RIMAK International Journal of Humanities and Social Sciences
ISSN: 2717-8293
Volume 6, Issue 3, May 2024

Received: 22/03/2024 **Accepted:** 19/04/2024 **Published:** 01/05/2024

THE CONVERSATIONAL GESTURE IN ASSYRIAN SCULPTURES

Dr. Samer Hossam Ali AL-SHALAH [1]

University of Babylon, Iraq

Researcher Khawla Abdel Hassan ABDEL ALI[2]

University of Babylon, Iraq

Abstract

The current research contained four chapters that included the first chapter, the research problem and the aim of the research represented in identifying the dialogue gesture in the Assyrian sculpture in addition to the importance of the research and the need for it and the definition of terms, while the second chapter included the theoretical framework and previous studies, which contained two topics the first topic the concept of dialogue gesture philosophically while the second topic included the old Iraqi sculpture. The third chapter, included the research procedures from the research community, the research sample, the research tool, and the research methodology, while the fourth chapter included the results, conclusions, recommendations and proposals.

The researcher reached the most important results as follows:

1. Expressive movements formed a plausible tool in achieving the dialogue gesture among the characters within the wall sculptural construction, as in the sample samples (1, 5 ,4 ,3 ,2).

2. The nature of the subjects chosen for the Assyrian mural sculpting had an important role in achieving mutual dialogue in the construction of the mural work through the embodiment of the Assyrian sculptor scenes of coronation and handshake and the book and the scene of victory as in the sample models (1, 5 ,4 ,3 ,2).

Conclusions:

1. The Assyrian murals formed a communicative vision for past and future generations.

2. The Assyrian sculptural murals represented a media outlet throughout the ages.

The research also included a summary of the research in Arabic and English and a list of sources and appendice.

Key words: Gesture, Dialogue, Assyrian Sculpture.

http://dx.doi.org/10.47832/2717-8293.29.27

[1] sameralshalah@gmali.com

[2] khawla.abdulhassan@gmail.com

الإيماءة الحوارية في المنحوتات الآشورية

م.د. سامر حسام علي الشلاه

جامعة بابل، العراق

م.م. خولة عبد الحسن عبد علي

جامعة بابل، العراق

الملخص:

شملت الدراسة الحالية على الإيماءة الحوارية في المنحوتات الآشورية إذ انطوى البحث على أربعة فصول، تمثّل الفصل الاول بمشكلة البحث وأهميته، وهدف البحث الذي تمثّل بـ (تعرف الإيماءة الحوارية في المنحوتات الآشورية)، وحدود البحث وتحديد المصطلحات.

أمّا الفصل الثاني فقد اهتمَّ بالإطار النظري والدراسات السابقة فقد تضمن المبحث الاول مفهوم الإيماءة الحوارية فلسفيا اما المبحث الثاني فقد احتوى النحت العراقي القديم وحضاراته القديمة اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث والفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وقد توصّل الباحث إلى أبرز النتائج منها:

1. كان لطبيعة الموضوعات المختارة للنحت الآشوري الجداري دور مهم في تحقيق الحوار المتبادل في بنائية العمل الجداري كما في نماذج العينية (1، 2، 5،4،3).

2. اعتمد النحت الآشوري في تحقيق الحوار المتبادل بين الشخصيات في المشهد الجداري على الإيماءة والإشارات الرمزية التي توحي للمتلقي بطبيعة الحوار كما في نماذج العينة(1 ، 2، 3، 4 ،5)

وتوصل البحث إلى أهم الاستنتاجات :

1. شكلت الجدارية الآشورية رؤية تواصلية للأجيال السابقة واللاحقة.

2. كانت الجدارية الآشورية تمثل وسيلة اعلامية بلاغية على مر العصور .

كما تضمّن البحث ملخص البحث باللغة الانكليزية وقائمة المصادر والمراجع

الكلمات المفتاحية: الإيماءة، الحوارية، نحت آشوري .

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث.

أولاً: مشكلة البحث:

شكّلت الإيماءة الحوارية في العمل النحتي القديم تعبيراً عن الحركة للنشاط والشكل الأساس للحياة وطريقة التعبير عن الأفكار والمشاعر والمفاهيم وعن الذات بوجه عام. إنّ الحركة تعبّر عن مضمون العمل النحتي سواء داخلية كانت أم خارجية؛ لذلك أصبح من أهم ما يميّز العمل النحتي القديم حركة الجسم، وهو ذلك التنوّع الواسع في أشكالها وأساليبها وأدائها، كما أنّ الحركة تعد من طرق التعبير قديماً وحديثاً، ومن خلالها تمكّن الإنسان من تحقيق اكتشافات عديدة في بيئته الطبيعية والاجتماعية ممّا ساعده في نفس الوقت على اكتساب الخبرة الحركية كخبرة عرضية؛ لأنّها تساعد الإنسان على مواجهة العالم من حوله، فتحدث الحركة عندما يرسل الدماغ إشارات كهربائية باستثارة الأعصاب الحركية، وتذهب الحركة عبر جذع الدماغ إلى الحبل الشوكي، ومن هنا تتفرع إلى المجاميع العضلية المرتبطة بها.

أمّا من الجانب الفني فالاهتمام في الحركة المتقنة والاهتمام بالكتلة وتشكيل العناصر التكوينية والتعامل معها كونها أحد الوسائل (الحوارية) للتعبير الحركي يعطيها الانسجام الكامل في الشكل الخارجي، إذ يبدأ النحّات من خلال التعبير عن الفكرة أو مجموعة أفكار وإظهارها في المنجز النحتي وتشكيل وربط العناصر للوصول إلى تجسيد الايماءات الحوارية المعبرة عن مضمون العمل.

يرتبط المظهر الخارجي للعمل النحتي ارتباطاً كبيراً في تركيبة الحركة، وذلك من خلال أهميتها في النحت كونها إحدى مفردات العمل النحتي، ممّا جعل الباحث يبحث عن مفهوم الإيماءة الحوارية وآلية التعبيرات الحركية ضمن دائرة النحت العراقي القديم بصورة عامة، والنحت الآشوري بصورة خاصة والمتمثّلة بمنحوتات العصر الآشوري، لذلك طرح الباحث التساؤل الآتي: ما هو مفهوم وآلية (الإيماءة الحوارية في المنحوتات الآشورية)؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

1. تكمن أهمية البحث في التعرف على مفهوم الإيماءة الحوارية في الأعمال النحتية للنحت الآشوري، وأمّا الحاجة إليه فهي تكمن في تعريف (الإيماءة الحوارية)، من خلال مفهوم الحركة التي تحمل العديد من التعبيرات ذات السرد القصصي، ومدى تأثيرها على المنجز النحتي فضلاً عن تعريف الدارسين والمهتمين في فن النحت عن الإيماءة الحوارية التي حملها المنجز النحتي الآشوري، ودعم المكتبة بهذه المعلومات.
2. تفيد كافة الطلبة الدارسين في مجال النحت ولاسيما طلبة الدراسات العليا والأولية.

ثالثاً: هدف البحث:

تعرّف الإيماءة الحوارية في المنحوتات الآشورية.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: شملت الحدود الموضوعية الأعمال النحتية الجدارية للنحت البارز والنافر للحضارة الآشورية القديمة.

الحدود المكانية: شمال العراق.

الحدود الزمانية: تتحدد الفترة الزمنية (934 – 609 ق م).

خامساً: تحديد المصطلحات:

(الإيماءة)

أ – لغويا:

- ((ايماءة: اسم، الجمع ايماءات/ (اسم: المرة): إِيمَاءةٌ مُعَبِّرَةٌ، حَرَكَةٌ، إِشَارَةٌ، لَفْتَةٌ بِوَاسِطَةِ عُضْوٍ مِنْ أَعْضَاءِ الجِسْمِ أَوْ مَلاَمِحِ الوَجْهِ)) ().

- ((الإيماءة: خرج عن سكونه، (حركة): أخرجه عن سكونه (تحرّك): حرّك في قوة، في العرف العالم: انتقال الجسم من مكان إلى آخر، أو انتقال أجزائه كما في حركة الرحى))[2].

- ((الإيماء: ضد السكن – ساكنه: حثه، أيقظه من الخمول، حرّك – الحفيف الذكي نقول (غلام حرك) أي خفيف ذكي))[3].

ب – **اصطلاحيا:**

- ((تبدل متصل للموقع في المكان، منظوراً إليه من زاوية الزمن، ومن ثم تكون له سرعة محددة))[4].

- ((وهي فعل action ينطوي على تغير، ولذلك يقابله رد فعل reaction ليس من اللازم أنْ يكون هو الآخر على هيأة حركة ملموسة))[5].

