تحوير الاشكال الحيوانية المنفذة على الفخاريات الايرانية القديمة

Modification of animal shapes executed on ancient Iranian pottery

م.م. فاضل مطشر عبد الحسين
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

أ. د. حامد مخيف المعموري
جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

استطاع الفن وعبر مر العصور ان يترجم العلاقة بين الانسان وقوى الطبيعة والارض ليمثلها وفق بناء فني حمل العديد من المعطيات والدلالات والقيم ، منها ما ارتبط برؤى فكرية كالدين والعقائد والاساطير المتعلقة بذلك وفق تنظيم وصيغ فنية ثقافية هادفة تستمد من بيئته للتعبير وايصال المعنى ، وهذا ما سمح بالتعددية والتنوع في الصياغة الشكلية ، ليولد من بين ذلك تنوع الفنعبر عمليات التحوير والتغير لتحمل هذه الاشكال الفخارية ومنها الحيوانية المُنتَجة العديد من الدلالات والرموز فضلاً على قيمتها الوظيفية التي منحتها طابعاً مميزاً لها عن بقية فنون الحضارات القديمة، فلهذا تضمن البحث الحالي على **اربعة فصول:** الاول منها تضمن مشكلة البحث والتي نشأت من خلال الاجابة على التساؤل الاتي(ما هو مدى التحويرات التي قام بها الفنان في الاشكال الفخارية الحيوانية من أجل اشتغالها الفنية والفكرية) كما تضمن اهميته والحاجة اليه والهدف الذي يعني(تعرف تحوير الاشكال الحيوانية المنفذة على الفخاريات الايرانية القديمة) وحدوده وتعريف المصطلحات الواردة فيه.

اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين الاول(مفهوم التحوير– انواعه واليات اشتغالاته) والثاني (الاساليب الفنية للفخار الايراني القديم) وصولا الى مؤشرات الاطار النظري وانتهاءًا بالدراسات السابقة.

في حين شمل الفصل الثالث إجراءات البحث ومنها مجتمع البحث ومنهج البحث (الوصفي التحليلي) واداة البحث(مؤشرات الاطار النظري) وعينة البحث البالغة (4) أنموذجاً فنياً.

اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج ومنها:

1- شكلت بعض الضرورات والحاجات الملحة عند الانسان ضواغط فكرية سعى لتحقيقها عبر التحوير كالخصب والنماء والوفرة والجنس وغير ذلك مما كان يعتقد بتحقيقها من خلال وجود علاقة حميمية بينه وبين تلك الظواهر الطبيعية والغيبية وهذا ما انعكس في المنج الفني وبالتالي حقق الغاية من انتاجها .
2- حملت النماذج المحورة أبعاداً فكرية شكلية ورمزية باعثة للدلالة ، اختلفت في الصياغات الفنية .
3- أدى تحوير المنجز الفني الفخاري الإيراني القديم الى تحفيز الذاكرة ونمو الخيال لتعمق الإحساس البصري لدى الفنان في انتاج اشكال فخارية حيوانية غرائبية خرافية مركبة بإزاحتها من واقعها المحسوس الى دلالتها الرمزية .

وكما تضمن الاستنتاجات ومنها:

1- معظم الاشكال الفخارية الايرانية القديمة المحورة ذات طابع فكري (سحري ، اسطوري ، ديني ، طقوسي ، سياسي) وبتقنيات واساليب فنية مختلفة .

2- غياب الفردية والذاتية في المنجز الحضاري الايراني وبروز المنفعة الجماعية في الفكر والمعتقد والممارسات الدينية .

ثم التوصيات والمقترحات ،وينتهي البحث بقائمة.

الكلمات المفتاحية : تحوير- فخار – حيوان

Research Summary

Throughout the ages, art was able to translate the relationship between man and the forces of nature and the earth to represent them according to an artistic structure that carried many data, indications and values, including what were associated with intellectual visions such as religion, beliefs and myths related to that according to the organization and purposeful cultural artistic formations derived from its environment to express and communicate the meaning, and this allowed Through pluralism and diversity in the formal formulation, so that the diversity of the viper will generate the processes of modification and change to bear these pottery forms, including the animal produced many indications and symbols, in addition to the functional value that granted it a distinctive character to it than the rest of the arts of ancient civilizations, For this reason, the current research included four chapters: the first of which included the research problem, which arose from answering the following question (What is the extent of the modifications made by the artist in animal pottery forms for their artistic and intellectual functioning) and also includes its importance and need for it and the goal that means (know Modifying the animal forms executed on the ancient Iranian pottery) and its limits, and defining the terms mentioned therein.

