جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

الآبعاد التشكيلية لجداريات الفن العراقى القديم

(دراسة تطبيقية لجدارية مارى)

إعداد

إيمان عبد العظيم بداى

مشكلة البحث:

تعد ظاهرة الفن ظاهرة إنسانية خضعت لقوانين التطور والجدل والإرتقـــاء, مهـــدت لمنابع خصبة وواسعة تراكمت عبر محاولات الإنسان العديده لفهم العالم " هذا الفهم الذى يكون غالبا محصلة للتفاعل بين الأبعاد الشخصية (الفردية)، والاجتماعية (المعاصـــرة)، والتاريخيـــة (التراث)"[١]

برزت حضارة العراق القديم (بلاد مابين النهرين) ، فى الألف الثالثة قبل الميلاد تحت ظل "السومريين" "والأكديين" ، وبلغ أوجها فى الألفين قبل الميلاد ، أيام البابليين والآشوريين – كتراث إنسانى – تتابع تعاقب أجناس بشرية من أصول ولغات متباينة ، ومع ذلك فإنها تعكس نظاما روحيا متماسكا تهيمن عليه وحدة تامة ، يرافقها بنفس الوقت تنوع داخلى .

لقد أستندت حضارة العراق القديم على نظرة شاملة للكون وفكرة الألهة والملك

"إن من يود الإلمام بجوهر الفن فى بلاد ما بين النهرين ووحدتها ، ينبغى له أن يحاول إستيعاب فكرة الآله التى كانت مقبولة آنذاك ، وما يرتبط من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة "[٢]

وإذا كان العمل الفنى له وحدته المادية التى تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام من ناحية ، كما أن له مدلوله الباطنى الذى يشير إلى موضوع خاص عـــن حقيقـــة روحية من ناحية أخرى ،"فلابد للعمل الفنى من بنية (مكانية) تعد بمثابة المظهر الحسى الـــذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، كما أنه لابد أيضا من بنية (زمانية) تعبر عـــن حركتـــه الباطنية ومدلوله الروحى بوصفه عملا إنسانيا حياً"[٣]

لذلك نجد أن فن التصوير والذى تمثل فى التصوير الجدارى خلال حضارة العراق القديم من أهم مميزات تلك الحضارة ، فهو ينقل ويعبر لنا عن روح تلك الحضارة والحصيلة الفنية المكتسبة ، والتقنية والآداء فى التنفيذ

وقد برز وبشكل واضح فن الرسم والتصوير فى زمن "البابليين" ، وهو فن عبر عن رؤى وتأملات الفنان العراقى آنذاك ، والذى نفذ على جدران المعابد وعلى الفخاريات والآوانى والحلى ، وعلى التيجان والخوذ ومقابض السيوف وغيرها ، وحمل مواصفات البيئة العراقية ، وأسس أول أنظمة للأشكال والصور فى تاريخ الأنسانية ، "وأظهر معه أسلوب الأنشاء التصويرى مع وجود رؤية ذهنية فضلا عن الرؤية العينية للأشياء ، كما أن الصور ذات بنية معمارية أى أنها رسمت لكى توضع على الجدران فإرتبطت بأنظمة الحجوم والأمكنة"[٤]

---

(١) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية فى فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة(١٠٩) ، الكويت ، ١٩٨٧، ص١٨.

(٢) انطوان مورتكات : الفن فى العراق القديم ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة، سلسلة الكتب الفنية (٣١) ، العراق ، ١٩٧٥ ، ص١٥.

(٣) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ، مشكلات فلسفية (٣) ، القاهره ، مكتبة مصر، ١٩٥٩، ص٢٧.

(4) http://www.iraqiwi.com/iwi.php? Action=view&id=1660m
حكمت السعدى : خصائص من الرسم العراقى القديم ٢٠١٠/٨/٤

وتعتبر " جداريات مارى " من أشهر وأهم التصاوير الجدارية البابلية والتى خلقت بأبعادها التشكيلية صياغة ورؤية مختلفة لتمثل "مدرسة جديدة ليست للزينة فقط وأنما هناك المؤثر الفكرى الواضح الذى يحقق بدوره من خلال المفردة الجمالية" [1]، كذلك العامل التقنى والطريقة التى صورت الجدارية طريقة عالية فى الآداء ، بإستخدام خامات مميزة واستعماله لطبقة رقيقة من الطين مباشرة ، مما ألقى الضوء لتفهم عملية التصوير.

أهمية البحث:

يهتم البحث بالآتى:

١-توضيح الابعاد التشكيليه و الاستفاده منها بمجال الرسم و التصوير العراقي المعاصر و ذلك بإعادة المستدعي (الذاكره) و تحويل التصورات الجديدة الي مدركات حسيه مرئية داخل العمل الفني (اللوحة ... الجداريه)

٢-يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة و الباحثين و الدارسين في مجال الفنون الجميلة من خلال بحث الطرق المثلى في توظيف الابعاد التشكيليه لجداريات الفنون العراقية القديمة من اللحوحة التشكيلية عبر الأشكال الفنية لعدد من الفنانين العراقيين المعاصريين .

٣-اكمال مسيره الحوث في ميدان الفنون الجميلة التشكيلية و الفن العراقي القديم بصورة معاصرة.

٤-الكشف عن مدي العلاقة ما بين الابعاد التشكيلية وبين البنيه التكوينه لتصاوير قصور مدينة ماري

٥-تعزيز مستوي أرشيف البحوث في الجامعات

٦-إيجاد نوع من التوفيق و الحلول والمعالجة للفنون وربطها بالحداثه

أهداف البحث :

١- التعرف بالدراسة للابعاد التشكيلية للتصاوير الجدارية للفن العراقي القديم .

٢- تحديد الأبعاد التشكيلية للتصاوير الجدارية في قصور مدينة ماري .

٣- ايجاد مدخل يعتمد على استخلاص الأبعاد التشكيلية للتصاوير الجدارية في قصور مدينة ماري .

حدود البحث :

يقتصر البحث على :

١- الحدود الزمانية : دراسة التصاوير الجدارية بالعراق القديم وعلى الأخص جداريات ماري في الفن البابلي القديم خلال الفترة الزمنية (١٧٦٠) قبل الميلاد.

(3) http://www.iraqnla.org/fp/journa116/test17.htm

٢- الحدود المكانية : إجراء تجربة ذاتية ، تتضمن الاستفادة من الأبعاد التشكيلية لجداريات الفن العراقي القديم ، بحضارة بابل ، وعلى الأقص جدارية ماري ، كمدخل للتصوير المعاصر .

٣- التأكيد على الأبعاد البنائية المستمدة من البنية الشكلية لجدارية ماري .

مصطلحات البحث :

- **الآبعاد التشكيلية : "Plastic Dimension"**

تعرف كلمة (أبعاد) وهى : اسم لجمع (بعد) ، والبعد آتساع المدى ، وبعد النظر إى عمق التفكير وحسن الرأى والتدبير ، وذو بعد : ذو رأى عميق ، وأبعاد هى: امتدادات تقاس بها الأشكال أو المجسمات [١]

البعد/ فى اللغة خلاف القرب ، وهو عند القدامه أقصر امتداد بين الشيئين [٢]

الأبعاد : مصدرها بعد ، آتساع المدى والمسافة[٣]

والمقصود بالأبعاد التشكيلية فى هذا البحث هى كل ما يدرك فى العمل التصويرى الجدارى من (قيم فنية ، وتعبيرية ، وفلسفية) ، كذلك ما يمكن التوصل إليه من حلول ومعالجات خلال صياغة التصوير الجدارى ، أيضا ما يمكن إدراكه من تقنيات وأداءات مختلفة ومتنوعة خلال العمل .