التعريف الاجرائي:

الإيماء هو حركة شيء في اتجاه معين لمسافة معينة ولغاية معينة، أو الانتقال في الزمان من خلال فن الأداء عن طريق التعبير الحركي في العمل النحتي.

(الحوارية)

أ – لغوياً:

- الحوار ((ينحدر من (ح و ر)، بمعنى: حور: الرجوع عن الشيء، وإلى الشيء، وعنه حوار محاراً ومحارة وحووراً: رجع عنه واليه: فما أحار إلى جواباً وما رجع إلى حويراً، ولا حويرة ولا محورة ولا جواراً اي ما رد جواباً واستحار اي استنطاقه، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره، والمحورة/ من المحاورة مصدر كالمشورة من المشورة كالمحورة))[6].

- الحوارية ((حاور: محاورة وحوار واحوارا: جاوب: (حاور فلانا)، أي جادل (عينوا ممثلاً ليحاور الفريق الآخر)، حوار: تبادل الحديث والمجاملة والكلام: (حوار مع أكثر من متخاطبين))[7].

ب– اصطلاحاً:

الحوارية (Dialogisme)

- ((الحوارية عبر مزج حوار متخيل في ملفوظ ما، كما تستعمل كذلك في تحليل الخطاب للإشارة إلى البعد التفاعلي للاستعمال، سواء أكان هذا الاستعمال شفوي او مكتوب))[8].

ج- التعريف الاجرائي:

الحوارية هو الحديث الذي يدور بين طرفين أو أكثر داخل العمل الفني النحتي حول موضوع معين، أو هو الحوار القائم بين النحّات والمتلقي الذي يطرح عن طريق العمل النحتي، كما أنّ الحوارية تهدف إلى توصيل فكرة معينة إلى المتلقي عن طريق العمل النحتي.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة.

المبحث الأول: مفهوم الإيماءة الحوارية فلسفياً.

- مفهوم الإيماءة (الحركة):

إنّ التحولات الفكرية التي شهدها العالم إزاء صراع الحضارات على مر العصور أدى إلى إفراز نتاجات فكرية وفلسفية أسهمت بشكل واضح في تفسير الظواهر عبر مجموعة من المحاولات النقدية الفلسفية والتي شكّلت منعطفاً مهماً في تفسير وتأويل المعتقدات الفكرية والعقائدية على مر العصور والتي تمثلت تفسيراتها عبر نتاجاتها الفنية والتي صورت العالم القديم بأسلوبها الخاص، فالحوار أو الحوارية شكّلت ظاهره تناولتها الفلسفات القديمة والحديثة لما لها من أهمية تواصلية تعبّر عن مضمون النص سواء أدبيا كان أم فنياً، فبرز العديد من الفلاسفة الذين تناولوا مفهوم الحوارية داخل بنية النص عبر إيجاد أدوات ومحركات تفسير الظواهر، فقد شكّلت الإيماءة أداة طبيعة ومرافقة للحوار كوسيلة لإيجاد نظم تعبيرية تعمل على خلق نظام جديد بين المرسل والمتلقي لتكوين نص حواري يعبر عن ظاهرة ما.

فالإيماءة ضمن المفهوم الفلسفي ظهرت بوادرها الأولى من خلال توضيحها كحركة عند (الليليون) وهم فلاسفة يونانيون قبل سقراط؛ إذ عدّوا الوجود واحداً وساكناً ودائماً، وإنّ أي متغيرات تدركها الحواس، ولم يعترفوا بالحركة والتغير وقالوا إنّ الحركة هي البحث وإيجاد ما هو غير موجود ولا يمكن جلب الشيء من العدم، ومن الذين عارضوا فكرة الحركة والتغير بشده الفيلسوف (زينون) الذي رأى أنّ الجسم عندما يقوم بالحركة من نقطة إلى نقطة أخرى يمر بعدة نقاط بين النقطة الأولى والأخيرة، وهذه النقاط تمرُّ بعدة نقاط داخلية بين النقاط الموجودة بين النقطة الأولى والأخيرة فمعنى هذا ان الجسم لا يصل إلى هدفه ولا يمكن للحركة ان تحصل بنفس المكان اذاً الحركة غير ممكنة، اما الفيلسوف (هرقليطس) فوجد أنّ الحركة تكون شاملة وكاملة في الكون، ويرى بأنّ كل شيء يذهب ولا يبقى في مكانه، ويقارن هذه الأشياء بجريان الماء؛ لأنّ الماء لا يبقى ثابتاً في النهر؛ لأنّه يجري مستمر؛ أي يكون متغيراً وغير ثابت، وأرسطو يرى بأنّ الحركة هي التحوّل بين الضدين، ويجد بأنّ الارتباط بين حدّين والتغيّر هي تلك العلاقة التي تربط الحدين، ويرى أنّ الحالة الطبيعية للجسم هو السكون، ولكي يتحرّك الجسم يجب أنْ تكون هناك قوة ولا يمكن التحرّك بدون هذه القوة؛ أي أنّ أي جسم لا يمكنه التحرّك إلّا من خلال قوة داخلية في الجسم تقوم بتحريكه، واذا لم تتوافر هذه القوى في تحريكه فإنّه يصبح في هذه الحالة في وضعية السكون[9].

- الإيماءة في مفهوم العلوم:

إنّ الإيماءة (الحركة) في العلوم موضوع أساسي بل أنّه الموضوع الرئيس للعلوم هو دراسة أشكال الحركة وقوانين إيقاعاتها، ومن مجموع نتائج العلوم يبنى الفكر مفهوماً كاملاً شاملاً للعالم بوصفه حركة مستمرة. وأخذت نظرية نيوتن في تفسير الحركة الكونية مكانها لنظرية اينشتاين في النسبية، والذي انطلق من رؤية فلسفية إلى أن يتوصّل إلى كشف ظاهرة طبيعية ثم يعود لتفسير الظاهرة، ولعل أكثر الأمور إثارة للتفكير هو حركة الفكر البشري نفسه، ففي المجتمع كما في الطبيعة تكون الحركة أبرز الموضوعات فالمادة ذاتها حركة، ولا يمكن للعلوم الطبيعية دراستها بغير هذا الفهم، كذلك المجتمع لا يمكن فهمه الا من خلال الحركة ولا يمكن تصوّر مجتمع جامد[10].

- الإيماءة (الحركة) في مفهوم الفن:

قوانين الحركة تدفعنا لإظهار معالمها، فجسم الإنسان له الحركة الأساسية والممرات الداخلية والخارجية، والفضاء له حركة وكل ظاهرة في الطبيعة لها حركة، وإنّ للحركة فكرتين في الفن، هما: التغير والزمن، فالتغيّر يحدث

موضوعياً في المجال المرئي وفي عملية الإدراك أو كليهما، أمّا الزمن فيدخل في جميع الحالات إذ تتضمّن بعض الفنون حركة موضوعية كالسينما والرقص، ولهذه الفنون فترة زمنية، وبعض الفنون الأخرى فإنّ الحركة تكون موجودة في جميع نواحي الإدراك ولها صفة خاصة، وتنقسم الحركة في الفن إلى قسمين هو اتجاه السرعة نحو الزيادة، والثاني اتجاه التباطؤ نحو السكون، إذ نجد أنّ الحركة تأخذ صفات عدة، ولها التأثير الكبير على الفن[11].

((ففي المسرح تبرز الدلالات والإشارات المختلفة والمتنوعة حركية معبرة عن إحساس الممثّل حركياً))[12].

- مفهوم الإيماءة (الحركة) في جسم الإنسان:

جسم الإنسان بحكم تكوينه وتركيبه من الناحية التشريحية له تأثير مباشر على فعل الحركة، فإنّ الجهاز الحركي (الجهازين العظمي والعضلي) هو المعني بشؤون حركة أجزاء الجسم بمختلف أنواعها، ويمكن بشكل عام توضح الحركات الأساسية التي تتم في جسم الإنسان مثل الثني، ويقصد به ثني العظمين المتحركين من بعضهما، المد هو أبعاد العظام المتحركة بعضها عن بعض، التقريب هي عملية تحريك جزء من الجسم باتجاه الخط الممثل لمنتصف الجسم، التبعيد هي عملية تحريك جزء من الجسم بالاتجاه البعيد عن الخط الممثل لمنتصف الجسم، الرفع هو رفع جزء من أجزاء الجسم إلى الأعلى، الخفض، وهي عكس عملية الرفع؛ أي خفض جزءٍ مــن الجسم إلى الأسفل، التدوير تتم الحركة في هذه الحالة حول المحور الطولي للعظم، الكب ويقصد بحركة الكب تدوير اليد أو اليد، والساعد من مفصل المرفق إلى الداخل وتتمُّ الحركة حــول المحور الطولي للساعد بحيث تواجه ظهر اليد إلى الأعلى، البطح، وهي عكس عملية الكب تماماً؛ أي تدوير اليد أو اليد والساعد من مفصل المرفق إلى الخارج، بحيث تواجه باطن اليد إلى الأعلى، الدوران ويقصد بحركة الدوران أنّ الجزء المتحرّك يرسم أثناء حركته دائرة، وتشمل هذه الحركة مجموعة حركات كالثني والتبعيد والمد والتقريب، نجد أنّ الكثير من هذه الأجزاء والحركات أخذ في العمل النحتي من حركات رياضية مختلفة[13].