As for the second chapter, it included two topics, the first (the concept of modification - its types and mechanisms of its work) and the second (artistic methods of ancient Iranian pottery) up to the indicators of theoretical framework and ending with previous studies.

Whereas the third chapter included research procedures, including the research community, the research approach (descriptive and analytical), the research tool (indicators of the theoretical framework) and the research sample of (4) a technical model.

As for the fourth chapter, it included the results, including:

1-Some of the urgent necessities and needs of the human person formed intellectual pressures that he sought to achieve through modification such as fertility, development, abundance, sex, and other things that were believed to be achieved through the presence of an intimate relationship between him and those natural and unseen phenomena, and this was reflected in the artistic approach and thus achieved the goal of its production.

2--Modified models carried significant, symbolic, symbolic intellectual dimensions that differed in artistic formulations.
3 -The alteration of the ancient Iranian artistic pottery achievement stimulated memory and imagination growth to deepen the visual sense of the artist in producing fictional exotic faux animal pottery forms by removing them from their perceived reality to their symbolic significance.
The conclusions also included:
1- Most of the modified ancient Iranian pottery forms are of an intellectual nature (magic, mythological, religious, ritual, political) and with different techniques and artistic styles.
2 -The absence of individualism and subjectivity in the Iranian civilized achievement and the emergence of collective benefit in religious thought, belief and practices.
Then recommendations and proposals, and the search ends with a list of sources, title and summary in English.
Key word: Modification - pottery - animal

1- الفصل الاول

1-1- مشكلة البحث

كانت البدايات الاولى من نشاط الانسان الفكري مبدأ الترميز والاعتقاد من خلال بناء الافكار والتصورات البدائية، لتوصله تلك التصورات فيما بعد وعبر تحليلاته في صياغات بنائية تمثله بنتاجات شكلية مستوحاة من البيئة بعد أن انسجمت مع تلك التصورات، ليولد عبرها الفن في منتجات تحمل رؤى وتطلعات انسان تلك العصور وتحكي عبر الزمن همومه وافكاره في خلق الحياة، فكانت سبباً لنشوء الاساطير والمعتقدات في تفسير حقائق الوجود، لتوصله افكاره ورائه لمبدأ الايمان والعبادة وتأليه العديد من الظواهر وتمثيلها في شخوص محسوسة يرى من خلالها تحقيق الغايات باعتبارها وسائل تمكنه من التواصل مع تلك القوى، فكان هناك التعدد والتنوع في الشكل والمضمون والصياغة عبر عمليات التحوير والتلاعب بأحجامها واشكالها، فكان يسعى فيها الى الوصول الى تحقيق اعلى مراتب الرضى والخضوع امام الآلهة، فكانت البيئة حاضرة بفنه ليتخذ مفرداتها ادوات ووسائل تحقق غاياته، وهذا ما قد يفسر التنوع الفني في المنجز الحضاري القديم ما بين الشكل البشري والشكل الحيواني او الاختلاط فيما بين الشكلين، لتصبح تلك الممارسات عبر مسيرة الانسان الحضارية جزءاً لا يتجزأ من ثقافته اليومية العلمية والنظرية تماشياً مع ايهاماته التصورية حول شخصنة قوى الطبيعة.

ومن بين ابرز تلك الحضارات الحضارة الايرانية القديمة، حيت تمتلك هذه الحضارة المقومات الفكرية والثقافية والتي من خلالها صيغ عبر الفن نتاجات مازالت شاخصة ليومنها هذا، اوحت بمعطياتها نحو العديد من الرؤى الفكرية والجمالية ما قد يؤول تناول الفنان الايراني للشكل الحيواني (موضوع البحث) الكثير من التساؤلات الموحية للدلالات التعبيرية سواء في شكل ونوع الحيوان او طريقة صياغته فنياً

وجمالياً ومن هنا تنشأ مشكلة البحث في التساؤل التالي: **(ما هو مدى التحويرات المنفذة في الاشكال الفخارية الحيوانية من أجل اشتغالها الفنية والفكرية)**

1-2- هدف البحث: تعرف تحوير الاشكال الحيوانية المنفذة على الفخاريات الايرانية القديمة.

