2016 Volume: 6 Issue : 2Journal Of Babylon Center For Humanities Studies
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

الصورة الذهنية وتطبيقاتها
في فخار العراق القديم
Mental image and its applications in Pottery old Iraq

Dr.Hussam Sabah Jered م.د. حسام صباح جرد
College of Fine Arts / University of Babylon كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

Email البريد الالكتروني : hussam.babilon@yahoo.com

Keywords:Humanities, Arts, Art History, Pottery.

الكلمات الدلالية : دراسات انسانية،فنون،تاريخالفن،فخار.

How to cite this article
Jered,HussamSabah,Mental image and its applications in Pottery old Iraq ,*Journal Of Babylon Center For Humanities Studies*,Year:2016,Volume:6,Issue:2

كيفية اقتباس البحث
جرد،حسام صباح، الصورة الذهنية وتطبيقاتهافي فخار العراق القديم،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، السنة :٢٠١٦ ، المجلد : ٦ ، العدد : ٢

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution- NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

هذا البحثمن نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

Abstract

Formed amental picture ofthe starting point oftheancientIraqiartregardedasthe real beginning ofthe idea ofcrude, which was the basis for theemergenceofmany works ofpottery, implicationsofexpressingideas and beliefsMathmlhofalldescriptionsandsymbolshave become asignificantpartoftheancientcivilization of Iraq.

The discussion dealt withthe mental imageand its applicationsinthepotteryof ancient Iraqand its relationshipMoundzartisticpotter, as research has includedfour seasons, Mefirst, including the methodological frameworkfor research andcontainedaresearchproblemthat has beenthehighlightofthe indicators thatcontributed to theformationofa mental imageinthe old Iraq, as well as the importance of researchandtheneed for it, and theaim of the researchrepresented by(knownmechanismsoffunctioningofmentalimagesinthepotteryof ancient Iraq), while the limitedboundariesofresearchon the study ofpotteryfrom the beginning ofthe old Babylonian eraanduntil the end(2004-1500 BC). M., researcher hasidentifiedsometermsanddefined.

The second chapterhasincludedtheoreticalframeworkwhichcontainedtwo topics, takingfirsttopic:the concept ofmentalimagephilosophicallyandpsychologically, while Mesecondsectionb: the mental imagein the mind ofthe old Iraq, down to the indicatorsresulting from thetheoretical framework, and endedthe second quarterwith previous studieswhereresearcherdid not finda previous studysimilar to thisstudy.

Singledinthe third quarterresearcherprocedures, which includedthe research community, which has beenconfinedtob(72)model, andconfinedinthe research sample(5)samplesandtheresearcheranalyzedaccordingtodescriptive analytical method.

MeChapterIVof the most importantfindings and conclusions, suggestions and recommendations.

Theresearcherfounda number ofresults, including:

1. Workedinthemental image ofthe old Iraqiarton the axis ofshorthandandModulationandabstraction.
2. Mental imageIworkedin the art ofancientIraqtothe concept andmeaningthroughsubmissionofconceptsand meanings.
3. Theresearcherpresenteda set of conclusionsonthebuiltaccordingtothefindingsofthe results, which include:
4. ThementalityofpotteryinancientIraqhad the advantage ofanopenmindworkingthroughthe concepts ofreductionandmodificationonthecreativityofthe forms andsymbolsofthe implications ofintellectualandaesthetic.
5. Meaningforman important goalofthepotteryinthe old Iraq icommunicateid easandbeliefsandsubmittingformsinnaturetoAtkhalosenseofideologicalandmythicaladditiontot heaestheticsense. Thesearchendedwith a listof sources .

ملخص البحث

شكلت الصورة الذهنية نقطة انطلاق للفن العراقي القديم إذ اعتبرت البداية الحقيقية للفكرة الخام التي كانت الأساس في ظهور العديد من الأعمال الفخارية، ذات المضامين المعبرة عن الأفكار والمعتقدات بكل ماتحمله من توصيفات ورموز باتت تشكل جزءً مهماً من حضارة العراق القديم.

وقد تناول البحث الصورة الذهنية وتطبيقاتها في فخار العراق القديم وعلاقتها بالمنجز الفني الفخاري، إذ تضمن البحث أربعة فصول، عني الأول منها بالإطار المنهجي للبحث واحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على المؤشرات التي أسهمت في تشكيل الصورة الذهنية في العراق القديم، فضلاً عن أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث المتمثل بـ(تعرف آليات اشتغال الصور الذهنية في فخار العراق القديم)، فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة الفخاريات من بداية العصر البابلي القديم وحتى نهاية (٢٠٠٤-١٥٠٠) ق.م، وقد قام الباحث بتحديد بعض المصطلحات وتعريفها.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على مبحثان، تناول المبحث الأول: مفهوم الصورة الذهنية فلسفياً وسايكولوجياً، فيما عني المبحث الثاني بـ: الصورة الذهنية في فكر العراق القديم، وصولاً إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وانتهى الفصل الثاني بالدراسات السابقة حيث لم يجد الباحث دراسة سابقة مشابهة لهذه الدراسة.

فيما اختص الفصل الثالث بإجراءات الباحث، وقد تضمنت مجتمع البحث الذي تم حصره بـ(٧٢) أنموذج، وحصرت عينة البحث في (٥) عينات وقام الباحث بتحليلها وفق المنهج الوصفي التحليلي.

عني الفصل الرابع بأهم النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات.

وقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج ومنها:

٢. اشتغلت الصورة الذهنية في الفن العراقي القديم على محور الاختزال والتحوير والتجريد.

٣. اشتغلت الصورة الذهنية في فن العراق القديم على المفهوم والمعنى من خلال تقديمها للمفاهيم والمعاني.

وقد قدم الباحث مجموعة من الاستنتاجات بُنيت على وفق ما توصل إليه من النتائج والتي منها:

١. إن ذهنية الفخار في العراق القديم تمتاز بأنها ذهنية متفتحة تعمل من خلال مفاهيم الاختزال والتحوير على إبداع أشكال ورموز ذات دلالات فكرية وجمالية.

٢. شكّل المعنى هدفاً مهماً للفخار العراقي القديم في توصيل الأفكار والمعتقدات السائدة وتقديمها بأشكال ذات طابع لاتخلو من حس عقائدي وأسطوري بالإضافة للحس الجمالي.

وانتهى البحث بقائمة المصادر.

الفصل الأول

مشكلة البحث :

تعد الصورة الذهنية أحدى نشاطات الفكر الإنساني التي استخدمها الإنسان القديم، للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعاداته وذلك بتحويلها إلى أعمال فخارية مشكلة ليفرغ ما بداخله من أحاسيس وتصورات هيمنت عليه بسبب مؤثرات داخلية أو خارجية، لذا تعد بنائية الصورة من وسائل التعبير والاتصال بين البشر. ومع التطور الحاصل في حياة الإنسان وتعاظم نموه الفكري ومدركاته الحسية أصبح بناء الصورة جزءً لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص وذلك إن الفن ظهر كمعرفة وممارسة اتخذت اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف، فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن فضلاً عن الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهري المنعكس عن تلك الحياة المتواجدة داخل نتاجات الفنان المبدع، والممتلئة بالأشكال الواقعية أو الرمزية في أجواء وأشكال ذات سمات عقائدية واجتماعية، مما دفع الإنسان إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتفسيرات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري، محاولة منه لتفسير ظواهر كونية، وبذلك ولدت الصورة الذهنية مع ولادة هذا الفن (الفخار). لذا ارتبطت الصورة الذهنية بالأساطير المتعلقة بظواهر وبواطن الأرض والسماء على حد سواء، فكان لكل ظاهرة صورة ذهنية خاصة بها، لذا تكون الفخار الصورة الذهنية متمثلة في الأعمال الفخارية كوسيلة لإيصال ما يبغيه الفخّار من أفكار ومشاعر وأحاسيس إلى المتلقي، وبهذا المعنى يعد الفِخار عبارة عن مجموعة من الصور الذهنية التي تستنبط تمثلاتها من خلال البحث والتقصي، تتلخص مشكلة البحث بالسؤالين التاليين:

- ما هي المؤثرات التي أسهمت في تشكيل الصورة الذهنية في العراق القديم؟
- ما هي مميزات الصورة الذهنية في المنجز الفني لفخار العراق القديم؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

يقوم البحث على تتبع الصورة الذهنية في إنتاج الفخار (نحت فخاري، تراكيب فخارية)، من خلال تتبع تطور تلك الصورة الذهنية وتعرف ما إذا كانت متأثرة بعوامل داخلية أو خارجية، علاوة على ذلك فأن البحث يقدم منجزاً معرفياً يسهم

في تعريف الدارسين والباحثين في مجال التأريخ والفن والعقائد والحياة اليومية في تلك الحضارة بما يقدمه من معلومات مكثفة عن الموضوع.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعرف آليات اشتغال الصور الذهنية في فخار العراق القديم.

حدود البحث:

يتحدد البحث بالتالي:

١. حدود موضوعية: المنتج الفخاري في العراق القديم (نحت فخاري بارز ومجسم، تراكيب فخارية).
٢. حدود مكانية: العراق القديم.
٣. حدود زمانية: الحضارة البابلية القديمة (٢٠٠٤ – ١٥٠٠) ق.م.

تحديد المصطلحات:

الصورة الذهنية – لغوياً

– عرفها ابن منظور: (تَخَيلَ الشيء له: تشبّه – وتَخَيّلْ له انه كذا أي تَشَبهَ به أو تَخيّل. يقال: تَخَيلتَهُ فَتَخَيَلَ لي).

– كما يرى ابن منظور أن:الصورة الذهنية: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صور الخيال لكل شيء تراه كالظل. (أبن منظور، ١٩٥٦، ص٩٣٠)

– ويعرف التهانوي الصورة الذهنية:"هي قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذ غابت تلك الصور عن الحواس الظاهرة".(التهانوي، ب.ت، ص٢٤٧)

الصورة الذهنية – اصطلاحاً

– عرف لالاند الصورة الذهنية بأنها:"نسخ حي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة" أو "تمثل عيني من إنشاء فعالية الفكر تركيبات جديدة من حيث صورها، إن لم يكن من حيث عناصرها التي تنشأ من الخيال الخلاق".(لالاند، ١٩٩٦، ص٦١٧)

– كما عرفها جابر عبد الحميد بأنها:"عملية عقلية تعتمد على تكوين جديد بين خبرات سابقة بحيث تنظم هذه الخبرات بأشكال وصور جديدة لم يألفها الفرد من قبل". (جابر، ١٩٧٧، ص١٢٩)

– وعرفها زهران إنها: "عملية عقلية عليا تقوم على إنشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث يتم تنظيمها في صور وأشكال لا خبرة للفرد بها من قبل ، إن التخيل في المستقبل".(زهران، ١٩٨١، ص١٢٩)

– وعرفها الالوسي: "عملية عقلية تقوم على تركيب الخبرات السابقة في تنظيمات جديدة لم تكن قد مرت على الفرد من قبل".(الالوسي، ١٩٨٨، ص٢٥٧)

الصورة الذهنية – إجرائياً:

هي قدرة الفخّار على بناء صورة ذهنية مجازية تختلف في استحضارها عن الإدراكات السابقة، بحيث تؤدي إلى تكوين تأليف جديد من صور وأشكال جديدة لم يألفها الفنان من قبل.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول:مفهوم الصورة الذهنية

الصورة الذهنية – فلسفياً :

ارتبطت الصورة الذهنية بمفهوم الخيال وبالاتجاهات الفكرية التحليلية في الفلسفة والعلوم، وكان له صدى مهما في إبراز إشكال الخلاف الذهني والتحليلي للمفكرين من فلاسفة ومنظرين وعلماء، ورغم التقدم العلمي المؤثر بشتى الاتجاهات الباحثة في

الإنسان تبقى الصورة الذهنية سرا يحمل عشرات الأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة منطقية مقنعة، وهناك جملة من الصور الذهنية في الإنتاج المعرفي، ففي العلوم صورة ذهنية علمية وفي الفنون صورة ذهنية فنية وفي الأدب صورة ذهنية أدبية ... وهكذا. والصورة الذهنية هي أساس وبداية العملية الإبداعية وعليه فان دراستها تتطلب بحثا استقصائيا يرتبط بمفاهيمه الفكرية التي أنتجتها الحضارة الإنسانية.