مفهوم الحوارية (الحوار) فلسفياً:

إنّ موقف الإنسان من ظواهر الطبيعة يفسّر الشكل التأملي للفكر الذي هو نتاج للحوار الذاتي للوصول إلى إجابات مرضية، فالتأمل في الحوار في الأسطورة صورة مفسرة لذلك الحوار، وإذا اعتددنا الأسطورة سابقة على الفلسفة من حيث التفكير والمعرفة فأنّ الحوار الذاتي أو التأملي هو خط الشروع لما قبل الفلسفة، لأنّ الإنسان البدائي وقف إزاء العالم موقفا واقعيا بدافع ضرورة التحاور مع الطبيعة.

وهذا ما يقودنا إلى أنّ بدايات التفكير هي بدايات الحوار سواء ذلك التفاعل بين الإنسان والطبيعة كان أم على شكل تساؤلات بين الإنسان وذاته على سبيل التأمل للوصول إلى المعرفة التي توحي بـ ((التفاعل والاتصال بين الذات المدركة والموضوع المدرك وتتميز عن باقي معطيات الشعور من حيث انها تقوم في آن واحد على التعامل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين))[14].

لذلك اتّخذ الحوار منحى متغايراً، كما أنّ اللفظة متغيرة، فبعد ما كان الحوار ذاتياً أصبح أسلوباً للمناقشة والمتعلم، وكذا نشأ مصطلح (الجدل) عند الأسلوب اليوناني في فن الحوار، فقد نجد أنّ كلمة (Dialectique) تدل في اليونانية على الكلام أو الخطابة، وهذان المعنيان موجودان فيها فـ (Dia) تدل على معنى التبادل والمقايضة، ليكون المعنى في اليونانية دالاً على المحادثة والمحاورة، وبتخصيص معنى المحاورة تكون الكلمة دالة على الحوار[15].

ومن هنا يتبيّن لنا بأنّ الحوار يقترب من (الجدل)، إلا أنّه اتّخذ أوجهاً في الفلسفات، وكما يأتي.

يعدُّ (زينون الأيلي) (490 – 430 ق.م) هو المكتشف للمتناقضات وهو مخترع الجدل – حسب اعتقاد أرسطو – فقد كانت متناقضات (زينون) أمثلة بارزة عن الجدل، تقوم على دحض فروض الخصوم بإظهار النتائج غير المقبولة الناشئة عن تلك الفروض، إذ عمل (زينون) على استخدام الجدل قاصداً به المنهج الذي يقوم على إقحام الخصوم، والهدف من الجدل هدم نظريات الخصم عن طريق مقدمات يتقبلها الخصم، وهذا هو الجدل السالب، الذي لا يتأتّى من مقدمات شافية[16].

فهو يعتمد في طريقة مناقشة الخصم على التسليم لهم بصحة قضاياهم ثم يبيّن لهم ما يترتّب على هذا التسليم من خُلف وتناقض، فمثلاً عندما يريد الدفاع عن آراء أستاذه (بارمنيدس) (540 ق.م)، بأنّ الوجود واحد وأنّه ساكن، يسلّم للخصوم بصحة اعتراضهم، ويفترض عكس ذلك بأنّ الوجود فيه كثرة وتحرّك، ثم يبيّن ما يفضي إليه هذا التسليم من خُلف وتناقض كل على حدة في حال الكثرة وفي حال التحرك، وما دامت القضيتان المتناقضتان لا تصدقان معاً ولا تكذبان معاً، وما دامت قضايا الخصوم اتّضح كذبها، تصدق بالتالي قضايا بارمنديس[17].

إنّ الجدل عند زينون ذاتي من حيث اعتماده على الذات المفكرة، فالواحد بدون حركة الجدل هوية مجردة، مع أنّ الجدل الحقيقي لا يشير إلى حركة الذهن فقط، بل إلى حركة من طبيعة الأشياء نفسها.

(هرقليطس) Heraclitus (544 – 483) ق. م.

إنّ كل شيء في الطبيعة في فيض مستمر وفي تحولّ إلى ضده: البارد يصبح حاراً، والحار يصبح بارداً، وحيث كل الأشياء تتحول باستمرار وتتجدد، فإنّ المرء لا يستطيع أن ينزل النهر الواحد مرتين؛ لأنّه في المرة الثانية ينزل في مياه جديدة[18].

وتترسم فكرة النار التي عدّها المادة الاولى في الطبيعة بصورة الائتلاق بين الاضداد، فهناك قبل الائتلاق صراع دائم ومستمر بين الأشياء التي يتركب منها العالم، هذا الصراع يتمثل في أنّها تفنى في النار لتعود حية في معنى الوجود العام، وتتحرك نحو التراب فتذبل ذبولاً شاملاً، فوجودها هو بقاء التعادل بين الحركتين المتعاكستين الهابطة والصاعدة على السواء دون تغلب أحدهما على الأخرى، فكل قضية في الكون تحمل نقيضها ولا تعرف إلا به، واضعا جدلا صاعدا وجدلا نازلا، يكون هو السبيل إلى إدراك الجزئي لظواهر الحياة المتغيرة، فوحدة الأضداد هي الأصل، وعنها يصدر هذا التغيير في صعود وهبوط[19].

وفي الفن نرى الشيء عينه إذ تداخل الألوان والتناسق الموحد بين مختلف الأصوات والأنغام، المنخفض والعالي، ما هو الا تناسق الاضداد، ويرى هرقليطس ((أن التناسق المبّطن أفضل من التناسق الظاهر))[20].

وهذا ما يعبّر عنه المضمون الجمالي للتناسق الذي يكون ذا قيمة جمالية أكثر روعة كلما كانت الاضداد في خفاء، وهكذا وضع أهم مفاهيم علم الجمال في (الجمال، التناسق، الابداع) على أنّها انعكاسات لصفات العالم الموضوعي وهذا ما يُظهر الصفات المادية للجدل الجمالي عنده.

إلّا أنّ السوفسطائيين ذهبوا إلى إمكانية المعرفة عن طريق البرهنة بفنون السياسة والخطابة والجدل وتزويق الكلام، إذ يمكن لهم أن يؤيدوا الرأي ونقيضه[21].

مؤكدين على ذاتية ونسبية دليل الحواس واي استنتاجات تتم منها، عن طريق أيجاد الحجج التي تؤيد أي شيء، وقد فسّروا هذه الحقيقة من جانب بروح الشكيّة والنسبية الفلسفية، ومن جانب في شكل أدراك الصدق الممكن للإدراكات

الحسية والأفكار والأحكام المتناقضة؛ إذ إنّ التفكير عندهم يرفض الالتزام بأية مسلمات غير مشروطة إلا تلك التي يحتاج اليها الإنسان، لتحقيق الهدف الذي حدده لنفسه، وذلك عن طريق الجد[22].

(جورجياس) (480 – 335 ق. م)

إنّ أسلوب الجدل عند زينون عن طريق إلغاء الوجود أولاً والمعرفة ثانياً ثم إمكان الاتصال بينهما ثالثاً، فالوجود يصل بنا إلى العدم، والواحد ينتقل إلى الكثير وينتقل الكثير إلى الواحد، وهذه المقولات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، فإذا فصل بعضها عن بعض وقطع ما فيها من ارتباط ضروري؛ فإنّها لن تكون حقيقية[23].

لقد ردَّ السوفطائيون الأشياء إلى قضايا حسية فيما يتعلق بالحلو والمر، والبارد والحار والخير والشر، والخطأ والصواب، معتبرين أنّ الإنسان هو مقياس الأشياء ويحكم بأحقية هذه وخطأ تلك، وطالما أنّ مقياس الإنسان ناقص؛ لأنّ عقله يعجز عن الإحاطة بالعلم والعالم فبالضرورة ستكون نتائجه ناقصة[24].

