

Figure and Content in the Old Iraqi Painting

Saba Ali Hassan Al- Saadi

Directorate of Education of Babylon

Saba_Ali@yahoo.com

Submission date: 25 /6/2018

Acceptance date: 5/8/2018

Publication date: 20 /8 /2018

Abstract

The current research dealt with the form and content in the old Iraqi drawing. The research may be of four chapters. The first chapter deals with the methodological framework of the research, represented by the problem of research, which ended with the following question: Is the form and content identical to the old Iraqi drawing?

The purpose of the research is to explore and identify the semantic and aesthetic content of the ancient Iraqi painting within the limits of the research, which was limited to the study of the frescoes in the palace of Mary in the old Babylonian era within the time limits (2000 - 1500) BC during the Mary dynasty.

The second chapter included the theoretical framework which is in two subjects. The first topic dealt with the emergence of art and its relation to man. The second section deals with the study of the art of drawing through the ancient Iraqi ages, including pottery, pottery and murals, with a detailed study of the drawings. The third chapter included the research procedures that included the research tool and its methodology and the analysis of the samples (4).

The fourth chapter contains the results of the research, including:

- 1.The symmetrical structural representation of form was the main role in the construction of painted murals.
- 2.The structure of the wall painting aesthetically linked to the symbolic distance resulting from the mark between the shape and content expressed on the one hand, and the relationship of lines and colors on the other hand.

The research ended with conclusions, suggestions and recommendations, then a list of sources and summary in English.

Keywords: shape, content, ceramics, pottery.

الشكل والمضمون في الرسم العراقي القديم

صبا علي حسن السعدي

مديرية تربية بابل

الخلاصة

تناول البحث الحالي الشكل والمضمون في الرسم العراقي القديم، وقد تكون البحث من اربعة فصول، اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ممثلاً بمشكلة البحث التي انتهت الى التساؤل الاتي: هل الشكل والمضمون متلازمان في الرسم العراقي القديم وهل يكمل بعضهما الاخر؟

أما هدف البحث فيتلخص بالكشف والتعرف على المحتوى الدلالي والجمالي للرسم العراقي القديم في حدود البحث التي اقتضرت على دراسة الرسم الجداري في قصر ماري في العصر البابلي القديم ضمن الحدود الزمنية (٢٠٠٠ - ١٥٠٠) ق.م خلال سلالة ماري. اما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي تكون في مبحثين اهتم المبحث الأول في نشوء الفن وعلاقته بالانسان. اما المبحث الثاني فقد اختص بدراسة فن الرسم عبر العصور العراقية القديمة ويشمل الأواني الخزفية والفخارية والجداريات مع دراسة مفصلة للرسم، وقد تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث الذي تضمن أداة البحث ومنهجه وتحليل العينات البالغ عددها (٤).

أما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث ومنها:

- ١- كان للتمثيل البنائي التشكيلي المتماثل الشكل دوره الأساسي في بناء الجداريات المرسومة.
 - ٢- ترتبط بنية الرسم الجداري جمالياً بالأبعاد الدلالية الناتجة عن العلامة ما بين الشكل والمضمون المعبر عنه من جهة، وعلاقة الخطوط والالوان من جهة أخرى.
- انتهى البحث بالاستنتاجات والمقترحات والتوصيات ثم قائمة المصادر والملخص باللغة الانكليزية.
- الكلمات المفتاحية: الشكل، المضمون، الخزف، الفخار.

١. الفصل الأول

١.١. مشكلة البحث:

تعد الحضارة العراقية القديمة من الحضارات المهمة في الدراسة كونها تميزت منذ أدوارها الأولى إلى العصور اللاحقة بكثرة النشاطات الفنية المتنوعة ما بين الخزف والنحت والرسم والتي حملت الكثير من المعطيات الفكرية والفلسفية والجمالية تبعاً لخصائص البيئة لفرد كل مرحلة والتي بقيت شاخصة حتى يومنا هذا وموضع اهتمام لدى النقاد واصحاب الدراسات.

وللوقوف على أهم العناصر التشكيلية للعمل الفني بمساندة المضمون كان لابد من التساؤل: هل الشكل والمضمون متلازمان في العمل الفني من أجل إبراز الذائقة الجمالية، وهل يكمل بعضهما الآخر ام لا؟

١.٢. أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

- ١- دراسة الشكل والمحتوى للأعمال الفنية مما تفيد الدارسين في مجال التاريخ والفن على مر الأزمنة.
- ٢- ونتيجة للظروف البيئية للعراق القديم فقد امتازت أعمال الفن بالرسم بالقلّة. لذا يهيم البحث ولو بالشيء القليل بالوقوف على اهم الرسومات العراقية في الجداريات والرسم على الأواني والجرار الفخارية.
- ٣- يرفد الجانب المعرفي من خلال دراسة الأبعاد الجمالية والفكرية والتشكيلية للشكل والمضمون في الرسم العراقي القديم.

١.٣. هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

- ١- الكشف عن العناصر التشكيلية للرسم في الفن العراقي القديم.
- ٢- التعرف على المحتوى الدلالي والجمالي للرسم في الفن العراقي القديم.

١.٤. حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة الرسم العراقي القديم في الجداريات، في العصر البابلي القديم (٢٠٠٠-١٥٠٠) في قصر ماري.

٥.١ . تحديد المصطلحات

الشكل:

- شكل: أشكال: صورة، ظاهر الشيء وخطوط تكوينه.[١]
- عرفه جيروم بأنه "عملية تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني وتحقيق الارتباط بينهما، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ من عناصر العمل موضعها في العمل ككل بالنسبة للآخر وبالطريقة التي يؤثر كل منها بالآخر"[٢]
- وقد عرفه اوني (صليبيا) على أنه "هيئة الشيء وصورته".[٣]
- أما عبو فقد عرفه هو " الأساس الذي يقوم عليه التكوين الفني، إذ تميل الصياغة الأساسية للجسم أو المادة أو مجموعة عناصر، والشكل في كثير من الأحيان تمثيل نفسه كما في الصورة الشخصية، أو يمثل علاقات فكرية أو اجتماعية، إذا كان مربوطاً مع أشكال أخرى، وحده في هذه الحالة يصبح جزءاً من هيئة عامة".[٤]
- أما الأعمش فقد عرفه بأنه: "ترتيب بصري بين العناصر التشكيلية والوسائل التنظيمية وبما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون".[٥]

وقد تبنت الباحثة التعريف الاجرائي للأعمش.
المضمون:

- عرف في الأدب بأنه: " ذلك الشيء الذي ارادة واستطاع المؤلف التعبير عنه".
- كما عرف أيضاً بأنه: " المعنى الذي يحمله الشكل في طياته وينقله إلى الآخرين الذين يفنون الرؤية هذا العمل، والمضمون يدرك من خلال الشكل ولا يمكن الفصل بينهما".
- وتعرف الباحثة المضمون إجرائياً أنه: "مجموعة من المعاني المتجسدة في رموز وأشكال تجريدية واختزالية وواقعية والتي تعبر عن رؤية جمالية تدرك في خلال الشكل لتضفي توافقاً ما بين الشكل والمضمون من جهة وتحقيق عملية الاتصال مع المتلقي من جهة أخرى".

٢ . الفصل الثاني/ الإطار النظري

٢.١ . المبحث الأول: نشوء الفن وعلاقته بالانسان

الانسان كائن حي يتطور بتطور الحياة، فهو يتكيف مع الواقع بمشاركة المجموعة ومن خلال المشاركة والاختلاط يفهم ويتعلم كل ما يسأل عنه، كما يقول نيتشيه "الإنسان كائن تاريخي يشارك الجماعة في الحياة ويفهم من خلال موقفه في الوجود وفي الزمان".[٦]

وبما ان الفن هو من أولى النشاطات التي زاولها الإنسان، وحسب احتياجاته بدأ ينتج ويصنع لاحتياجاته ضرورية حياته، فيما بعد بدأ بالإبداع والتعبير عن كل ما يدور في ذهنه ليربطها بواقعه، ويحملها طموحاتها وآماله؛ لذا فالفن جمع ما بين كل ما هو يدوي وفكري وروحي.

فالفنان يعبر تعبيراً حراً عن المرئي بإحساسه الداخلي فضلاً عن أنه يطلق العنان لتلك المشاعر الإنسانية. لتعبر عن رؤية داخلية، مرتبطة بالحياة اليومية والدينية والسياسية ليحيلها إلى معالجات ذات علاقات تكوينه وفق رؤية رمزية، فهو هنا ذاتي في نقل الفكرة، بمعنى انه يحدد ويتوصل إلى الموضوع الذي يريد طرحه، ولكي تصل الفكرة إلى النضج في ذهن الفنان لا بد أنه يشعر بها لتتمو شيئاً فشيئاً لأنها تلهمه بما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقعية واللاواقعية فهي تضم الكثير من تجاربه وصوره الواقعية" فالفن يتضمن الاختراع والحرية واللاواقعية). [٧]

ويعد الفن الرفائيني القديم من أهم الفنون التي عبرت عن الإنسان في تلك المرحلة تعبيراً حياً لما تركت من إرث فني ضم العديد من الأفكار والمدلولات الحياتية المعاشة لإنسان تلك الفترة. فهو حمل فيه الرمز بطريقة إبداعية حملت على مشاعر وعادات ارتبطت ارتباطاً وثيقاً لمخاوفه وعقائده، فهو نشاط فكري عقائدي عبرت عن مهارته وأصالته استثمار الفن الجمالي لصالح العمل الفني.