جداريات مارى[٤]:

تقع مدينة مارى : على تل بيضوى أقصى طول له من الشمال على الجنوب ١٢٠٠ متر ، أحيطت المدينة بخندق وأسوار بسمك ٥ متر كما تم حفر قناة أخرى تصل بين الخابور والفرات مرورا بمارى بطول ١٢٠ كيلو متر ، شكلت أبنية مارى من الطين حيث احتوت مارى على العديد من الأحياء السكنية والتى زودت بالمرافق العامة ونظام رى متطور وعدد من القصور والمعابد .

وكانت فى ضمن الأقاليم التابعة للإمبرطورية الأكادية ثم إمبراطورية سلالة أور الثالثة، بدأت هذه المملكة تظهر للوجود بصورة مستقلة فى حدود سنة ١٩٠٠ق.م، امتد نفوذ مارى طول الفرات والخابور.

إن أهم ما تشتهر به مارى التصوير الجدارى الذى دل على إتقان رفيع لفن الفريسك منذ ذلك الزمن الباكر ، فلقد عثر على تلك التصاوير والتى "استخدمت لصياغتها الألوان

---

(1) www.almaany.com /home.php

معجم المعانى الجامع – معجم عربى عربى

(٢) صلبيا جميل : المعجم الفلسفى ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧، ص١٣٧.

(٣) جبران مسعود ، رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب.ت ، ص٢٠٥.

(4) http:// www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=11&lcid=15217 عن:

البيضاء ، والسوداء ، والحمراء على خلفية من الملاط الكلسى ، وقد عولجت الموضوعات بشكل امتزجت فيه التأثيرات السومرية – الآكدية"[1] .

التعريف الإجرائي :

الأبعاد التشكيلية : هي تحويل الضواغط المؤثرة على الفنان بنوعيها (الداخلية والخارجية) إلى قيم جمالية في (العملية الإبداعية) لتنعكس من النص الإبداعي إلى الذوات المتلقية .

الحاجة من البحث في ضوء ما تقدم بالآتي :

١- إفادة الطلبة وخاصة الدراسات العليا وكليات الفنون الجميلة والمهتمين بهذا النوع من البحوث .

٢- أن المكتبة العراقية بحاجة متجددة إلى البحوث ذات الصلة بالفنون التشكيلية القديمة لحضارة العراق بشكل خاص .

ولعل الخلاصة التي وصلتنا عرفنها عن تاريخ الفن التشكيلي القديم في العراق . توصلنا إزاء معادلة مستقبلية مهمة للفن وللدارسين في هذا المجال .

المنهج المستخدم :

استخدمت الباحثة في دراستها الحالية الوصف لتحليل محتوي التجربة العملية، للاستناد إلى هذا المنهج لملائمته البحث ، كما تم اخضاع التجربة للتحليل والوصف .

مجتمع البحث :

شمل منهج البحث أربعة أعمال للتجربة الذاتية بالإضافة إلى تحليل مساند للتجربة .

ستة عينات لأعمال قديمة لجداريات الفن العراقي القديم .

عينة البحث :

لوحات مائية على (ورق كانسون) المخصصة للرسم بالألوان المائية ؟

أداة البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل التجربة الذاتية الذي يعتمد على المعلومات بين العناصر في اللوحات المائية

النتائج :

١- الأبعاد التشكيلية يمكن ادراكها عن طريق الاستقراء (الفكري) باعتبار ذات الفنان ملهمة للمنجز الإبداعي أي العمل الفني .

٢- يمكن إيجاد مدخل من خلال الأبعاد التشكيلية للتعبير في التصوير المعاصر .

٣- البيئة الخارجية بمالها من تأثير على الفنان من الخارج وتسلسل لتتصهر ويتفاعل معها لتترك أثرها على المنجز الإبداعي (اي اللوحة) .

---

(١) زهير صاحب وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، مرجع سابق ، ص ١٤٩.

٤- الخازنة المعرفية التي يمتلكها الفنان يستدعي منها الأشكال والأفكار والمواقف ويعمل إلى استرجاعها بما يحاجة أثناء العملية الإبداعية أي المنجز الفني .

٥- التأريخ واستدعاء خصائصة القديمة ولاسيما التصوير الجداري في قصور مدينة ماري بما له علاقة بالأبعاد التشكيلية أي اتباع طريقة الإخراجية في البنية التعبيرية لتعزيز هويه الفناية من خلال انجازه الفني التاريخي .

٦- البعد المعرفي يجمع الأفكار التي يمتلكها الفنان وجعلها رافد ثقافي لتتشكل لديه طاقة معرفية تميزه عن طاقاته المعرفية التي استجمعها غيره (أي الإنسان غير الفنان).

الاستنتاجات :

١- الأبعاد التشكيلية لها تأثير في المنجز الفني حيث تأثر على دواخل الفنان وانعكاسها على الواقع .

٢- لعبت البيئة دور مهم في ظهور أبعاد متعددة استخدمها الفنان للتعبير في إنجاز عمل فني

٣- تشف المعرفة عند الفنان ماهيات لدي الذائقة الجمعية وفق الاتفاق الجمعي .

٤- لعبت المخيلة دورا مهما في استلهام الفنان القدرة على تطبيع المنجز الحضاري في اظهار ملامح جديدة ومتعددة .

العينات الساندة :

١-جدارية – الفهود الحارسة :

العينة رقم (١)

العصر الشبيه بالتاريخي (٣٥٠٠ق م -٢٨٠٠ ق م)

[يمتد العصر الشبيه بالتاريخي بين منتصف الألف الرابع (ق م) ، حتى الربع الأول من الألف الثالث (ق م) ، ويعد مرحلة انتقالية بين فنون العصور الحجرية (قبل التاريخ) وبين العصور التاريخية][١]

شكل (١) الفهود في العصر الشبيه بالتاريخي

[١] زهير صاحب - حميد نفل : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ، منشورات محافظة بغداد ، المركز الثقافي البغدادي – الإصدار الثاني ، ٢٠١١ ، ص٥٥ .

تعددت تسميات (العصر الشبيه بالتاريخي)؛ إذ إن من بين تسمياته (عصر القرى الزراعية) أو (عصر ما قبل السلالات) أو (العصر الشبيه بالكتابي) أو (عصر دويلات المدن) .

اطلقت تسمية (العصر الشبيه بالتاريخي)، كون أن الإدارة المعتمدة في تدوين التاريخ هي الكتابة، وبما ان الكتابة التي اخترعت في هذا العصر؛ هي (الكتابة الصورية) إذ إنها كانت بسيطة لا تصلح لتدوين الأمور المهمة؛ كأخبار المعارك وغيرها من الأخبار السياسية، وبما إنها تعتمد على رسم الايقونات ؛ فإنها لا تصلح في تدوين ماهو غير مادي، أو غير ايقوني أي انها لا تصلح في تدوين (المحدوسات) كونها لا تقع ضمن حدود الاستمكان الحسي – البصري ، كالحب – الكراهية – النصر ... فالكتابة الصورية اقتصر استخدامها لتدوين ما يتعلق بأملاك الافراد والمعابد والملكيات العامة ... وبما ان الكتابة الصورة تصلح لتدوين أمور معينة ولا تصلح لتدوين أمور أخرى – جاءت تسمية هذا العصر بـ (العصر الشبيه بالكتابي) إلاّ أن بعض المؤرخين اختاروا تسمية (اقتصادية)، وبما ان هذا العصر، شهد نهوضاً زراعياً مما أدى إلى نشوء قرى زراعية ؛ وعليه اطلقوا تسمية (عصر القرى الزراعية) ، وبعضهم الآخر وجدوا أن أفضل تسمية لهذا العصر هي التسمية السياسية، وبما ان كل قرية من تلك القرى الزراعية تمتاز باستقلالها السياسي والإداري عن باقي القرى؛ لذلك اطلقوا عليه تسمية (عصر ما قبل السلالات)، كون أن هذا العصر؛ سبق قيام السلالات الحاكمة ، وبذلك يمكن لقول بأن أول نظام سياسي (فدرالي) تأسس في العراق القديم وفي العصر الشبيه بالتاريخي حصراً وعليه فضل بعض المؤرخين تسميته بـ (عصر دويلات المدن)[1].

شهد العصر الشبيه بالتاريخي نهوضاً فكرياً وحضارياً بسبب الاستقرار الاجتماعي الذي نتج عن النهوض الزراعي، وحسن تنظيم الأنشطة التجارية ... مما أدى ذلك إلى الاهتمام بالفنون وتوظيفها لخدمة غايات الاتفاق الجمعي المتعلقة بالأنشطة الاقتصادية والممارسات الطقوسية الدينية بدلالة تشييد المعابد تكريماً للآلهة، وبدلالة ما تجسد عن طريق الرسم والنحت من فعاليات ذات طبيعة دينية تتفق مع رؤى العراقيون القدماء والتي تعتقد بسيطرة قوى ما ورائية (لاهوتية) على طبيعة الأنشطة الدنيوية لاسيما تلك الأنشطة المرتبطة بالظواهر الطبيعية، فتجسدت عن طريق الفن التشكيلي (الرسم والنحت) تماثيل (الآلهة) بصفتها تمثل القوى المتحكمة بتلك الظواهر الطبيعية القاسية، لتقدم لها النذور والقرابين لاسترضائها[2].

اعتبر فن التصوير؛ فناً مستقلاً لأول مرّة في العصر الشبيه بالتاريخي، بعد أن اعتمد في تزيين واجهات المعابد ، ونظراً لعوامل مناخية ، ولكثرة المياه الجوفية في العراق ؛ ضعفت التصاوير الجدارية لمقاومة تلك العوامل مما أدّى إلى تلفها ، ولم يبقَ منها سوى تصوير جداري واحد ، هو : (جدارية الفهود الحارسة) .

---

[1] ينظر : زهير صاحب – حميد نفل : المصدر السابق ، ص٥٥ .

[2] ينظر : طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ١٩٧٣م ، ص٢٧٧.

الوصف البصري :

نص بصري موزع على افريزين ، كل منها مستطيل عامودي المسقط ، تتوسطهما البوابة الرئيسة (المعبد) في مستوطن (العقير) قرب بابل ، وقد تجسدت في كل منها هيئة (فهد) جالس بوضعية التهيج المثير للخوف ، وقد بدت على كل من الفهدين المتقابلين علامات القوة والشراسة .إذ نفذت الجداريتين على جانبي بوابة المعبد بأسلوب التقابل المتناظر .

الحلول والمعالجات :

اختزلت الوان التصوير الجداري الى لونين فقط (الأسود والأبيض) ، إذ لونت أجسام الفهدين بـ (اللون الأبيض) بنقاط (سوداء) لتقترب من أشكال الفهود الحية في الطبيعة . كما وظف اللون الأسود بخطوط مرنة وجريئة للحدود الخارجية .

طليت واجهة المعبد بملاط من الطين ، لجعلها مناسبة للرسم عليها ، وقد استخرجت الألوان من الخامات التي تحتويها الطبيعة ، إذ إن (اللون الأبيض) قد تم استخراجه ربما من الأحجار البيضاء التي تحتوي على نسبة عالية من (الزنك الأبيض) أو ربما من الأحجار التي تحتوي على مادة (السوبداج) الأبيض الذي يستخدم حالياً في صناعة مواد التجميل (الماكياج) ، بعد طحنها ومعالجتها بالماء، وربما عولجت أيضاً ببعض الروابط التي تستخرج من شحوم الحيوانات .

يحضر (اللون الأسود) من (السخام الهبهاب) أو من حرق بعض الأخشاب أو حرق عظام الحيوانات ، حرقاً يصل إلى مرحلة (التفحم) ومن ثم طحنها ومعالجتها بالماء أو بعض الروابط التي تستخرج من دماء وشحوم الحيوانات .

الأبعاد التشكيلية :

اجتمعت في المبدعات الفنية عدداً من الأبعاد التشكيلية، بغض النظر عن جنسها وعن زمكانيتها، إذ تولد الناتج النهائي من نوعين من الضواغط ، منها ما ينبع من الذات المبدعة كالبعد الاسترجاعي (التذكر، البعد التخيلي ، والخبرة ... ومنها ما يضغط من الخارج على الذات المبدعة، ومن بينها الأبعاد البيئية، والأبعاد السيسيولوجية، والأبعاد السياسية، والأبعاد الدينية...)، وان الضواغط بنوعيها أسست لبعد آخر يمكن تسميته بالبعد الدلالي .

جدارية الملك (زمري – لم)
العينة رقم (٢)

شكل (٢) تصوير تتويج الملك زمري – لم مقطع لقارورة الماء

تعد جدارية تنصيب الملك (زمري – لم) من بين أهم الرسوم الجدارية التي نفذت في قصر الملك (زمري – لم) ، وانها واحدة من بين ثلاث جداريات ، وبما انها وغيرها من الرسوم الجدارية قد نفذت بمواد غيرها قادرة على الصمود أمام الظروف الطبيعية ، فإنها تعرضت لأضرار الرطوبة مما أدى ذلك إلى فقدان الرسوم في اكثر من نصف مساحتها ، إلاّ أن المتبقي من الرسوم مكنت المعنيين من استقراءها جمالياً ودلالياً . عثر على الجدار الجنوبي للساحة ١٠٦ إلى يمين المدخل للغرفة ٦٤ من قصر ماري ، وهو يرى أميراً في رداء واسع ذي شرائب مزدوجة وقبعة بيضوية طويلة وهو ينتصب وقد رفع يده اليمنى بالتحية متجهاً "إلى اليمين قبالة آلهة ترتدي رداء طويلاً مشقوقاً": وتطأ بقدمها اليمنى أسداً هاجع وقد تدلت ذراعها اليسرى إلى اسفل وهي تمسك بسيف يشبه المنجل في حين رفعت اليد الأخرى تجاه الملك حاملة العصا والحلقة وبرزت من خلف كتفهما هراوة بين فأسين وهي إشارة الحرب للآلهة عشتار . تحيط بهما آلهة مساعدة . ويجد المشهد من الخارج كائنات سماوية وأشجار النخيل وآلهة مساعدة .

لقد أيّد الأستاذ مورتكات Mortcart رأي الأستاذ بارو Andre Parrot ان هذا الرسم ينتمي إلى عصر (زمري – لم) نفسه وذلك من خلال مقارنة بعض الشواهد من الأختام الأسطوانية والتي عثر عليها هي الأخرى في قصر مدينة ماري لاسيما تلك الطبعة التي تبين مشهد الفاتح ، وهو ختم اسطواني يصور الملك (زمري – لم) وهو يطأ احد أعدائه ويمسك بالثاني لقتله ، فيما تبدو الآلهة عشتار المجنحة وهي تحميه من الخلف وقد تلقى التحية من آلهة

وسيطة في مقدمة المشهد ، اذ قدّم وصفاً لسماته مظاهراً تشابهها مع سمات مشـــهد التنصـــيب وخصوصاً . التيجان المقرنة التي ظهرت بوضيعة جانبية استناداً لوضعية الرأس الجانبية[1] .