لهذا فإنّهم يشيرون إلى نسبية المعرفة، وبالتالي إلى نسبية الفن والحكم والجمال، ويبقى فعل الفن تبعاً للغاية، وهي عندهم اللذة التي تؤدي إلى استرضاء المتلقي حتى لو كانت تمويهاً أو خداعاً كما هو الحال في الجدل عندهم.

بينما يرى (سقراط) (469 – 399) ق.م أنّ المعرفة هي (فكرة الكلي) تنكشف عن طريق التعريفات، ويتم التوصّل إليها عن طريق الاستنباط، وقدّم سقراط لنفسه أمثلة عن طريق التعريفات والتعميمات الخاصة بالمفاهيم الأخلاقية كـ (الجسارة والعدالة)، إذ يسبق كل تعريف مفهوم ما من المفاهيم نقاش من خلاله وتظهر الأسئلة والتناقضات بين المتناقشين، ويؤدي الكشف عن التناقض إلى استبعاد المعرفة الكاذبة، وقد قرن سقراط مناهجه في الدراسة بـ(فن الحوار)، ويفترض منهجه في التحاور مرحلتين هما (التهكم والتوليد)[25].

ففي الأولى كأنّه يتصنّع الجهل، ويتظاهر بتسليم أقوال محدّثيه ثم يلقي الأسئلة، ويعرض الشكوك شأن من يطلب العلم والاستفادة، بحيث ينتقل من أقوالهم إلى أقوال لازمة، ولكنهم لا يسلمّون بها، فيوقعهم في التناقض والاقرار بالجهل، ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية فيساعد محدّثيه على الاسئلة والاعتراضات مرتبة ترتيباً منطقياً للوصول إلى الحقيقة التي أقروا انهم يجهلونها فيصلون اليها من دون شعور، ويحسبون أنهم استكشفوها بأنفسهم، فالتوليد هو استخراج الحق من النفس[26].

هذه النفس عند سقراط مكمن الجمال؛ لذلك فإنّ الجمال عنده هو الايماءات المحسوسة لجمال النفس، ومن هنا نادى بأهميتها وفكرة خلودها، لهذا فإنّ شعاره (أعرف نفسك) فيه إشارة إلى الفنانين؛ ليبرزوا جمال النفس وكمالها الخفي تحت هيكل الجسد[27].

أفلاطون (427 – 347) ق. م

استند في عرض آرائه للحوار إلى الأصول الآتية:

1. الأخذ بعنصر المسرح من أشخاص وأصوات تجري في زمان ومكان معينين، وتوفر عرضاً مشوقاً يستأثر باهتمام القارئ، أمّا الشخصية الرئيسة دائماً هي سقراط.
2. الجدل: وهو النقاش الذي يدور بين أشخاص المحاورة موضحاً فيه آرائه.
3. الشرح: ويقوم على الخطاب والقصة المليئة بالرموز الموحية[28].

ولم يكن إيثار أفلاطون للحوار عبثاً ولكن معاصرته للسوفسطائيين وتتلمذه على يد سقراط أدى إلى تأثره بفن الحوار، واعتقد أنّ الحوار هو الطريق الوحيد للبحث في الفلسفة، فاصطنع الجدل ناقلاً اللفظ من معنى المناقشة إلى تولد العلم، وهو مناقشة بين اثنين أو أكثر أو مناقشة النفس لنفسها[29].

لذلك فالمفهوم عنده ليس مجرد فكرة في العقل بل هو شيء له حقيقته الخاصة به وما ليس له حقيقة هو الشيء الذي تدركه الحواس، فالمفاهيم، كالعدالة والخير حقائق موضوعية مثالية لها صفة ما فوق الحواس، لذا فإنّنا لا يمكن أن نفرّق الجميل والرائع بحواسنا بل بالعقل، وهذا ما يسوّغ حصول الجدل الصاعد في فكره الجمالي، إذ إنّ كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال أبدي موجود في عقل الآلهة، وهنا يشير إلى أولوية إدراك الماهية قبل الأشياء [30].

(أرسطو) (384 – 322 ق. م)

نظرية أفلاطون إذ يعدُّ أنّ أول مبادئ المعرفة هو إدراك الشيء قبل ما هيته معتقداً ((أنّ المحسوسات موجودات حقيقية في الذهن، أمّا إدراك الماهيات فيتم بتجريدها من المادة وتعقلها))[31].

وهذا يعني أنّ الماهية عند أرسطو متحدة بالمادة وغير مفارقة لها، ولكن تحتاج إلى قوة تخرجها من عالم القوة إلى عالم الفعل لتجعلها صالحة لمتعقل، ((لأن العالم لا يوجد الا في الجزئي الذي يُدرَك بطريقة حسية ولا يُعرف الا عن طريق الجزئي))[32].

لهذا عدَّ أرسطو العقل المجرد بمعنى واقعيته، بينما عُرف أفلاطون بمثاليته، والفرق في ذلك أنّ فلسفة أفلاطون نهجت منهج التدرج من فوق إلى أسفل، من عالم المثل إلى عالم الحس وهو الجدل النازل، بينما عمل أرسطو بالجدل الصاعد من عالم الحس إلى عالم المعقولات، بصيغة تجديد الماهيات من المحسوس الجزئي، لإدراك الجوهر، ولأنّ الماهيات متحدة بالجزئي، ولكي نصل إليها يجب القيام بالتجديد، ومن هنا كانت واقعية أرسطو، فكان الجدل عنده تجديدياً، أي استخلاص الماهية من الجزئي أو تجديد المحسوس للوصول إلى المعقول، لذلك ينظر أرسطو إلى الإنسانية بعدِّها في الفرد لا في غيره، ويعرض الفنان الإنسانية فيما يصورة، فالفن عند أرسطو هو محاكاة للموضوع الحسي الكلي، فهو ليس ظلاً لظل كما هو عند أفلاطون، وموضوع الفن هو الشكل الذي يظهر نفسه في الجزئي، وهو تجسيد لا للجزئي وانما للكلية، و فمهمة الفن هي عرض ما هو كلي وتجسيده.

ولا يتفق أرسطو مع أفلاطون في كون الجدل علماً أو منهجاً للعلم بل أنه الاستدلال المحتمل والمستعمل في الخطابة خاصة، فقد أعاد أرسطو الجدل إلى معناه المتعارف وحدّده بأنّه ((الاستدلال بالإيجاب أو السلب في مسألة واحدة بالذات مع تحاشي الوقوع في التناقض والدفاع عن النتيجة الموجبة أوالسالبة))[33].

المبحث الثاني: النحت العراقي القديم

اتصلت الفنون جميعها وارتبطت بعضها ببعض، وارتبطت بمفهوم العصر والزمان، وقد ينمو ويسيطر جانب من الجوانب الفنية لفترة معينة ولكن لا يوجد فن واحد بعيد عن جوانب الفن الاخرى، وهكذا تتصل الفنون جميعها بروح الثقافة وبشكل أعم بروح الحضارة العامة للحقبة أو العصر، وأنّ فن النحت واحد من أهم الجوانب الفنية التي تمثّل بشكل واضح وملموس بحضارة العراق القديم، ففي شمال العراق في العصور الحجرية القديمة تمَّ العثور على أدوات وآلات مصنوعة من الخشب والعظام والحجر، أمّا الأواني المنحوتة من الحجر والمرمر، فقد أخذت منحى نفعياً، وإلى جانب ذلك القيمة الجمالية، حيث عثر عليها في قرية (جرمو)، وكانت هذه الأواني مصقولة، وقد تم العثور على (350) أنموذجاً منها، وعرفت من المرحلة نفسها منحوتات مستخدمة كحلي وتمائم، ومنها الخرز والقلائد والأساور، وكذلك تماثيل منحوتة من الطين وعثر على خمسة آلاف نموذج في (جرمو)، وتمثّل الأشكال نماذج متطورة لنساء وأخرى لحيوانات مختلفة في حركاتها وحواراتها، إنّ إنتاج مثل هذه النماذج مرتبط بالخصوبة إضافة إلى إمكانية تحسُّس الناحية الجمالية والجانب الحركي في العديد منها[34].