1-3- اهمية البحث والحاجة اليه:

1- تعمل هذه دراسة على إحالة الأشكال الواقعية الحيوانية إلى علامات ورموز ذات أبعاد فكرية تتبني سياق معرفي واضح .

2- تفيد هذه الدراسة كل من المتخصصين والنقاد والمتذوقين والعاملين في مجال الفنون التشكيلية من خلال تعرفهم على الأسلوب المعاصر للخزّاف الايراني واطلاعه على هذه العلامات ورموزها وشفراتها المُنفذة على المُنجز الخزفي .

1-4- حدود البحث:

1- الحدود الموضوعية : موضوعات فن الفخار التي تهتم بتحوير الاشكال الحيوانية.

2- الحدود الزمانية : (الالف الاول والثاني قبل الميلاد)

3- الحدود المكانية : الحضارة الايرانية القديمة

1-5- تحديد المصطلحات :

التحوير

-**(لغة)**: حوَّر (فعل): حور ، يحور، تحويراً ، والمفعول محُّور، وهو تبيض الثوب ، غسله .

حور الكلام : غيره ، عدله ، وحور الشيء : رجَّعهُ . (1)

-**(اصطلاحا)**: يعرف التحوير في بنية الفن بأنه: اسلوب يستخدم عند التعبير عن موضوع ما، فيطرا عليه تغير معين، وكثيراً ما لا يكون مطابقا في شكله لمظهرة الطبيعي ، والتحوير هو الذي يحدد في النهاية أساليب الفنان المختلفة. (2)

كما يعرف التحوير في التشكيل الفني بأنه : تعديل في خطوط ونسب وعلاقات وألوان العناصر الطبيعية واحجام الكتل، مع احتفاظه بخصائص ومميزات هذه العناصر بهدف إبداع شكل فني يتصف بالتنسيق والعلاقات بين الخطوط والمساحات والاشكال ، وبغرض إنتاج عمل فني مبتكر.(3)

ويعرف التحوير بعدة معانٍ جاءت متوافقة ومكملة لبعضها البعض فذكر أن "التحوير يعني الخروج عن الاوضاع والنسب التي يقدمها العالم الطبيعي للأشياء" ،كما عرفه بأنه "اسلوب يعتمد على الخبرات الباطنة للمصور حول الكليات التي يتضمنها الموضوع والاشكال المستخدمة فيه واعتبار ذلك اساسا للتعبير "،وذكر أيضا أن التحوير هو "استخدام الاشكال دون تقليدها أو اعادة تكرارها كما هي.(4)

ويعرف الباحث تحوير الاشكال(اجرائيا): بأنه عملية استدراج الاشكال المرئية في الواقع ذهنياً واعادة صياغتها فنياً وفقاً لرؤية فنية متوافقة مع الدوافع الفكرية والعقائدية لفرز أشكال فنية مستمدة من

الواقع لكنها لا تتطابق معه بسبب اللعب الحر في العناصر كلياً أو جزئياً وتحمل هذه الأشكال قيماً دلالية وتعبيرية ذات مغزى معين.

2- الفصل الثاني

2-1- المبحث الاول :مفهوم التحوير- أنواعه وآليات اشتغالاته :

مقدمة تمهيدية لمفهوم التحوير:

من طبيعة الإنسان التغير والتنوع من حال إلى حال فهو يبدأ بحال وينتهي بحال وبين هذا وذاك تحصل الكثير من المتغيرات التي تطرأ بشكل متسلسل وبإيقاع تام على مكوناته الخلقية والخُلقية بأمر الله عز وجل ، قال تعالى : (مِنْ نُطْفَةٍ خَلَقَهُ فَقَدَّرَه ثُمَّ السَّبِيلَ يَسَّرَهُ)(*) وهيأ له تعالى السبل المحيطة به وجعلها متنوعة ، قال تعالى : (فأنبتنا فيها حباً وعنباً وقضبا وزيتون ونخلاً وحدائق غلبا وفاكهة وأبا متاعاً لكم ولأنعامكم)(**) وكل تلك المعطيات المتنوعة إنما تتساير مع طبيعته المتغيرة والميالة للتنوع (فهو الحر المتقلب في طبعه الحرية والحركة وميله إلى التجديد وعدم الركود). (5)