وقد شكلت الصورة الذهنية بوصفها نشاطا عقليا مطمح كل نفس تتطلع نحو العاطفة حتى يصدق القول إن الإنسان يتخيل؛ وبدون الصورة الذهنية يكون من العسير إيقاظه. فالصورة الذهنية قوة تنقل الإنسان من التعامل مع المعطى والسائد والمألوف إلى التعامل مع المتشكل وفق ارادته وما يطيع إليه، وهكذا يصبح العالم مع الصورة الذهنية عالما خاصاً لمبدعه عالماً قائما بذاته وبعد إن كان خاماً متناثراً يصبح واقعا مفيدا، بل يتجاوز الإنسان عبر الصورة الذهنية (الموضوعية المبالغة كي يحقق الصلة البينية والمتفاعلة بين الذات والموضوع ويكون كلاهما في حالة اعتماد ومتبادل وتضامن وجودي). (شعبي، ١٩٩٩، ص٩) غير إن قدرة الإنسان في قدرة تحقق تشكيلات الصورة الذهنية وتأثيثاتها البصرية والسمعية والحركية متباينة، فهي محدودة عند قسم من الناس لاسيما الذين يكبتون رغباتهم ولايجدون لها منفذا سوى أحلام اليقظة بوصفها متنفسا يبدد قلقهم ويحدد من كتبهم. أما القسم الأخر ومنهم المبدعون والفنانون فان ملكة الصورة الذهنية عندهم حيوية في فاعليتها، لذلك يمتلك هؤلاء القدرة التي يستطيعون بواسطتها أن يصوغوا مادة بعينها على شكل صور مختلفة من أبدع صورهم الذهنية أو تشكيل مواقف يمرون بها ومن ثم يتمكن هؤلاء من إيجاد متنفساً لصورهم الذهنية من خلال الفن والادب.

ولقد آلى الفيلسوف على نفسه ملاحقة تجليات الطبيعة كلها وإخضاعها لمشروعه التأملي ومن ثم إيجاد العلل لذلك، فكان أن توقف أمام سيل كبير من القضايا ولعل من بين أهمها والتي شغلت باله طويلا قضية الصورة الذهنية بوصفها مفهوماً ظل عسيرا على الفهم عنده وشكل واحداً من المعاني الغامضة لديه ماهيتها وآليات اشتغالها. مجاهداً في معرفتها وكشف حجبها ومن ثم تفسير عدد من الفعاليات المصاحبة لهذا المفهوم مثل الحدس، الذاكرة، التوهم، الإبداع، والخلق الفني.

وقد جاء في نظرية المثل عند أفلاطون (٤٢٨ق. م– ٣٢٧ ق.م) إن الوجود ينقسم على ثلاثة دوائر، أولها: دائرة المثل والمدركات الفعلية وعدها دائرة الحقائق الكلية (عقلية). والثانية: دائرة العالم المحسوس (الطبيعية) وما يتصل بها من الإنسان وعواطفه وأحاسيسه وكل شيء في هذه الدائرة محاكاة أو صورة متخلية لمثالها في الدائرة الأولى. والأخيرة: دائرة الفنون وكل ما فيها محاكاة وتقليد للدائرة الثانية (المتخلية). فالفن عنده محاكاة أو صورة لصورة ذهنية تبتعد عن عالم المثل بدرجتين مضيفا إليها الفنان من عواطفه وصورته الذهنية ومشاعره الشيء الكثير وبذلك اغفل أفلاطون أن الفنان لا يحاكي الطبيعة محاكاة طبق الأصل بل يكملها، كما وشكك افلاطون في قيمة الصورة الذهنية عند المبدع بوصفها وظيفة النفس غير السامية وأنها مصدر الخطأ والوهم.(العشماوي، ١٩٦٧، ص٤٦)

ولقد عرف أرسطو (٣٨٤ ق.م– ٣٢٢ ق.م) الصورة الذهنية على (إنها الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل).(ابو ريان، ١٩٧٢، ص١٥٤) ولما كان البصر هو حاسة الإنسان الرئيسة التي يستمد منها الصورة الذهنية مادتها لهذا اشتق أرسطو منها لفظ (منظاسيا) أي الحس المشترك من النور، إذ بدون الضوء لا يمكن أن يتم إدراك البصر للمرئيات، كما وذهب أرسطو إلى أن الصورة الذهنية حركة يسببها (الإحساس) فلا يكون الأول من دون الثاني إذ كلاهما يباين الآخر.

ويرى أرسطو إن هنالك فرقا بين (الإدراك الحسي) و (الإدراك العقلي) كما ينبأ قوله بأن الصورة الذهنية حركة ناشئة عن الإحساس، بمسألتين: أولهما إن الإحساس والإدراك أصلا الصورة الذهنية، والثانية إن كلمة الحركة الواردة في القول السابق تدل من قريب على أن الصورة الذهنية عملية حركية. ولكي لا يكون وهما يرى أرسطو أن الوهم غير الحس وغير التفكير فهو حالة يتخيل فيها الإنسان أشياء لا وجود لها في الحقيقة. كما انه ليس بحس، ذلك إن الحس إما أن يكون في حد قوة أو في حد فعل.(طاليس، ١٩٨٠، ص٢٠٤)

واعتمد الفارابي (٢٥٩هـ- ٣٣٩هـ) في تحديد مفهوم الصورة الذهنية على قوى الإدراك النفسي التي وجد إنها مسؤولة عن فعل الصورة الذهنية والتخيل فقسم قوى الإدراك عند الإنسان على قسمين: أولهما قوى مدركة من الخارج وحددها في الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. والأخرى قوى مدركة من الباطن وتنقسم على خمس قوى باطنه بعضها تدرك صور المحسوسات وبعضها الأخر تدرك معاني المحسوسات وان القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية وتدرك صور المحسوسات حتى بغيابها لان هذه الصور تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها وهذه القوى الخمس هي.

١. قوة الحس المشترك.
٢. قوة الصورة الذهنية (المصورة).
٣. القوة الوهمية.
٤. القوة الحافظة والذاكرة.
٥. القوة المتخيلة (المفكرة).(مغنية، ١٩٧٣، ص٧٦-٧٩)

وارتسم الغزالي (١٠٥٨م- ١١١١م) اثر الفارابي في تقسيمهُ للقوى المدركة الباطنة ومن هذه القوى: قوى الصورة الذهنية التي تعمل على بقاء صور الأشياء المرئية بعد تغميض العين، بل ينطبع فيها ما نورده الحواس الخمس، فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك.(الغزالي، ١٩٦٦، ص٢٥٢)

والمقصود بالصور هنا ما يرتسم عن الموجودات في الحواس، وهذا يعني إن وجود الصورة الذهنية لا يتحقق من وجهة نظر الغزالي إلا بادراك أشياء موجودة في الخارج (أجسام) وتسهم صورها الغائبة عن الحس بتكوين وجود الصورة الذهنية، فإذا لم تكن هذه الصور موجودة لم تكن الصورة الذهنية، بمعنى وجود الصورة الذهنية يعتمد على الوجود الذاتي الحقيقي، لا كالوجود الحدسي الذي يمكن له أن يتصور أشياء ليس لها وجود ذاتي في الخارج.

وفي الفلسفة الحديثة لقيت الصورة الذهنية عند (كانت) (١٧٢٤م- ١٨٤م) تغيراً في مفهومها، إذ حاول أن يعطي تفسير لدور الصورة الذهنية في العملية الإبداعية، حيث وجد إن الصورة الذهنية إنما توفر مستقرا يلوذ إلى حماة المبدع، فالعملية الإبداعية ترتكز على محور ازدواج الشخصية من جهة ومع الحلم من جهة أخرى.

ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي تأدية وظيفتها الرومانيتكية بإغناء مخزون العمل الإبداعي وتلعب المخيلة دورا يستحيل بدونه فهم العمل،(العشماوي، ب.ت، ص٥٧) وهكذا يقلل (كانت) من أهمية نظرة الفنان إلى العالم والواقع المحيط به.

والصورة الذهنية عند شوبنهاور (١٧٨٨م-١٨٦٠م) شرطا ضروريا للعبقرية كونه يوسع من الأفق العقلي للعبقرية فيما وراء الموضوعات التي تكون ماثلة أمامه فعلاً، وذلك من ناحيتين الكم والكيف معا وان الصورة الذهنية عنده هو الإرادة التي تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية وإقصاء الزمان والمكان والعليّة، وهي الإشكال التي تؤلف مبدأ الفردية فالصورة الذهنية بوصفها أحد العناصر الرئيسية للعبقرية ترتبط بالحرية من جهة والأبدية من جهة أخرى.(توفيق، ١٩٨٣، ص١٣٠)

إن الفن عند بركسون (١٨٥٩م-١٩٤١م) تعبير عن الشعور بواسطة الحدس، والصورة الذهنية تنحصر في فكرة الحدس عند بركسون بوجود زيادة أو نقصان في التوتر فيكون التزايد اشتدادا في الروحية والنقصان إيغالاً في المادة. فإذا سرنا في اتجاه التوتر المتزايد وجدنا النفس والحرية والإبداع، إما إذا سرنا في الاتجاه العكسي فسنجد المادة والحتمية والهوية والموت وبهذا يكون الفن أكثر إيغالاً في الروحية، فهو يعبر عن الحقيقة الباطنية مما جعله يكتسب صفة الصدق، علاوة على ذلك فهو دليل على إمكانية الامتداد بملكات الإدراك الحسي إلى ابعد مدى، من اجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون من رؤيته. وبذلك يكتسب الفن صدقه طالما كان يعبر عما هو حقيقي وجوهري ونتيجة لهذه الصفة فهو في ذاته قوة إقناع بل قوة هداية يعرف بها.(زكريا، ب.ت، ص١٦)

الصورة الذهنية – سايكولوجياً :

نظر النفسانيون إلى الصورة الذهنية على انه عملية بايولوجية عقلية تسهل على الشخص مواجهة الواقع وقبوله، إذ يوفر للبعض بديلا عن الواقع وعالماً آخر في بعض الظروف والحالات، كما انه وسيلة مستطاعه لإرضاء الأماني والرغبات المكبوته بما تملكه من عمليات تعويضية تسهم في انجاز الأشياء التي لا يستطيع انجازها واقعيا ومن ثم تقليل التوتر والتخفيف من الإجهاد.