المعطيات الفكرية للحضارة الآشورية:

يعد الآشوريين من أوائل القبائل السامية التي نزحت من الجزيرة العربية واستوطنت في المنطقة الشمالية لحضارة العراق القديم. والتي تقع اليوم في شمال العراق تحديداً في المنطقة الواقعة بين مدينة الموصل ومدينة الشرقاط، وذلك في أواخر الألف الرابع ق.م، وقد بنى الآشوريون دولتهم وأطلقوا عليها اسم آشور تبركاً باسم الإله (آشور) كما في الشكل (18)، والذي كان واحداً من الآلهة التي يتعبّدون لها، وعرف الآشوريون بتمرسهم العسكري وفتوحاتهم الخارجية، التي امتدت خارج إطار بلاد الرافدين، ويمكن تقسيم بلاد آشور إلى ثلاثة عهود رئيسة، هي:

1. العهد الآشوري القديم: يبدأ في أواخر الألف الرابع ق.م وينتهي (1362 ق.م) وقد خضع الآشوريون خلال هذه الحقبة إلى الحكم الأكدي.

2. العهد الآشوري الوسيط: (1365- 912ق.م) يبدأ بتسليم الملك (آشور) الحكم (1365ق.م) وينتهي على أثر تسلم الملك (أداد) (912 ق.م)، وحكم خلال هذه الحقبة ستة وعشرون ملكاً.

3. العهد الآشوري الحديث: (912-609 ق.م)، ويقسّم هذا العهد إلى دورين، الأول هو العهد الذي حكم خلالها تسعة ملوك امتدت (912-745 ق.م)[35].

والعهد الثاني هو العهد الذي حكم خلالها عشرة ملوك في الحقبة (745-609 ق.م)، وانتهى هذا العهد بسقوط نينوى عاصمة الآشوريين الأخيرة عام (612 ق.م).

وفي يومنا هذا تقف أطلال المدن الآشورية شاهدة على عظمة ما وصلوا إليه في غابر الأيام، ومن أشهر التلال الأثرية التي تضم بقايا مدنهم: قلعة الشرقاط (آشور قديماً ومركز عبادة الإله آشور، الإله الرئيسي للآشوريين)، نمرود (كلخو قديماً)، خورسباد (دور شرّكين قديماً)، تل قوينجق وتل النبي يونس (نينوى قديماً).

وإنّ ديانة الآشورين لم تختلف عما كانت عليه المجتمعات الرافدينية الأولى، فإنّ المجتمع الرافديني الأول يشكل المعبد بالإضافة إلى أغراضه الدينية المؤسّسة الرئيسة اجتماعيا واقتصاديا، فهو المحرك الأول في حياة المدينة كلها، وهو مركز عبادة الآلهة والأضاحي المقدمة له، والتنبؤات والطقوس الدينية، ومقر القصر الملكي والخزينة والمحكمة والمخزن

للمحاصيل العامة، وأهم ما يميّز هذا المجتمع كانت معتقداتهم ترتكز على الآلهة من الطبيعة مثل آلهة السماء وآلهة الأرض، وكذلك حبهم للدنيا والاستمتاع بالحياة والمعابد لاسترضاء الالهة[36].

ويذكر الباحث أنّ الآشوريين في ديانتهم لم يختلفوا كثيرا عن الديانة البابلية إذ كانت معتقداتهم وممارساتهم التعبدية مشابهة إلى حد كبير لها مع بعض الفروق البسيطة التي استدعتها طبيعة الشعب الآشوري وطبيعة دولتهم، وظروف الامبراطورية الشاسعة التي أقاموها فيما بعد، وقد بني الآشوريون ديانتهم على المفاهيم الأساسية للكون والحياة والتصورات حول الآلهة التي آمنت بها شعوب بلاد النهرين قبل السيطرة الآشورية، وإذا كان كهنة بابل في عهد حمورابي قد جعلوا مردوخ سيدا للإلهة والذي حل مكان الاله انليل السومري - الاكادي فإنّ الآشوريين وضعوا إلهتهم آشور في مرتبة السيادة. وفي النص الآشوري لنشيد (الخليقة السومري) القديم تجد آشور قد استأثر بصفة خلق الكون والإنسان، وإله العالم بعد أن انتصر على إله الشعوب الأخرى المغلوبة على أمرها، ولكن الصفة الحربية القاسية تغلب على الإله آشور نظراً لصفة الشعب الآشوري الحربية وطبيعة بلادهم الجبلية القاسية، والطابع المميز لإمبراطوريتهم التي أقاموها بحد السيف إذ عبد الآشوريون الإلهة عشتار الهة الحب السومرية والبابلية وزوج تموز وسموها بعليت؛ أي السيدة، وجعلوها زوجاً للإله الأعظم آشور[37].

كما عبدوا إله الشمس (شاماش) وإله القمر (سن)، ونجد نفس الأساطير الميثولوجية وقصص الرحلة إلى العالم السفلي ومقارعة قوى الفوضى والظلام مع تبديل اسم انليل ومردوخ باسم اشور، وأحيانا نجد أنّ آشور إلهاد للشمس وإله للنبات كتموز السومري - الاكادي - البابلي. ويرمز له بالشمس المجنحة رمز مردوخ، وبالشجرة المقدسة رمز إله النبات تموز. وأحياناً يحل الملك محل الشجرة بعدّه نائبا أو مندوبا عن الإله ومنفّذاً لمشيئته[38].

وكان الطابع الديني من عبادة تعدد الالهة وإنّ الإنسان الرافديني هو بمثابة طائع للآلهة ومجمع الآلهة، فلقد قسموا المنطقة السفلى كما فعلوا في للسماء، إلى ثلاث طوابق فسيحة فعينوا الطابق الاعمق والابعد عن ارضنا بلاطا (لانوناكي)، والاوسط (لابسو) والطابق الاعلى الواقع تحت ارضنا مباشرة والذي فيه كانت تفتح القبور لارواح البشر، فكانوا يؤمنون بالموت والفناء والجحيم[39].

توسّعت الإمبراطورية الآشورية في القرن الثاني عشر ق.م. إلى ما وراء الفرات وفي القرن التاسع ق.م. باشر الملوك الآشوريون بسياسة فعالة للاستيعاب والدمج، هدفها وضع حدٍّ نهائي للثورات اللامتناهية التي أغاضت الإمبراطورية في السابق. وقد ظهرت نتائج هذه السياسة الجديدة بسرعة حيث ضُمّت البلدان المتمرّدة إلى الإمبراطورية كمقاطعات جديدة. ووفقاً لهذا النهج، تم ترحيل مئات الألوف من السكان إلى الأقسام الأخرى للإمبراطورية والبلد المضموم كان يتمّ تنظيمه وفقاً للنمط الآشوري، استمرت الإمبراطورية الآشورية الحديثة منذ سنة 934 ق.م. وحتى سنة 612 ق.م، وقد نافست كل من بابل وأورارتو وعيلام ومصر على زعامة العالم القديم، وأصبحت بمجيء تغلاث فلاسر الثالث أقوى إمبراطورية في العالم القديم، بعد أن تمكّنت من الانتصار على هذه الممالك. واستمرت هذه الإمبراطورية حتى سقوط عاصمتها نينوى بيد البابليين والميديين. وقد توسّعت الامبراطورية الآشورية حتى مصر والأناضول مروراً بسوري.

بحسب زومايا "وقعت الحروب والنزاعات على الامبراطورية الآشورية فضريها التفكّك والتشتت، ولن أقول فنيت مملكة آشور". فبعد حرب أهلية مطولة عام 612 ق.م استطاع البابليون والميديون الخاضعون سابقاً لبلاد آشور أن يقهروا ويدمّروا نينوى عاصمة الإمبراطورية الآشورية. بعد ذلك بثلاث سنوات سحق المتمرّدون العاصمة الآشورية الغربية "حران" ضاربين آخر خندق للمقاومة لملك بلاد آشور الأخير آشور اوبَلِيط الثاني. "عام 663 قبل المسيح ختم مصير

الإمبراطورية الآشورية، وهنا ينتهي عادة عهد الآشوريين في كتب التاريخ وذلك عندما حصل هجوم من عدة شعوب على المملكة فسقطت."

كان للآشوريين نفوذ تجاري واسع عندما سيطروا على المناطق المجاورة لدولتهم ففرضوا وأجبروا أهل البلدان المجاورة على دفع الجزية ومنها بابل والاراضي السورية ووصلوا إلى البحر الأعلى واجبروا امراء بلاد الشام على دفع الجزية بصورة مستمرة كما خاضوا معارك مع الاراميين ولاحقوهم حتى تدمر وبلاد الأناضول منذ قضائهم على الدولة الميتانية اذ قظوا على 42 دولة خلال فترة قصيرة، وهنا سيطر الآشوريون على النفوذ التجاري مع الأناظول وأخذوا يستوردون منها المواد الخام وخاصة المعادن الضرورية لصنع الأسلحة. كما ازدهرت التجارة بعد استيلائهم على شمال بلاد الشام. وقد اهتموا في هذا العهد بالتجارة النهرية فبينت بعض الأرصفة الحجرية ذات السور على دجلة ليجري فيها تفريغ البضائع المنقولة إلى مدينة آشور، وشهدت بلاد آشور تطورا سريعاً في الفن التصويري، وخاصة في الرسم المسطح والملون على الجدران والأفاريز الحجرية والحفر على الأختام الاسطوانية، إذ إنّها كانت أكثر عبقرية من بابل العريقة في هذه النواحي. ولا ريب أنّها أخذت الكثير من العالم الحوري الميتاني. وقد ازداد نفوذ طبقة إشراف الأرض المحاربين التي كانت تقدم محاربي العربات والخيالة الذين يقودهم الملك نفسه. وفي نفس الوقت ازداد عدد العبيد وتطورت أعمال الزراعة وصناعة الأسلحة والمواشي[40].