فمضمون العمل الفني يمكن أن تحل شفراته من خلال الرمز كونه مرتبطاً بالبيئة أولاً وبالعقائد الدينية والطقوس السحرية ثانياً فهو لغة متكاملة لظروف عاشها الفنان لتتطور مع تطوره الحضاري وبما يجري مع الحوادث والظروف التي يعيشها.

يقول برجسون "إن الفن يلحق بالواقعية نتيجة للسعي إلى اللاواقعية" [٨] وبهذا الخصوص فالفن أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة ووسيلة رمزية للمعرفة فهو ذو رسالة حسية جمالية ومعنى ودلالة. ومجمل القول إن العمل الفني يكشف عن حقيقة فنية عبرت عنها سوزان لانجر بـ " صدق الرمز في التعبير عن اشكال الوجدان". [٩]

ومع دراسة الفن البدائي للإنسان والذي يمثل مرحلة من مراحل نشوء الوعي وبدء تطور مدركاته إلى الايديولوجية والحسية، فالإنسان بدأ أولاً بمراقبة الأشياء ثم تحسسها ثم ازداد معرفة بها شيئاً فشيئاً من خلال اندماجه مع البيئة، ثم بدأ بالتخيل ووضع الطول، ونتيجة لهذا الخيال أتجه نحو الأسطورة مع امتزاجها بالطابع الديني والعقائدي والطقوس، وهنا توافق نشوء الفن عند الإنسان البدائي على ثلاثة محاور أساسية هي الأسطورة والبحر والكون والذي هو مركز تساؤلته ليضع فيما بعد الآلهة والتفسيرات والدلالات لكل الظواهر الكونية.

فالدين بمستوياته العليا وبطبيعته الرمزية التي تضعه في مستوى اسمى في المستوى التكنولوجي أو المستوى الاجتماعي، لا بد أن تملك هذه الرموز قواعد مما تجعل للإنسان القدرة على النظر للأشياء وإدراكها. ليفهم أن الكون ليس نسقاً مرتباً وأنه لا يستجيب بشكل منتظم إلى حاجاته ورجائيه " الدين وسيلة لإبراز العالم في صورة يستطيع الإنسان أن يفهمها ويرضى بها". [١٠]

(الإله- الكون- الإنسان) هذا الثلاثي الأساس في الوجود قاد ضمن إطار التطور الديني إلى تصور تاريخ الإنسان بأحداثه التي تعيشها، المتكررة والمتشابهة والمختلفة بأنه سلسلة خطية تبقى مع بقاء الالهة كما جاء في مشهد خلق الإنسان " لتمتزج الآلهة تنتوا الطين، يجتمع الإله، الإنسان معاً معاً في الطين". [١١]

هذه المضامين الجوهرية ذات الرموز التي ضمنت لها الأعمال الفنية للإنسان القديم بالإبداع الشخصي أو الجماعي في طبيعتها ومنشئها حملت الكثير من الوعي بين طياته التعبيرية ما هو فكري أو جمالي كُله حسب رؤاه. لذا الرمز يتعاون مع اللاوعي لإنتاج عمل فني لا يخلو من الفطرية في التعبير عن مرحلة من مراحل النضج العقلي التي تعكس ارتفاع الشخصية الإنسانية. [١٢]

والأعمال الفنية التي كانت ذات رموز دينية عقائدية أو أسطورية كما أشرت، ومع كثرة الرموز الإلهية إلا أنها لم تخلُ من تأثيرات سياسية واجتماعية واقتصادية، وفق تصورات ذهنية وعقائدية، وهذا ما ظهر مع السومريين وظهر منجزاتهم ظهر الاعتقاد وما الإله الكونية (ان انليل ماكي، انكي) وهي الأساس في البانثيون الإلهي. ومع مواجهة الإنسان لقوى الطبيعة وخوفه منها ليكسبها طابعاً غامضاً ليشكر لها اشكال ويضيف لها القدسية وينصاع لها. [١٣]

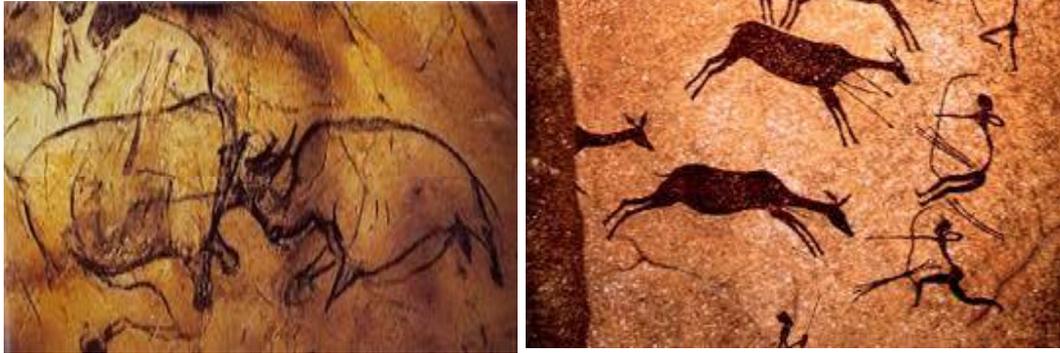
لذا يمكن استقراء بداية الفن ونشوءه ومن ثم مروره بعدة ظروف إنسانية حياتية؛ ليتطور مع تطور إنسان كل مرحلة وعصر بما فيه الفنان الذي ينتج تلك الأشكال الفنية ذات المضامين الدينية (الإله) والحياة الاجتماعية والسياسية) والتي تدور وفق هذه الالهة، فالاعمال الفنية لم تخلُ من الابداعية الجمالية ذات المرتكزات الحسية الواعية، فهو يتعامل مع البيئة وفق احتياجاته ومدة كاملة، لكن الاله بغي ذلك (الغيبي - الواقعي) الوسيط والدال والمدلول الذي بيده كل الشفرات كل ما هو خير أو شر.

٢.٢.٢. المبحث الثاني / فن الرسم عبر العصور العراقية القديمة

مما لا شك فيه أن الفن هو رسالة انسانية من العصور القديمة حتى يومنا هذا؛ كونه مرآة تعكس ثقافة كل عصر، فهو ثمرة لمواهب ابداعية حملت تأثيراً جمالياً ولم تخلُ الحضارة العراقية القديمة من الرسوم ولو أنها لم يتبق منها إلا القليل للظروف المناخية إلا أنها عبرت تعبيراً صادقاً عن فنان كل مرحلة وعصر.

ومع بداية الفن للإنسان البدائي القديم والتي عثر على أعماله في الكهوف التي كانت مكان معيشته والذي لم يكن فناً فردياً بل إبداعاً جمالياً يستلهم قيماً جمالية جماعية وتعبّر عن مواقف فكرية مشتركة، فالفنان البدائي، عندما يقوم بعمل قطعة بقصد ترجمة التوجّهات الفكرية للمجموعة بمضامين تلتقي عندها القوى الدينية والسحرية، "قالفن البدائي عبارة عن لغة اجتماعية يفهمها الجميع ويتواصلون من خلالها، والاعمال الفنية تحمل قيماً دلالية تتعدى حدود صانعيها لتعبر عن حقبة وعصر..." [١٤]

ومن خلال آثار الرسوم على جدران الكهوف والصخور أثبت أنه حول مخاوفه وتصوّراته إلى صور تجريدية فالأشكال المرسومة ذات المضامين الفكرية أخذت دوراً أساسياً في تقديم فكرة ومضمون للشكل.