الوصف البصري :

نص تشكيلي ينتمي الى جنس الرسوم الجدارية ، مستطيل ، افقي المسقط قياسه (١،٧٥م ×٥،٥م) . وقد قسمت الجدارية الى قسمين ، (قسم الجزء المركزي) وقســم يمثــل التكوينــات التشكيلية على طرفي الجزء المركزي) ، والتي اعتمد فيها الرسام فكرة (المتناظر المتوازن) .

قسم الجزء المركزي في جدارية الملك (زمري – لم) الى حقلين افقيين ، وقد احيط كل منهما بإطار خارجي ، إذ تجسد ي الحقل العلوي المركزي احتفال شعائري لتنصيب (زمري – لم) مقاليد حكم دويلة المدينة . ليظهر الملك وهو يستلم شعاري السلطة (الحلقة) من الهة الحرب السامية (عشتار) التي تطأ بقدمها اليمنى اسداً هاجعاً تحت اقدامها ويظهر عدد من الالهــة وقــد اشرفوا على انجاز مراسيم التتويج ، مما اضاف ذلك وقاراً للمشهد وتجسد في الحقل السفلي المركزي شكلا الهان متقابلان يمسك كل منهما بقارورة ينساب منها الماء على شكل اشــرطة، وقد ظهرت بما يشبه (النافورة) حيث ترتفع اشرطة الماء الى الاعلى ثم تعــود للســقوط الــى الارض بتشكل اطاراً يعزز من سمة الظهور للالهة.

اما القسم الذي يمثل التكوينات التشكيلية على طرفي الجزء المركــزي فقــد خصــص لحيوانان مجنحان – اسطوريان ، احدهما على يمين المشاهد ، والآخر علــى يســار المشــهد بأسلوب التوازن ، التناظر ، مع تجسيد هيئة احد الالهة بهيئة الوقوف . وشجرة نخيل يتســلقها رجلان لجني التمور ، ، وطائر ابيض يميل لونه الى الزرقة في هيئــة الاســتعداد للطيــران ، وشجرتان رستما في جهتي المشهد بأسلوب يقترب من الاسلوب الزخرفي . ومما يؤكد النــاتج الزخرفي هو ذلك التكرار الذي يقترب الى حد التطابق بين مشاهد طرفي المشهد .

تمتاز الجدارية بالانسجام اللوني الذي تغلب عليه مسحة الأوكر (Ocher) المتناغم مــع الأخضر والأزرق والبرتقالي . مع مراعاة فكرة الدفئ اللوني وذلك بالتناغم بين الألوان الحارة والألوان الباردة .

يعلن الناتج العام عن مهارة الرسام في توزيع الوحدات الشكلية علــى ســطح الــنص البصري (الجدار) ، وليونة ودقة الخطوط التي رسمت بها أشكال المشهد .

– الأبعاد التشكيلية

---

[1] دراسة تومابيتش ، يوكو المعنونة الرسوم الجدارية في تل بارسيب – Wall Painting From TiL BARSIB .
الدراسات الشرقية – العدد ٢٤ ، لسنة ١٩٨٣ .
Archiv Fur Orient Forching .

(AmeSea Database – ae –July. 2015- 0051)

خضع الرسام الجداري في العصر البابلي القديم ، ولاسيما ذلك الـذي انجـز الرسـوم الجدارية في مدينة ماري عموماً ، والذي نفذ جدارية الملك (زمري – لم) على وجه الخصوص لعدد من الضواغط المرتبط بعضها بالضواغط الداخلية التي تنبعث من دواخل الذات المبدعة ؛ كالبعد السايكولوجي بدلالة الخضوع النفسي لمهابة الملك ، والخضوع النفسي للأفكار المؤسسة لافتراض عوالم ميتافيزيقية ، ورائية والتي تشكل المحيط البيئي للعوالم اللاهوتية المفترضـة . كون ان القلق الفردي والقلق الجمعي هو الذي أسس لفكرة الدين ومن ثـم لفكـرة الممارسـات الطقوسية الدينية مما أدى إلى توجيه الفن التشكيلي إلى افتراض أشكالاً محسوسة تجسد هيئـات الآلهة بعد تحويلها من اثيريتها إلى إمكانية استمكانها عبر النافذة الحسية البصـرية ممـا دفـع بالرسام الجداري أن يجعل للآلهة (عشتار) هيئة مستمكنة حسياً تأخذ خصائصها الشـكلية مـن الهيئة البشرية التي نمت استعارتها مما هو مألوف في العالم المحيط لهيئة (المرأة) بعد إضـفاء حالة من الوقار والهيبة اللاهوتية . كذلك تتجلى فكرة خضوع (الرسـام) سـايكولوجياً للفكـر الماثيولوجي بتأثير ضواغط البعد التخيلي الذي يتجسد في معظـم المفـردات البنائيـة للـنص البصري (الرسم الجداري) ، إذ إن محاولات الرسام الجداري إلى استحثاث طاقاته التخيلية فـي تجسيد الكائنات المركبة لحيوانات أسطورية مجنحة والتي ظهرت على جانبي الجدارية تشير إلى اتساع أفق المخيلة لدى الرسام . وقد تحقق لديه تكاملية العلاقة بين (الـذاكرة) وبـين (المخيلة) ، إذ تتمثل الذاكرة باجترار الصور والأفعال من الخازنة المعرفية (الذاكرة) وإخضاعها الى عمليتي (التفكيك وإعادة التركيب) لخلق تصورات ذهنية جاهزة لان تتحول إلى أشكال مرئية .

وظف (رسام الجدارية) المتراكم المعرفي المولد للخبرة لاسيما تلك المعرفة المتولدة من المتراكم التجريبي بدلالة المراحل البنائية للجدارية ابتداءاً من اختيار الخامـات المتـوفرة فـي المحيط البيئي وتوظيفها بغية الوصول بالنص الجمالي ذو المضمون الدلالي المـرتبط بأبعـاد سياسية ودينية في آن معاً ، كاستخدامه للطين والملاط الطين المقوى بدقائق التبن ، وصولاً إلى إنتاج الألوان من المفرّة والأحجار الملونة بعد طحنها وتسخينها وإضافة المواد الصمغية بمساعدة الماء ... كلها تؤكد توظيف الفنان للنواتج الناجحة ، كون ان نجاحها متأتي من التعدد والمتنوع التجريبي.

(AmeSea Database – ae –July. 2015- 0051)

التجربة العملية

تكوين رقم (١)

شكل (٣)

اسم العمل : تكوين ، قياس العمل : ارتفاع ٦م عرض ٤م ، الخامات المستخدمة : الوان فريسك ، مكان العمل : معهد الفنون الجميلة للبنات بغداد ٢٠١٥

الوصف البصري:

لوحة مائية مستطيلة افقية المسقط، بلغت ابعادها المرتبطة بالمساحة ، إذ يبلغ طولها (٢٩ سم) وعرضها (٢٠ سم) قسمت مساحتها الكلية الى سبعة مساحات، وقد خصصت المساحة المركزية (للجزء المهيمن) في اللوحة ليحتل مساحة مستطيلة، عامودية

المسقط، تقطع اللوحة من الأعلى الى الاسفل يتألف (الجزء المهيمن) من عدد من الوحدات الشكلية، إمرأة ورجل في حالة الوقوف، وأفعى تلتف حول جذع شجرة.