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري:

1. تعد الحركة عنصراً فاعلاً في بنائية المشهد التعبيري كونها توحي للمتلقي بتعبيرات دلالية.
2. لا يكتفي الفنان بالحركة الظاهرية بل أكّد جوهر الحركة؛ إذ إنّ حركية الأثر الإبداعي تبث الإشارات، والقصد بحركة الجوهر هو الاندماج الحاصل بين المحسوس وبين المعقول بطريقة تركيبية وتحقق عناصر المتعة، فالتأمّل والإعجاب وصدق الجوهر هو الذي يخلق دلالة الحركة.
3. اتضح بأنّ دلالات الإيماءات في الأعمال الفنية أنّها تعتمد في إنشائها على توظيف أنماط شكلية على وفق نظم وتراكيب توهم بالحركة ممّا يشعر المشاهد بتركيبة العمل الفني بالرغم من ثبات الأشكال.
4. تحقق دلالات الإيماءات إلى المشاهد حالة نفسية سايكولوجية تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف إيجابي حيال هذا التصميم نتيجة تأثره بالإيقاع المتولّد داخل الشكل.
5. يوجد نوعان من الاتجاه في العمل الفني الاول ينشأ بشكل خاص من الإحساس الذي تولّده حركة عنصر واحد، والآخر ينشأ ليشكل محصلة نتيجة تفاعل جميع العناصر بعضها مع بعض.
6. تحوي الحركة أنواعاً متعددة كالحركة الخطية والمحورية والموجية والحلزونية والانتشارية والفجائية والمركبة والمدارية والفراغية والنسبية وكل واحدة من هذه الأنواع تخلق حركة أو إيهاماً حركياً خاصاً بنوعه.
7. امتاز الفن الآشوري القديم بالمبالغة في تجسيد الأحداث.
8. مثّلت المنحوتات الآشورية طبيعة المجتمع آنذاك.

الدراسات السابقة:

لم يجد الباحث دراسات سابقة ذات ارتباط وثيق في بعض الجوانب الفنية والعلمية الأكاديمية بهذهِ الدراسة ومنها.. مشكلة البحث، إجراءات البحث، النتائج التي توصّلت إليها الدراسة الحالية والتي تتركز على الإيماءة الحوارية في منحوتات العراق القديم، وذلك على حد علم الباحث.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث.

شمل مجتمع البحث الأعمال الفنية للنتاجات النحتية الجدارية للفن الآشوري القديم المنشورة والمعروضة في المتاحف العالمية ومن الكتب والمجلات ذات الاختصاص، وتلك التي نشرت على شبكة الانترنت والتي استطاع الباحث الوصول إليها، وقد انحصر مجتمع البحث الحالي بـ (30) عملاً نحتياً جداريا للفن الآشوري القديم.

ثانياً: عينة البحث

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عيّنة البحث لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث والبالغة عددها (5) أعمال نحتية جدارية وفق مجموعة من المسوغات:

1. عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء**.
2. تحتوي النماذج المختارة على إيماءة حوارية.
3. استبعاد النماذج الغير واضحة والتي تكررت موضوعاتها.
4. احتواء النماذج المختارة على موضوعات تحقق رؤية تواصلية من خلال الحوار.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على المؤشرات أسفر عنها الإطار النظري كمحكّمات لتحليل عينة البحث من أجل تحقيق هدف البحث.

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث من أجل تحقيق الهدف.

خامساً: تحليل العيّنات

انموذج (1)

اسم العمل: جدارية آشورية

القياس:

المعثر:

المصدر: History of Mesopotamia Twitter

الوصف العام:

لوح آشوري يظهر الملك اشور ناصر بال الثاني مع شخص يحمل خنجراً، وبيساره يقدم شيئاً للملك عثر عليها في كالخو (النمرود حالياً) القرن التاسع ق.م.

التحليل:

** السادة الخبراء
1.أ. د عاصم عبد الأمير فنون تشكيلية رسم.
2.د عبد الحميد فاضل فنون تشكيلية نحت.
3. د شوقي الموسوي فنون تشكيلية رسم.

تشير البنية التكوينية لهذا الانموذج إلى نوع من الحوار المباشر المتبادل بين الملك والمحارب من خلال البنية التعبيرية التي يحملها المشهد في طياته فعند قراءة هذا النص نجد أنّ البنية الحوارية متحقّقة من خلال الإيماءة التعبيرية التي تحملها الأشكال الآدمية في طياتها. فحركت الأيدي وتعبيرات الوجه شكّلت أداة فنية في التعبير عن الحوار المتبادل ما بين الطرفين (الملك، المحارب) ممّا يشير إلى نوع من الحوار المباشر المجسد بصورة فنية وفق معطيات فكرية امنت بها الجماعة آنذاك.

إضافة إلى ذلك نجد أنّ الإشارات الرمزية داخل بنائية المشهد شكّلت عنصراً فاعلاً في تحقيق الحوار فاليد المرفوعة التي تحتوي على خنجر المحارب تشكّل إشارة رمزية فاعلة تشير إلى طبيعة الحوار الذي يدور بين الطرفين. وبذلك نجد أنّ المشهد يحتوي على رمزية تواصلية عبر جملة من الإيماءات والإشارات داخل بنائية النص للتعبير عن الحوار. ومن خلال هذه المعطيات استطاع الفنان (النحّات) الرافديني تكوين حوار متبادل من أجل التعبير عن الرؤية الذاتية التي يدور حولها النص من خلال تحقيق وسائل ايضاح وتعبير عمّا هو كامن في طبيعة الموضوع، وبذلك نجد أنّ النحّات الرافديني استطاع التعبير عن طبيعة الموضوع من خلال الحوار المتحقق من الإشارات والإيماءات التي حملتها الأشكال النحتية في بنائية النص فضلا عن رمزية المشهد المتمثلة بالملك والمحارب والتي شكّلت بحد ذاتها أيقونة تؤشر حواراً مقروءاً لدى المتلقي على مدار العصور.

أنموذج (2)

اسم العمل: جدارية آشورية

القياس:

المعثر:

المصدر: History of Mesopotamia Twitter

الوصف العام:

جدارية آشورية تظهر الكتاب الآشوريين وهم يحسبون عدد قتلى الجيش [illegible] ق.م. ويتوسط المشهد مجموعة من القتلى المتمثّلين بالجنود من الجيش العيلامي، أمّا في الجهة اليمنى من المشهد فتظهر لنا المحارب وهو يتحدث مع الكتاب بشكل متقابل.

التحليل:

إنّ المعنى التعبيري الذي يحمله المشهد الجداري في طياته يشير إلى حوار متبادل بين المحارب الآشوري والكتاب (العدادين) من خلال الطريقة الادائية المتبعة في التعبير من قبل النحّات الآشوري في تجسيد مشهد من الحرب، فحركة الأيادي للكتاب وهم في حالة عد القتلى ووجود عدد من القتلى أمام الكتاب فضلا عن المحارب في الجهة المقابلة يؤشر وبشكل واضح طبيعة الحوار الدائر بين الطرفين معتمدين على الإيماءة الحركية للشخوص النحتية داخل بنائية النص في تكوين حوار منسجم ومؤتلف معبر عن طبيعة الحدث إضافة إلى ذلك نجد أنّ القتلى الموجودين داخل بنائية النص جاءت مكملة لطبيعة الحوار أي مثّلت أيقونة تعبيرية تعمل على تفسير طبيعة المشهد الحواري للمتلقي، وبناء على ذلك نجد أنّ الحوارية المتحقّقة داخل هذا المشهد اعتمدت على ثلاثة محاور رئيسة؛ أولهما الحركة الإيمائية للأشخاص، وثانيهما القتلى الموجودين داخل بنائية المشهد، وثالثهما طبيعة الموضوع. فمن خلال هذه المحاور الثلاثة استطاع النحّات الآشوري تكوين مشهد حواري يمثّل طبيعة الحرب وطبيعة النظام الذي يعتمد عليه الآشوريين في الحروب، فالحوار

المتحقّق ما هو إلا وسيلة للتعبير عن مشهد مرتبط بالجانب السياسي الذي شكّل عنصراً ضاغطا على مخيلة النحّات الآشوري القديم.