(شكل ٢)

(شكل ١)

وهنا شكل الثور يمثل تعبيراً عن (سيد الحيوانات) حسب تفكير الصيادين الذي يأخذ دوراً أساسياً في التطورات الميثولوجية للصيادين، فهنا يقدم مضموناً افلاطونياً فهو يمتلك بعداً لا يملكه أفراد المجموعه، فهو يلزمنا بوصف فكرة، ولا يمكن القضاء عليه، فالشكل الحيواني تم استخدامه من خلال العصور الحجرية وصولاً الى العصر الحجري الحديث ذو مضمون رمزي، فهو مضمون لقوة ما وراثية فالإنسان الأول كان يشعر بوحدة عضوية تجمعها بمظاهر الحياة؛ لهذا كان صيد الحيوانات وتحويلها الى غذاء بمثابة طقسٍ قدسي ذي مضامين روحية. [١٥]

فالشكل مهما كان بسيطاً نجده واقعياً حسياً ومع التركيز على رسم الحيوانات التي لم تخلُ من الإبداع الجمالي بالنسبة إلى إنسان ذلك العصر، أما الألوان الأكثر شيوعاً فهي اللونان الأحمر والأسود، والمواد الخام المستخدمة في صناعة الألوان هي تربة أوكسيدية تحتوي نسبة عالية من أوكسيد الحديد ودماء الحيوانات بعد قتلها أما اللون الأسود فهو على الأغلب مستخرج من فحم الخشب ونوعية من التربة تحتوي على نسبة عالية من خامات المنغنيز وعظام الحيوانات بعد حرقها ومزجها بشحم الحيوانات. [١٦]

وبتطور المفاهيم الفكرية للإنسان البدائي مع ازدياد قدرته الإدراكية في العصرين الحجري الوسيط والحديث، حيث تحول من إنسان جامع للقوت إلى منتجٍ وانتقل إلى الزراعة وتدجين الحيوانات، فبدأ التحسس لمراقبة الثمار والجفاف وكل شيء موجود في الطبيعة هنا بدأت رسومات أكثر حركة وتعبير مع بقاء مشاهد الصيد، ولم يهمل الاهتمام بتفاصيل أعضاء الجسم أثناء الحركة كالأيدي والأرجل. [١٧]

ومن خلال الأشكال يمكن ملاحظة شكل الخطوط وليونتها مع الاهتمام بالخط الخارجي مع تحميله مضمون. أما الألوان فكان لها دوراً في إبراز قيمة من قيم الإحساس باللون وجماليته مما أعطت للشكل تعبيرية أكثر، من هنا يمكن ملاحظة الدور الذي لعبته المفاهيم الميتافيزيقية خلال العصور الحجرية لينتقل إلى مفاهيم أخرى وفق تطور مدركاته الايديولوجية.

وللتطور الكبير بدء بدور حسونه والأدوار اللاصقة، كان هناك تحولاً فكرياً شاملاً ذو أنظمة تعمل بشكل متفاعل مع خصوصيات بيئتها الطبيعية، فالتجربة الإنسانية مقرونة بقدرة الإنسان على التعبير عن أعماله الفنية،

بعد استيعابه للصورة الحسية في عالم الوجود " فهنا لا تكون ذاتية الفنان، والموضوع الخارجي غريبان أحدهما عن الآخر، أو في حالة اللامبالاة بل ينبغي أن يكون هناك توافق، تتكيف بموجبه أحدهما مع الأخرى". [١٨]

وهنا يتضمن الشامل للواقع المادي والإنساني حقاً، بمعنى علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم، فهنا تكون الطواهر متداخلة ومتشابكة ومع تعاضم المدركات الفكرية لإنسان دور صورة والمحمولة على الخبرة والتجريب فهو ينتقي مفرداته، ويلقي عليها مضامين اجتماعية ترتبط بمغزى دلالي كامن هو المضمون الروحي الاجتماعي والتي مثلها في الرسوم الفخارية والجدارية، فكان للطقوس والشعائر الجماعية غايتها النفعية وإيجاد حاله من التجانس معها، فلم يكن للفرد الواحد أي مضمون قائم على خاصة الذات، فإنسان دور صونه يغلب على الطابع الجمعي، الذي ينظم بشكل محكم لهيمنة كل مشاعره ووظائفه الذهنية. [١٩]

ومن دراسة مرجعيات أولى الأشكال الفخارية لدور صونه التي عبرت عن مفهوم لم يخلُ من المدلولات والمضامين الرمزية تحمل تفسيراً للمعتقدات الدينية نابعة عن عمق دلالي يستند إلى الخبرة، ما يشير إليه الاكتشافات الأثرية إلى أنّ فنّ الرسم على سطوح الأبنية تنوع ما بين الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة.

ومع قراءة الأشكال (٤،٣) التي احتوت على تنوعات الأشكال الهندسية وكذلك بقع لونية غير منتظمة والتي ضمنت تفسير لظواهر الحياة اليومية المعاشة فإنسان تلك الفترة قدم هذه الإشكال بصياغة ومضمون يجمع ما بين النفعي والجمالي بمضمون إدراكي لا يخلُ من الارتباط بالواقع.



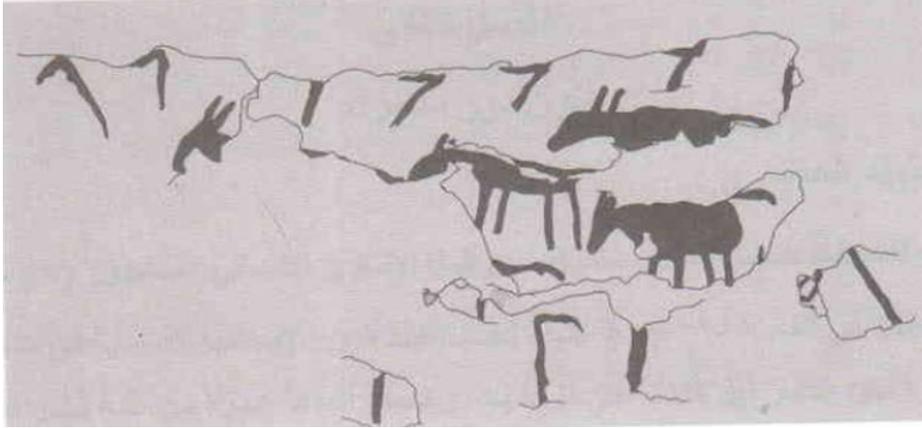
(شكل ٤)



(شكل ٣)

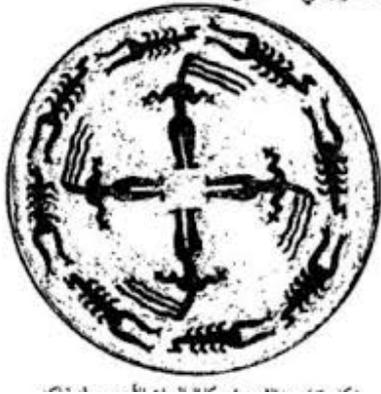
إن الموضوع النفعي هو وليد العقل المحض، فهو ثمرة الفاعلية الإنتاجية التي يمارسها الإنسان على الطبيعة؛ ليحول العمل الفني النفعي إلى موضوع جمالي من خلال تحميله صور لموضوع يبوح لتفسير عقلي ذو إدراك مسبق لواقع الحياة المعاشة فهنا الأعمال نفعية بالجواهر وفنية الشكل. [٢٠]

كما لم يخلُ دور حسونه من رسوم الجدارية حيث لم تخلُ من الرسوم الحيوانية بأشكال مكررة معتمدة على التشابه بين الأشكال بتطور خيالي ذو مضمون مستند إلى التجربة الواقعية.



شكل (٥) رسم جداري من دور حسونه ٥٥٠٠ ق.م

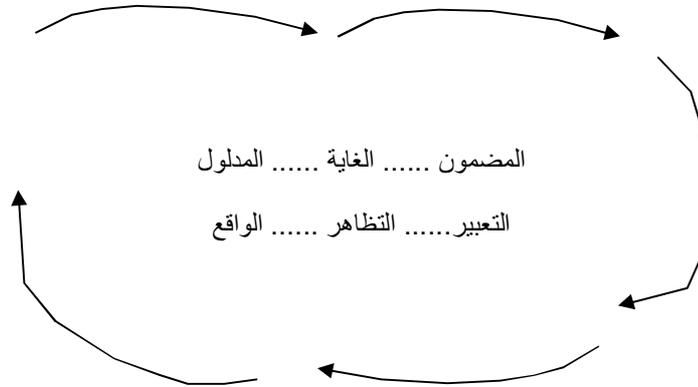
ومروراً بدور سامراء الذي هو الآخر امتداداً لصنع الأواني الفخارية والجرار المزينة، والذي له دور مميز ومهم في حركة الفكر لما حققه من تطور سريع فقد اصبح بمثابة صلة ما بين الحضارة في عصر حسونه وتقدمها إلى بداية العصر السومري فقد تنوعت الأوعية الفخارية تبعاً لتنوع وظائفها والتي أوجدت تقرد في السمات الشكلية لهذا الدور كما في الشكل (٦، ٧، ٨) فذهنية فنان دور سامراء حولت المعتقدات من التجريدية إلى أنظمة صور لتعبر عن مدلول عام يرتبط بدلالات وتأويلات في بنية الفكر الاجتماعي ، فرسوم فخاريات سامراء تتحرك ضمن دائرة المضمون والغاية والمدلول من جهة وفي جهة أخرى التعبير والتظاهر والواقع. [٢١]



(شكل ٧)

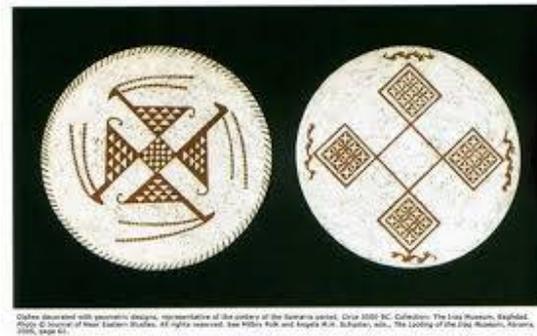


(شكل ٦)



ففي شكل الجرة (٦) زواج الفنان بين الرسم والنحت من خلال رسم شكل لا مرأة ريفية على عنق الجرة، انها بمثابة صورة ذهنية لحاجات روحية اجتماعية بخصوصية إبداعية بالتأكيد على الخصب والتكاثر والتجدد مع الاهتمام بالمضمون الجوهرية وهو أهمية المرأة في الفكر العراقي الرافديني لما لها الاثر في كونها الام ومنبع للحياة.