ونظر فرويد (١٨٥٦م–١٩٣٩م) إلى الصورة الذهنية بوصفها أسلوبا في التفكير ويعتمد على الوسائل الحسية من بصرية أو سمعية أو حركية في أثارته وفي تكوين محتواه والذي يفرق بين أن تكون الصورة الذهنية خيالا أو حلم اليقظة، هو مقدرة الفرد على التفريق بينه وبين الواقع، فالشخص الكامل النمو الذي لا يستطيع مثل هذا التفريق يعد واهماً وفي حالة هلوسية وبحسب رأي فرويد (فان الخيالات إذا أصبحت في غاية البذخ وفي غاية القوة فان الحالة تصبح مهيأة للاضطراب النفسي والعقلي فالصور الذهنية فوق ذلك إنما هي الإعراض العقلية التي تستبق مباشرة ظهور الإعراض المؤلمة التي يشكو منها مرضانا). (كمال، ١٩٩٠، ص٥١١)

ويضيف (يونك) على الصورة الذهنية أغراضاً ومفاهيم جديدة، فهو يعتقد بان الذهن وبدعم خاص من المخيلة قادر على تنظيم نفسه ذاتيا، وإن نموذج (يونك) عن الصورة الذهنية هو نموذج عن آلية مدفوعة بالحاجة للتوازن أو التنبيه أو التعديل، لا تهدف عنده إلى كشف حقائق هذا العالم، بل ينزع نحو الحقائق الكونية التي هي فعلا رؤى تفاؤلية متناغمة تستمد مقوماتها وإشكالها الخاصة من مأخذ هذا العالم.(ابتر، ١٩٨٩، ص٢٣٩–٢٤٠)

وقد أثرت الوراثة والبيئة في المنتج الفني الناتج من الصورة الذهنية حيث اختلف علماء النفس في تحديد العلاقة الجدلية بين الوراثة والبيئة وتأثيرها على الإبداع، فمن وجهة نظر السلوكيين(البيئين) فقد اعتبروا ان البيئة هي الأساس في تطور سلوك المبدع، إما الوراثة فلم يعطرها إلا دورا محددا في تكوين ونمو خصائص الفرد، إذ تتحكم التنشأة، ويسيطر عامل التعلم،(هانت، ١٩٨٨، ص٣٧) كما أنهم يذهبون أيضا إلى ابعد من ذلك فيرون (إن الشخص لايفعل بالعالم بل العالم هو الذي يفعل فيه).(صالح، ١٩٨٧، ص١٨)

فالفنانالمبدع يتلقى صورا ذهنية من واقع البيئة وهذه الصور تتراكم وتنشأ تفاعل فيما بينهما ويكون الناتج عن ذلك التفاعل هو استحداث أفكار جديدة لم تكن موجودة قبل حدوث التفاعل، وهي فريدة في مقوماتها وصفاتها لذلك فهي تعد أبداع. والفنان في أثناء نموه ليس البيولوجي فحسب بل وفي الخبرة أيضا يكشف أنماطا فنية جمالية عديدة، لان حالة التكامل بين نموه الفطري والمكتسب هو الذي يميز بين الصور الفنية المكونة في ذهن الفنان من الواقع الذي حوله، وغالبا ما يكون الفنان حساسا اتجاه المحيط فهو يتأثر بالأشكال وعلاقاتها وقيمتها اللونية واختلاف ملمس الأشياء حيث إن القيم التي تخرج من أعماله قيم حسية مجردة وانه أيضا أثناء عمله تكون نقطة البداية لديه هي الواقع.

لهذا فان القدرة على الإبداع هي صفة تنشأ بالتدريب والممارسة نتيجة تفاعل إمكانيات الشخص الفطرية الوراثية مع العوامل البيئية المحيطة ولاسيما الثقافية منها في موضوع تخصصه، كما إن محفزات الإبداع تعود كثيرا على ماهو اجتماعي الجذور منبثق في الأصل من مستلزمات الحياة الاجتماعية وعندما تتوفر الشروط الموضوعية والذاتية.

وبذلك فان حالة الإبداع أنما تتبلور من عدد كبير من المتغيرات تتضمنها الوراثة بكل تأثيراتها والبيئة بكل معطياتها، ومن ثم الحياة بكل خبراتها وكلها عناصر تتكامل فيما بينها لتمنح الإنسان مقومات الحياة وتدفعه باتجاه الخلق والإبداع وبهذا تتجلى الصورة الذهنية لدى الفنان ويعكسه على المنتج الفني، ويعتبر الإنسان الكائن الوحيد الذي وعى ذاته، ووعى العالم في حين يدفعه هذا الوعي إلى محاولة فهم ما يدور من حوله في هذا العالم عن طريق المعرفة العلمية والمحركات الداخلية كالمشاعر والانفعالات والعواطف والهواجس الداخلية التي تلعب دورا مهما في شخصية الإنسان، ولاشك إن هذه المحركات تتوقف عليها قدرة الإنسان الفكرية وبالتالي تقود إلى الإبداع،(الزوبعي، ١٩٨٩، ص٣٠) فالفنان ومن خلال صورته الذهنية

الخصبة انما يعبر بواسطة الفن عن هواجسه وانفعالاته الداخلية ويسمح الاغناء الإبداعي وتراكم الخبرة، بنوع من الانفتاح الجمالي والخروج من الانطوائية في العمل الفني لينتج من خلال ذلك الانفتاح تداخل بين بعض الأنواع الفنية وتشابك للفضاءات الإبداعية المتنوعة بحكم تنوع الفنون واليات تطبيقها ووسائلها الخاصة في الخطاب والتعبير والإبداعي.

وهذا ما يمثل إغراءً للفنانين ليبحثوا ويستكشفون بأساليب وتقنيات بعضهم البعض ليجدوا فيها منبعا من منابع الإلهام أو الابداع. لمؤثرات جمالية ينقلونها من فن إلى آخر في محاولات ابتكاريه، ويستعيرون سمة من سمات ليطبقونها على فنهم حيث لم يكن لها وجود في مجالهم الفني من قبل، لكنها قد حققت قيمتها في هذا المجال الآخر، إن ذلك الفنان الخلاّق هو من كشف النقاب عن المتماثلات بين فنه وفنون أخرى، وتجاوز الحدود التي تفصل بين الأنواع المختلفة في الفن ليدخل فيها تحليلا تركيبا، ويجمع بين كل السمات الإبداعية المتنوعة بتنوع الفنون، ويعمل على توظيفها لصالح عمله وسماته الخاصة وليعطيها نكهة متنوعة، ويمنحها حياة جديدة بكسره لنمطية إشكالها ومحدوديتها أي (خلق وحده جديدة من خلال الجمع بين الكثير من حقول الفن، يكون أسسها الإنسان).(الباهاوس، ١٩٨٢، ١١٦)

وقد نعني من خلال ذلك روح التضامن بين الفنون وشرعية التداخل فيما بينها خصوصا وان الفن بمجمله يبحث عن التعبير الجمالي وان الفنانين باختلاف اختصاصاتهم يحاولون تجسيد أفكارهم المطلقة وأحاسيسهم الذاتية ونحن أذا علمنا بان كل من الرسام والنحات والخزاف والشاعر بحاجة ماسة إلى التماس والاتصال بالمحيط الخارجي من خلال انفعالاتهم وردود فعلهم الشخصية لكي يعبروا عن ذاتهم وذهنيتهم المتمثلة في الصورة الذهنية.

إن التضامن الروحي بين الفنون وتفاعلاتها الجدلية يؤكد حقيقة تداخلها وإمكانية الاقتباس من فن إلى آخر وبما يحقق ثراءً إبداعيا للتجربة الفنية، فقد يتراود في ذهنية المبدع محاولات لنقل بعض الاصطلاحات والخصائص من فن إلى آخر فتكون النتيجة أمتاعا وطاقة وإبداع.(سوريو، ١٩٩٣، ص٣٧)

وهكذا يتجلى إن الفنون بأنواعها وبمبدعيها، قد يسيرون نحو التوليف على خلفية التداخل والتجاور بين الاختصاصات الفنية المختلفة، فتشارك حينذاك هذه الفنون في تكوين صورة ذهنية جديدة، وخبره جمالية جديدة لدى الفنان تنعكس من خلال الأعمال الإبداعية على اختلاف أنواعها.

المبحث الثاني: الصورة الذهنية في الفكر العراقي القديم

عندما بدأ الإنسان في تعرفه على الحياة وتوجهه صوب قضية الطبيعة التي دعتهُ إلى شحن تفكيره في الوصول إلى أسس قادرة على خلق التواصل والصمود أمام الأخطار والمخاوف من الأشياء المجهولة التي تحيطُ به، وكردة فعل إزاء الطبيعة ابتكر فعاليات مستنبطه من الصورة الذهنية فتولد نتيجة ذلك الممارسات السحرية (التهناوي، ١٩٩٨، ص٣٤٤) ثم الدين والعلم حسب تقسيم (فريزر)، وإذا ما حللنا مبادئ الفكر الذي يقوم عليها السحر فإنها تنحصر في مبدأين أثنين: الأول، هو إن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا. ويمكن أن نسمي المبدأ الأول (قانون التشابه) وأن نسمي المبدأ الثاني (قانون الاتصال) أو (التلامس)، ومن هذا نستنتج بأن المبدأ الأول يمكن الساحر من تحقيق النتائج والأهداف التي يريدها عن طريق المحاكاة لتلك الأشياء أو تقليدها، والمبدأ الثاني نستنتج من خلاله إن كل ما يفعله بالنسبة لأي شيء مادي سوف يؤثر تأثيراً مماثلاً على الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزء من جسمه أو لا يؤلف، وعلى ذلك يمكن أن نسمي التعاويذ والطلاسم التي تقوم على قانون التشابه بالسحر التشاكلي أو سحر المحاكاة، بينما نسمي تلك التي تستند إلى قانون الاتصال أو التلامس بالسحر الاتصالي، ونرى بأن الساحر يعتقد بطريقة ضمنية أن المبادئ التي يستخدمها في ممارسة فنونه هي ذاتها المبادئ التي تنظم عمليات الطبيعة الجامدة أو غير الجامدة أو غير الحية، وهو ما معناه بأن قانوني التشابه والاتصال يصدقان على كل شيء وليس على السلوك الإنساني فحسب، وعليه فأن السحر (نسق كاذب أو زائف للقانون الطبيعي مثلما هو موجه، مُضلل للسلوك: إنه علم كاذب زائف بقدر ما هو فن عقيم)، ومن خلال هذا فأننا إذا نظرنا إلى السحر على أنه نسق للقانون الطبيعي، أي تقرير للقواعد

التي تتحكم في تتابع الأحداث في العالم كله، فإنه يمكن تسميته حينذاك بالسحر النظري، أما إذا نظرنا إليه على أنه مجموعة من القواعد والتصاميم التي يتبعها الناس في تحديد أهدافهم فإنه يمكن في ذلك الوقت تسميته بالسحر العملي، والساحر البدائي لا يعرف سوى الجانب العملي من السحر، وإنه لا يحلل أبداً العمليات الذهنية التي تقوم عليها أفعاله وممارسته، كما انه لا يشغل نفسه في التفكير بالمبادئ المجردة التي تنطوي عليها تصرفاته فالمنطق بالنسبة له، أمر ضمني وليس أمراً بيناً صريحاً، بمعنى انه يفكر تماماً مثلما يهضم طعامه دون أن يدري شيئاً على الإطلاق عن العمليات الذهنية والفسيولوجية التي تعد أساساً لهذين النوعين من النشاط، فالسحر بالنسبة له هو دائماً نوع من الفن لا العلم، وأخيراً يمكن فهم فرعي السحر التشاكليوالاتصالي بطريقة أجدى وأفضل إذا أطلقنا عليهما تسمية واحدة شاملة وعامة مثل (السحر التعاطفي)، نظراً لأن الاثنين يفترضان إمكان تأثير الأشياء بعضها في بعض من بعيد عن طريق نوع من التعاطف الخفي، بحيث ينتقل ذلك التأثير من شيء لآخر خلال ما يمكن تصوره على أنه نوع من الأثير الشفاف.. ولا يختلف الأمر هنا عما يسلم به العلم الحديث من الغرض مماثل تماماً وهو تفسير كيفية تأثير الأشياء فيزيقيا بعضها في بعض خلال الفضاء الذي يبدو خالياً.(فريزر، ١٩٧١، ص١٠٤-١٠٨)

والفن في حقيقته وسيلة مادية لبلوغ وإظهار قوى روحية، بل وإدخالها عالم الحس. وعليه فللفن طقس وكيفية سحرية من خلال إقامة اتصال بين تلك الحقيقتين اللتين تتنازعان في الإنسان، الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيي صورته الذهنية، فالفن يعطي لهذه مظاهر تلك، ويشر بينهما ويمزجها.(هوينغ، ١٩٧٨، ص١٠١-١٠٤)

فالفن مثّل آلية مهمة من آليات تحقيق الفعل السحري، وهذا ما نراه من خلال تلك الرقصات والطقوس الإيمائية، فالإنسان القديم بحركات جسمه كان يرمز إلى النتيجة التي يرجوها ويحسب انه بذلك يضمنها سحرياً .. ولكن إضافة إلى الرقصات والنحت والرسم كان هو الآخر له ذلك الفعل السحري، فيما كان يصنع على شكل دمى تضعها المرأة العاقر على ظهرها أو بطنها، تجعلها إن صح التعبير في منتصف الطريق إلى المولود المرتجى، فالرقص هنا لم يعد النظير السحري، بل أصبح صورة صنعت باليد.