أنموذج (3)

اسم العمل: جدارية آشورية

القياس:

المعثر:

المصدر: History of Mesopotamia Twitter

الوصف العام:

جدارية نحتية تحتوي على أربعة أشخاص بشكل متقابل تمثّل الأشخاص في الوسط شلمنصر الثالث يصافح مردوخ ملك بابل والجدارية منفذة بطريقة النحت البارز، ويمسك كلا الملكين صولجان وهم في حالة التصافح.

التحليل:

تعتمد البنية الحوارية في بنائية هذا المشهد على طبيعة الحركة الادائية المنتقاة من الحياة اليومية المرتبطة بالملوك والمتمثلة بالمصافحة وما تحتويه هذه الحالة من حوار متبادل بين الطرفين، فالمشهد من حيث بنيته العامة يشير إلى حوار متبادل بين الملك شلمنصر الثالث ومردوخ ملك بابل اضافة إلى ذلك فالحركة الإيمائية التعبيرية التي تحملها الأشكال تشير إلى حوار متبادل بين الطرفين إضافة إلى تقارب في الهيئة لكل من المتحاورين فبذلك نجد أنّ النحّات الرافديني استطاع تجسيد مشهد حواري تواصلي بين الحضارة الآشورية والبابلية من خلال مشهد المصافحة التي تشكّل حدثاً سياسياً جديداً في تاريخ العراق القديم، فبذلك أصبح المشهد يعبّر عن طبيعة الموضوع الحواري المراد إيصاله إلى المتلقي عبّر أدوات التعبير المتمثلة بالإشارة الرمزية التي يحملها كلا الملكين في بنائية النص فضلا حركة الأيدي، ووقوف كلا الملكين بشكل متقابل فقد شكلت هذه الحركات التعبيرية وسيلة للتعبير عن حوار متبادل بين الطرفيين ذات بعد سياسي منطلق من الرؤية الذاتية لطبيعة المجتمعات العراقية القديمة. فمن ذلك نجد أنّ الحوار يمثّل بعداً سياسياً يعبّر عن طبيعة العلاقات بين الحضارات العراقية القديمة.

أنموج (4)

اسم العمل: جدارية آشورية

القياس:

المعثر:

المصدر: History of Mesopotamia Twitter

الوصف العام:

جدارية آشورية تمثّل مشهد تتويج للملك آشور بانيبال تحتوي أربعة اشخاص وتتوسّطهم شجرة فوقها شعار الملك آشور ناصر بال والأشخاص كلهم في وضعية الوقوف بشكل متقابل أمام الشجرة.

التحليل:

يشير المشهد في الجدارية إلى حوارية طقوسية مرتبطة بالتتويج كون التتويج مشهد طقوسي مرتبط بالجانب الديني الذي يصاحبه تراتيل أي حوار بين الشخصيات المتجسدة في المشهد الجداري والآلهة، فالحوار في هذا الأنموذج مبني على أساس مجموعة من الإشارات الإيمائية الحركية التي توحي للمتلقي بطبيعة الحوار المصاحب للتتويج فالحركات الإيمائية للأيادي أمام الآلهة المتمثّلة بالشجرة دلالة على الحوار الطقوسي المرتبط بطبيعة المشهد وفق معطيات العناصر الضاغطة على مخيلة الإنسان الرافديني آنذاك من خلال تقديم فروض الطاعة للآلهة آشور. فعلى هذا الأساس نجد أنّ الايماءات الحوارية في هذا الأنموذج اعتمدت بالدرجة الأساس على طبيعة الموضوع المتبادل في تلك الحقبة الزمنية فالحركات الأدائية للشخصيات الآدامية جاءت منسجمة مع طبيعة الحوار ليؤسّس بذلك النحّات الآشوري خطابا تواصليا مع المجتمع حول طبيعة طقوس والمعتقدات التي يمارسها الإنسان الرافديني وفق المفهوم الجمعي لتلك الجماعة معتمدا على الجانب التعبيري والرمزي ليحقّق مشهداً حوارياً يوضّح طبيعة الممارسات الطقوسية في مراسيم التتويج. وإنّ هذا النص البصري الحواري امتلك صفة الديمومة من خلال طبيعة الموضوع المختار والتبسيط الحاصل في طرح الموضوع فمن الممكن قراءته على مر العصور من خلال الرؤية التواصلية المتحقّقة من إيجاد نوع من الفهم المتبادل بين نظامين مختلفين أولهما الأشكال الآدمية، والشجرة المتمثلة بالآلهة والمتلقي الذي يشكل العنصر الثاني من هذا النظام.

فهو بذلك استطاع تأسيس خطاب بصري حواري يمتاز بالديمومة من خلال قدرته على ايصال البعد التعبيري والرمزي والمعنوي اضافة إلى رؤيته الذاتية عبر اختيار موضوع مرتبط بالجانب الطقوسي فيمكن قراءته وفهمه على مر العصور وإلى كافة الاجيال. فالحوارية في هذا النص جاءت عبر مجموعة من المحاكات الفكرية والعقائدية والطقوسية متجسدة بعمل نحتي فني ذي قيم جمالية تعبيرية تعبّر عن طبيعة المجت.

أنموذج (5)

اسم العمل: جدارية آشورية

القياس:

المعثر:

المصدر: History of Mesopotamia Twitter

الوصف العام:

يمثل هذا المشهد جدارية افتتاح قصر والتي تعود إلى الملك اشور ناصربال الثاني عند افتتاحه قصر البهجة الملكي في كالح (كلخو) النمرود، حيث يجلس مع زوجته بكبرياء ويحتسيان الشراب ويحيط بهم من كلتا الجهتين خدم من النساء يقومن بتحريك الهواء لهم، ويظهر في خلف مشهد طبيعي رافيديني يتألّف من مجموعة من الأشجار.

التحليل:

يبنى هذا المشهد على الحوار الدائر بين الملك وزوجته المتقابلان بالوجه والمختلفان في المستوى، حيث الملك يجلس على أريكة تمثل العرش وهو يحمل كأس النبيذ متكئاً على يده اليسرى باسطاً أطرافه السفلى وأمامه زوجته تجلس بوقار وهيبة على كرسي يختلف عن تكوين الأريكة - العرش، وهي تحمل ايضا كاس النبيذ ويحيطهم من الخلف مشهد النبات. من خلال ذلك نجد أنّ بنية المشهد تشير إلى إيماءة ارتخاء وطمأنينة وسكينة.

فإنّ النص الحواري في هذا الأنموذج مبني على أساس العادات المتداولة في تلك الحقبة الزمنية معززة بالحركات التعبيرية والإيمائية بين الملك وزوجته من خلال الملامح التعبيرية التي تدل على السكينة والاسترخاء والمتمثّلة في شرب

الخمر، والمناظر الطبيعية اضافة إلى الخادمات التي تحمل الفاكهة واخريات يحركن الهواء، فكل هذه المعطيات تعطي للمتلقي إحساساً بالحوار الدائر بين الملك وزوجته حول الانتصار في الحرب إضافة إلى ذلك نجد أنّ طبيعة الموضوع وما يحويه من تضاريس تشير إلى مشهد طبيعي مستوحاً من الحياة اليومية للملك آشور ناصريال الثاني عند انتصاره بالحروب وافتتاح القصور والقلاع ممّا يتيح للمتلقي الدخول في أعماق الموضوع واستنطاق البعد التعبيري الحواري داخل بنائية النص استناداً إلى طبيعة الموضوع المتداول في تلك الحقبة الزمنية ممّا يساهم في تكوين علاقة بين المرسل والمتلقي في فهم نوع الحوار الدائر في بنائية هذا النص عبر إيجاد نوع من الفهم المتبادل بين المرسل والمتلقي من خلال طبيعة الموضوع المجسد في الجدارية النحتية ليؤسّس بذلك خطاباً بصرياً حوارياً على مرّ العصور.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها.

أولاً: نتائج البحث

1. شكّلت الحركات التعبيرية أداة طيعة في تحقيق الإيماءة الحوارية بين الشخصيات داخل بنائية المنجز النحتي الجداري كما في نماذج العينة (2، 3، 4، 5).