يحيط بالجزء المهيمن (ست مساحات)، ثلاث منها على يمين (الجزء المركزي) وثلاث أخرى على يساره، وقد رتبت مواقعها من اللوحة ترتيباً عامودياً، إذ تحتوي المساحتان في الأعلى من الجهتين على نخلتين آشوريتين، وتحتوي كل من المساحات الأربع الأخرى على (كائن مركب).

اعتمد في توزيع المساحات حول الجزء المركزي، فكرة (التكرار) في المساحتين أعلى جهتي اللوحة، (والتوازن والتناظر) في مجمل المساحات التي تصطف عامودياً على جانبي الجزء المركزي.

(AmeSea Database – ae –July. 2015- 0051)

نفذت التجربة العملية (تكوين رقم ١) وفق الطريقة التقليدية للرسم بالالوان المائية باسلوب التحليل اللوني بألوان بسيطة مختزلة يُحاكي أسلوب تلوين (جداريات قصر الملك البابلي "زمري- لم").

وظف اللون (الازرق السماوي) لملئ مجمل خلفيات المساحات التي تتألف منها التجربة العملية (أنموذج رقم -١-) مع مراعاة تحويل الاتجاه الفني نحو المعاصرة باعتماد اسس (المدرسة التكعيبية).

وظف اللون (الأخضر الزيتوني) في تلوين سعفات النخيل وأوراق الشجرة في حين خصص اللون (الأسود) بعد توظيفه توظيفاً خطيّاً لتحديد الخطوط الخارجية والخطوط الداخلة في التفاصيل الداخلية لمجمل وحدات المشاهد التي تتألف منها التجربة العملية (المائية)، وتلوين (الأفعى) باللون الرمادي لأغراض مرتبطة بالشكل والمضمون، كما خصص اللون (البني الغامق) لساق الشجرة واغصانها وجذوع النخيل، ولونت الكائنات المركبة باللون البرتقالي المتفاعل مع (الجوزي والبنفسجي) لتحقيق اللون (الأصفر) الذي يمتاز بهِ (لون معظم الأسود) في الواقع المحيط، كما وظف اللون (البني الفاتح) بدرجات مختلفة لتحقق مقاربة لونية مع لون الأدَمة التي تخص (الرجل)، ويتداخل ايضاً مع (البرتقالي) لتتحقق المقاربة اللونية مع بشرة (المرأة).

الأبعاد التشكيلية

تتجسد (الأبعاد البيئية) في النص التشكيلي من خلال استدعاء المفردات التي يتكون منها ذلك النص من اشكال المحيط البيئي (اشكال آدمية – نباتية- حيوانية...).

تؤثر البيئة وما فيها من مرئيات حتى في طبيعة تكوين هيئات الكائنات الاسطورية المركبة غير الموجودة ضمن المحسوسات الشكلية التي تحتويها البيئة، كونها أشكالٌ افتراضية، الاّ أنها تتركب من مجموعة اجزاء تم استعارتها من محسوسات المحيط البيئي (جسم اسد- رأس انسان- اجنحة ورأس نسر..).

وبذلك يمكن القول بأن الأشكال الافتراضية ذات النزعة الميتافيزيقية قد تم استعارة اجزائها من الموجودات المرئية، إذ يمكن للفنان ان يستوحي (تصوراته) من (أشكال) المكان ضمن المحيط البيئي بعد ان تفرض عليه مهارتهُ الإبداعية بأن يجري عليها عملية (التفكيك) ومن ثم (إعادة التركيب) بصيغ جديدة تعتمد فكرة (التصرف) او الابتعاد عن تطابق محاكاتها مع محسوسات المكان وبذلك فأن الأشكال التي يتألف منها التكوين العام للوحة المائية – تجربة البحث العملية؛ تجمع بين المألوف واللامألوف في آنٍ معاً.

خضعت الباحثة في بناء اللوحة (تجربة البحث- تكوين رقم -١-) الى تأثير (الابعاد الذاتية بعد ان فعّلت النشاط التخيلي لتعمل (المخيلة) على تحويل المجهول اللامرئي المستمكن بواسطة الحدس وليس الحس، والمتمثل بالعوالم الماورائية؛ الى تصورات ماثيولوجية، ومن ثم

تحويلها الى أشكال مستمكنة بصرياً؛ حتى تترك أثرها في النص وذلك كون ان الفنانين التشكيليين عموماً لديهم القدرة على تحويل (المجهول) الى (معلوم) و(اللامرئي) الى (مرئي) و(المحدوس) الى (محسوس) و(الشكل الصامت) الى (شكل دال).. لقدرتهم على تفجير طاقاتهم الإبداعية سواء كان ذلك باستحثاث المخيلة لإنتاج تصورات ذهنية ومن ثم تحويلها الى بِنى شكلية مرئية، او باستعراض اداءهم المهاري الناتج من (الموهبة) كما يؤكدهُ المثاليون، أمن تراكم الخبرة الناتجة من تعدد التجارب الخاصة بهم او الاستفادة من تجارب سابقة كما يؤكده (البرجماتيون) وهذا يؤكد؛ ان الكائنات المركبة الاسطورية ذات الطابع الميتافيزيقي في اللوحة المائية (تكوين رقم –١–) لابد من انها مجرد تصورات كامنة في الذهن ومن ثم تحوّلت الى اشكال وتكوينات وهيئات جمالية ودلالية بتحفيز النشاط التخيلي بعد ان تعمل (المخيلة) على تحليل الأشكال المستدعاة من المحيط او من الأشكال المخزونة في (الذاكرة) وإعادة تركيبها بما يؤمن إرضاء الغرائز والانفعالات بصفتها ضواغط داخلية تتناغم مع ضواغط خارجية لاستحداث تصورات جديدة من الممكن للفنان التشكيلي عموماً ان يحوّلها الى مستمكنات حسيه بصرية وعليه فأن الخازنة المعرفية لدى مجمل الناس تبقى مستعدة لخزن ما يدخل عبر النوافذ الحسية الخمس لاسيما النافذة البصرية من موجودات المحيط، ومن ثم تعمل تلك الخازنة المعرفية (الذاكرة) على رفد المخيلة لدى الذوات المبدعة خصوصاً ببعض تلك المخزونات لتوظيفها في النصوص الإبداعية توظيفاً جمالياً ودلالياً.. وبناءاً على ذلك إعتمدت الباحثة على إجترار المخزونات التي تحتويها (الذاكرة) في تجربتها العملية (تكوين رقم –١–).

استحضرت الباحثة من خازنة الذاكرة (هيئة الأفعى) وشكل الشجرة والهيئات البشرية، كذلك استدعت من الذاكرة هيئة جسم (الأسد– والرأس البشري– واجنحة النسر..) لتجسيد الأشكال الافتراضية للكائنات المركبة بالطريقة ذاتها التي اعتمدها الفنان البابلي القديم في جدارية تنصيب الملك (زمري– لم)، إذ تستند الأبعاد البيئية على (مرجعيات متعددة) بعضها مرجعيات (أصيلة) وبعضها مرجعيات (دخيلة) تم استدعائها من امكنة وأزمنة مختلفة.

تسعى الباحثة الى توظيف الحصاد المعرفي الناتج من متراكم الخبرة المتولدة من التجارب المتعددة والمتنوعة ومن روافد النهل الثقافي، ومن استدعاء خصائص الموروث وسماتهِ المتجلية في المبدعات الفنية الرافدينية القديمة لاسيما في استدعاء خصائص وسمات (النخلة الآشورية) و(الكائنات المركبة) التي جادت بها إبداعات الفنان الرافديني التشكيلية في مجمل عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية، ولم تغفل الباحثة إمكانية توظيف تلك المناهل توظيفاً جمالياً ودلالياً من خلال اعتماد فكرة (التناظر– التوازن– التكرار– التكرار الزخرفي– التطابق...) إذ ساهم التلاقح الفكري والثقافي والجمالي بين التراث والمعاصرة على تعزيز فكرة تجلي الأبعاد التشكيلية في المنجز الإبداعي.

تعمدت الباحثة في (تكوين رقم –١– من التجربة العملية من البحث؛ مجارات الفكر الماثيولوجي الديني وفق الاتفاق الجمعي، ذلك الفكر الذي يجمع بين حقيقة الوقوع وميتافيزيقية

الحدث الدراماتيكي، إذ تؤثر احكام الأتفاق الجمعي، والتعاليم الدينية على بعض الإبداعات الفنية في التشكيل بغض النظر عن الزمان والمكان وعليه فأن (الكائنات المركبة ما هي الاّ من نواتج الخلق الذي تقوم بها آليات (التصور) الاّ أن الصورة تبقى من الاثيريات الحبيسة داخل ذهن الفنان، ولا تقع ضمن حدود الاستمكان الحسي، ولا يمكن للمتلقي أن يستمكنها بصرياً ما لم تعمل الذات المبدعة الى تحويلها الى شكل يقع ضمن حدود الإدراك الحسي البصري .

حرصت الباحثة في تكوين رقم –١– من التجربة العملية) ان تتمسك بهوية المكان وذلك للنهل من خصائص وسمات المرجع البابلي القديم في التشكيل، وقد وجدت من الصور الجدارية لقصور مدينة (ماري) – قصر الملك (زمري – لم) على وجه التحديد، لاسيما تلك الجدارية التي تشير الى الممارسات الطقوسية الدينية والأجتماعية في تنصيب الملك (زمري – لم) وما فيها من خصائص وسمات تشكيلية أصيلة تنتمي الى نفس المكان الذي تنتمي اليه الباحثة، فالنهل الثقافي من (ما كان) الى ما هو (كائن)، لابد ان يترك أثرهُ في النص الفني التشكيلي ، لاسيما إذا عَدَّ الفنان المعاصر ذلك الإرث الحضاري الذي ينتمي اليه من مرجعياتهِ التاريخية التي تفرز من هويته (هوية المكان)، فظهرت اللوحة المائية (تكوين رقم –١–) من التجربة العملية تتسم بخاصية تقسيم السطح البصري (اللوحة) الى عدد من الأقسام، وان كل قسم (مساحة مجتزءة من المساحة الكلية)؛ يحتوي على تكوين يبدو مستقلاً من حيث الشكل عن التكوين الآخر، الاّ ان خاصية البث الدلالي؛ هي التي تجمع بين مجمل تلك الأقسام، فضلاً عن اعتماد فكرة التوازن المتناظر الذي يقترب من (التطابق والتكرار...) التي امتازت بها (جدارية الملك "زمري– لم") تلك الفكرة التي حرصت الباحثة من اعتمادها في (التجربة العملية للبحث) فأشكال القسم العلوي الذي يحتوي على النخلتين الآشوريتين في أعلى يمين اللوحة تتطابق تماماً باسلوب (التكرار الزخرفي) مع أشكال القسم العلوي في اعلى يسار اللوحة وان الكائنين المركبين في يمين اللوحة المعاصرة؛ تتناظر وتتوازن مع الكائنين المركبين في يسار اللوحة، وبذلك تكون الباحثة قد حققت وجوداً (للبعد التاريخي) في نص تشكيلي معاصر.

إختارت الباحثة موضوعاً يحقق (البعد الاجتماعي) وفق الاتفاق الجمعي المؤمن بدلالات النص؛ إيماناً عقائدياً، إذ يصبح تبادل الاملاءات بين الفنان وبين المجتمع؛ من بين العوامل المفعِّلة للعمل الفني .

(AmeSea Database – ae –July. 2015- 0051)

تكوين رقم (٢)

شكل (٤)

اسم العمل : تكوين ، قياس العمل : ارتفاع ٦م عرض ٤م ، الخامات المستخدمة : الوان فريسك ، مكان العمل : معهد الفنون الجميلة للبنات بغداد ٢٠١٥

الوصف البصري:

لوحة مائية مستطيلة افقية المسقط، بلغت ابعادها المرتبطة بالمساحة ، إذ يبلغ طولها (٢٩سم) وعرضها (٢٠) سم، قسمت مساحتها الكلية الى (سبعة اقسام) بأسلوب التطابق المتناظر الذي يعتمد على التكرار الزخرفي (التكرار المعكوس) كون ان الأقسام الأربعة التي هي على يمين اللوحة؛ تتطابق مع الأقسام التي هي على يسار اللوحة.

هيمنت هيئة أنثوية على (مركز اللوحة) لها خصائص تجمع بين الخصائص البشرية والخصائص اللاهوتية بدلالة (التاج المقرن) الذي يتوج رأسها، وتلك دلالة الألوهة في الفكر العراقي القديم، إضافة الى كونها مجنحة، وتحمل في يديها قارورة يفيض منها الماء الذي يحتوي على (أسماك)، ويتفرع الماء الى جداول مائية تحتوي هي الأخرى على أسماك لتشكل (أُطُراً) للأقسام التي توزعت على عموم مساحة الجدارية، للإشارة الى (آلهة الماء الفوار) في الفكر الديني العراقي القديم.

يستلقي (أسد) في حالة الغفوة تحت اقدام (المرأة) وتلك إشارة الى الآلهة عشتار في الفكر الديني العراقي القديم، وبذلك أرادت الباحثة في التجربة العملية (تكوين رقم ٢) ان تجمع في خصائص (المرأة) صفات (الآلهة عشتار مع صفات آلهة الماء لفوار).

يشغل القسم الذي يجاور القسم المركزي من جهة يسار اللوحة (عازف القيثارة) بوضعية الجلوس على كرسي، يتناظر ويتوازن مع (عازفة القيثارة) بوضعية الجلوس تشغل القسم الذي

(AmeSea Database – ae –July. 2015- 0051)

يجاور القسم المركزي من جهة يمين اللوحة. وكلاهما يمارس دور العزف على آلة القيثارة العراقية الصنع والاختراع.

يعلو اللوحة (عشر نخلات آشورية الخصائص) خمس منها على يمين اللوحة، وخمس أخرى على يسار اللوحة وقد نفذت النخلات باسلوب (التكرار الزخرفي – المعكوس) ليحقق نوعاً من التوازن المتناظر – المتطابق.

تظهر في يسار اللوحة (إمرأة) تحتضن جدول مائي، ويقابلها من جهة يمين اللوحة (رجل) يحتضن جدول مائي آخر.

نفذت اللوحة بالألوان المائية على ورق (كانسون)، باعتماد الطريقة التقليدية للرسم المائي.

خصصت (الأحمر) الذي يمتاز بطول موجي عالي؛ لزي (المرأة – الآلهة) كونها تعد الشكل المهيمن في اللوحة لتفعيل خاصية الجذب البصري. وقد ملئت خلفية اللوحة (سالب الموضوع) باللون الأزرق السماوي المتداخل مع البرتقالي وبدرجات تونية مختلفة، كذلك وضفت (النيلي) وبأسلوب خطي لرسم تموجات الماء والأسماك داخل الجداول المائية.

لونت البشرة الآدمية باللون البرتقالي المتداخل مع اللون الجوزي الفاتح فضلاً عن توظيف (الجوزي الفاتح) في جذوع النخيل، والخطوط الداخلية للأسد الجاثم في أسفل مركز اللوحة تحت أقدام (المرأة – الآلهة) مع استخدام (اللون الأصهب) لملئ مساحة الأسد الجاثم.لونت سعفات النخيل الآشورية باللون (الزيتوني) وقد حددت بخطوط خضراء.

خصص (اللون الأبيض) في تلوين (الرجل والمرأة) الذين يحتضنون الجداول المائية، فضلاً عن استخدامه في (تنورة العازف والعازفة)، وأجنحة (المرأة– الآلهة) كما وظف اللون الأسود توظيفاً خطياً في تحديد الهيئات الخارجية والتفصيلات الداخلية للأشكال.

الأبعاد التشكيلية

حرصت الباحثة على استدعاء المفردات الشكلية من المحيط البيئي لتعزز من وجود (الأبعاد البيئية) وقد وظفت تلك الاستدعاءات الشكلية توظيفاً يعتمد التصرف بالمرئي عن طريق الاختزال التكعيبي، وذلك بتفكيك المستدعى وإعادة تركيبه على وفق الرؤية الفنية التكعيبية، فالفن هو إعادة بناء المستدعى المحسوس على وفق رؤية الفنان الذي يستجيب لطاقاتهِ الإبداعية ليتحول ذلك المستدعى المرئي الواقعي، الى مدرك إبداعي جمالي يتناغم مع الأبعاد التخيلية المنتمية للأبعاد الذاتية، إضافة الى توظيف المجترات الشكلية المخزونة في (الذاكرة) والمستدعاة أصلاً من المحيط البيئي، توظيفاً يخدم غايات العمل الفني الفكرية والبنائية والدلالية.. إذ تعد الخازنة المعرفية (الذاكرة) للأشكال والاحداث والأفكار، من بين الأنشطة الانسانية المنتمية للأبعاد الذاتية التي تؤثر في النص التشكيلي .

يفصح العمل الفني عن نوع من جدلية التأثير بين (الأبعاد الذاتية) التي تتكون من (القلق- الذاكرة- المخيلة...) فضلاً عن متراكم الخبرة والحصاد الثقافي ، وبين الأشكال المستعارة مع العالم المحيط، كونها تضغط على الذات المبدعة وتفرض وجودها في النص الإبداعي، الاّ انها تخضع للمتغير الناتج من ضواغط الذات المبدعة لتتجلى (الأبعاد التشكيلية) في النص البصري التي تشمل (الأبعاد الداخلية- الانفعالية- السايكولوجية...) و(الأبعاد الخارجية) المتمثلة بالبيئة، والتاريخ والسسيولوجيا والثقافة، فضلاً عن تأثيرات سياسية ودينية وبذلك تجسدت الأشكال الافتراضية للعوالم الماورائية (الآلهة).

استعارت الباحثة اشكال لوحتها (تكوين رقم ٢) من التجربة العملية من المرجعيات الرافدينية للتشكيل، كونها تمثل الأبعاد التاريخية التي هي بدورها اعتمدت مبدأ الاستعارة من اشكال المحيط البيئي، وبذلك تتولد الأبعاد التشكيلية من (ضواغط التجارب السابقة) تضاف الى الضواغط الداخلية والضواغط الخارجية ، وبناءً على ذلك حرصت الباحثة في (تجربة البحث العملية) من ان تستدعي (شكل النخلة الآشورية) وشكل (آلهة الماء الفوار) المتداخل مع شكل (الآلهة عشتار) من المرجع التاريخي لحضارة وادي الرافدين.

تأثر الناتج النهائي للوحة (تكوين رقم ٢) من التجربة العملية، بالمستدعى المحسوس، إذ تمثل المعرفة الحسية ذات الطابع التأملي، وسطاً بين إدراك الأبعاد المؤثرة في النص التشكيلي، وبين الناتج النهائي المتمثل بجمال التكوين، وأهمية الدلالة.

تأسست الابعاد التاريخية في (تكوين رقم ٢) من التجربة العملية، على المواصلة مع آليات الفنان الرافديني القديم، لاسيما في العصر البابلي القديم؛ على إدراك المحسوس، ومن ثم إجراء عملية مسحية بصرية على تفاصيلهِ، لتطلق العنان للقدرات الإبداعية الذاتية المرتبطة بالبعد التخيلي والبعد المعرفي لتترك بصمتها على المستدعى المحسوس، وتغيرهُ بدواعي التصرف، ثم توظيفه في التجربة العملية، إذ يسبق النشاط الحسي- العملية الإدراكية، ثم تتحول المدركات بدواعي التصرف الى منجزات إبداعية، تحمل غايات متعددة، تتسيدها الغاية الجمالية، سواء كان ذلك الجمال الذي يكمن بالفكرة (جمال الفكرة)، او بالطبيعة البنائية للتكوين (جمال التكوين)، أو بالبث الدلالي (جمال المضمون).

يتحول المدرك الحسي الى مدرك إبداعي بتداخل (البعد التخيلي) مع محسوسات العالم المحيط المستدعاة من البيئة، ليحقق ذلك التداخل ناتجاً يقترب او يبتعد في آن معاً مع الشكل المحسوس كون ان الفنان يمتلك القدرة على تحويل الافتراضي اللامرئي (الخيالي) الى مادي (اشكال محسوسة) وعليه فأن توليفة الأشكال بتصرف ما هي الا توليفة ابتدعتها المخيلة وبقيت حبيسة الذهن حتى وظف الفنان التشكيلي قدرته على تحويلها من افتراضيتها الى أشكال يمكن استمكانها بصرياً من قبل الذوات المتلقية، وهذا ينطبق ايضاً على هيئة (الآلهة) الافتراضية، وينطبق على احتضان المياه بسواعد بشرية، وينطبق على فكرة الباحثة في جعل مجرى تلك الجداول المائية عمودية وافقية بما يخالف المنطق الواقعي، وينطبق في التأكيد على (الشقوق

والشفافية) من خلال مشاهدة (الاسماك) وهي تسبح في النهر التي يمكن إدراكها في الرسوم البدائية ورسوم الاطفال، او في بعض الصور الفرعونية المرسومة على قصب البردي.

تجاوزت الباحثة تأثيرات الأبعاد الاجتماعية المعاصرة، لتنسلخ عن ذاتها وعن مجتمعها المعاصر لتجاري آليات التفكير الجمعي الرافديني في زمانهِ ومكانهِ بغية الوصول بالناتج الإبداعي (التجربة العملية) الى خطط الفنان البابلي، لاسيما خطط الفنان المكلف بتنفيذ جدارية الملك (زمري – لم) لتجسد الباحثة أهمية دور الآلهة في التأثير على الواقع الديني والسياسي والاجتماعي، على الرغم من كونها تعيش في زمان غير الزمان الذي تسود به ثقافة الفكر (اللاهوتي) الذي جعل من (عشتار) ومن (آلهة الماء الفوار)، آلهة؛ من دون الذات الإلهية الحقيقية المتمثلة (بالواحد الأحد) سعياً من (الباحثة) الى تحقيق المعادلة التي تربط (ذاتية الفنان) مع (التراث) ليتحقق الربط بين (التراث والمعاصرة) مما ادى ذلك الى ولادة الناتج الإبداعي (تكوين رقم ٢) من التجربة العملية والتي تؤكد فكرة جمع الفنان التشكيلي المعاصر؛ بين خصائص التشكيل الرافديني، وبين خصائص التشكيل الإسلامي، وبين خصائص الحداثة في الفن، بما في ذلك من اختزالات وتسطيح وتبسيط.

تعلن اللوحة المائية كونها جزء من التجربة العملية (تكوين رقم –٢–) عن وجود (الأبعاد الذاتية) للفنان (مؤلف النص) الإبداعي، لاسيما (البعد الاسترجاعي) (التذكر)، والبعد التخيلي، والبعد المعرفي (الخبرة).. اضافة الى كيفية تحويل التصور اللامرئي، الى تشكل مرئي كذلك تعلن عن وجود واضح للأبعاد البيئية، والابعاد التاريخية، والأبعاد الاجتماعية، والابعاد الثقافية، تلك الثقافة التي تجاري فهم مجمل تلك الابعاد ولكن بطريقة الفنان البابلي القديم، اضافة الى ما تحتويه من استدعاءات واستعارات من المعطيات الجمالية للموروث القديم كون أن اعتماد فكرة الربط بين (البيئة) وبين (الإبداع الفني) بدأت مع بداية الأنشطة الإبداعية التشكيلية على وجه الأرض .

والأطيان والاحجار (والأخشاب والعظام التي تحرق) لتصنيع اللون الأسود مع مادة (الهبهاب) وخامات ومواد (الفريسكو، والخزف، والفسيفساء..) كلها خامات متواجدة ضمن المحيط البيئي، الاّ ان طاقات الفنان الإبداعية تعمل على تحويل (المواد) من كونها (صمّاء) الى مواد ذات قيم فكرية وجمالية ودلالية .

وبذلك تؤسس الأبعاد البيئية الى نوعين من التأثير في العمل الفني التشكيلي على وفق ما يأتي:

– نوع مرتبط بتوظيف الخامات الصّماء توظيفاً جمالياً ودلالياً.

– نوع مرتبط بالاستدعاء والاستعارة لأشكال الواقع البيئي المحيط في التكوين البنائي للعمل الفني، وبذلك توقض الطبيعة والأشكال المحسوسة في الفنان (الأفكار، وتهيج المشاعر، وتفعيل الخيال) وعليه فإن الفنان غالباً ما يلجأ الى الأشكال الحيوانية لأغراض دلالية بعضها يرتبط ارتباطاً مباشراً بالحيوان ذاته لتكون دلالة (الثور) على سبيل المثال لا الحصر لا تتجاوز مفهوم مرتبط بشكل (الثور) لدى المتلقي.

وبعضها يرتبط ارتباطاً غير مباشر بدلالة (الحيوان) فدلالة (الثور) ربما تتجاو المفهوم الدال على (الثور) لتصبح دلالته ربما (الخصب) في مجمل الاعمال التشكيلية العراقية القديمة، أو ربما تكون دلالته (العدو) كما هو الحال في لوحة (الجرنيكا) للفنان (بابلو بيكاسو). أو قد تكون دلالة (الحيوان) كناية للانسان، (فالغزال) على سبيل المثال تشير دلالته على (الانسان الجميل)، و(الثعلب) تشير دلالته ربما على (الانسان الماكر).. وهكذا، فالدال والمدلول لا يرتبطان بالأحكام المقيّدة، بل بالاحكام النسبية حسب ذائقة وخبرة وتجارب الانسان الذي لا تتطابق ذائقته وخبرته وتجاربه مع الانسان الآخر. وبناءاً على ذلك تعمدت الباحثة تجاوز الخوض في (الدال والمدلول) في مجمل تكوينات (التجربة العملية) وترك لذة البحث عن (الدال والمدلول) للذوات المتلقية، لتحقق لديه لذة الاكتشاف الدلالي الذي سوف يكون صحيحاً سواءً اتفق او اختلف او تناقض، مع دلالات الفنان، كون ان غاية الفنان الرئيسة هي تحقيق (اللذة) لدى المتلقي فقط.

ترتبط (الأبعاد الذاتية) ومن بينها (المخيلة والتذكر) ارتباطاً جدلياً مع المستدعى المرئي من اشكال العالم البيئي المحيط إذ ان نواتج العملية الإبداعية تُخلق من نواتج الصراع بين قدرات وطاقات وخبرات الفنان، وبين المستدعى من محسوسات البيئة، وبين المستدعى من خازنة الذاكرة، لتعمل المخيلة بحسم الصراع بأسلوب يثير الدهشة المحققة للذة لدى جموع المتلقين ، كما تعزز مصداقية العمل الفني من إثارة (اللذة) التي تتولد من انعكاس نوعين من المفاهيم، كما يأتي:

– مفاهيم تحقق لذة نتيجة إتقان الفنان في معالجة المستدعى المحسوس جمالياً.

– مفاهيم تحقق لذة ناتجة من اكتشاف المتلقي لماهية المنعكسات الدلالية من النص التشكيلي.

كما ان العمل الفني يحقق مصداقيته حينما يحصل نوعاً من الاتفاق بين انفعالات وعواطف الذات المبدعة التي يشق عنها منجزه الإبداعي وبين انفعالات وعواطف الذات المتلقية، وبعد حصول ذلك الاتفاق بين العاطفتين تتحقق اللذة الجمالية لدى المتلقي.

ظهرت اللوحة المائية (تكوين رقم ٤) لتجاري فكرة؛ أن للظواهر والمظاهر الطبيعية سطوة على الانسان، إذ أنه مهما يملك من قدرات عقلية ومن اكتشافات واختراعات تحصينية، إلاّ أنه لا يملك كامل القدرة على مقارعتها والسيطرة عليها لتتحكم الظواهر والمظاهر الطبيعية البيئية بطبيعة الانشطة الإبداعية، ومن بينها المبدعات التشكيلية وعليه، أسس الفن منذ بواكير ظهورهِ لفكرة الخضوع للقوى الغيبية الماورائية المتمثلة بالفكر (اللاهوتي) بغية استرضائها لتحقق لهُ بعضاً من الاستقرار النفسي لمقاومة شراسة تلك الظواهر ولو بالاطمئنان النفسي. فالفن هو امتزاج المنعكس المادي من العالم البيئي المحيط مع المتراكم الثقافي المتولِّد من المتراكم المعرفي الناتج عن التجربة والتجريب .

المراجع

المراجع العربية:

١. انطوان مورتكات : "الفن في العراق القديم" ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة، سلسلة الكتب الفنية (٣١) ، العراق ، ١٩٧٥ .

٢. إيلاف سعد على الباصرى: "وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة"، سلسلة رسائل جامعية، الطبعة الأولى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ٢٠٠٨.

٣. جبران مسعود : "رائد الطلاب" ، دار العلم للملايين ، بيروت .

٤. زكريا إبراهيم: "مشكلة الفن "، مشكلات فلسفية (٣) ، مكتبة مصر

٥. زهير صاحب وحميد نفل : "تاريخ الفن في بلاد الرافدين" ، منشورات محافظة بغداد – المركز الثقافى البغدادى الأصدار الثانى ، ٢٠١١.

٦. شاكر عبد الحميد: "العملية الإبداعية في فن التصوير"، سلسلة عالم المعرفة(١٠٩) ، الكويت ، ١٩٨٧.

٧. زهير صاحب وحميد نفل: "تاريخ الفن في بلاد الرافدين"

المواقع الألكترونية:

http://www.iraqnla.org/fp/journa116/test17.htm

http://www.iraqiwi.com/iwi.php?action=view
حكمت السعدى :خصائص فن الرسم العراقى القديم ، ٤/٨/٢٠١٠

http://www.iraqnla.org /fp /journa116/test17.html
محمد العبيدى. زمرى ليم ... ومدينة مارى.

www.almaany.com /home.php
معجم المعانى الجامع – معجم عربى عربى

http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=11&lcid =1521