بالإضافة إلى ذلك يعد الدين منظومة متماسكة من العقائد والطقوس المتصلة بالأشياء المقدسة، تؤالف بين الناس والأشياء.

إذ يعتبر المعتقد هو الأساس الذي يقوم عليه الدين، ومع المعتقد المترسخ يظهر الطقس المنظم. وهو أقوى أشكال التعبير عن الخبرة الدينية، فمن خلال القربان، والرقص، والحركات الإيمائية، تعمل الجماعة على صهر الاستجابات الانفعالية، في بيئة سايكلوجية وسلوكية، ذات طابع مؤسس عام، ومع المعتقد في نفس الوقت تظهر الأسطورة التي تعمل على توضيح الاعتقاد وتحذيره، باعتباره فكرة نظرية في الأدب الديني، وهي بحاجة إلى تجسيدها، فإذا كان المعتقد منظومة فكرية ترتبط بعالم المقدسات، فأن الطقس مجموعة من الأفعال المتعلقة بآليات الاقتراب من ذلك المتعالي.(صاحب، ٢٠٠٤، ص٣٣)

ونتيجة للتطور الاجتماعي والاقتصادي أخذت الطقوس الدينية تحل محل السحر، حيث كان الإنسان يملأه الخوف من الجوع والموت ومن هجمات الأعداء وغوائل الحاجة المادية والألم، فكان يتجنب ذلك بأعمال سحرية، وعندما ظهرت العبادة والإيمان صارت الحاجة إلى الأحجبة والرموز المقدسة وقرابين النذور وهدايا المدافن ومبانيها.

لذا أصبح للظواهر مغزى ديني، واكتسبت مخاوفه ورغباته صفة روحانية، أي إن الإنسان لجأ إلى دين لاخوفا من الطبيعة بل رغبة منه في السيطرة عليها، فالسحر سبق الدين مثلما سبق الدين العلم.(فريزر، ب.ت، ص١١١-١١٣)

وعند تحدثنا عن الدين أنما نتحدث عن المفاهيم والمعتقدات والطقوس ذات الصفة الدينية، غير إن ذلك لم يُحدث هزّات عنيفة لدى الإنسان، لأنها لم تأتي بشكل مفاجئ أو دفعه واحدة، أنما كانت بمثابة تطور تدريجي بطيء المسار في وعي الإنسان لوجوده الأول، فقد مرت عبر أجيال وبأدوار تاريخية اكتسبها النضج والرسوخ حتى أخذت تفعل فعلها في الحياة الإنسانية وساهمت في إكساب الفكر الإنساني في مدلولات روحية هامة.

فعندما تحول نظام القرية البدائي إلى نظام المدينة، تحول كذلك قرار القرية الصغير إلى أعداد كبيرة من المعابد الضخمة، ومن هنا نشأ ما يسمى بـ(سلطة المعبد) (صاحب، ٢٠٠٤ ،ص٣٣) وأصبح الدين نظاما سلوكيا يقوم على المعتقدات تمثل العلاقة بين الناس وبين ما يعبدون، ويساعد على تفسير الظواهر والأحداث المعقدة التي تبدو بصورة ظاهرية غير قابلة للتفسير، ويجسد أيضا القوة فيما وراء الطبيعة.(سليم، ١٩٧٥، ص٦٩)

وارتبطت الأسطورة بالدين بوصفها جزءً من النتاج الفكري للإنسان القديم ارتباطا لا يمكن الفصل بينهما، فالأسطورة هي محاولة الإنسان لتفسير قوى الكون والالهه والأبطال والطقوس الدينية، وبالوقت ذاته فهي محاولة لتفسير الطبيعة وفهمها.

ومع ظهور التصورات الدينية التي مثلت مرحلة جديدة في حياة الإنسان وحياة الفن على السواء، نشأت الأساطير التي تعد أقدم نتاج أدبي عرفه الإنسان، ثم جاء الفن ليجسم بالصورة والتماثيل هذه الأساطير وليصبح الفن ذا مضمون بعد أن كان مجرد صنع أدوات وأسلحة وآواني.(اسماعيل، ١٩٧٤، ص٣٤)

فالدين كان ما يزال وسيبقى اكبر قوة تؤثر في حياة الإنسان، بالإضافة إلى كونه منفذ للخيالات وصورته الذهنية ومحاولة لتفسير الظواهر المحيطة به، إذ إن الفكر الإنساني ومنذ الأطوار الأولى للحضارة الإنسانية كان منشغلا في تفسير القوى المؤثرة في الإنسان، ووضع الحلول أمام هذا الكون ومايتخلّله من قوى وتحديات، وحينما يعجز المنطق أو تقصر مدركان الذات وخاصة في الحضارات الأولى يسعى لتفسير تلك الظواهر ميتا فيزيقيا، في محاولة لكشف تلك القوى الخفية، إذ ظل هذا التفكير يلاحق الإنسان منذ الحضارات الأولى.

ويعد الفن من أقدم الوسائل التي استخدمها لتكون له عونا في صراعه الشاق مع الطبيعة، فمنذ النشأة الأولى كان الفن سلاحا سحريا في مسعاه الرامي إلى السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لسلطانه وبما يضمن له الديمومة والبقاء وسط عالمه المحفوف بالمخاطر، وإيجاد حاله من التوازن بينه وبين العالم الذي يعيش فيه،(هاوزر، ١٩٧٠، ص١٨) خاصة بعد ظهور التجمعات وانتقال الإنسان من حياة الكهوف إلى حياة الجماعة في محاولة لتبديد هواجس الخوف والقلق الذي تثيرها الطبيعة الخطرة المرهوبة في نفسه.

ومع ظهور التصورات الدينية تأسست الرابطة بين الفن والدين وأصبح الفن احد السبل لبلوغ وإظهار القوى الروحية وإدخالها في عالم الحس، فالفن عمل على أقامة الصلة بين الحقيقتين اللتين تتازعان الإنسان، الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيا روحه.(هوينغ، ١٩٧٨، ص١٠٤)

وفي حقيقة الأمر أن الفنانين لم يقيموا فقط في المعابد وإنما انتظموا أيضا في سلك الكهنوت، وإن الكهنة والحكام هم أول من استخدم الفنانين، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم، فكانت أهم الورش الفنية التي يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع في المعابد وقصور الأمراء، وكان الفنانون يعملون بوصفهم متطوعين أو بوصفهم موظفين مجبرين، وفي هذه الظروف أنجز أعظم وأروع قدر من الإنتاج الفني في ذلك العصر.(هاوزر، ١٩٧٠، ص٤٥)

كما نجد هناك ارتباطاً بين الصورة الذهنية والأسطورة، فالأسطورة هي قصة أو مجموعة قصص تروي أفعال الآلهة أو مغامرات الإسلاف البطولية، وقد أكدت على شيئين اثنين: أولها إن الأسطورة هي جمع من الأفكار والمعتقدات والأحكام النظرية، وثانيها أنها – أي الأسطورة – نسيج مضطرب من الخيوط التي تقع خارج التاريخ (المعجزات) ولكن ذلك لا يعني خروج الأسطورة من الواقع التجريبي، وكان بمعنى أنها تتناقض معه، فتبدو وكأنها تنشئ عالما متصوراً ذهنياً خارج دائرة التموضع المكاني وألزماني الحادث،(زيادة، ١٩٨٦، ص٦٧,٦٨) والصورة الذهنية هنا تلعب دوراً مهماً في إنشاء الأسطورة .

فالبشر على العموم يملكون حس عبادة الأبطال وهو ما يدفعهم إلى خلق الأسطورة من أبطالهم القوميين والدينين وتعد ملحمة كلكامش مثالا أدبيا واضحا وقويا لاختلاط المادة التاريخية بالمادة الأسطورية في عمل واحد. فالملحمة عمل تاريخي يمجد شخصين من أهم الشخصيات التاريخية في بلاد النهرين. فالبطل كلكامش هو احد ملوك العراق القديم في العصر السومري، وليس شخصية أسطورية من صنع الصورة الذهنية الأسطورية لشعب العراق القديم.(احمد، ١٩٨٨، ص٢٢)

فالأسطورة بهذا المعنى (هي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشق عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان) .(السواح، ٢٠٠١، ص١٤)

ومن الممكن القول إن الأسطورة تختلف عن الخرافة، والحكاية البطولية. إذ إن الأسطورة هي قصة وتحكمها مبادئ السرد القصصي كما ويحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن غير إن خصيصة الثبات هذه لاتعني الجمود والتحجر لان الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة ولا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج صورة ذهنية فردية، بل ظاهرة جمعية تخلقها الصورة الذهنية المشتركة للجماعة وعواطفهم وتأملاتهم ولعبت الآلهة وإنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية من الأسطورة، فإذا اظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملا لا رئيسيا وتتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية. وذلك مثل التكوين والأصول، والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود كما وجرت أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فان مضامينها أكثر صدقا وحقيقة بالنسبة للمؤمن، من مضامين الروايات التاريخية وترتبط الأسطورة بنظام رئيسي معين وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني حيث تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم. إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي لايداينها سوى أسطورة العلم في العصر الحديث.(السواح، ٢٠٠١، ص١٢-١٤)

ولا يمكن هنا إنكار دور الفن في إيضاح وإيصال شكل الأسطورة في الحضارات القديمة ليقدمه لنا عن طريق الأعمال الفنية المنحوتة والمصورة المكتشفة. وفي الكثير من الأحيان كانت الأعمال الفنية أكثر نفعا من النصوص المكتوبة في فهم الأسطورة ومحتواها الرمزي (فالكلمة مخادعة مخاتلة تزوغ من معنى لتلبسها معان، أما العمل الفني فشاهد صامت أسهل قراءة وأكثر قدرة على الإيصال).(السواح، ١٩٩٦، ص٢٦)

غير إن العمل الفني والنص المكتوب كلاهما يلقي الضوء ويفك رموز الأخر.

إن من بين أهم المشتركات المفاهيمية بين الأسطورة والفن تكمن في آليات التعبير، فالأسطورة تلجأ إلى الصورة الذهنية والعاطفة والرمز في تكوين النص الأسطوري وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن يستخدم الصورة الذهنية والإحساس والترميز لتكوين النص الفني البصري.

كذلك يُعد الفن احد استخدامات الأسطورة وذلك عن طريق ترسيخ المفاهيم العقائدية التي تحاول الأسطورة أن تزرعها في مخيلة المجتمع.

وعلى صعيد الصورة الذهنية فقد كان المحرك الإنساني يعمل على زعزعة الروتين الممل الذي يرتكز عليه المجتمع، لذا فالإنسان يبحث عن أجوبة لأسئلة لم يكن من السهولة بمكان أيجاد أجوبتها، أسئلة تخص الوجود والكون وعوالم ماورائية، والحاصل هو إيجاد أجوبة استعاضية عن تلك الأسئلة، تكمن فيها الصورة الذهنية.

نجد مجموعة من الصور الذهنية ففي أسطورة آيتانا حيث تدور أحداثها في الأزمان الأولى عندما كان الالهه يخلقون الجهات الأربع، ويضعون مخططا لبناء أول مدينة للبشر هي مدينة كيش.

فبعد إن انتهوا من أعمال الخلق والتنظيم أسسوا منصب الملوكية، وراحوا يبحثون عن شخص مناسب ينصبونه ملكا على المدينة، ليكون حاكما صالحا للناس فوقع اختيارهم أخيرا على آيتانا.(السواح، ٢٠٠١، ص٥١)

كذلك هو الحال بالنسبة للصور الذهنية في الأعمال الفنية في العراق القديم فقد استلهم الشكل الفني مضمونه من الأسطورية وبالتالي كان لابد من الصورة الذهنية أن تلعب دورها في تأسيس بنية شكلية منسجمة ومضمون الأسطورة، فني الكثير من الإعمال الفنية في العراق القديم نجد الالهه عشتار وقد ارتبطت بها شكل الشجرة، حيث تظهر الشجرة مرارا خلف عشتار بشكل يوحي للناظر بالوحدة بين الشكلين وإشارتهما تبادليا للقدرة الإلهية الواحد.(السواح، ١٩٩٦، ص١١٠)

لابد أن نعرف الفن على انه شكل مستقل من أشكال النشاط الإنساني، ولكن هذا لا يعني إن الفن على معزل عن بقية أشكال الحياة الاجتماعية والاقتصادية والعلمية إذ إن مسألة تأكيده كشكل متميز للوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني يجب أن لا يؤدي إلى قطع ارتباطات الوثيقة والمتنوعة مع الأشكال الأخرى للوعي الاجتماعي، فان الفن لا يمكن له أن يكون منغلقا ضمن حدود ضيقة، بل انه يمد الجسور مع العلوم الأخرى، محاولا أيجاد إمكانات مختلفة من اجل التجانس معها.(عوض، ١٩٩٤، ص٧٦)

إن البحث في علاقة الفن مع العلم توضح لنا إن طرق المعرفة المختلفة التي يسلكها الإنسان ليست بالطرق المنفصلة، بل هي طرق تصب في منطقة واحدة ألا وهي بنية المعرفة فالفن ليس كما يره الكثيرون طريقا ثانويا في الحصول على المعرفة، بل هو جزء من حياة مكتملة معرفيا، فالفنان الذي لا يؤمن بتكامل الفن مع ألوان ألمعرفه الأخرى هو فنان جامد وقد عبر عنه تنيسون بأنه:- (بقعة من الركود الرتيب، بلا ضوء أو قدره على الحركة، بركه ساكنه من الملح تحيطها الرمال متروكة على الشاطئ).(ابراهيم ، ب.ت، ص١٩٤)

وعليه فقد يثار تساؤل عن ماهية العلاقة التي تقارب بين الفن والعلم؟

ربما يكون ذلك التقارب في العلاقة المتأتية من مصدرها المشترك، إذ إن الفن قد ولد، كما ولد العلم، من الدين، فقبل التنجيم كانت عبادة النجوم ولقد شرع الناس، أول ما شرعوا بدراسة سببية الظواهر امتثالا لدواع دينية، كما جهدوا أيضا لاسترضاء الالهه بالإيمان اللاهب الذي يبعث الحياة.(هوبسمان، ١٩٨٠، ص١٨٠)

وإذا ما أردنا أن نحلل النظم المعرفية للمنجزات الفنية سوف نجد بان أهم سماتها هي التنظيم بوصفه الصفة الأكثر اتصالا بالفن على الرغم من الطروحات التي تدعي إن الفن عبارة عن عمليات عبثية لا يقودها أي فكر وتعمل ضمن أسس ميتافيزيقية فحسب.

وهذه الطروحات خاطئة في تعريفها لمفهوم الفن كون الفن هو عبارة عن منظومة فكرية من مشاعر وحدس من العلاقات التي تكون ذو صفة واعية ذهنيا وأدائيا، وهو بذلك يتقارب من حيث صفة التنظيم الفكري مع البنى المعرفية للعلم.

فإذا كان العلم يسخر للإنسان الأدوات والآلات في مقابلة الطبيعية، فان الفن يمده بالإرادة النفسية ويكشف له في الوقت نفسه عن حيثيات الجمال ومواطنه في تلك الطبيعة.(جعفر، ١٩٧٧، ص١٨٠)

وعليه فان الإحساس الجمالي والعلم يشتغلان ضمن دائرة إبداعية واحدة وغالبا ما يصف العلماء النظريات العلمية بأنها جميلة، وهذا الإحساس الجمالي يقدم في بعض الحالات دليلا لحل المشكلات وذلك بترتيب الحقائق في تناسق هرموني منتظم، فان العلماء تحفزهم اللذة في دراساتهم ويشار بذلك إلى الجمال الأكثر خصوصية لديهم المثار بفعل نظام متناسق للأجزاء والذي يمكن من خلاله العقل الصافي على إدراكه وهنا يذكر العالم الميكانيكي (ديراك): إن الجمال هو الدليل الأمين في البحث عن الحقيقة وان أكثر القوانين نجاحا هي أيضا أكثر القوانين جمالا.(رايس، ١٩٨٦، ص٢٤)

ووفق ذلك يمكن للفن أن يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العلم التوصل أليها فكل منها يصل إلى مالايصل إليه الآخر، فالفنان في محاولته لكشف الواقع بطريقته الخاصة، لا يختلف عن المفكر والفيلسوف، ومن لايعترف بهذه السمة الضرورية في الفن فهو يسلب الفن قدرا كبيرا من دلالاته الإنسانية (برتليمي، ١٩٦٤، ص) ويمكن إجمال العلاقة بين الفن والعلم بالاتجاه الأول الذي يفصل بين العلم والفن وهذا الاتجاه ينكر أية علاقة تقرب مابين هدف العلم وهدف الفن من حيث كونهما يبحثان عن الحقيقة أو المعرفة، وذلك لاختلاف منهجهما، إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه انه لا موضوع من موضوعات الفن على أي مستوى يمكن أن يكون ذا قيمة في مجال تحصيل معرفة جيدة. فالفن في نظرهم تعبيري في حين إن العلم تمثيلي، بمعنى إن العلم يقدم تأكيدات على ما يمكن إن يبرهن عليه، أما الفن فلا يؤكد بل يعبر عن مشاعر وميول (عوض، ١٩٩٤، ص٧٦)، أما الاتجاه الثاني الذي يصل فيما بينهما فكانلا يميز بين العلم والفن إلا باعتبارهما مناهج، وان التناقض الذي قام بينهما في الماضي كان راجعا إلى نظره قاصرة محدودة إلى كل من النشاطين، إذ الفن هو وسيلة تمثيل أحدى الحقائق، وان العلم

هو وسيله تفسير الحقيقة نفسها (ريد، ب.ت، ص١٨-١٩)، ثم الاتجاه الثالث الذي يبني الموقف المعتدل حيث يعترف باختلاف كل من العلم والفن ألا انه يرى إن كلا منهما يسهم بطريقته المميزة في فهم الإنسان للعلم، فكلاهما له مكانه مميزة في العمل المعرفي الكلي، فإذا كان الفن يعمق رؤيتنا بإزاء الجانب الكيفي للشعور والقيمة، فان العلم يكشف لنا الجانب الكمي للقياس والاطراد بمعنى إن معرفة الجانب الكيفي والقيمي للشيء لا تقل إسهاما عن معرفة الشيء كحقيقة فيزيائية يحركها قانون علمي.(ابراهيم، ب.ت، ص١٩٦)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. تشكل الصورة الذهنية قوة تنقل الإنسان من التعامل مع المعطى والسائد والمألوف إلى التعامل مع المتشكل وفق إرادته وما يطمح إليه وهكذا يصبح العالم مع الصورة الذهنية عالماً خاصاً لمبدعه، عالماً قائماً بذاته بعد أن كان خاماً متناثراً يصبح واقعاً مفيداً.
٢. يتجاوز الإنسان عبر الصورة الذهنية الموضوعية المبالغة كي يحقق الصلة البينية والمتفاعلة بين الذات والموضوع ويكون كلاهما في حالة اعتماد ومتبادل وتضامن وجودي.
٣. الصورة الذهنية حركة يسببها الإحساس فلا يكون الأول من دون الثاني إذ كلاهما يباين الآخر، الصورة الذهنية حركة ناشئة عن الإحساس والإدراك فالأولى أصل الصورة الذهنية والثانية عملية حركية.
٤. إن الصورة الذهنية تعمل على بقاء صورة الأشياء المرئية بعد تغميض العين بل ينطبع فيها ما تورده الحواس الخمس فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك، والمقصود بالصورة هنا ما يرتسم عن الموجودات في الحواس.
٥. وجدت الصورة الذهنية حسب رأي كانت مستقراً يلوذ إلى حماة المبدع، فالعملية الإبداعية ترتكز على محور ازدواج الشخصية من جهة والحلم من جهة أخرى، ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي تأدية وظيفتها الرومانتيكية بإغناء مخزون العمل الإبداعي.
٦. تمثل الصورة الذهنية شرطاً ضرورياً للعبقرية كونه يوسع من الأفق العقلي للعبقرية فيما وراء الموضوعات التي تكون ماثلة أمامه فعلاً، وان الصورة الذهنية هو الإرادة التي تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية وإقصاء الزمان والمكان والعلية وهي الأشكال التي تؤلف مبدأ الفردية.
٧. الفنان يتلقى صوراً ذهنية من واقع البيئة وهذه الصور تتراكم وتنشأ تفاعل فيما بينهما ويكون الناتج عن ذلك التفاعل هو استحداث أفكار جديدة لم تكن موجودة قبل حدوث التفاعل، وهي فريدة في مقوماتها وصفاتها لذلك فهي تعد إبداع.
٨. يعد الإنسان الكائن الوحيد الذي وعى ذاته، ووعى العالم في حين يدفعه هذا الوعي إلى محاولة فهم ما يدور من حوله في هذا العالم عن طريق المعرفة العلمية والمحركات الداخلية كالمشاعر والانفعالات والعواطف والهواجس الداخلية.
٩. إن كل من الرسام والنحات والخزّاف والشاعر بحاجة ماسة إلى التماس والاتصال بالمحيط الخارجي من خلال انفعالاتهم وردود فعلهم الشخصية لكي يعبروا عن ذاتهم وذهنيتهم المتمثلة في الصورة الذهنية.
١٠. إن التفاعلات الجدلية بين الفنون وتضامنها الروحي يؤكد حقيقة تداخلها وإمكانيات الاقتباس من فن إلى آخر، وبما يحقق ثراءً إبداعياً للتجربة الفنية.
١١. إن الفن طقس وكيفية سحرية من خلال إقامة اتصال بين ارتباط الحقيقتين اللتين تتنازعان في الإنسان، الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيي صورته الذهنية، فالفن يعطي لهذه مظاهر تلك، ويثير بينهما ويمزجها.
١٢. مع ظهور التصورات الدينية تأسست الرابطة بين الفن والدين وأصبح الفن احد السبل لبلوغ وإظهار القوى الروحية وإدخالها في عالم الحس، فالفن عمل على أقامة الصلة بين الحقيقتين اللتين تنازعان الإنسان، الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيا روحه.

١٣. الأسطورة نسيج مضطرب من الخيوط التي تقع خارج التاريخ (المعجزات) ولكن ذلك لا يعني خروج الأسطورة من الواقع التجريبي، وكان بمعنى أنها تتناقض معه، فتبدو وكأنها تنشأ عالما متصوراً ذهنياً خارج دائرة التموضع المكاني وألزماني الحادث، والصورة الذهنية هنا تلعب دوراً مهماً في إنشاء الأسطورة.

١٤. تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم. إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي لايدانيها سوى أسطورة العلم في العصر الحديث.

١٥. إن من بين أهم المشتركات المفاهيمية بين الأسطورة والفن تكمن في آليات التعبير، فالأسطورة والفن يلجآن إلى الصورة الذهنية والعاطفة والرمز في تكوين النص الأسطوري والمنتج الفني.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث مجموعة من الأعمال الفخارية العراقية القديمة، بوصفه قاعدة تأسيسية تحتضن عينة البحث، التي ترمي إلى تحقيق أهداف البحث بالتعرف على الصورة الذهنية وتطبيقاتها على فخار العراق القديم، ومن خلال عدة عمليات متسلسلة الخطوات لمسح مجتمع البحث المتضمن الأعمال الفخارية (نحت فخاري – تراكيب فخارية) كونهُ منجزاً تشكيلياً كبيراً وواسعاً ومتنوع الموضوعات والقيم التشكيلية والجمالية. وقد قام الباحث باختيار النماذج التي مثلت مجموعة من الأعمال الفخارية ضمن مجتمع أصلي خاص بالبحث الحالي وتم حصر معظمه ليمثل مجتمع البحث والذي تمثل بـ(٧٢) أنموذج تم الحصول عليها من المصادر ذات العلاقة بالبحث والموسوعات البريطانية الالكترونية (DVD) المسجلة والمنشورة.

عينة البحث:

لكي يتم التحقق من هدف البحث، في التعرف على آليات اشتغال الصورة الذهنية وتطبيقاتها على فخار العراق القديم، تم اختيار عينة البحث قصدياً للوصول إلى نتائج أكثر علمية وموضوعية باختيار (٥) نماذج للمنجز الفخاري وزعت ضمن الحدود الزمانية للبحث وقد راعى الباحث في اختيارها المسوِّغات الآتية:

١. التنوع في أشكال ومضامين الأعمال الفخارية.
٢. إهمال المتكسر وغير الواضح والمتكرر منها.
٣. من خلال إخضاع مجتمع البحث إلى مجموعة من ذوي الخبرة والاختصاص في مجال (تأريخ الفن) المستند في فحصه إلى الهدف المراد إيضاحه عبر نماذج العينة المختارة ليكون اختيارها أكثر موضوعية ودقة في الوصول إلى دراسة الصور الذهنية بشكل اشمل واعم لتمثل المجتمع الخاضع للبحث والدراسة.
٤. اختيار نماذج، بتتبع طبيعة انجازها وفقاً لعصرها وما حمله من طبيعةٍ في التفكير وطريقة في الأداء.

أداة البحث:

لتحقيق هدف البحث الذي سعى الباحث لتحقيقه من خلال التأسيس المعرفي والموضوعي، فقد اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري التي يمكن اعتبارها أداة ومحكات لتحليل نماذج عينة البحث المختارة.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث كونه المنهج المتبع في دراسة الجانب الفني، وبما يخدم أغراض البحث ويحقق هدفه ويلائم الظاهرة المدروسة ضمن تأريخ الفن القديم في العراق.

وصف وتحليل نماذج العينات:

أنموذج (١)

الموضوع: آلهه عارية مجنحة.

المادة: نحت فخاري.

المرحلة الزمنية: العصر البابلي القديم (أوائل الألف الثاني قبل الميلاد).

المعثر: ؟

القياس: ٥٠سم ارتفاعاً.

العائدية: متحف اللوفر.

المصدر ENCYCLOPEDIA Britannica 2007 Ultimate DVD:

منحوتة من الفخار لامرأة على لوح مستطيل، يرتكز عمودياً على قاعدة ضيقة، شكلت في الوقت ذاته خط الأرض الذي تستند عليه مفردات التكوين النحتي. ويحتل وسط اللوح مفردة العمل الرئيسية والتي تمثل إلهه بجسدٍ عارٍ، معتمرة تاجاً مقرناً مكوناً من أربعة أزواج متراكبة من القرون على جانبي الوجه، تدلت خصلة مكورة من الشعر تنتهي عند الكتفين، وإلهه تبدو بذراعين منثنيين إلى الأعلى، وقد أمسكت بكلتا يديها بالعصا والصولجان، ولها جناحين كبيرين نسبياً إلى الخلف وهذا الناتج الفني من المعالجة المركبة للأشكال نجده كثيراً في الحضارة العراقية القديمة. وقد ظهرت بوضع مواجهة وهذا الناتج الفنيمن الأشكال التي تتميز بالمواجهة ظهر في نماذج كثيرة في العراق القديم، وبالخصوص في المرحلة السومرية، وأخذ بالتذبذب بين المواجهة والمجانبة، كما اتسمت قدماها بإستقرارٍ وثبات كما ارتكزت فيها على ظهر أسدين متدابرين رابضين على الأرض التي تشير بملمسها على إنها ارض جبلية، وقد صيغ الأسدان بوضع جانبي فيما جعل رأساهما بوضع مواجهة، يحيطهما من الجانبين طائران(بومتان) نفذتا بوضع أمامي المنظر وفي حالة الوقوف على الأرض الجبلية ذاتها المشكلة بالخط الأفقي الأرضي في اللوح.

تجسدت الصور الذهنية في هذا العمل من خلال دمج عدة مدركات حسية بصورة ذهنية تم تفكيكها وإعادة تركيبها لينتج موضوعة مغايرة للأصل وهذا ما نلمسه في شكل الآلهة الأم حيث تم ربط الجسد البشري العاري بعدة أجزاء أخرى غير بشرية ومثال ذلك الأجنحة التي تظهر خلف الشكل النحتي للآلهة فمن المعروف إن الإنسان لايمتلك أجنحة غير إن الفنان هنا قد حول الشكل الواقعي بإخضاعه إلى صورة ذهنية أخرى تم الدمج بينهما في صورة ذهنية واحدة فمن معالجة جديدة تحمل معها معانٍ جديدة شكلت انعكاساً لأفكاره ومعتقداته.

وكذلك نجد إن أقدامها التي أخذت شكل أرجل النسر المستقرتان على ظهر أسدين رابضين متدابرين يرمزان إلى الآلهة عشتار، إن الفنان هنا قد شكل فكرته في صورة ذهنية مختلفة عن الصورة الذهنية السابقة بدمج مجموعة من أجزاء بعض الحيوانات كمخالب النسر والأسود الرابضة ينتج صورة ذهنية جديدة ومختلفة أكثر تعبيراً عن تطلعاته ومشاعره ومخاوفه الداخلية ووفق معتقداته الأسطورية والدينية، فالصورة الذهنية لهذا العمل ترتكز على جعل عدة أجناس مختلفة ومتعددة من حيث البيئة أو المكان ومن حيث الجنس (الصنف) في وحدة واحدة وعمل واحد، وتعمل الصورة الذهنية على توحد البيئات والأجناس وتجعلها ممكنة في إنتاج واحد وهذا ما نشاهده من خلال جمع بين الصورة البشرية بالآلهة والصورة الحيوانية بكل من الأسدين والبومتين.

إن الصورة الذهنية في هذا العمل تجعل ما لا يدرك مدركاً فصورة الآلهة (ليليت) التي تمثل آلهة إزعاج الرجال في المنام (ملكة الرغبة أو الشهوة) وهذه منطلقات غير حسية جعلتها الصورة الذهنية مدركة حسية وذلك عن طريق العصا والصولجان وهي في وضع المجابهة كدلالة عن سيطرتها على الماورائي أو الغيبي، وجعل ماهو غير ممكن ممكناً من خلال الصورة الذهنية التي تمثلت بهذا العمل.

أنموذج (٢)

الموضوع: أسد رابض

المادة: نحت فخاري

المرحلة الزمنية: بابل القديمة

المعثر: تل حرمل

القياس: (١٠١ارتفاعاً× ٧١عرضاً× ١٠٧طولاً) سم

العائدية: المتحف العراقي – رقم ٥٢٥٥٩ – م ع

المصدر: FarajBasmachi: Treasures of the Iraq museum, Al-HuriaPouse, Baghdad, 1976, fig(107),P(212)

يعد هذا العمل من النحت الفخاري والذي عثر عليه في (تل حرمل) احد النموذجين اللذين وجدا في ذلك الموقع والذي يعود إلى العصر البابلي القديم، ويتمثل بأسد رابض معمول باليد من الطين المجوف والمشوي بنار عالية الحرارة. ويتميز برأس ذا عينين كبيرين وحاجبين انسيابيين نحو الأسفل وإذن مدورة كبيرة نسبياً محززة بخطوط نحو مركزها، وبأنف مثلث الشكل متقدم إلى الأمام وكأنه متأهب لحالة ما تثير فيه إحساساً نحوها.

وظهر فاغراً فاه كاشفاً عن أنيابه، تعلو شفته الملتقية من الإمام بأخدود داخلي نحو فم الأسد ذات أخاديد خمسة متمثلة بدخلات مختلفة صيغت بانسيابية بالغة التناظر دلالة على الدقة في الانجاز وشدة الملاحظة التي يمتلكها الفنان مكوناً فوق الرأس شعراً مصفوفاً بشكل خصلات عملت بطريقة هندسية ونسقٍ منتظمٍ يغطي الرقبة وجزءً من الظهر في محاولة من قبل الفخّار للجمع بين التجريد والواقع في أنموذج واحد. إن ارتكاز الأسد على قائمتيه الأماميتين تعبير عن تأهبه للمواجهة أو التهيؤ إلى الهجوم.كما وان الأسد مجوف واحتوائه على ثقوب في أرجله فيما يجثم على مؤخرته وقدماه ممددتان نحو الإمام بصورة الانتظار. والأسد بشكل عام يستند على أرضية مستطيلة الشكل وهو في مواجهة للناظر.

استخدم الفخّار البابلي القديم الصورة الذهنية في هذا العمل من خلال محور التجريد حيث أنتجت الصورة الذهنية لنا عملاً فنياً لهيئة أسد وبنظام شكل مجرد يكاد يقترب التبسيط الهندسي والتكعيبي في انجازه حيث لا نجد في الواقع المادي الملموس العياني صوراً تمثل هيئة هذا الأسد بل أن هذا الشكل التقني هو نتاج صورة ذهنية بامتياز فقد جردت هذه الصورة الذهنية (الشكل الواقع) للأسد وجعلت منه هيئة مغايرة تماماً توحي بهيئة الأسد ولكن ذات مضمون طقوسي أكثر من كونه مجرد حيوان مفترس فقد ربطت الصورة الذهنية بين قدسية المكان وهيئة الأسد فأصبح الشكل الفني ينتمي لمستوى عالم روحاني أو فوق واقعي مغاير للعالم الذي ينتمي إليه صورة الأسد.