2. كان لطبيعة الموضوعات المختارة للنحت الآشوري الجداري دور مهم في تحقيق الحوار المتبادل في بنائية العمل الجداري من خلال تجسيد النحّات الآشوري مشاهد التتويج والمصافحة والكتاب ومشهد النصر كما في نماذج العينة (1، 2، 3، 4، 5).

3. اعتمد النحّات الآشوري في تحقيق الحوار المتبادل بين الشخصيات في المشهد الجداري على الإيماءة والإشارات الرمزية التي توحي للمتلقي بطيعة الحوار في المنجز النحتي الجداري كما في نماذج العينة (1، 2، 3، 4، 5).

4. لعبت الشخصيات الرمزية المتمثلة بالملوك داخل بنائية المشهد الجداري النحتي دوراً مهماً في تجسيد النص الحواري، كما في نماذج العينة (3، 4، 5).

5. استطاع النحّات الآشوري تحقيق نص حواري من خلال تجسد مشاهد ذات رؤية تواصلية مرتبطة بالجانب الديني والاجتماعي والسياسي، كما في نماذج العينة (2، 3، 4، 5).

6. اعتمدت الإيماء، الحوارية في المشاهد النحتية الآشورية على المواضيع المتداولة التي تحتكم إلى سياق العناصر الضاغطة لتأسيس خطاب بصري حواري يعتمد على المرسل والمتلقي، كما في نماذج العينة (1. 2، 3، 4، 5).

7. كان للبعد الدلالي الذي تضمّنته الجداريات الآشورية دور فاعل في تحقيق الحوار المتبادل فغالبية النصوص تحمل أبعاد ذات دلالات رمزية مرتبطة بطبيعة الفكر الذي آمنت به الجماعة آنذاك كما في نماذج العينة (1، 2، 3، 4، 5).

ثانياً: الاستنتاجات

1. شكلت الجداريات الآشورية رؤية تواصلية للأجيال السابقة واللاحقة.

2. كانت الجداريات النحتية الآشورية تمثل وسيلة إعلامية إبلاغية على مر العصور.

3. صوّرت المشاهد النحتية الجدارية الآشورية طبيعة المجتمع وما ينطوي عليه من أعراف وتقاليد وممارسات آمنت بها الجماعة آنذاك.

ثالثاً: التوصيات

يوصي الباحثان بضرورة دراسة شخصيات الملوك وما تحمله من أبعاد تواصلية وفكرية ودلالية في النحت الآشوري القديم.

رابعاً: المقترحات

الإيماءة الحوارية في النحت البابلي القديم.

الهوامش

1. معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar
2. الزيات، أحمد حسن وآخرون، المعجم الوسيط، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ص168.
3. الطربسي، أبو علي الفضل ابن الحسن، مجمع البيان في فلسفة القرآن، ج4، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2006، ص198.
4. لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، منشور عويدات، المجلد الأول، ط2، بيروت،2001م، ص843.
5. عبد الفتاح رياض،التكوين في الفنون التشكيلية،ط1،القاهرة،1974م،ص297.
6. ابن منظور،لسان العرب،مادة (ح و ر)،دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،ب ت،ص264.
7. المنجد في اللغة العربية،دار المشرق،بيروت،2000،ص343.
8. سلام سعيد،التناص التراثي الرواية الجزائرية انموذجاً،عالم الكتاب الحديث،الاردن،2010،ص119.
9. احمد عزت: الحركة عند الفلاسفة،مجلة تساؤلات،مصر،العدد 2012،817م،ص1-2.
10. سهيل نجم عبد الله: الحركة في فن الرسم،مجلة دوريه محكمة تصدر عن جامعة بابل،مجلد 18، العدد4، العراق،ب ت.
11. المصدر نفسه،ص3.
12. سهيل نجم عبد الله،الحركة في فن الرسم،المصدر السابق،ص4.
13. الهاشمي،سمير مسلط،البايوميكانيك الرياضي،ط2،دار الكتب للطباعة والنشر،الموصل،1999، ص14-15.
14. إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص186.
15. محمد فتحي عبد الله:الجدل بين أرسطو وكانت،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص9.
16. محمد فتحي عبد الله، المصدر السابق، ص11- 12.
17. امام عبد الفتاح امام: المنهج الجدلي عند هيكل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص 44.
18. م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974، ص511.
19. جعفر الياسين: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، ط م، مكتبة الفكر العربي، بغداد، 1985 وص41.
20. غادة المقدمّ عدرة: فلسفة النظريات الجمالية، ط 1، جروش برس، لبنان، 1996، ص 40.
21. نديم الجسر: قصة الايمان، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع بغداد، ب ت، ص37.
22. ثيودوراويزرمان: تطور الفكر الفلسفي، ت: سمير كرم، دار الطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص19-20.
23. أمام عبد الفتاح أمام: المصدر السابق. ص52.
24. عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى، بغداد، 1988، ص40.
25. روزنتال: المصدر السابق. ص 225.
26. يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار التعلم، بيروت، 1977، ص 288.
27. رواية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1987، ص 35.
28. أنعام الجندي: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر، مصر، ب ت، ص51.
29. يوسف كرم،المصدر السابق، ص69.
30. غادة المقدم عدرة، المصدر السابق، ص54.
31. أنعام الجندي، المصدر السابق، ص64.

32. م. روزتنال، المصدر السابق، ص 18.

33. يوسف كرم، المصدر السابق، ص130.

34. الجادر، وليد: النحت في عصر فجر السلالات، حضارة العراق، ج4، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980، ص7-9.

35. ألنجفي، حسن: معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم، مطابع دار افاق عربية، 1983، ص134، 146، 157).

36. الجبوري، إسراء حامد علي، الصفار، ايناس مهدي: جدلية العلاقة بين الديني والدنيوي في النحت السومري، مجلة كلية التربية الاساسية، المجلد22، العدد93، 2016، ص666.

37. فرح، نعيم: موجز تاريخ الشرق الادنى القديم، دار الفكر: دمشق، ص 59.

38. من كتاب العقل الالهة

39. https://www.annahar.com/article

40. فرح، نعم: موجز تاريخ الشرق الادنى القديم، المصدر السابق ص 43.

المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم والقواميس

معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي

الزيات، احمد حسن واخرون، المعجم الوسيط، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ب.ت.

الطبرسي، ابو علي الفضل ابن الحسن، مجمع البيان في فلسفة القران، ج4، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2006.

لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، منشور عويدات، المجلد الأول، ط2، بيروت،2001م.

ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح و ر)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ب ت.

المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت،2000.

إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979.

ألنجفي، حسن: معجم المصطلحات والأعلام في العراق القديم، مطابع دار افاق عربية، 1983.

ثانياً: الكتب

عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، القاهرة، 1974م.

سلام سعيد، التناص التراثي الرواية الجزائرية انموذجاً، عالم الكتاب الحديث، الاردن، 2010.

الهاشمي، سمير مسلط، البايوميكانيك الرياضي، ط2، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل،1999.

محمد فتحي عبد الله: الجدل بين أرسطو وكانت، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.

امام عبد الفتاح امام: المنهج الجدلي عند هيكل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974.

جعفر الياسين: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، ط م، مكتبة الفكر العربي، بغداد، 1985.

غادة المقدمّ عدرة: فلسفة النظريات الجمالية، ط 1، جروش برس، لبنان، 1996.

نديم الجسر: قصة الايمان، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع بغداد، ب. ت.

ثيودوراويزرمان: تطور الفكر الفلسفي، ت: سمير كرم، دار الطباعة والنشر، بيروت، ب ت.

عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى، بغداد، 1988.

يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار التعلم، بيروت، 1977.

رواية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1987.

أنعام الجندي: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر، مصر، ب. ت.

الجادر، وليد: النحت في عصر فجر السلالات، حضارة العراق، ج4، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980.

الجبوري، اسراء حامد علي، الصفار، ايناس مهدي: جدلية العلاقة بين الديني والدنيوي في النحت السومري، مجلة كلية التربية الاساسية، المجلد22، العدد93، 2016.

فرح، نعيم: موجز تاريخ الشرق الادنى القديم، دار الفكر: دمشق.

ثالثاً: المجلات والدوريات

احمد عزت: الحركة عند الفلاسفة، مجلة تساؤلات، مصر، العدد 2012،817م.

سهيل نجم عبد الله: الحركة في فن الرسم، مجلة دوريه محكمة تصدر عن جامعة بابل، مجلد 18، العدد4، العراق، ب ت.

رابعاً: مواقع الانترنيت

https://www.annahar.com/article

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar