن الرمزي نجده متمثلاً في العصر الشرقي (القديم) والفن الكلاسيكي يتمثل في العصر الإغريقي، والفن الرومانسي متمثلا في العصر الحديث[٣٢]. كما اطلق(هيكل) على الفنون المعمارية تسمية الفن الرمزي، بسبب فخامة

اشكالها وضآلة مضامينها الفكرية، أي تفوق العامل المادي على الروحي. أما النحت فيمثل عنده الفن الكلاسيكي للإنسجام الحاصل بين العاملين المادي والروحي، وبقية الفنون كالتصوير والموسيقى والشعر فقد عدها من الفنون الرومانتيكية؛ لأن العنصر الروحي متفوق فيها، حيث الفكرة الأصلية، متمثلاً في فن العصور الوسطى والفن الحديث، وقد ميز(هيغل) بين الحسي في الفن والحسي في الطبيعة فالحسي في الطبيعة يخضع للرغبة بينما الحسي في الفن يتخطى الواقع المباشر- الذي يخضع للرغبة - الى الكلية المطلقة أي ما اوراء الحسي المباشر بمعنى أن الحسي في الفن لا يصبح موضوعا للرغبة، بل للتأمل الجمالي. فضلاً عن ذلك يرى (هيغل) أن المثال أو المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل ولكن ينبغي ان يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال وقد وصل الفن اليوناني الى هذا الحد ولم تصل اليه فنون الشرق القديمة[٣٣]. ويشير(هيغل) إلى أن الفن لا يخاطب الرغبة الحسية وليس من شأنه أن يحقق نفعا عمليا كما هو الحال في موضوعات العالم الحسي الأخرى والموضوع الفني من ناحية أخرى يختلف ويمتاز عن موضوعات التأمل النظري وتصورات العلم أنه موضوع فردي وليس تصورا مجردا ومن هنا يكون الجانب الحسي في الفن مجرداً من المادية فضلا عن انه يتمثل في شكل يخاطب العقل، وقد صنف الفن الى صنفين: فن موضوعي يتمثل بالنحت والعمارة والتصوير، وفن ذاتي: يتمثل بالموسيقى والشعر[٣٤]. وهذا ينطبق تماما على الرمز في العمل الفني فهو عملية لا يخاطب رغبة ما ولا يسعى الى تحقيق جانب خفي - أي الرمز- طريقة لتأمل الجمال يرضي الوجدان ويرتقي به الى ما فوق المعاناة الإنسانية المعتادة والمستمرة، فالرمز قد يكون حالة فنطازية وقد يكون ذات مدلولات معينة (دينية، اجتماعية، مورثات حضارية...) يعيشها الفنان لينقل بهجتها إلى المتلقي عبر الألوان والخطوط والعلامات الدالة.

المبحث الرابع

الرمز في الفن العراقي القديم (الفن السومري)

تعد حضارة العراق القديم من الحضارات التي وصل نورها إلى شتى بقاع العالم القديم لما لها من أرث حضاري، يتمثل بكل ما هو فكري وثقافي ولما تركته من آثار واضحة في مختلف مجالات العلوم والفنون. لقد تجاوزت الفنون كونها وسائل ذات دلالات روحية أو جمالية وأصبحت ضرورات أوجدتها حاجات اجتماعية، فالفن على اختلاف أنواعه هو

خير عاكس لإبداع ذلك المجتمع بشتى ميادينه. ولم تكن للفن آنذاك علاقة معروفة بالجمال، غير الوظيفة السحرية التي يؤديها للجماعة من اجل البقاء. ومع تطور الإنسان تبدلت وظيفته بتأثير من العلم والدين، فكانت تأثيراته تتبدل بحسب الفترات التاريخية التي مر بها. لذلك لا نستطيع اعتبار الفن نتاجا فردياً، بل جماعيا يعبر عن قوى انتاجية لفترة تاريخية معينة، وهذا ما يؤكد لنا أن الفن يشكل عودة الفرد نحو الجماعة. فهو يساعد الانسان على فهم واقعه ويجعله اكثر انسانية وتطورا لخدمته بروح الثقافة العامة للعصر، ان لجوء الإنسان الى رموز للآلهة التي عبدها، وتجسيدها في أعماله الفنية، لم تبتعد عن ما هو في الطبيعة، وعمد الى تصويرها بما يعبر عنها، ودفعه اهتمامه بمعبوداته احياناً الى استيراد احجار ذات صلابة وقيمة في التشكيل من بلدان مجاورة أو غير مجاورة لتنفيذها' فكانت هذه المعبودات من أسباب التأثر والتأثير بين البلدان المستوردة والمصدرة. وبالرغم من ان الحضارات القديمة كانت ذات طابع ديني عقائدي في الغالب إلا انها لم تخل من الإهتمام بالبعد السياسي والإجتماعي والإقتصادي - اضافة الى البعد الديني -، لتحال تلك الأبعاد بصيغة رموز جسدت على صورة اعمال فنية، كأعمال النحت والرسم على الجدران وعلى الواح الطين وغيرها. كما تأثر الفنان القديم بالعديد من العوامل، التي جعلت من فنّه يسير وفق نظام معين، ومن هذه العوامل، العقيدة الدينية، فكل إنسان يفكر يرى نفسه ملزماً باتخاذ موقف إزاء المسألة الدينية، إذ أن العاطفة الدينية لا يمكن استئصالها[٣٥]، فالنظام الإجتماعي والديني في بلاد وادي الرافدين له انعكاسه على الأعمال الفنية، فقد كان المحرك لازدهارها وتطورها، مما أدى إلى الاهتمام في طبيعة العلاقة بين الشكل، وما يحمله من مضمون. فقد كان الفنان العراقي القديم حراً في تطويع المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية وحسب مشيئته، إمعاناً في التعبير عما هو أكثر صدقاً وثباتاً[٣٦]. لذا نجد ان هذا الفن محاولة للتعبير عن الصفة الروحية الكامنة وراء مظاهر الأشياء، وعليه فإن الفنان لا يجهد نفسه لتمثيل أحداث اليوم أو أي حضور حي، انه يطمح إلى ما بعد الواقع اليومي إلى تجاوز القدرة البشرية، لقد وجد داخل الشكل رمزا للحقيقة الروحية. وإن اكتساب الإنسان العراقي القديم القدرة على التأمل والتمعن بالوجود، أدى ولا شك إلى ترقبه لتطور الصورة المتنامية والمتعاقبة في حدود الزمان ومقارنتها بحركة إيقاع الطبيعة المتجذرة في فكر الإنسان القديم، ومدى ما تفرزه المخيلة من أشكال وتكويناتها تستجيب لتساؤلاته عن حقيقة الوجود المرئي، ومدى علاقته بالقوى اللامرئية الخفية رغبة منه في تحديد مواقفه الفكرية اتجاه الكون، ففي الأطوار

الحضارية التي مرت بها الحضارة الرافدينية وعلى وجه الخصوص الحضارة السومرية نجد أنها تزخر بالنتاجات الفنية التي يحاول فيها الفنان تجسيد الواقع الإجتماعي برؤية وتجربة ذاتية وروحية تقربه من الآلهة تارة، وتارة أخرى لإرضاء ذاته لما لها من أهمية نفعية في حياته، فهي مزيج بين كل ما هو مادي وروحي. لقد تطور وتنوع الفن العراقي القديم من خلال الوظائف الدينية والعقائد المقدسة، فضلاً عن وجود نظام الإلوهية المتمركزة آنذاك. ان الالف الثالث قبل الميلاد يقع وبحسب تصنيف الآثاريين ضمن العصر الحجري المعدني (الكالكوليتي). وهو مزيج من (دور العبيد) الذي يقدر تاريخه بنحو (٤٠٠٠ -٣٥٠٠ ق.م)، و(دور الوركاء) ويقدر زمنه من (٣٥٠٠ -٣١٠٠ ق.م) وكذلك (دور جمدة نصر) الذي يقدر بنحو (٣١٠٠ - ٢٩٠٠ق.م)[٢٣]. لذلك يعد عصر (الوركاء وجمدة نصر) بداية الحضارة السومرية وهو الوجه التكويني الأول في تطورها، حتى ساهم في بناء جسد الحضارة السومرية. ففي هذا العصر اخترعت الكتابة وانتشر الأدب. وتنوعت اجناس الفنون التشكيلية[٣٧]. واستنادا الى المدونات التاريخية، سميت الحقبة الزمنية التي حكم بها السومريون بـ(عصر دويلات المدن السومرية) أو(عصر السلالات)،. بحيث يكون تحديده الزمني في الحقبة الواقعة ما بين نهاية دور (جمدة نصر) وبداية حكم (سرجون)، فإنه يكون قد دام زهاء اربعة قرون او خمسة، إلا ان التأثير الحضاري السومري تعدى على هذه الفترة الزمنية ليشمل حضارة بلاد الرافدين كلها. وتميز هذا العصر بأنه عصر ازدهار الحضارة في وادي الرافدين ونضجها، وهو العصر الذي سادت فيه اللغة السومرية وكذلك الثقافة السومرية، وغالباً ان السلالات التي حكمت فيه كانت سلالات سومرية[٣٨]. لقد استطاع الباحثون، بالاستناد الى آثار هذا العصر، ان يقسموه الى ثلاثة اطوار رئيسية، وهي عصر فجر السلالات الاول والثاني والثالث سمي الاول منها بالعصر الشبيه بالكتابي، اذ لم تنضج الكتابة فيه بعد، كما تميز ببساطته في المنجز الفني مقارنة مع العصرين الآخرين. أما العصر الثاني فهو العصر الذي اكتملت فيه الكتابة وتدوين شؤون الحياة العامة وخاصة الدينية، فحضارةُ السومريين بفنونها المتنوعةِ لها ارتباطاتٌ قوية جداً وواضحةً مع فنون العصر الشبيه بالكتابي السابقة لها، فالكتابة المسمارية كانت جذورَها الأولى في العصر السابق، وقد نَضجت على أيدي السومريين[٣٩]. وقد عثر على كثير من النتاجات الفنية التي تعود لهذا العصر ومنها الصولجانات منحوتة الرؤوس بأشكال حيوانية أو آدمية أو نباتية، ويمثل العصر الثالث منه أوج الإزدهار والتطور، وتميزَ بالمقبرة الملكية في (أور) التي يرجع

زمنها الى سلالة أور الأولى، وكذلك بحكام (لجش)، أي سلالة (اور - نانشة)[٤٠]. ان من ابرز المواقع الاثرية لحضارة عصر فجر السلالات المواقع الأثرية في منطقة ديالى في تل اسمر، وتل خفاجي، وتل اشجالي، وتل اجرب. ومن اهم معابد منطقة ديالى هو معبد الاله (سين)،ومعبد الالهة (نتو) والمعبد البيضوي، ومعبد الاله (آبو)، ومعبد الاله (شارا). ومن المواقع الاثرية المهمة الاخرى في هذا العصر هي (كيش) و(اريدو) و(شروباك) و(نفر) و (لجش) و (تل العبيد) و(اور). وقد تميزت فنون هذا العصر بالطابع الديني عموما، حيث تماثيل الآلهة والمتعبدين وغيرها مما يخص الطقوس الدينية العقائدية التي نفذت كرموز مصورة، مالت الى شيء من الإختزال والتبسيط من حيث اعتماد الاشكال الهندسية في بناء هيئة الجسم.لهذا نجد أن الفن السومري لم يلتزم بواقعية الاشياء وإنما سعى الى التجريد والترميز والاختزال لأجل تنقية الأشياء من متعلقاتها المادية المجردة فتتحول الى رمز يرتبط بالجذور ففكرة التجريد فرضت قوانين خاصة بها على الشخوص التي كانت تظهر في المنحوتات السومرية والتي تخضع للقوى اللامرئية المسيطرة على الوجود والمتمثلة بمشاهد بانورامية مختلفة بالترميز، وكان النحات السومري ميالاً لتنويع خامات تماثيله، فكان يُطعمُ بعض أجزاء المنحوتات بأحجار ثمينة ذات ألوان براقة فأكسب أعماله بذلك جمالاً بديعاً يعتمد على تَنوع وتعدد الألوان[٤١]، ومن صفات فنون سومر، "انها تخبئ في مكامنها التوتر والتناقض. فهي لا تبدع من معاناة هيمنة ضغوط الواقع حسب، بل لابد لها من عمليات تركيب ذهنية. انها مجسدة للوقائع كون مثالها الوحيد التعبير عنها ورمزية التعبير لأنها تشيد الأشكال بتفعيل تعبير(الرموز) في أنساقها الشكلية، ذلك ان الاشكال السومرية قبل ان تكون اشكالاَ طبيعية، كانت صور رمزية مستخلصة من الطبيعة، انه نوع من إعادة بناء الطبيعة في جوهرها وماهيتها[٤٢]، وقد كان تغييب الطبيعة في الفكر السومري بإمكانه قلب العالم الخارجي باتجاه عوالم الفكر الداخلية المغلقة، فمن صفات الفكر والفن العظيمين أنهما يخبئان التوتر والتناقض فهما لا يصدران من معاناة للواقع حسب، بل لابد من عملية تركيب أنهما يقومان على إعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية بحيث لم يعد لطبيعية شيئية الأشياء من دلالة، إلا بقدر تحولاتها لتعكس وضعاً إنسانياً"[٤٣]. لقد كان النحّات السومري، يحرر الشكل البشرى من حالة الإنسان، ويوحده مع أشكال الآلهة، لتوضيح مظهر الإنسان بمسحة إلهية فالآله ايا (انكي) كان يرمز له احيانا برأس خروف، ورأس كبش، وهو إله الماء والحكمة[٤٤]، اما الاشكال الحيوانية فقد تمثلت بالأسود والفهود والتي

هي الفن السومري ترمزا للقوة والشجاعة، فقد عثر في احد المعابد في مستوطن العقير (قرب بابل) على رسم جداري في واجهة المعبد، يمثل المشهد زوجاً من الفهود جلسا بوضعين متقابلين وفي حالة تهيج مرعب على جانبي بوابة المعبد تعبيرا عن الحراسة لترعب الداخلين الى المعبد[٤٥] أما الثعبان عند السومريين، فقد كان لها ارتباط بالخلود، حسب ملحمة جلجامش الشهيرة، اذ اكلت الثعبان عشبة الخلود التي اتى بها جلجامش لصديقه انكيدو، وفازت هي بالخلود حتى اصبحت رمزا له[٤٦]. وقد اخذت النباتات نصيبا من الإهتمام في الفنون السومرية كما في احد رموز(الاله تموز) هو جميع النباتات، فأي نبات هو يرمز له، إذ كان الإعتقاد بانه يحيا في فصل الربيع وبه تتجدد الحياة وتنبت النباتات[٤٧].

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:- اطلعت الباحثة على أعمال فنية كثيرة في مجال البحث والتي تتعلق بتطبيقها للرمز وتمثلاته في فن العراقي القديم (الفن السومري).لم تتمكن من تحديد هذا المجتمع لسعته وكثرة وتنوع الاعمال الفنية من حيث المادة أو نوع العمل (رسم، نحت، فخار، جداريات). لذا اعتمدت الباحثة نماذج من هذا المجتمع اعتبرتها هي عينات بحثية.

ثانياً: عينة البحث:- تم اختيار عينة البحث وفق اهداف البحث والرمز في الفن السومري بشكل معتدل ليتسنى لها تحليل العينات فيما بعد وقد كانت عبارة عن نماذج (١،٢،٣،٤) ومصورات من فنون الحضارة السومرية .

تحليل نماذج البحث:- قامت الباحثة بتحليل عينات البحث وفقا لشكل الرمز حيث اعطت مثالا لكل شكل من اشكال الرموز (الآدمية، المركبة، الحيوانية، نباتية).

نموذج (١):- رمز الشكل (الآدمي):- ان من ابرز التماثيل البشرية المفعمة بالطاقة الرمزية هي مجموعة تماثيل (المتعبدين) في تل أسمر (التماثيل الإثنى عشر)، وابرزها اثنان - رجل وامرأة- فهما اكبر حجما من البقية واكثر سعة في العيون. ومن الباحثين من يعقد أنهما إلهان حيث السمو والرفعة والهيبة البادية عليهما هما (آبو إله الخصب وزوجته)[٤٨]، كما في الشكل(١)، ومنهم من يعتقد انهما متعبدان، اسوة بباقي المتعبدين، ان تلاقي الأيدي

بانحناء حاد عند المرفقين في منطقة أعلى البطن، ترمز إلى وضعية الصلاة والتعبد ونوع من الخشوع امام الإله.، ان هذا العمل يميل إلى التبسيط والاختزال، واعتماد الأشكال الهندسية في بنائه، كما ان الجزء العلوي من كل تمثال من التماثيل كانت بهيئة شكل مخروط، قمته الرأس وقاعدته الخط الافقي الذي يمثل الحزام، وقد جعل النحات الجزء الأسفل قريب الى شكل الأسطوانة، مع المسافة البسيطة بين القدمين، والمبالغة في سعة العيون والمرصعة بالأحجار الكريمة وقد كانت سمة من سمات النحت السومري آنذاك، إضافة الى عرض الاكتاف وصغر الأيادي، مع كبر باقي اجزاء الجسد، وقد تجاوز النحات السوميري التفاصيل في اظهار طيات الملابس أو إظهار ملامح الصدر فقد اكتفى بتدلي اللحية عليه، والتقاء الايادي وهي تحمل كأساً عند منتصف الصدر وهي ممارسة طقوسية عندهم ان الالهة تمنحهم الماء المقدس وتسكبه في اقداحهم، فتمنحهم بالتالي الرزق والبركة، وبالرغم من عدم اهتمام النحات للنسب الطبيعية وعدم اهتمامه بتشريح عضلات الجسم، في عرض الاكتاف وتفاصيل اليد والوجه، الا ان النحات استطاع ان يخلق لنا حالة من التوازن في عمله وان كان عن عدم دراية منه، كما ان التمثال الكبير الذكوري منحوت على قاعدته ما يدل على عبادة النباتات او طلب الماء المقدس من الآلهة لتمطر وتسقي الزرع عموماً. كما نجد حالة التوازن التقليدي في خصلات الشعر المتدلية على الصدر والشفاه صغيرة ومطبقة وكأن هناك حالة من الهدوء والسكينة والخشوع. وفي وقفة ثابتة مما يدل على الثبات والثقة بالنفس. او اراد النحات السومري اثارة الشعور بالرهبة والاحترام الآلهة لدى المتلقي. ""إن العقيدة الدينية لعبت دوراً مهماً في تشكيل الفن. وانعكس ذلك في اعمالهم لما له اهمية في حياتهم.

اسم العمل	التاريخ	المادة	العائدية
المتعبدون	السومرية (النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد	الحجر	المتحف العراقي

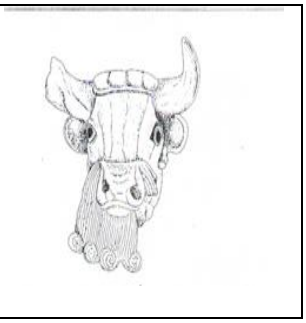
شكل (١)

نموذج (٢):- رمز الشكل (المركب):- ان الفنان القديم قد إهتم بالمرموزات من خلال اشتغاله صور لحيوانات مركبة ذات طابع غريب على الألواح الطينية والنحاسية، التي شكلت فارقاً مهماً بين الرمز وتأويله من قبل الفنان السومري الذي جسده على هيئة تكوينات إسطورية تميل الى بعض المرموزات ذات الطابع المقدس، كما في اللوحة الكبيرة المصنوعة من النحاس المطروق تنتصب فوق مدخل أحد المعابد في (أور)، ومشهد هذا النصب عبارة عن عقاب برأس أسد ووعلين، وقد احتل العقاب موقعاً في منتصف اللوحة، وعلى الأغلب ان هذا الرأس لأنثى كونه خالي من الشعر الذي يغطي رأس الأسد وقد برزت ملامح الاسد مجسمة بطريقة واقعية، كما ان العمل قد نُحت بطريقة بارزة، وإذا دققنا بجناح العقاب سوف نلاحظ ريشات الجناح الطويلة والممتدة على الجانبين وبجانب رأسي الوعلين، وتنتهي اجسادهما بذيليهما المتلاقيين امام بطن العقاب والى الاسفل من الذيلين ذيل العقاب العريض بريشاته المنفرجة قليلاً. كما يلاحظ في هذين الوعلين هو قرونهما المتشعبة وكأنها اغصان شجرة متفرعة يمتدان الى الجانبين احدهما يخرج من الزاوية العليا لركني الإطار والآخر يبرز قليلاً من الأعلى عند كلا الوعلين ان وضعية وقوف الوعلين تدل على الهدوء والثبات وقد اتجهت اقدامهن الى جانبي اللوحة بالرغم من ان جسديهما متوجه الى الامام، وقد التفتا بوجهيهما نحو الامام، مما جعل عضلات الرقبة تخضع لذلك التوجه. ويبدو ان الاسد في حالة هدوء وليس في حالة انقضاض على الوعلين كما ان الوعلين لا يبدو عليهما ملامح الخوف أو الترقب من الأسد، بل بالعكس فمظاهر الشموخ والرفعة، فهو بذلك قد اعطى الفنان السومري للحيوان المركب صفة (الآله) الذي يعطي ويمد الآخرين بقوة وثبات كما في الشكل (٢). وقد حقق الفنان في عمله الموازنة في توزيع عناصره الشكلية، فالنصف الأيمن من اللوحة يُناظر النصف الايسر مما اضاف للمشهد جمالية. وان رأس النسر الاسدي يشغل موقع الصدارة ويحقق عنصر الشد والجذب لما يثيره استغراب وتساؤل بتركيبته الغريبة، وان خروج نصف الرأس عن حدود الاطار واجزاء من قرون الوعلين الى الجانبين وقليلاً من الاعلى؛ انما هو خروج عن المألوف اضاف جمالية الى العمل، جمالية متحققة من خلال تشكيل عناصر العمل الفني، بالإضافة الى الجمالية التي يضيفها الفكر المتضمن في الشكل.

اسم العمل	الفترة	المادة	العاندية	
نسر برأس اسد	طور العبيد	نحاس	المتحف البريطاني	

الشكل (٢)

نموذج (٣):- رمز الشكل (الحيوان):- في هذا العمل نلاحظ ان رأس الثور ملتح له لحية تشبه لحى الرجال، كما له شعر في أعلى رأسه مرتب بشكل خصل وباشكال حلزونية، واما اللحية تنتهي باشكال حلزونية ملتوية لتأتي متطابقة مع الشعر في أعلى الرأس، وقد صنعت قرونه صغيرة وبحجم طبيعي تميل الى الواقع، يتجه وقد انحى كل قرن الى الأعلى وبطول قليل، كل، اما اذنيه فقد حور الفنان فيهما وجعلهما قصيرتان وليس لهما استطالة اذن الثور، اما افم والانف فنلاحظ ان هناك تقارب فيما بينهما وكأنهما شكل واحد، والعينين واسعتين ومطعمتين باللازورد وهذا كان اسلوب الفنان السومري. ليجذب انتباه المتلقي ويُضفي جمالية على العمل، وقد اتضح للباحثة من خلال الاطار النظري ان القرون المنحية هي اقرب للالوهية وانها تعني لدى السومريين اله الخصب والتكاثر، لقد تمكن النحات ايضاً من اشغال مساحة اللوحة بطريقة مبدعة من خلال تشكيله لعناصر الشكل بشكل ملفت للنظر. كما في الشكل (٣).

اسم العمل	التاريخ	المادة	العاندية	
رأس ثور	عصر فجر السلالات (٢٨٠٠-٢٤٠٠) ق.م	يرونز	برلين	

الشكل (٣)

نموذج (٤):- رمز الشكل (النباتي):- وقد لعبت الأشكال النباتية دوراً مهما في نتاجات السومريين لقد رمز لإله النباتات في بلاد سومر بفتاة لها شهر طويل وتمسك بحزمة سنابل فالسنبلة ترمز الى اله الخصب، لما لها من ميزة التكاثر.، ففي(أناء الوركاء النذري)، بمثابة أناء من الرخام أبيض اللون (الالبستر الشمعي) اسطواني الشكل تقريباً احتل أحد أركان معبد الآلهة (إنانا) في الوركاء، ويتألف مشهد الإناء من سبعة حقول أفقية، وربما يكون لهذا الرقم مدلولات كونية ذلك أن طبقات السماء سبع وأسوار العالم السفلي سبعة، وهكذا يوجد الفكر السومري مدلولاته في بنية الفن باعتبارها دوالاً تتصل بطريقة أو بأخرى بمدلولاتها، ويمكن قراءة المشهد من الأسفل إلى الأعلى ففي الحقل الأول مثل الفنان خطين إيقاعيين متموجين إشارة إلى موجة الماء معتبراً الماء مادة الخلق الأولى وذلك بمثابة الكشف الإبداعي الكبير في ماهية الوجود وظهور الأشياء، والحقل الذي يليه إلى الأعلى وضع نسقاً جميلاً من سنابل القمح وكأنها نمت على ضفة احد الأنهار ويعلوه صف من أشكال الأغنام والماعز وقبله شريط أفقي خال من الأشكال ليؤدي دوراً جمالياً في الاستيعاب البصري للمشهد وفي الطبقة الرابعة نواجه طابوراً من الرجال يتابعون السير صعوداً وهم عراة يحملون سلال الفواكه والخضار، انه تأويل الرفع من شأن الإنسان (النفس المحللة) وارتقائها عن عالم النبات والحيوان وبعد حقل فارغ يعزل فيه عالم الإنسان عن عالم الآلهة وقفت الآلهة (أنانا) في القمة بين حزمتي القصب المعقوفتين وكلاهما دلالة رمزية على حضور الآلهة حين يدعوها فعل التعبد، والفنان هنا سعى إلى نوع من التحوير والاختزال وصولاً إلى الأسلوب الرمزي في التمثيل. كما في الشكل (٤).

اسم العمل	الفترة التاريخية	المادة	العائدية	
الإناء النذري(سنابل القمح)	(٣٠٠٠ ق.م)	الرخام	المتحف العراقي	

الاستنتاجات:- تستنتج الباحثة على ضوء ما تقدم ان الفنان العراقي القديم، قد أسهم مساهمة فعلية في طرحه للشكل الرمزي الذي، اظهر طريقته في فهمه للواقع والبحث عن تجريد أكثر، بالخلق والإبداع لبلوغ الذروة وجوهر الموضوعات. مدركا بأن الرمز له اضافة

للعمل الفني، فهو محمل بداخله بخزين خاص يضيفه حين يمتزج به، ويمنحه البعد الدلالي، الذي يختزنه فنجد الفنان العراقي، قد لجأ الى الرمز للمعتقدات، الدينية والطقوس والأفكار، ونظام الحكم، والنظام الإجتماعي،...الخ. كي ينضم الصورة وينقل ذهن المتلقي وإحساسه إلى زمان ومكان الحدث الذي نشأ فيه الحدث او(الموضوعة) فوجود الرمز يستحضر أيضاً مفرداتٍ خاصة به، تساعد على تعميق مجراه، وهذه المفردات تخصِب الصورة، وتُغني طقوسها. التي يفرضها تنوّع الرموز، والغنية في الدلالات وجانب الإيحاء فيها .اضف الى ذلك ان للرمز جانب ظاهري، وهوما تتلقاه الحواس منه مباشرة، وجانب باطني، فإذا ما حدث تناقض بين هذين الجانبين تفقد الصورة قيمتها الإيحائية. لذا تطلب من الفنان العراقي قدرة حدسية عالية للموائمة بين الجانب الظاهري والجانب الباطني الذي يحمله الرمز، كي يكون تفعيل الرمز في المنجز البصري أكثر تأثيراً على المتلقي. فالرمز لا قيمة له خارج السياق الفني للعمل الإبداعي.

النتائج:-

١- ان الفنان العراقي القديم ينظر لما يحيطه في الكون، ويفكر في الحياة الإجتماعية ومعانيها، فيعبلر عن تصوراته وأفكاره، واتخذ في تعبيره عن هذه الأمور اساليبا مختلفة، ليعبّر في بعضها عن مظاهر الحياة تعبيراً فنياً، ترك انطباعاته على هيئة قطع فنية، سواء نحتية او مصورات. عينة (١،٢،٣،٤).

٢- النتاج الفني في حضارة وادي الرافدين، هو ذو قيمة ادبية في تاريخ الآداب البشرية؛ فهو يمثل لنا أولى محاولات الإنسان للتعبير عن الحياة وقيمها بأسلوب الخيال والفن، وينفرد باسلوب خاص، تعود الى استخدامه المرمز في اعماله الفنية كونها تحمل تأويلات تولد معنى مغاير للشكل وقد ينطبق احيانا مع مفاهيم معينة متواجدة في تلك المرحلة. (١،٢،٣،٤).

٣- وظف الفنان السومري اشكال رمزية مختلفة فقد تمثلت بـ (الحيوانية، النباتية، الآدمية، المركبة) في اعماله استمدها من الواقع ولكن عمد الى تجريدها واعطائها معانٍ وأهمية حسب معتقداته الدينية او التعبدية وحسب رؤيته الذاتية للموضوع. (١،٢،٣،٤).

٤- اعطى الفنان السومري للشكل الفني جمالية من خلال توظيفه للرموز بطريقة ملفتة للنظر، حيث استعان بخطوط والوان واحجار ملونة في بعض اعماله من اجل تحقيق انسجام في العناصر الفنية الشكلية لبنية العمل الفني وبالتالي انعكاس ذلك على المتلقي من خلال التأثير على ذائقته الفنية. عينة(١،٣).

٥- تمثلت الرموز في عمل الفنان السومري وفق (الدال والمدلول) حيث ان كل رمز له تأويلات مرتبطة بتفسيرات يعتقد بها الإنسان القديم آنذاك وهذا ما وجدناه مثلا فيما يخص نبات السنبل وما يعنيه (الخصب) او رموز الحيوانات التي تدل على الآلهة وقوتها، وغيرها من الرموز. عينة رقمة(١،٢،٣،٤).

٦- امتاز قسم من تماثيل المتعبدين لدى السومريين بسعة العيون في دلالة رمزية للتأمل والاستغراق.عينة (١).

٧- ظهرت تماثيل المتعبدين، كرمزية الى قدسية المكان الذي وضعت فيه ولحالة التعبد التي استوجبت ذلك..عينة (١).

٨- ملامح الوجه في التماثيل السومرية اغلبها مبسطة بحساب الفكرة على الشكل. عينة(١).

٩- ان الاشكال المركبة، والتي هي مزيج بين الحيوانات او بين الانسان والحيوان، كلها وظفت لأغراض دينية طقوسية عقائدية، ومنها ما تمثل الآلهة. عينة (٢)

١٠- ان القيمة الجمالية الموجودة في الرموز المصورة انما تكمن في مضمون هذه الصور. وما يحصل هو ان هذا الجمال الكامن في الداخل يفيض على الظاهر أي الشكل الخارجي للصورة. عينة (١،٢،٣،٤)

١١- أن الفن السومري لم يلتزم بواقعية الاشياء وإنما سعى الى التجريد والترميز والاختزال لأجل تنقية الأشياء من متعلقاتها المادية المجردة فتتحول الى رمز يرتبط بالجذور ففكرة التجريد فرضت قوانين خاصة بها على الشخوص التي كانت تظهر في المنحوتات السومرية والتي تخضع للقوى اللامرئية المسيطرة على الوجود والمتمثلة بمشاهد مختلفة بالترميز. عينة .عينة (١،٤،).

١٢- وفق الفنان السومري في توظيف التناظر في عمله مما اضفى للعمل قيمة جمالية، عينة رقم (٣،٢،١،).

رابعاً: التَوصيات:- توصي الباحثة بتجهيز جميع الكليات والمعاهد (الفنون الجميلة) وكليات ومعاهد السياحة بمتاحف تحتوي على منحوتات اصطناعية مقاربة للأصل في الفن العراقي القديم كي تدرس على ضوئها وبشكل عملي سمات وخصائص الرمز واشتغالاته. وتجهيزها بشاشات عرض يعرض فيها نتاجات الفن العرافي القديم واهم المتاحف التي تحتوي على تلك الفنون.

خامساً: المُقترحاتُ ١- تقترح الباحثة دراسة مقارنة بين الرمز في الفنون المصرية (الفرعونية) وبين الرمز في الفنون (الزنجية).**٢-** دراسة جمالية الأبعاد الرمزية بين الصورة القرآنية والتصوير الاسلامي. **٣-**الأبعاد الدلالية والجمالية للرمز في فنون ما بعد الحداثة .

Tmthelath in the old Iraqi art

Abstract:

The current research is to study the code and Tmthelath in the old Iraqi art (Sumerian art a model)، is the art of the oldest human letters that he used helped him in his struggle with nature. Since the origination first art was a tool and a means to control the nature and subject to his will so as to ensure his permanence and survival، and create a state of coexistence in this world full of dangers، Vlju man to invent symbols of the gods worshiped، and embodied in the forms of (human، animal and plant and vehicle)، did not come out the scope of nature and give intellectual dimensions may exceed that range، and was baptized into reformulated to reflect Anhawitlaim living with his need. There is no doubt that the value of knowledge for the Arts، and the need emerged with human consciousness to reflect the cultures through what is highlighted through Ntegadtha pillar، that of all the arts (sculpture، photography،..) relate to each other and relate to all of connotations the general culture of the era. And it included search four chapters: - Chapter One contained Aly1- research problem، 2. importance of research and the need for the 0.3-goal Find.4 definition of terms. The second chapter the theoretical framework of four sections: - The first was in art and function of the second section: - originated Avatar concept code has been

contained، and the third section - the concept of the symbol of some philosophers، The third chapter included the Ajrouat search، and then the fourth quarter included the search results the proposals and recommendations، also included research on the sources and margins

مصادر البحث وهوامشه

١- الجباخنجي، محمد صدقي: الحس الجمالي، ط١، دار المعارف، ١٩٨٠، ص١٠.

٢- يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩م، ص٧٣.

٣- المعجم العربي الاساس، لمجموعة من كبار اللغويين، توزيع لاروس، ص٥٥٠.

٤- ريد، هربرت: معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٩٨٦،ص٢٤٧.

٥- ياسمين، عبد الناصر: (الرمزية الدينية)، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦م. ص٢.

٦- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، ج١١، دار صادر، بيروت، ب. ت، ص٦١٠.

٧- مصطفى، ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج١ مطبعة مصر، القاهرة،١٩٦٥، ص٨٥٣.

٨- الشيخ، محمد: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص٣٩.

٩- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، بيروت - لبنان، ١٩٨٢، ص٣٤١.

١٠- المناصرة، عز الدين: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)،دار مجد لاوي للتوزيع والنشر،ط١،عمان- الأردن،٢٠٠٧.ص ٢٨٠.

١١- ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٥٩،ص٣٢٨.

١٢- مطر، اميرة حلمي: في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤.ص٢٩.

١٣- حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، ص٩-١٠.

١٤- صاحب، زهير: الفنون التشكيلية العراقية عصر قبل الكتابة، مطبعة دبي، بغداد، ٢٠٠٧، ص٢٢ - ٢٣.

١٥- هويغ، رينيه: الفنّ تأويله وسبيله (مذهبه وغايته، صورته وصيرورته - تفسيره ومصيره وجهته) الجزء الأول من عهد النشأة إلى الفنّ الروماني، ت: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: ١٩٧٣، ص٣٣.

١٦- مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - نيويورك: ١٩٦٦، ص١٦.

١٧- الشطي، سلمان: الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ، الكويت: المطبعة المصرية ١٩٧٦، ص٢٧.

١٨- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤،ص٥٥٤.

١٩- الجندي، درويش: الرمزية في الادب العربي، القاهرة: دار النهضة مصر، ١٩٥٨، ص١١٤.

٢٠- قصاب، وليد: المذاهب الادبية الغربية، بيروت، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص١٠١.

٢١- فروم، اريك: اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص١٥.

٢٢- ريكور، بول:صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى،٢٠٠٥ ص٣٧٤.

٢٣- ريكور، بول: صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، نفس المصدر السابق، ص.٣٧٤، ص٦٢٤-٦٢٨.

٢٤- مطر، اميرة: فلسفة الجمال، مصدر السابق ص٤٧

٢٥- مطر، اميرة: فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص٩.

٢٦- زيادة، معن: الموسوعة الفلسفية العربية، الرمزية، معهد الإنماء العربي، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٨، المجلد الثاني، ص.٦٢٤-٦٣٧.

٢٧- الحلفي، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، بيروت: مطبعة المدبولي، ب. ت، ص٣٦٤.

٢٨- كروتشة، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الأعتماد، مصر، ١٩٦٤. ص٣٠٦.

٢٩- عباس، راوية: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية، بيروت،١٩٨٩. ص٨٨ -٢٨٩.

٣٠- مطر، اميرة في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤، ص٢٠٦-٢٠٧.

٣١- المبارك، عدنان: "اراء هيكل الجمالية "؛ في: مجلة افاق عربية، ع١١، بغداد: تموز، ١٩٨٠، ص١٠٤

٣٢- اوفسياكانيوف، م، (و) ز، سميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص٢٨٧.

٣٣- الديدي، عبد الفتاح: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.ص١٠٩-١١٦.

٣٤- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي وآخر، دار نوبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٥، ص٩٥-١١٦.

٣٥- ج. بنروبي: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج٢، ط٢، ت: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٦٣.

٣٦- بارو، أندريه: سومر فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٥، ص١٠٣.

٣٧- صاحب، زهير: الفنون السومرية، ايكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٤، ص٦.

٣٨- باقر، طه: مقدمة في آداب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦، ص٢٥٢.

٣٩- صاحب، زهير وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، دار الأصدقاء للطباعة والنشر، ٢٠١٠، ص٨٣.

٤٠- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق ص٢٢٦.

٤١- مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب، بغداد، ١٩٧٥، ص٩٢ -٨٨-.

٤٢- صاحب، زهير: الفنون السومرية، مصدر سابق، ص٣و ص١٤٧.

٤٣- صاحب، زهير: الفنون السومرية، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، سلسلة عشتار الثقافية، طبع دار ابكال للطباعة والتصميم، بغداد، ٢٠٠٥، ص١٦-١٧.

٤٤- الاحمد، سامي سعيد: المعتقدات الدينية في العراق القديم، ب، ت، ص٢٤.

٤٥- صاحب، زهير، وآخر: تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، مصدر سابق، ص٧٦.

٤٦- سيرينج، فيليب: الرموز في الفن - الاديان - الحياة، ب، ت،ص٣٣.

٤٧- الاحمد، سامي سعيد: المعتقدات الدينية في العراق القديم، مصدر سابق، ص٣٨.

٤٨- علام، نعمت: فنون الشرق الاوسط والعالم القديم، ب، ت، ص١١٩.