أنموذج (٣)

الموضوع: كلكامش

المادة: نحت فخاري

المرحلة الزمنية: بابل القديمة

المعثر: ؟

القياس: الارتفاع ٣ ،١٣ سم

العائدية: ؟

المصدر: Wolley, L.: UR Excavations "The early Periodies" vod. IV philadeliphia, 1955 , (fig-114), p1(76).

لوح من الفخار ذو استطالة عمل هذا اللوح الفخاري بطريقة النحت البارز وقد نفذت الشخصية عليه بوضع الوقوف، وبجعل الجسد جانبياً قليلاً، وبوجه أمامي ظهر فيه عينان كبيرتان وذات جبين قد غطيّه بالشعر، وذقنٍ جعل بأشرطة مسترسلة على كامل مساحة الصدر، وجسم البطل كان مفتول العضلات، إذ صاغ الفخّار جسم البطل بيدين ممسكتين إناء يخرج منه الماء بشده مكوناً شرطين يدلان على انسكاب الماء من خلال ابتعادهما عن الجسم وبصوره متناظرة وتم إحاطت الجزء السفلي من الجسم ، حيثالجسمعاريوتظهر أعضائه الذكوريه بشكلٍ واضح ، كما وان حركة أرجل كلكامشكانت تتقدم إلى شيءٍ ما.

يظهر لنا من خلال الشكل كلكامش صاحب الملحمة الشهيرة وهو بهيئة بشرية يحمل بيديه رمز الديمومة الإناء الفوار حيث نجد أن الصورة الذهنية لهذا العمل لم تعمل على محور الاختزال وتحوير الشكل، فالشكل واقعي تماماً بدلالة تجسيد الأعضاء البشرية المظاهرة بالعمل وبشكلها الواقعي من خلال إبراز تسريح العضلات.

غير إن اشتغال الصورة الذهنية في هذا العمل من خلال تقديم نموذج يحاكي مدلول غير محسوس نهائياً إلا وهو تجسيد رحلة كلكامش إلى البحث عن الخلود كما إن الفناء حتمي على جنس البشر. إذن هنا الصورة الفنية اشتغلت على محور المعنى والمفهوم وليس على محور الاختزال والتحوير.

انموذج (٤)

الموضوع: صراع الاله
المادة: نحت فخاري
المرحلة الزمنية: بابل القديمة
المعثر: خفاجة في تل (ب)
القياس: الارتفاع ١٢ سم
العائدية: المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو
المصدر: مورتكات ، انطون : الفن في العراق القديم ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٢٦٩ .

أنموذج من الفخار يرجع إلى فترة العصر البابلي القديم يمثل شخصية الهان متصارعان فيتمثل في الشخصية الأولى من اليسار على شخصية ملك بوضع المجانبة ورأسه يعتمر تاجاً مقرناً من أربعة صفوف ووجهه يظهر بوضع جانبي وله ذقن يتدلى على صدره ويغطي جزءً منه ويظهر لنا إن يده اليمنى تحمل سكيناً والأخرى تمسك بالشخص الآخر وهي مثنية نحو الأعلى وعلى ظهره يحمل قوساً وسهاماً، كما ويرتدي مئزراً طياته متراكبة ومتجهة إلى الأسفل ويظهر لنا إن إحدى قدميه خارجة عن الرداء ويظهر لنا انه منتعل من خلال الحزام الذي ربط على ساقه وان حركة الرجلين في حالة تقدم إلى الأمام ونلاحظ أن طرف قدمه ركبت على مقدمة قدم الآلهة المقابلة له حيث تميزت الآلهة الأخرى بأنها كانت ذات رأس يشبه الإشعاع وبوضع المواجهة للناظر كما ونرى إن في جبينه شكل عين كما وان هذه الآلهة تمتلك عينان وأنف كبير وهي على هيئة دائرة وكان الإله مكتوفاً الأيدي إلى الخلف ويظهر لنا انه منحنياً إلى الأمام وقد طعن بسكين الآلهة المقابلة في بطنه طعن كما ويظهر انه قد ارتدى مئزرة طياتها متراكبة كأنها حراشف لإحدى الزواحف وكانت قدماه متجهة نحو الأمام الذي يقابل الإله الآخر.

تتمثل الصورة الذهنية ببراعة فائقة في هذا العمل وذلك من خلال نقل ظاهرة واقعية وهي استخدام السكين بتقطيع السكين وجعلها متناسجة مع موضوعة اللوحة الفخارية وذلك من خلال استخدام الآلهة سكيناً قوياً ليقطع بها بدن عفريته إلى نصفين وهنا نرى إن الصورة الذهنية في هذا المشهد قد دمجت بين واقعين متخيلين أو محورين مختلفين هما محور الاختزال والتجريد والتحوير في صورة العفريت وبين محور التماثل الواقعي في شخصية الإله وعلى العموم فأن المشهد بكليته يعد نتاج صورةٍ ذهنية قادرة أو مبدعة على دمج رؤى وأفكار أسطورية بين موجودات غير مدركة كالآلهة والعفريت وجعلها في متناول

المتلقي، فالصورة الذهنية هنا تحاكي مشهداً صراعياً غير قائم على أرض الواقع بل هو قائم في واقع مفترض تشكل عبر صورة ذهنية تمثلت بهذا العمل.

أنموذج (٥)

الموضوع: قناع خمبابا

المادة: نحت فخاري

المرحلة الزمنية: بابل القديمة

المعثر: ؟

القياس: ؟

العائدية: المتحف البرطاني

المصدر: عكاشة ، ثروت : الفن العراقي القديم ، ج٤ ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، مطبعة فينيقيا ، بيروت ، ب.ت ، ص٣٥٦ .

قناع من الفخار جسد عليه صورة المارد خمبابا بطريقة تدلنا على أنه قد صنع من الحبال، ولكنه قد حفر عليه حيث نجد أن رأسه شبه دائري ووضعت تفاصيل الوجه بطريقة متصلة مع بعضها على شكل حبال فكان الشعر عبارة عن حبال تأتي من الأعلى وتنتهي إلى الأعلى بطريقة ملتوية يشبه الحرف (U) أما جبينه فقد اختزل بشريط يفصل الشعر عن الحاجبان أما الحاجبان فكانا على شكل أفقي مائل إلى الأسفل من كلتا الجهتين ومتصل مع باقي أجزاء تفاصيل الوجه حيث ينزل إلى الأسفل الطرف الذي يلاحق العين ليكون عدة خطوط صيغت بطريقة فنية مذهلة حيث نجد إنها قد كونت الخد والوجنة والطرف العلوي من الحاجب قد كون بالتواءات مدروسة مكونة الأذن وهو مانجده في كلتا جهتي الوجه حيث تنحصر عيني خمبابا بين الحاجبين والأنف الذي يشعرنا انه قد تكون من نفس تفاصيل استمرارية الحبال المكونة لجانبي الوجه وهي نازلة نحوها مكونة فماً وأسناناً وشفتان كما ونلاحظ إن هذه المتاهة من الخطوط الماثلة والمدروسة قد تداخلت فيما بينها مكونة الحنك وبهذه التقنية نكون قد وقفنا أمام منتجاً فنياً ذات تقنية عالية وتنفيذ مدروس بحيث لا نعرف من أين بدأ الفخّار وحيثما انتهى وبعبارة أخرى إنها متاهة تشكل قناعاً للمارد خمبابا.

ويمثل هذا القناع المارد أو العفريت خمبابا وهو حارس غابة الأرز الذي قتله كلكامشوانكيدو في أسطورة كلكامش ويمثل هذا المارد دور الشر في الفكر العراقي القديم، ولما كان الشر مفهوماً افتراضياً أو غير مادي وإنما يستدل على الشر من آثاره غير إن الفخّار العراقي القديم استطاع ترويض صورته الذهنية لتجسد مفاهيم وجعلها مفاهيم حسية ذات صورة عيانية ومن ضمنها مفهوم الشر الذي تمثل صورة خمبابا.

فقد جسدت الصورة الذهنية شكل الشر من خلال إحالة هيئة الأعضاء البشرية (الأمعاء) وترحيلها بعمل فني محول للدلالة على قيمة الشر المعنوية إذ نجحت الصورة الذهنية في توصيف صورة الشر من خلال منطق الاستعانة بالأشياء الواقعية لتوصيل مفاهيم غير واقعية (غير حسية) عبر معالجات ذهنية متعددة لصورة الواقع لتظهر على شكل عمل نحتي فخاري يحمل دلالات جديدة، وفق رؤية جديدة للواقع.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها:

١. اشتغلت الصورة الذهنية في الفن العراقي القديم على محور الاختزال والتحوير والتجريد. وذلك كما نراه في العينة (٤).
٢. اشتغلت الصورة الذهنية في فن العراق القديم على المفهوم والمعنى من خلال تقديمها للمفاهيم والمعاني. كما في العينة (٣).

٣. تشكلت الصورة الذهنية في الفن العراقي من عوالم افتراضية غير واقعية وجعلها بصورة واقعية مشاهدة. كما في العينة (٥).

٤. بُنيت الصورة الذهنية في فن الفخار عند العراقيين القدماء في جزء مهم منها على أساس ديني يحاكي المعتقد السائد في تلك الفترة. كما في العينة (٢,١).

٥. شكّلت الأسطورة جزءً مهماً في تكون الصورة الذهنية من خلال تفاعلها مع المجتمع. كما في العينة (٥,٤,٣,١).

٦. ارتبطت الصورة الذهنية بخصوصية العصر من حيث الزمان والمكان فلكل شعب معتقداته وأفكاره الخاصة النابعة من روح العصر. كما في العينة (٢).

٧. تتكون الصورة الذهنية عند الفخّاري العراقي القديم من ضواغط خارجية لتشكل صورة ذهنية جديدة، يمكن تلمسها من خلال العمل الفني. كما في العينة (٤,١).

٨. تختلف الصورة الذهنية باختلاف تقنية تنفيذها من حيث إنها نحت فخاري مجسم أو بارز. كما في العينة (٢,١).

٩. الصورة الذهنية المطبقة على الفخار لها علاقة بإمكانية الفخّار ومهارته في التطبيق وكيفية التعبير عنها بشكل يحاكي العواطف والمشاعر والمدركات الواقعية لما هو خفي وغامض. كما في العينة (٥,٤,١).

١٠. تعمل الصورة الذهنية لدى الفخّاري على جعل المتلقي في حالة تأمل للوصول إلى الطمأنينة والاستقرار ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المنجز الفني. كما في العينة (٣,٢).

١١. لعبت الحرية دوراً مهماً في تكوين الصورة الذهنية لدى الفخّار في العراق القديم من خلال الصور الذهنية الخصبة التي تتمازج بين عوالم مختلفة في عمل واحد. كما في العينة (٤,١).

الاستنتاجات:

١. إن ذهنية الفخار في العراق القديم تمتاز بأنها ذهنية متفتحة تعمل من خلال مفاهيم الاختزال والتحوير على إبداع أشكال ورموز ذات دلالات فكرية وجمالية.

٢. شكّل المعنى هدفاً مهماً للفخار العراقي القديم في توصيل الأفكار والمعتقدات السائدة وتقديمها بأشكال ذات طابع لاتخلو من حس عقائدي وأسطوري بالإضافة للحس الجمالي.

٣. ساعد انتشار السحر والخيال الأسطوري الفخّار في العراق القديم على إنشاء صور ذهنية لعوالم مستمد من الواقع جمعت بطريقة افتراضية.

٤. شكلت الأسطورة جزءً مهماً من تفكير الفخار في العراق القديم كونها كانت الحاضنة لكل المعتقدات والأفكار، وقد انعكس ذلك بشكل واضح من خلال الصور الذهنية التي تجسدت في أعمال فنية ذات ملامح أسطورية.

٥. لكل عصر صور ذهنية معينة، ولكل شعب صوره الذهنية المختلفة التي تختلف باختلاف طبيعة العصر والأفكار السائدة على اعتبار إن الفنان جزء من المجتمع والمعبّر الحقيقي عن هواجسه وأحلام وكون الفنان هو في نهاية الأمر ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر فيها.

٦. يمكن ملاحظة إن الصورة الذهنية لدى الفخّار العراقي القديم وقعت تحت ضغط العامل الديني أو السلطة الكهنوتية كون إن الفخار لم يكن في ذلك الوقت يمتلك حرية مطلقة في التفكير والتنفيذ.

٧. إن الإنسان في العراق القديم كان دائم البحث عن إجابات لأسئلته وهو يحاول على الدوام إيجاد الحلول للأشياء التي كانت تحيره وتشغل تفكيره وعندما لم يجد حلولاً شافية لجأ إلى التعبير عن المخفي واللامرئي عن طريق إبداع صور ذهنية متشكلة من أفكاره ومعتقداته يمكن ملاحظتها من خلال مجموعة كبيرة من نتاجه الفني الذي وصل إلينا.

التوصيات :

- يوصي الباحث بأرشفة المنجز العراقي القديم على شكل سجلات مدون عليها العصر، الخامة، القياس، العائدية ومكان العثور عليها.
- يوصي الباحث بدراسة المنتج العراقي القديم من وجهة نظر فلسفية أو نقدية حديثة.

المقترحات :

- بنائية الصورة الذهنية في فخار العراق القديم.
- الصورة الذهنية وتطبيقاتها في الخزف الإسلامي.
- الصورة الذهنية وتطبيقاتها في الخزف العراقي المعاصر.

المصادر

- أبتر، ت.ي: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة: صبار سعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩ .
- إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال (قضايا تاريخية معاصرة) مكتبة غريب القاهرة، ب.ت.
- أبن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب المحيط، مج٤، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦ .
- أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- احمد، محمد خليفة حسن: الأسطورة والتاريخ في التراث لشرقي القديم دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
- إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار العلم، بيروت، ١٩٧٤.
- الالوسي، جمال حسين، علم النفس العام، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ، ١٩٨٨ .
- الباهاوس، مجلة آفاق عربية، العدد (٧٤)، بغداد، ١٩٨٢ .
- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة : أنور عبد العزيز، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤.
- التهانوي، محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج٢، دار الكتاب العربي، القاهرة، ب.ت.
- توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.
- جابر، عبد الحميد، علم النفس التربوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧ .
- جعفر، نوري: الفكر طبيعته وتطوره، مطبعة التحرير، بغداد، ١٩٧٧.
- رايس، دولف: بين الفن والعلم، ترجمة: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦.
- رياض، عوض: مقدمات في فلسفة الفن
- ريد، هربرت: التربية عن طريق الفن، ترجمة: عبد العزيز توفيق، ب. ت
- زكريا، إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ب.ت.
- زهران، حامد عبد السلام، علم نفس النمو (الطفولة والمراهقة)، دار الصدى، بيروت، ١٩٨١.
- الزوبعي، عبد الجليل إبراهيم، وآخرون: علم نفس الطفل، ط٨، مطبعة الميناء بغداد، ١٩٨٩ .
- زيادة، معن: الموسوعة الفلسفة الدينية، معهد الإنحاء العربي، ط١، ١٩٨٦.
- التهانوي، محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، مج٢، دار الكتب العالمية، بيروت، ١٩٩٨.
- سليم، شاكر مصطفى: المدخل إلى الانثروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٥.
- السواح، فراس: الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ط٢، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة دمشق، ٢٠٠١.
- السواح، فراس: الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، مصدر سابق.
- السواح، فراس: لغز عشتار – الالوهه المؤمنة واصل الدين الأسطورة، ط٦، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦.
- سوريو، ايتان: التقابل في الفن، ترجمة: بدر الدين قاسم، دمشق، ١٩٩٣.
- شعبي، عماد فوزي: الخيال والنقد العلم، دار طلاسم، دمشق، ١٩٩٩.
- صاحب، زهير: الفنون السومرية، إيكال للطباعة والنشر، بغداد ، ب.ت.
- صالح، قاسم حسين: الإنسان - من هو؟ دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ١٩٨٧.
- طاليس، أرسطو: الحاس والمحسوس، تلخيص: ابن رشد، مراجعة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠.
- العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- عوض، رياض: مقدمة في فلسفة الفن، ط١، لبنان، ١٩٩٤م.
- الغزالي: تهافت الفلسفة، تحقيق: سليمان دنيا، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦ .
- فريزر، سير جميس، الغصن الذهبي، ج١، ترجمة: د.أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- كمال، علي: أبواب العقل الموحدة، ط٢، دار واسط، بغداد، ١٩٩٠ .
- لالاند، أندريه: الموسوعة الفلسفية، مج٢، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٦.
- مغنيه، محمد جواد: معالم الفلسفة الإسلامية، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.
- هانت، سونيا وجينفير هيلتن: نحو شخصية الفرد والخبرة الاجتماعية، ت: قيس ألنوري، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٨ .
- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر العصور، ترجمة: فؤاد زكي وأحمد زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٠.
- هوبسمان، دني: علم الجمال، ترجمة: ظافر حسن، منشورات عويدان، بيروت، ١٩٨٠.
- هوينغ، رنيه: الفن وتأويله وسبيله، ج١، ترجمة: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
- هوينغ، رينيه: الفن تأويله وسبيله، ترجمة: صلاح برمدا، ج١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
- ENCYCLOPEDIA Britannica 2007 Ultimate DVD.
- FarajBasmachi: Treasures of the Iraq museum, Al-HuriaPouse, Baghdad, 1976, fig(107),P(212).

- Wolley, L.: UR Excavations "The early Periodies" vod. IV philadeliphia, 1955 , (fig-114), p1(76).

Sources

- Abtr, : Literature fantasy entrance to reality, translation: Cactus Saadoun, House safe, Baghdad, 1989.
- Abraham, wafa' muhmad: aesthetics (historical and contemporary issues) strange library Cairo n.d.
-'Ibn manzur, 'abu alfadl jamal alddin, lisan alearab almuhit, Group 4, dar sadir for printing and publishing, Beirut, 1956 .
-'abu rayan, Muhammad Ali: he history of philosophical thought, Third Edition, the Egyptian General Book Authority, Cairo, 1972.
-Ahmad, Muhammad Khalifat hassan: myth and history in the heritage of the east of the old house public cultural affairs, Baghdad, 1988.

Ismail, Izz al-Din: art and human, Dar aleilm, Beirut, 1974.

- Alusi, Jamal Hussein, General Psychology, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Baghdad, 1988.
-Al Behos, Journal of Afaq Arabiya, the number (74), Baghdad, 1982.

- Berthlmy, Jean: Search in aesthetics, Translation: Anwar Abdul Aziz, Dar alnnahdat almisria , Cairo 0.1964.

- Althanoa, Mohammed Ali AlFaruqi: Scouts conventions Arts, Part 2, Dar Alkitab alearabi , Cairo, n.d.
- Tawfiq, Saeed Mohammed: metaphysics of art at Schopenhauer, Dar Altanweer, Beirut, 1983.

- Jabber, Abdul Hamid, educational psychology, dar alnnahdat alearabia , Cairo, 1977.

- Jafar, Nouri: Thought nature and evolution, Alttahrir for Printing, Baghdad, 1977.
- Rice, Dolph: between art and science, translated :Salman Wasti, dar almamun for Translation and Publishing, Baghdad, 1986.
- Riad Awad: introductions in the Philosophy of Art
- Reed, Herbert: education through art, translated by Abdul Aziz Tawfiq, n.d.
- Zakaria Ibrahim: Philosophy of Art in Contemporary Thought, Egypt Library, Cairo, n.d.
- Zahran, Hamid Abdul Salam, Developmental Psychology (childhood and adolescence), Dar Alsada, Beirut, 1981.
- Alzubai, Abdul Jalil Ibrahim, and Others, Child Psychology, Eight Edition, alminnna Baghdad printing house, 1989.
- Ziada, Maan: Encyclopedia of religious philosophy, the Institute of the Arab parts, First Edition.1986.

- Althanoa, Mohammed Ali Faruqi: Scouts conventions Arts, Group 2, Dar Alkutub Alealamia , Beirut.1998.
- Salim Shakir Mustafa: Introduction to Anthropology,Al Ani printing house, Baghdad, 1975.

- Alsswwah, Firas: Myth and Meaning - studies in mythology and Eastern religions, Second Edition, Dar Aladdin for publication and distribution, translation Damascus 2001.
- Alsswwah, Firas: Myth and Meaning - studies in mythology and Eastern religions, a former source.
- Alsswwah, Firas: Puzzle Ishtar - divinity insured and principal myth, Sixth Edition, Dar Aladdin, Damascus 1996.
- Suryo, Eitan: concordance in art, translation: Badr al-Din Qasim, Damascus, 1993.
- Shaebi, Imad Fawzi: science fiction and criticism, Dar talismans, Damascus 1999.
- Saheb, Zuhair: Sumerian arts, Eikal for printing and publishing, Baghdad, n.d.
- Saleh, Qasim Hussein: Human - Who is it? Dar of Cultural Affairs, Baghdad, 1987.
- Thales, Aristotle: feeler and perceived, to summarize: Ibn Rushd, review and investigation: Abdel Rahman Badawi, Dar Alkalam, Beirut, 1980.

- AlAshmawi, Mohamed Zaki: literary criticism, rhetoric issues, dar alkitab alearabi , Cairo 0.1967.
- Awad, Riad: Introduction to Philosophy of Art, First Edition, Lebanon, 1994.

- Al-Ghazali: panting philosophy, achieving: Suleiman Dunia, Fourth Edition, Dar almaearif , Cairo, 1966.
- Fraser, Sir James, Golden Bough, Part One, translated by Dr. Ahmed Abu Zeid, the Egyptian General Authority for authoring and publishing 1971.
- Kamal Ali: Doors unified mind, Second Edition , Dar Al Wasit, Baghdad, 1990.

- Laland, Andre: Philosophical Encyclopedia, Group 2, I Arabization: Khalil Ahmed Khalil, Owaidat publication, Beirut 1996.
- Mughniyah, Mohammed Jawad: Islamic philosophy landmarks, Dar Alkalem, Beirut 1973.
- Hunt, Sonia and Jennifer Heltn: Towards the personality of the individual and social experience, Trans: Qais Al-Nouri, First Edition, Dar public cultural affairs, Afaq Arabia, Baghdad, 1988.
- Hauser, Arnold: art and society through the ages, translation: Fouad Zaki and Ahmed Zaki, Dar Alkitab Alarabi For Printing and Publishing, 1970.
- Hobasman, Denny: aesthetics, translated by Zafar Hasan, Awedan publication, Beirut, 1980.
- Hoenig, Rene: art, interpreted and released, Part 1, Translation: Salah Barmada, publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus 1978.
- Hoenig, Rene: Art interpreted and released, translation: Salah Barmada, Part 1, the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus 1978.
- ENCYCLOPEDIA Britannica 2007 Ultimate DVD.
- FarajBasmachi: Treasures of the Iraq museum, Al-HuriaPouse, Baghdad, 1976, fig (107), P (212).
- Wolley, L .: UR Excavations "The early Periodies" vod. IV philadeliphia, 1955, (fig-114), p1 (76).