وفي مشهد ضمّ الوعول (شكل ٨) الذي كان ذا شكل هندسيّ مكرر حول مركزية الأشياء، كشكل تزييني لكافة الإناء مع الإبداع التشكيلي المكون للإناء فقد أولى الفنان عناية واهتماماً لبحث عن جوهر الموضوع من خلال الاختزال والتجريد.



شكل (٨)

أما دور حلف الذي شهد تفوق مهاريّ وتقنيّ، من خلال البدء باستعارة أشكال الطبيعة ليحولها إلى مضامين كما في الشكل (٩) لطائر في السماء على الأنية بصورة واعية مدركة للبيئة الطبيعية التي يعيش فيها. إما شكل (١٠) فقد رسم وسط اناء فخاريّ شكلاً لزهرة محاطة بأشكال هندسية، كما هو الحال في شكل (١١) ذي الإناء المتنوع الألوان التي لم يخلُ هو الآخر من "الهندسية التجريدية التي تعبر عن جدل العلاقة بين الظاهرة الطبيعية وعالم الموجودات الروحية بتفاعل بين الشيء وجوهره بمعنى بين الشكل والمضمون".



(شكل ١٠)



(شكل ٩)

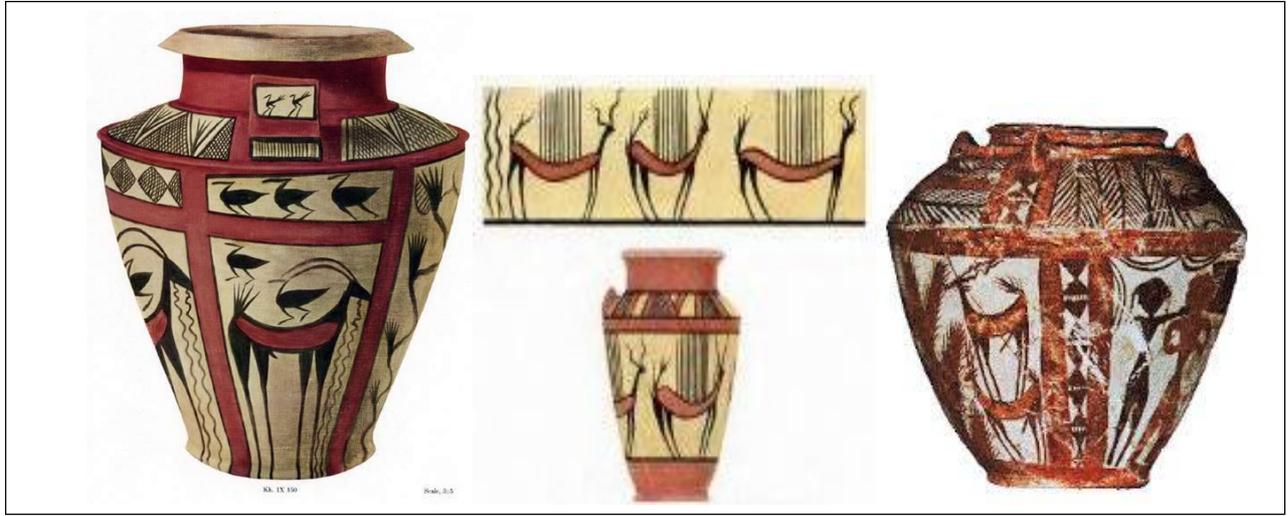
ولم تخلُ رسوم دور العبيد من الإبداع التشكيلي فقد استطاع رسام ذلك الدور أن يستنتج وحدتين رمزيتين في المشهد المصور ذاته حيث يمكن ملاحظة الية العقل تعمل بقصدية نحو نوع من الكشف والبحث عن المضمون من خلال التبسيط وهنا يظهر الحس الجمالي لمجمل الأشكال التي لها القدرة التعبيرية المرتبطة باستجابة المتلقي لكنه غير منفصل عن المضمون الذي من خلال ذلك التعبير يعلن عن دلالة معرفية محملة بالمعاني والقيم الإنسانية، التي تكون مرتبطة بالطقوس والأسطورة ذات المرجع الديني والأسطورة.



فخار العبيد الأول والثاني

(شكل ١١)

ومع الدخول بأول العصور الحضارية المتمثلة بالسومريين الذين وصفوا مبادئ الفكر الإنساني، فقد اتسم هذا العصر بالسمو وتعظيم الآلهة وكثرة الاحتفالات الدينية ومع تعظيم الآلهة وكثرتهم وسطوتهم ظهرت العديد من الأعمال الفنية التشكيلية في النحت والفخاريات والرسوم التي لم تخلُ من المشاهد التي احتوت الحياة البيئية للشعب السومري آنذاك.



(شكل ١٤)

(شكل ١٣)

(شكل ١٢)

ومن خلال دراسة الأشكال نجد أنّ هناك مضامين لأشكال حُمّلت بألوية تهدف إلى خلق موازنة بين الإحساس الداخلي وبين عالم التجارب والظواهر الخارجية وبين هذه التفاعلات ما بين الشكل والمضمون لم تخلُ من البعد الدلائلي فهي طاقة غير متناهية من المفردات التي تحتوي التلميحات الكامنة من العالم الميتافيزيقي.

ففي الأشكال (١٢، ١٣، ١٤) حركة دائرية لأشكال نفذت على طريقة الختم الأسطواني التي تكوّن مشاهد متكررة عن طريق الدرجة على الطين كما لم تخلُ من المشاهد الحيوانية للماعز والأسماك والطيور وكذلك الأشكال الهندسية كالمثلث والمعين والدائرة (فهي عبارة عن تكثيف وتحويل وتأويل للمضامين التي تمثلها كونها تشير الأشكال بتفعيل العلامات في أنساقها الشكلية؛ ذلك أنّ الفكر السومري لخص فكرة عبادة الخصب في الطبيعة بشكل مثلث (٢٥). أما الألوان فقد اقتصر على اللون الأسود والأحمر والأبيض والأزرق التي أعطت جمالاً عبرت عن قابلية الفنان في استخدامه للون وطريقة تدرجه بوصف نوعاً من المعالجة الإبداعية للمشهد التصويري.

وبما أنّ الفن يتجسد بمضمون، وهذا المضمون ذو صورة معبرة عن أفكار، لذا يحاول الفنان من خلال تأويلاته التي يختزلها ويجردها مرة أو يمثلها واقعياً مرة أخرى أن تكون استعاراته غير خالية من الاستعارات البيئية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ووجد في العصر الأكدي جدارية سميت باسم تنصيب زمريليم، التي رسمت على جدران قصر ماري والتي تضمنت عدة مشاهد رسمت على قاعدة مزخرفة بشكل أفقي ومقسمة إلى أفاريز تظهر في مشهدها رموز الآلهة المتمثلة بالشمس والإناء الذي يخرج منه الماء وكذلك رموز القرون الإلهية. (شكل ١٥)، أما المشهد الآخر

الذي عثر عليه في الرسم الجداري فيضم رجلاً يقود ثوراً بحبل وقد وضع حلقة في أنفه رسم بشكل جانبي الرؤوس مع الشكل الأمامي لجسم الرجل



شكل (١٦)



شكل (١٥)

وقد بلغ الرسم في العصر البابلي تطوره من خلال المعالجة المنظورية وهنا ما يؤكد في رسم الآلهة في منظر جانبي وتكون تيجانهم بشكل جانبي أيضاً كذلك اعتماد الفنان في ذلك العصر على توسيع نطاق اللون وتهذيب صفة المشهد بدلاً من مادة الموضوع.

ولم يخلُ فن الرسم الآشوري من تسجيل مآثر ملوكهم وبطولاتهم والتي ظهرت فيه الحرفية العالية لنقل المشهد الى جانب الواقعية في تنفيذ الحركات وجمال الألوان التي اتقن من خلالها التدرج اللوني ومعرفته طريقة استعمالها، إلى جانب جمالية الخطوط في تنفيذ الحركات البشرية والحيوانية إضافة إلى الاهتمام بإبراز الجسم البشري والمبالغة في تصوير عضلات الجسم؛ لذا فالفن بتطوره هو نقل ودليل على استيعاب الشكل لتفاصيله مما يعطي طابعاً جمالياً لم يخلُ من اهتمام الفنان وإبداعه في إيصال الفكرة والمضمون المحمل به.

٣. الفصل الثالث / إجراءات البحث

١.٣. مجتمع البحث

نظراً لعدم وجود العدد الكافي من الرسوم العراقية القديمة، لتلفها مع تعرضها للظروف المناخية؛ لذا تم الاعتماد على الرسوم الجدارية الموجودة في قصر ماري في فترة العصر البابلي القديم - للحضارة العراقية القديمة.

٢.٣. عينة البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث في التعرف على الشكل والمضمون للرسوم العراقية القديمة، فقد اتبعت الباحثة الأسلوب القصدي الذي يتلاءم وتحقيق هدف البحث الحالي؛ ليكون عدد نماذج الدراسة (أربعة) تمثل جميع الجداريات المرسومة على قصر ماري على وفق المبررات الآتية:

- ١- تعد هذه الجداريات مركزاً للدراسة لما تمتلكه من وضوح الفكر للفن العراقي القديم.
- ٢- تمثل استقراءً لمراحل البناء الفكري لما احتوته من رموز أسطورية (واقعية- تجريدية)
- ٣- الجداريات المرسومة في قصر ماري تمثل أجمل وأبدع ما أبدع ما قدمه الفنان العراقي القديم، مما جعلها تستحق الدراسة واتعميق في ثناياها.

٣.٣. منهج البحث

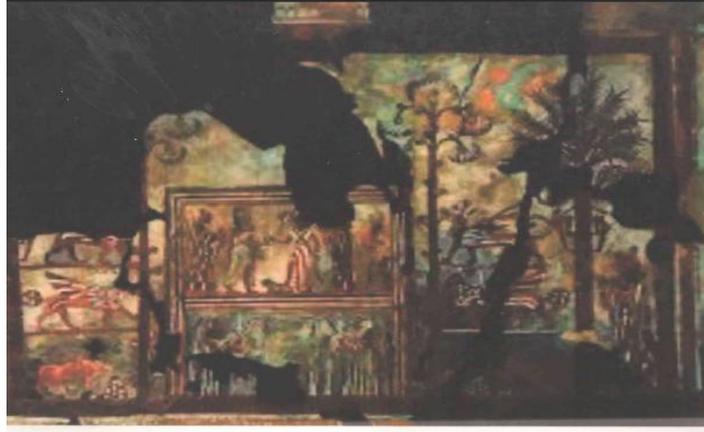
لقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث؛ كونه يعد الأسلوب الأمثل للدراسة والوصول إلى النتائج.

٤.٣. تحليل العينات

عينة (١)

جدارية تنصيب زمريليم

الغرفة ٦٤ / قصر ماري



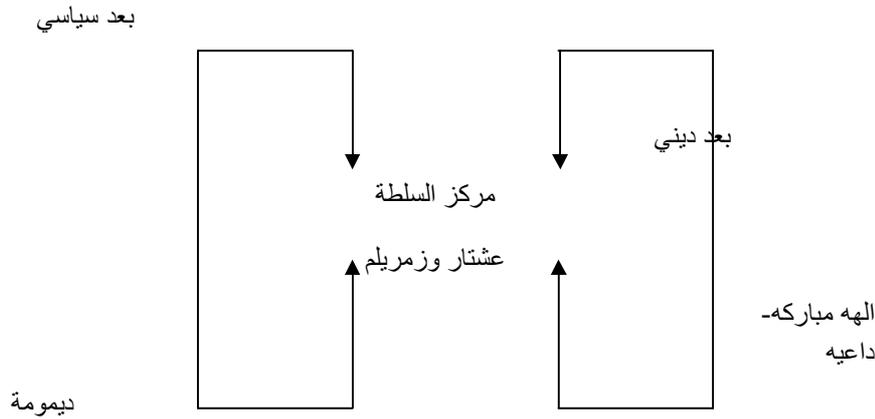
رسمت هذه الجدارية على طبقة من الطين، ضمن إطار كبير بثلاثة حقول طولانية عمودية، مشهد التنصيب الرئيسي في الوسط يحيط به من الجانبين مشهدان من رسم بصور متماثلة، أما مشهد التنصيب فقد وزّع في الحقل الأوسط في حقلين أفقيين مستقلين، يمثل المشهد العلوي منه احتفالاً طقسياً لتكريم الملك زمريليم، حيث يظهر الملك زمريليم بردائه المشرشب وعلى رأسه تاج الملكية ويمد يده اليسرى ليتسلم الحلقة والعصا رمز السلطة من الآلهة عشتار التي يمكن تمييزها من الأسلحة التي تخرج من كتفها والتي تقف على الأسد ويمكن رؤية تاجها ذو القرون، تقف خلفها آلهة ترأقب المشهد وتباركه.



أما في الحقل السفلي فيظهر مشهدها متماثلان تماماً ومتقابلان لآلهتين ترتديان ثوباً ذا خطوط طويلة الشكل وطويل يحمل كل منهما إناءً تخرج منه المياه ترافقها النباتات والسماء ، ويحيط بهذين الحقلين مشهدها متماثلان فيها شجرة نخيل طويلة تحرسها ثلاثة كائنات خرافية مجنحة تليها شجرة أخرى يتسلق عليها رجلان ويفر منها طائر مذعور وخلق الجميع تقف آلهة ترفع يديها بابتهاال تبارك المشهده وتحميه تمثل الجدارية المرسومة نوعاً من التوافقية للعناصر النباتية المتمثلة بشكل الخط وليونته وطريقة تزيينه لعموم المشهده، ما نلاحظه في الزخارف المتموجة والدائرية لتؤلف وحدة متناغمة يعبر عن مضمون واضح لذهن المتلقي وذلك عبر الشعور الواضح بالاهتمام بالاشكال المكونة لعموم المشهده وإعطاء السمة الواضحة لكل شخص من جهة والتعبير عن ما يميزه من جهة أخرى، إضافة إلى أنه أطر الحقل المركزي للوحه باطار ربما يريد الفنان إيصال فكرة على أنه معبد باعتبار أن الاحتفالات القدسية كانت تجري في المعابد. لم يخل مضمون العمل من التركيز على الجانب الديني - العقائدي ذو الجذور الاسطورية الرمزية، فقد عبر الفنان عن المشهده تعبيراً غيبياً باستقراء مضمون للرموز بشكل عام التي هي تمثل انعكاساً للمخيلة الرافدينية ذات الدلالات التأويلية لمجمل ما موجود في الطبيعة والبيئة، ليحقق غاية ذات مضمون تابع للشكل وغير منفصل عنه؛ لتعزز الجانب الجمالي إضافة إلى الجانب الديني.

فقد استعار الفنان الرموز ليجعلها جزءاً لا يتجزأ من اللوحة ككل فهي تدل وتكمل معناها فشكل الآلهتين اللتين تحملان الإناء المتدفق منه الماء رمزاً للإله انكي إله الديمومة والحياة والأسماك التي تخرج منه دلالة على الاستمرارية والحياة، إضافة إلى النخلة التي هي رمز الحياة أيضاً. فالتوجهات الفكرية لمجموعة الأحداث التي تتجلى في ذاكرة الفنان يحولها إلى صور فنية متكاملة ومشاهد يكمل بعضها البعض الآخر بحيث لا يمكن فصلها، فهنا يحاول الفنان التعامل مع الأشكال كوحدة واحدة ليعطيها مضموناً ذا أبعاد دينية - عقائدية - اجتماعية. إن ما يجعل العمل متكامل هو ثباتيته المعتمدة على التطابق ما بين الواقع تارة، وما بين التجريدية تارة أخرى. فهنا يعمد الفنان إلى تفعيل المضمون الذاتي ليستلهم سمات رمزية التمثيل بالأسد الذي يمثل رمز القوة وكذلك شكل الحمامة التي ترمز إلى السلام كما لم يغفل عن الاستعانة بالحيوانات الخرافية المركبة التي تشير إلى العالم الأسفل؛ لذا فهذه الاستعارات وظفت بشكل يستطيع المتلقي فهم المضمون واستحضار الأفكار من أجل تفسيرها.

مثلت هذه الجدارية بأبعادها (الجمالية ذات الدلالة الفنية) مشهداً عبر مركزه نحو الداخل مع مركز الحدث (عشتار وزمريلم) وقد حملت تاويلاً واسعاً لقراءة الأشكال والصور المرسومة، فقد طفا على المشهد المغزى الديني إلى جانب السياسي، كذلك التوازنية في إعطاء دلالة كل جزء، فيحيط بالمشهد مباركة الآلهة مع حراسها إلى جانب ديمومة مركزية السلطة التي تمثل البعد السياسي.



أما الألوان فلم تخلُ هي الأخرى من التعبير ذاتياً عن طريق إبراز داخلية الشيء ومكونه، تنوعت الألوان ما بين الأحمر والأبيض والأسود، حيث انطلق الفنان من فكرة إغناء الشكل فنياً من خلال تعامله الأسلوبى والتقني مع العناصر النباتية للخط والملمس واللون، مما أدى إلى وضوح الرؤية من خلال ارتباطها بالمضامين التي تخضع للمعايير النباتية الرصينة التي تحاكي الواقع، فهنا نلاحظ الألوان التي زينت ملابس الآلهة عشتار والآلهات اللواتي تقع خلفها، طريقة توزيعه بصورة متناوبة مع بعضها البعض جعلت من المتلقي يستشعر دلالاته مع الأهداف الجمالية، إضافة إلى تلوين ملابس الملك باللون الأبيض كدلالة النقاء والرفعة والسمو، على هذا الأساس استطاع الفنان أن يعطي رؤية تصل إلى أقصى حالات التعبير، فهنا خلق حالة تأملية تستدعي الوقوف للدراسة ومراقبة الحدث بصورة بصرية عن كثب. فهنا عملت مخيلة الفنان الرافديني على ادخال رؤية باتجاه الشكل، فقد استطاع أن يصوغ المعنى التعبيري لمضمون الأشكال ليقدّمها بأسلوبه الذي خلط ما بين تأثير الأساليب السومرية والأكدية ليقدّمها بصيغة نهائية عبّرت عن إبداع فنان ذي قدرة على إبراز الموضوع بصورة واضحة المعنى فقد ألف بين الفكرة ومخزونه الذاتي ليجمع اللوحة ضمن قراءة تعود إلى إظهار الكل بشكل يحاكي المخيلة الرافدينية كما أنه حرّر الأشكال من الجمود من خلال اختفاء الحركة على مجمل المشهد.

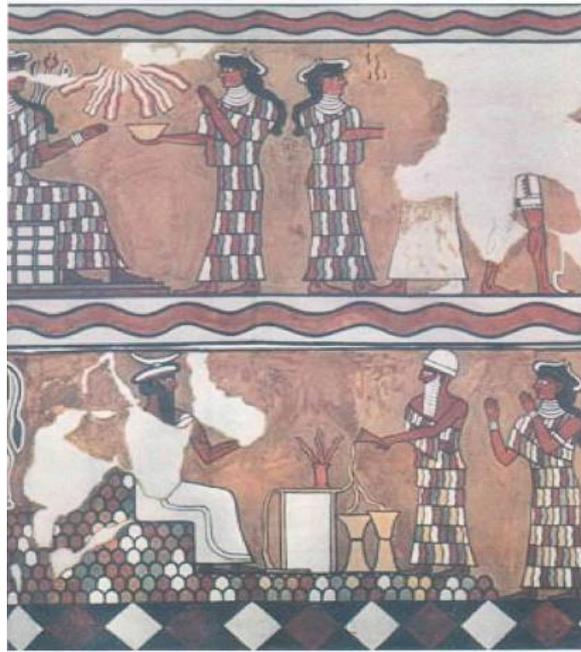
لقد عمد الفنان إلى المزج بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي كقصديّة لخلق حالة من حالات الاستحضار الفكري لمجمل الأحداث وديمومتها فثمة دلالة انطوت تحت كل شكل من الأشكال المرسومة التي اندرجت ضمن الإطار الذاتي والموضوعي معتمداً على مركز الحدث للملك والآلهة عشتار ومن ثم الآلهة التابعين لاستنطاقاتها وخروجها من الإطار المغلق نحو الإطار المفتوح عبر الإعلان عن المكونات والمضامين الداخلية التي يعبر عنها.

ولم يغفل الفنان عن إبراز قيمة المكان في إبراز فكرته، من خلال بنية التكوين الذي يحدد الحقلين الوسطيين والذي حدد بإطار بخطوط طولانية ليبعد عن أهمية المكان وقدسيتها، إضافة إلى رسمه الأشجار ووضع الطير والنباتات مع الاهتمام بتفاصيل المشهد ككل. فقد نقل المشهد المنظور إلى فن محسوس خضع إلى تنوعات من الاستعارات (نباتية، بشرية، حيوانية، هندسية) مما جعل سمة فنية خاصة بكل استعارة لتتحرك بصورة تشكل مدلولاً ذا وعي اجتماعي وحضاري لم يستقل عن التعبير الروحي والنفسي.

عينة (٢)

جدارية صب الماء المقدس

الغرفة ١٣٢ / قصر ماري



تعد الجدارية المرسومة جزءاً من طقوس دينية تمثل تقديم الماء المقدس تتألف من حقلين، الحقل العلوي يمثل الالهة عشتار التي يمكن تمييزها عن طريق العصا والأدوات الحربية على كتفها والتي تجلس على قاعدة مربعة الشكل بشكل جانبي رافعة يدها لآلهة أمامها تحمل الماء المقدس وتقف خلفها آلهة رافعة يديها لمباركة هذا الطقس ويحيط بالمشهد شكل لحيوانيين خرافيين.

أما الحقل الآخر الذي فصل عن الحقل العلوي بزخرفة خط متموج لون بلون بني محمر مع اللون الأبيض، يمثل المشهد المرسوم لملك يجلس على مكان مرتفع متدرج ذات رداء أبيض ويعلو رأسه تاج الإلهية المقرن بلحية سوداء طويلة مستطيلة الشكل ويقف خلفه حيوان ثور كبير أسود اللون، ويقف أمام الملك إله ذو لحية بيضاء مستطيلة ورداء طويل مشرّش يصبّ بيده ماءً مقدساً من قدح، في إنائين كبيرين ذوي قواعد قائمة وهذه الأواني

تضم أغصاناً، وينزل الماء من هذه الآتية إلى الأرض ليسقيها، وتقف خلف الآلهة آلهة رافعة يديها، للمباركة، كما لم يخلُ المشهد من الكهنة والخدام.

لم يخلُ المشهد المرسوم من التأثير السومري - الآكدي، والذي هو واضح على عموم المشهد ما تمثل في شكل الإناء الذي يصبّ منه الماء في الحقل السفلي الذي يشبه إناء كوديا المخصص للعبادات وصب الماء المقدس ما أكدته مونكارت في (كتاب الفن في العراق القديم ص ٢٤٣) كذلك رسم التاج ذي الهلال الذي ظهر في مسلة اور - نمو.



هذا التأثير الذي يحمله عصر عن سابقه تؤثر على الفنان مباشرة، فهنا يحاول الفنان أن يؤسس مفرداته وفق التعمقات السايكولوجية في ذاته ليقدمها بصفة جديدة ذات جمالية تعبر عن إبداعه في إعادة بناء الصورة من جديد. كما أن موضوعه صبّ الماء أو الماء الذي ينساب من الإناء يعد من المواضيع الشائعة في التقديس باعتبارها تقدم مضموناً ليهب الخصب والحياة والنماء، فقد وظّف الفنان هنا الأشكال المرسومة بطريقة نباتية تؤسس لأسلوب فني وتصميمي يجمع ما بين التداخل الشكلي للفضاء والأشكال المرسومة، لإنجاز مشهد يرتكز بموضوعه نحو مركزية ونقطة استقطاب نحو الداخل.

ويتّضح من المشهد المرسوم أن الفنان يحاول أن يحقق اتزاناً بصرياً محمولاً على الأشكال فقد وضع الأشعة ذات الثمانية حُزْم كقصديّة لشدّ المشهد نحو جهة اليسار ليقدم قراء من اليسار إلى اليمين، كلك الحقل الثاني يجلس الإله على منصة عالية متدرجة ووضع للشكل الثور خلفه الذي يرمز إلى الآلهة ننسون، فهنا يتركز العمل على طرح إبداع تكويني وشكلي لإبراز قيمة جمالية سعت لأن تعطي التعبير المضموني لمجمل التكوين.

خضعت البنية التشكيلية في الجدارية المرسومة إلى غاية تعبيرية تمثل مظاهر الحياة اليومية المرتبطة بالمظهر الديني الطقسي الذي يعمل ضمن الآلية التأويلية لكشف العلاقات ما بين عناصر الطبيعة والعناصر التشكيلية مما أُلّف دلالة موضوعية ذات مغزى ومضمون لتصوير القيم الفكرية التي فرضت سيطرتها على عموم المشهد المرسوم.

وعند متابعة النسق العام للجدارية تبين أنها لا تخلُ من الرموز الأسطورية ذات المضامين المتعمقة للبيئة الداخلية للمجتمع الرافديني القديم كونه يحتوي على نظام من التصورات الذهنية ذات الدلالات المستندة إلى الخيال والتي تؤدي إلى إنتاج صور رمزية بمضمون باطني - ظاهري يعزّز صفة الفكرة ويحيلها إلى معنى متكامل.

فهو يستعين بالرموز المتمثلة بشكل الاناء الهندسي والحيوانات المركبة الخرافية التي ترمز الى العالم الأسفل إضافة إلى رمز الأشعة ذات الثمانية شعب يحيل الرؤية إلى زاوية تفك شفرات المشهد ككل وتساعد على تعيين الفكرة الرئيسية ومسكها؛ لذلك تشتغل مجموعة من النشاطات الواعية لدى الفنان الرافديني لغرض جعل الأشكال تسير جنباً إلى جنب مع المضامين بل ودالة عليها.

كما تميزت قدرة الفنان على التلاعب بالألوان في طريقة تشكيلها وبنائها إلى جانب الخط؛ ليتجه بذلك الى ترتيب بنائية الشكل ويحدد معالمه فمن خلال الألوان وتحديدها بالخطوط أعطى ملمساً متنوعاً ضمن اللوحة المرسومة ليقدم صورة إبداعية جمالية من حيث التزامه بالعناصر التكوينية (لمس، لون، خط) التي تكيفت مع بعضها البعض؛ لتكوّن المحصلة غاية فنية وشكلية رصينة، ولم تخلُ هذه اللوحة من الأشكال الهندسية المزيّنة على إطارها التي تعبّر عن رؤية كلية تعبّر عن مرحلة من مراحل الشعور الواعي الذي يجمع ما بين الإحساس والمشاعر الإنسانية.

فهنا الأبعاد النفسية والفكرية اشتغلت على مجمل العمل وطريقة الربط ما بين هو روعي - عقائدي وما هو واقعي قد ساعد على الانتقال إلى البوح بالمعنى والاهتمام بالتفاصيل الكلية للعمل المرسوم، بمعنى ان الفنان عبر بانتاجه بوحدة تتركز في وضع خطء ابداعيّ تكويني ما بين الرموز والأشكال والزخارف المتنوعة ذات الخطوط اللينة والحادة. التي رتبت ونسقت بشكل ملفت للنظر لما حقّفته من انسجام للمغزى العام للعناصر التشكيلية لتحمل سمة جمالية شكلية.

عينة رقم ٣

ثور يؤتى به للتضحية

جدران الساحة ١٠٦ / قصر ماري



من الملاحظ في الجدارية المرسومة، رجل يتحرك من اليسار إلى اليمين يقود ثوراً بحبل، وحلقة في أنفه وفي الوقت الذي يتجه فيه الرجل نحو اليمين يستدير من الخلف نحو اليسار ويحني ذراعه الأيمن على فم الثور وجبهته، وقد غطى راس الرجل عصابة خفيفة لفت على رأسه ذات شريط مزدوج، أما لحيته السوداء فقد رسمت بصورة قصيرة.

انطلق الفنان في بنائه لاستيعاب ما فوق الأشكال من خلال التوغل في بواطن الأشكال فقد قدم استقراء للموضوع المرسوم الذي جاء يستعرض مجموعة من جهة، ولإعطاء فكرة على القضاء على المخاوف والسيطرة على الثور باعتباره حيواناً يمثّل القوة من جهة أخرى، فالإنسان عندما يمرّ بظروف ومخاوف يحاول أن يصرّح بها، وهذا الأمر يقوده إلى التعبير في العمل الفني ويقوده لصالح نفسه من خلال دلالات سايكولوجية مرتبطة بوعيه الثقافي بطرحها عبر رسالة فنية، فالفنان يلازم البيئة ويحتكّ معها بفعل نظام التعايش معها فهو يحاول توظيف الأنظمة الشكلية ليكشف بواطنها ويتعرف على مكوناتها.

تعتمد ثباتية هذا الموضوع على الشكل (الإنساني والحيواني) فقد أعطى الأبعاد التعبيرية لكل شكل حيث نجد أنّ الشكل الإنساني المتمثّل بالرجل الذي رسم بشكل جسم أمامي ووجه جانبي مع إعطاء الأهمية في إبراز العين والحدقه الأمامية بشكل كبير وواسع كحركة جمالية لإبراز الغاية في بلوغ حقيقة المشهد ومضمونه الجمالي. يمثّل الفكر الديني - الاجتماعي المحرك الرئيس للمشهد ككل، وهذه العلاقة الدلالية ارتسمت في ذاتية الفنان، ليتفرد أسلوبياً في طريقة عرض المشهد فقد اعتمد هنا الفنان على صياغة الفعل الحركي بطريقة فنية تستند إلى الدلالات التعبيرية الروحية مع التمثيل الواقعي في رسم الوجه بالنسبة للشخص وللحيوان ليصل إلى حالة الشعور بالأشكال ليتحسسها ويضفي عليها سمة الحيوية والحركة وصفة التجاوز الشكلي.

من هنا كانت بنية الشكل تتصل مع صفة الواقعي من أجل فهم المضمون مع الاهتمام بالتكوين البنائي للوحة المرسومة في التفاصيل الخطية والحجمية واللونية والتي تنتج علاقات شكلية بنائية صورية، تسهم في بلورة المضمون الذاتي لـ اللوحة ليوصلها إلى الفهم الفكري، ليستشعرها فيما بعد المتلقي ويفهم عناصرها. ومع ما تقدم يمكن القول ان الفنان استطاع أن يرتقي إلى القيم الجمالية المثلى في رسم لوحة من خلال الجمع ما بين القيم الروحية وما هو خيالي وما بين هذه الثنائية يحمل مضموناً متطابقاً مع الشكل بل ودالاً عليه.

عينة رقم (٤)

الزعيم الملكي للمسيرة

جدران الساحة ١٠٦ / قصر ماري



نجد في هذا المشهد المرسوم صورة لرجل طويل إلى درجة يكون فيها أعلى من الحقلين الذين أحدهما فوق الآخر، يرى وهو يسير وذراعه اليمنى في حركة ويتزعم مسيره خدم من المعبد نحو الهدف ويسير الموكب باتجاه

اليمين. كما رسم هنا شكل ثورٍ لم يبرز منه سوى شيء ضئيل لكن يمكن تمييز بعض الأشياء كالهلال الذي على جبهته.

تتألف هذه اللوحة من مجموعة من الأشكال المتداخلة المتمثلة بالأشكال الشخصية المتمثلة بحقلين والرجل المتقدم الكبير شكل ثور. هذه الأشكال التي يتطابق مع شكل العينة ٣ من حيث شكل الرجل بوجه جانبي وجسم أمامي مع بروز العين وشكل اللحية السوداء القصيرة، إضافة إلى ملابس الرجل القصير ذي الشراشب المزينة له.

جعل الفنان طريقة تصوير الحياة السياسية كحالة مستمدة في الحياة اليومية المعاشة، فقد وظّف الأشكال المرسومة بـ (إبداع) حيث نجد شكل الملك مثل بحجم أكبر دلالة على أهميته السياسية والدينية وهو يقود مسيرة رجال مثلوا حقلين لإعطاء المشهد المتنوع العددي ليعطي بذلك إيحاءات للمتلقى عن طريق التلاعب الشكلي - البصري، بل إعطاء الحركة وكسر الجمود المتمثل بحركة الأيدي والأرجل هذه الإيحاءات توصل القارئ إلى مدلولات اجتماعية - سياسة ذات رؤى جمالية مرتبطة بوعي وإدراك الفنان في إيصال هذه الفكرة.

ولم يهجر الفنان الرافديني القديم التجسيد التقليدي من خلال العودة إلى أساليب العصور السومرية - الأكديّة ما ظهر في الرسوم الجانبية، ملابس الرجال ذي التتورة الممتدة إلى الركبة تحت نسيج ذي طيات مصنوع من مادة ذات أطراف مدوّرة مشدودة بحزام ضيق، وهو الملابس نفسه الذي شوهد في العينة رقم ٣ مع إضافة طرف مزدوج ذي حافة بيضوية وحزام ثلاثي مزخرف بأزهار اللوتس، كما نشاهد أن أول الخدم يضع على عنقه قلادة ذات شعار مدّور، فهنا يحاول الفنان خلق مضمون جمالي من خلال وحدة الوجوه والأقنعة أولاً ومن خلال المعالجات الأسلوبية في الحركة ثانياً، فقد عمل على إعطاء بعدٍ منظوري لإعطاء الرجل في مقدمة المشهد، أما الرجال الآخرون فقد جعلهم أصغر حجماً، كما جعل العيون بنظرة حدية إضافة إلى الاهتمام بالحركة لعموم المشهد.

كما أنّ البنى اللونية انسجمت مع البنى الخطية والحجمية للأشكال فقد لونت الملابس باللون والقبعة باللون الأبيض مع الاهتمام بالزخرفة بخطوط منحنية وعمودية لتعطي تناسقاً مع المعالجات الشكلية ذات الخطوط المعبرة عن التوازن في توزيعها، ومع الألوان قدم معالجات ملمسية تظهر من خلالها ملمسية القماش وهنا برزت إبداعية الفنان في رؤية وتجسيده للواقع، فهو اوجد حالة من الانسجام اللوني - الخطي المحمول على البنى التشكيلية لتعطي دلالة غير متفرده عن الشكل الكلي للموضوع المرسوم.

فالشكل متلازم مع المضمون وفق بنية ذاتية يصوغها الفنان ويحاول التوصل إليها، فهو يذكر الملك بصفته إله يمثل الشعب والجنود والخدم يتبعونه بأضحية تمثلت بالثور كنوع من القرابين المنذورة للمعبد، هذه الاستعارات البيئية وسّعت من قدرة المشهد على التعبير الحسي والواقعي، كما أنه أعطى فكرة أنّ تعبيرات الحياة الاجتماعية والسياسية ليست بمعزل عن الحياة الدينية - العاقائدية فهي مستمرة معه وملازمة له.

أما معالجات الضوء والأشكال الأرضية الواضحة في تركيبية العمل الفني والتي تتعلّق بعملية التكوين المعقدة والاستعارات، فقد منحت فضاءاً تأويلياً واسعاً، فهو يقدم الفكرة بمدلولاتها المتعمقة بالذات الإنسانية

الرافدينية لتتحول إلى نظام شكلي يتلاءم مع البيئة الجمالية كخصوصية وظيفة ذات مضمون متفاعل مع عناصر اللوحة التكوينية.

فالدائرة وشكل الهلال والأشكال الحلقية، هذه الأشكال الهندسية ترتبط مع القيم الجمالية مما تعطي تاملًا ميثولوجياً يشكّل الجوهر في نظام الصورة فهو نوع من الإدراك الحسي للأشياء والتي تكون أقرب نظرة إلى الرؤيا لكن التسامي عن المادة، وهنا تظهر أهمية العقائد التي ترتبط مع الأساطير والرموز الدينية.

مثل المشهد بصورة ترتيبية متتالية، حيث حاول الفنان أن يوزع الأشكال بتراتبية متناغمة، إذ رسم الحقل الأول في أعلى الجدارية، والحقل الثاني في أسفل الجدارية مستعملاً الألوان الأبيض والأحمر والأسود، مما منح وحده غسقية تتوضح فيها مهمة إبراز وتوضيح المضمون، كما أن الفنان أعطى بعدي الزمان والمكان كنوع من النظم الدلالية التي تفرز من تعبير وإدراك المشهد المرسوم.

لذا نستخلص أن الشكل يعبر عن مفهوم المضمون من خلال الاستقراء الجزئي وفهم الرموز وفك الشفرات لكل رمز، لفهم الأنساق الباطنية المدركة التي تتصف بالوحدة مع إعطاء الأولوية لقراءة الجزء على الكل والكل على الجزء.

٤. الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

٤.١. النتائج:

- ١- عمد الفنان الرافديني إلى استعارات بيئية مختلفة لتعزيز الجانب الفكري والبناء التشكيلي.
- ٢- استخدم الفنان الكثير من الأشكال المركبة - الحيوانية والرموز والأشكال النباتية لإظهار الشكل والمضمون بعيد دلالي إضافة إلى خلق حالات التعبير عن المضمون والوصول إلى التحليل والتفسير.
- ٣- وجود ملامح مشتركة بين العصرين السومري - الآكدي مع عدم إغفال الفنان عن إبراز خصوصية عصره.
- ٤- وظّف الفنان العراقي القديم الرموز البيئية جمالياً كالهلال والنباتات لخلق حالة نباتية لعموم الموضوع الى الدور البعد الجمالي.
- ٥- كانت للمخيلة والتأمل عند الإنسان العراقي القديم دورها في بناء التصورات من أجل إبراز الذائقة الحسية وإعطاء البعد التعبيري للمضمون.
- ٦- كان للتمثيل البنائي التشكيلي المتمثل الشكل دوره الأساس في بناء الجداريات المرسومة.
- ٧- الأسلوب الترتيبي كان له دور في الجداريات المرسومة لإعطاء الأهمية أو الأولوية للشخص الرئيس وجعله نقطة جذب مركزية.
- ٨- تمثيل التعبير المضموني على مستوى الخط واللون والحركة والحجم، والتي حملت مضامين لإشباع فكري ذي دلالات جمالية بين هذه العلاقات التكوينية.

٩- الاهتمام بالملوك والالهة كونهم يمثلون المحور الرئيس في المجتمع الرافديني والتي عبر عنها من خلال اعطائهم المركزية في الجدارية المرسومة.

١٠- الأشكال الهندسية كان لها حضورها في الرسم الجداري التي تحتوي على ابعاد فكرية ماثولوجية.

١١- تقسيم الجدارية المرسومة الى حقول كنوع من المعالجات النباتية المترابطة في تحول الجانب الشكلي إلى صورة مضمونية واضحة عبر قراءة للسياق البنائي ذي الأبعاد التعبيرية.

١٢- تنوع الأساليب في اتجاه الشكل والمضمون بدلالة الموضوع من خلال التنوع الأسلوبّي في المعالجات الخطية.

١٣- ترتبط بنية الرسم الجداري جمالياً بالأبعاد الدلالية الناتجة عن العلاقة ما بين الشكل والمضمون المعبر عنه من جهة، وعلاقة الخطوط والألوان من جهة أخرى.

٢.٤. الاستنتاجات:

١- عالج الفنان الرافديني الشكل عن طريق الغوص الى المضمون ليشير في ارتباط وجودي يتعلق بالحياة الدينية والسياسية.

٢- يتأثر الرسم الجداري بأساليب العصر السومري - الأكدي مما جعله امتداداً للعصرين السابقين في طريقة المعالجات الاسلوبية.

٣- اتخذ المفهوم الجمالي السمة الرئيسية لدلالة الأشكال على مضامينها مما عزز الأبعاد الفنية - التشكيلية بمضمون يبرز خصوصية الأشكال المرسومة.

٤- تظهر الأشكال الرمزية والأشكال المركبة حالة من حالات التعبير عن المضمون وطرح رسالة ذاتية سايكلوجيه متعمقة في ذات الفنان الواعية.

٥- الاستعانة بالواقعية والتعبيرية إلى جانب الرمزية للتأكيد على الأشكال المرسومة وإعطاء الرؤية المضمونية ذات المعالم المرتبطة بالعالم الديني - الاجتماعي.

٣.٤. التوصيات: في ضوء النتائج نوصي بما يأتي:

١- ضرورة طبع كراس خاص بالأعمال الفنية للرسم في الحضارة العراقية القديمة.

٢- القيام بدراسة فن الرسم وإبراز مكان القدرة الإبداعية لفنان الحضارة العراقية القديمة.

٣- ضرورة إصدار المطبوعات من الدراسات الأجنبية للفن العراقي القديم.

٤- المقترحات: استكمالاً لمتطلبات البحث نقتراح الآتي:

١- دراسة دلالات الشكل في الرسم العراقي القديم والمصري القديم (دراسة مقارنة).

٢- دراسة الدلالات التعبيرية للرسم التجريدي في الفن العراقي القديم.

٣- دراسة مرجعيات الرسم في الفن العراقي القديم.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

٥. المصادر:

- ١- ستوليز، جيروم: النقد الفني، دراسة فلسفية وجمالية، تر: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٢- -----، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، تر: مأمون الحموي، انطوان غزال، دار المشرق، بيروت، بلا.
- ٣- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، ط١، منشورات ذوي القري، بلا.
- ٤- فرج عبو، علم العناصر، ج١، دار دلفين للطباعة والنشر، ميلانو، ١٩٨٢.
- ٥- عاصم عبد الامير الاعسم، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
- ٦- مراد قواسمي: في معنى التاريخ عند نيتشه، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ط١، بيروت - لبنان، ٢٠١٢.
- ٧- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد القرغ، مر: نظمي لوقا، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٠.
- ٨- عادل مصطفى: دلالة الشكل، دراسة في الاستطيف الشكلي، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.
- ٩- وليام هاولز: ما وراء التاريخ، تر: احمد ابو زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١.
- ١٠- فراس السواح: الرحمن والشيطان، ط٣، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سورية، دمشق.
- ١١- كارل غوستاف يونغ وجماعة من العلماء: الانسان ورموزه، تر: سمير علي، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
- ١٢- حكمت بشير الاسود: الرقم سبعة في حضارة بلاد وادي الرافدين، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
- ١٣- فراس السواح: دين الانسان، ط١، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ١٩٩٤.
- ١٤- صفا لطفي: فنون الحضارات القديمة، ط١، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ٢٠١٣.
- ١٥- عيسى سلمان الخطاط، شمس الدين فارس: تاريخ الفن القديم، سلسلة دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
- ١٦- زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية، مطبعة دبي، بغداد، ٢٠٠٧.
- ١٧- زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ١٩٧٧.
- ١٨- زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة.
- ١٩- انطوان مونكارت، الفن في العراق القديم، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٥.
- ٢٠- عدد من الباحثين السوفيتيين المختصين بنظرية الادب والادب العالمي: نظرية الادب، تر: جميل نصيف، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- ٢١- محمود البسيوني: اسرار الفن التشكيلي، ط١، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.