فأصبح مخلوقا يستعمل ذكاءه لا لسد جوعه بما يجده من مواد غير حية فحسب بل يستعمل ذكاءه أيضا لتشكيل وتحوير بعض انواع الجماد لتصبح أدوات تساعده اكثر في السيطرة على دنياه ما فيها من كائنات حية او غيرها ، وتقدمت خبرة الانسان في صناعة الادوات والآلات وتدبير الحيِل الآلية ولم تقف هذه الخبرة عند الحد الاول بل استمرت، وكان لها أعمق الأثر في تحوير تلك الآلات وارتقائه ، وكانت مقدرته في صناعة الادوات السبب الرئيس في تطور مركز الانسان في حياته الانسانية . (6)

إن استنباط الادوات يعني بالنسبة الى الانسان تقليل المجهود لأعضاء جسمه ، وهي بالتالي تميزه عن الحيوانات ،وان هذه الادوات الاولى التي صنعها الانسان جاءت بداية أيضا ،ويحتمل أنها استخدمت جميعها دون تميز في مختلف المجالات ، كصيد الحيوانات واقتلاع الجذور النباتية ومع تطور الحياة البشرية بدأ انسان ذلك العصر باكتشافات جديده ويلاحظ بعد ذلك تطور اكيد ومتدرج في صناعة وتحوير هذه الادوات الحجرية والنقش عليها، عندما اكتسبت بمرور الزمن أشكالا دقيقة وواضحة جميلة احيانا تعبر عن خبرة ومهارة ، كما تنم عن حس او شعور بالجمال ،وقد عاش إنسان ذلك العصر في ظروف طبيعية صعبة للغاية تهدد وجوده حيوانات ضارية ،وتحولات مناخية غير ملائمه ،فالانتقال من استعمال الحجارة الطبيعية إلى صناعة الادوات ،هما بداية انتاج الشكل ،قد ضاعفت من نمط تفكيره ووعيه.(7)

إن أولى بوادر تحوير الاشكال قد ظهرت في انتاج فن الكهوف والملاجئ الصخرية المنتشرة في العالم القديم فوجدت الرسوم والمنحوتات تزين جدرانها ومن ثم تطورت ونضجت في نهاية العصر الحجري القديم كما في كهوف فرنسا واسبانيا مثل كهوف (لاسكو) ومن الملفت للنظر ان الرسوم كانت متشابهة في اساليبها الفنية التي ترمز الى حالة فكرية عبر عنها الفنان القديم بتحويره للأشكال المراد السيطرة عليها.(8)

وعند ملاحظة التطورات التي طرأت على الاشكال الفنية والتي يُستدل منها على ان هنالك رؤية فنية ومعرفية مقاربة للواقع او الترميز من خلال الاشكال وفي مختلف الازمان والاماكن القديمة كان هنالك احساس بالوظيفة والرؤية الجمالية تلك الاشكال حيث نجد العقلية القديمة قد أظهرت بعداً فكرياً من خلال الدمج واتباع اسلوب التحوير والتجريد واظهار ما هو خالص وجوهري في بنية الشكل، فضلا عن تحميل الشكل بطاقات تعبيرية ورمزية، فاتخذ الفنان القديم نهجا في عمليات تقنية شتى ومنها حذف واطالة تفاصيل الاشكال لغايات سحرية او طقوس تعبدية او اسطورية تحمل في طياتها.(9)

فالفنان القديم استطاع أن يخرج من العالم المرئي عبر عالمه غير المرئي (الخيال) وعبر نشاطات ذهنية ليعكس في النص ما يحمل في داخله للتعبير عن رغبته في إيجاد نوع من الانسجام بين العالمين هذه الرغبة في التعبير عن الذات هي التي تدفع الإنسان لان يجعل من فنه مكانا لالتقاء العالمين الموضوعي والذاتي ، إذ يجد سبيلاً خاصاً بين الاثنين يسمح له بخلق فضاء التعبير الخاص عبر تحوير وتبعيد الإشكال عن واقعها بدرجات متباينة(10). كما في الشكل(1)

شكل(1)

فقد أصبحت عملية التحوير فكرياً هي وسيلة للجمع بين القيم الروحية والتعبدية الذي استقطب بحمل مضامين موضوعية لشتى انواع الفنون وقد رافق هذا المبدأ عناصر فنية اخرى منها عنصر المبالغة كقيمة هامة في طرح افكار جديدة منها الخصب والنماء وكافة مرافق الحياة الاجتماعية كأجراء ترميزي جعل من الدال مثلا(قرون الحيوان واستطالتها) اشارة فاعلة لدالة المدلول(المضمون). (11)

ففي تجربة الفكر الحضاري وفي مخاضة الاول هذا ،تبرز علاقته حتمية وحيوية بين الفن والدين ذلك ان مفاهيم المعتقد الديني كانت تلهم الابداعات الفنية . إننا نجد في ولادة الوعي أو الشعور الانساني وقصدية الفنان وفعل مجتمعة حقيقة التنوع في فنون هذه الفترة من خلال التلاعب الفني في تحوير بعض اجزاء ذلك العمل الامر الذي يؤدي الى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية واعية فبالفن تحمل الحقيقة المنظورة معنى إنسانياً وتكتسب روحاً، حيث الاعمال الفنية من هذه الفترة كانت مجردة من وجودها المادي فهي بذلك تعبر عن رؤى روحية ورموز دينية وقوى فاعلة في الوجود الانساني ،ولعل ما يحرر الادراك من الاغراض العلمية . (12)

وبدأ الفكر الانساني يوجد لنفسه أدوات هي نظم من رموز ، ينظم بها معطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها، فكانت الابداعات الفنية الوسيط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي، فقد وجدت شيئا فشيئا رموز كانت بمثابة وسائل للتعبير يجسد فيها نشاطه الاجتماعي ، فقد كانت وسيلة التعبير عن الاحاسيس ونقل الفهم ، فعن طريق الفن **شكل(2)**

استطاع الانسان ايجاد واحياء عالم وهمي ، لم يستطع ايجاده في الواقع المحسوس ،فاستغله سلاحا في يد الجماعة الانسانية وصراعها للبقاء (13).كما في شكل(2)

كان انسان قبل التدوين يؤمن بوجود كائنات روحية ، فجميع الاشياء بالنسبة له تعتبر مسكونه بالأرواح ، سواء كانت هذه الارواح حية أو جامدة ، باعتبارها رموزاً لظواهر حيوية في حياة الانسان ، فاكتسبت مغزى كليا يختفي وراءها المضمون الروحي الاجتماعي ،ذلك ان تبجيل الانسان لهذه القوى ،لم يكن لمجرد كونها اشياء مادية ،وانما لما يعيش فيها من ارواح كانت تساعد على تنشيط مظاهر الخصب والنماء والتناسل بكل انواعها ،فهي رموز قد توحدت مع القوى العليا المتحكمة في قدرة الكائنات التكاثرية ، لذلك تصنف باعتبارها تعاويذ أو رموزاً كانت تعامل بقدسية باعتبارها أشياء تسكنها الارواح وتتجلى فيها. (14) وكان لاستقرار الانسان خلال هذا العصر أثره في تطور المفاهيم الفكرية الاولى للإنسان وخاصة فيما يتصل بعبادة الآلهة والإيمان بعالم أخر، لذلك تعد ممارسة التحوير قدرة أساسية ومكتسبة تتيح الفرصة للتجديد في نماذج التفكير المختلفة" ومع التحوير يمكن إيجاد مجموعة من الحلول وراء فكر معين او حاجة ملحة تنشط الميل نحو التعرف على مزيد من العلاقات التي تشكل في حد ذاتها خبرة معينة في السلوك والمعرفة الانسانية، كما تنمي الرؤية الفنية الواعية والملاحظة الدقيقة لمتغيرات الظواهر.

وأن عملية التوظيف لا تعني في كل الاحوال تحويل الشي الى شيءٍ اخر فقط، وانما هي حالة من التفكير تقع على الخامة التي تمتلك وجودها المنطقي في العقل، الا انها تبقى وجوداً مستتراً وعديم الفائدة حتى يسقط الانسان عليها دلالات جديدة تختلف عما كانت عليه. **شكل(3)**

فربما تستثير الخامة الفنان وتجتذبه بجمالها، فيقبل على توظيفها كما هي على سطح العمل الفني، او تحويرها قليلا لتوائم طبيعة عمله الفني وفكرته . (15) كما في الشكل(3)

إن أعمال الفن مثلها مثل الأحلام ، فالخيال يؤدي الى الابداع كونه يرتبط ارتباطا وثيقا بعملية التحوير، وبذلك يؤكد (جي لفورد) أن "التفكير الإبداعي تفكير افتراقي يتميز ببحث وانطلاق في اتجاهات متعددة، وهذا يتوافق ومفهوم التجديد وممارسة التحوير، تدعو إلى التجديد بمفهوم الفكر الإبداعي وذلك من خلال إيجاد صياغات وحلول سواء لموضوع أو عنصر تشكيلي معين، من خلال ممارسة الأسلوب التجريبي كأداء لبعض التنظيمات الحركية بين الأشكال، والمساحات، كالتبادل، والتجميع، والتناوب، والتتابع، والتنظيم المنعكس، والحذف، والإضافة" وتعتبر هذه التنظيمات مداخل يمكن الاستعانة بها في مجال التحوير في الفن وذلك بهدف الكشف عن مظاهر وكيفيات لها دلالات جديدة وغير مألوفة. (16)

فالفنان يواجه الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها الى عناصر اولية ليعيد تركيبها من جديد ، فالفنان في وظيفته يقوم على صياغة ما يراه من مفردات متواجدة في الطبيعة ليستلهمها كصور ذهنية يقوم على تحليلها وتحويلها الى رموز ودلالات تختلف في هيئتها واشكالها وفقا لأسقاط الفكرة عليها ، من هنا يعني الفن إنه عملية تحليلية للشكل ومن ثم اعادة تركيبة وفق وجهة نظر قد تكون عقلية منطقية قصدية ولا تكون تلك الابنية الجديدة أو التكوينات الشكلية بعيدة عن التداخل وتؤثر بالجوانب الانفعالية لتكون سببا أخر يغير من صورة الاشكال الطبيعية وهيئاتها وفق الرؤية الجديدة ، لذا نجد الشكل اخذ بتعدد الهيئة والتنظيم وبالتالي ولادة اساليب متنوعة شكلت منطلقات واسس ينتجها الفنان عبر تعدد الحاجات واساليب صياغتها فأحيانا نجد ان هناك رؤى تستند للتعبير بالشكل البسيط واحيانا اخرى نجد ان هناك ضرورة لإدخال الاشكال بتعقيدات لابد ان تلتزم بها لأغراض دلالية فكرية كما نجد التعدد الاسلوبي للفنانين واضح في شقين هما الواقعية في التصوير والتجريد المعبر عن الرؤية الفكرية المراد ادراكها كرمز، فيقوم بعملية الربط بين أحدى تلك الصور والرمز حدسيا. (17)

إن العقل يفضل الشكل الجديد الذي يتصف بالتوازن والتناسق بشكل جيد، ونتيجة لهذا التنظيم يبرز الشكل من بين مجاوراته ويتم إدراكه كشكل مقابل أرضية، وتقوم بهذه العملية القوى المنظمة داخل العقل وصولا للشكل الجيد. ويمكن ان يكون مرتبطا بمبدأ التحوير فالتحوير يمكن الفنان من التلاعب بالقياسات والهيئات والتوزيع والالوان كما انه يمكن الفنان من توجيه أشكاله بحسب نوع الدلالة والغاية من تغيير الاشكال ، أو ثقافي يرتبط به كل من الفنان والمتلقي، إن الابداع في التعامل مع البيئة يتيح للفنان امكانية التحوير للمفردة بالاعتماد على علاقة الفنان بالطبيعة وما يمكن ان تبثه تلك الاشكال الطبيعية من إيحاءات يمكن ان يوفهم للمتلقي لها إذا ما صيغت وفقا لمبدا فكري. (18)

ويرى الباحث ان التحوير سلوك يساعد على نمو التفكير، والأداء الإبداعي، والعلاقات التشكيلية، من خلال عرض الجوانب الفكرية والجمالية للموضوع والحلول المختلفة له رمزيا، واختيار ووضع الشكل الأنسب لتكامل المحتوى حتى يمكن للمرسلة ان يفهمها عامة الناس او الجماعة.

التحوير وآليات اشتغالاته في الفن :

تعددت مداخل التحوير والتي منها: "التحليل، والتركيب، والتجريد، والتحطيم، والاختزال" وهذه المداخل تهدف جميعها إلى "تقديم بدائل الحلول في شكل صياغات تشكيلية جديدة، تتضمن دلالات ومعاني غير مألوفة، كما أنه الأسلوب الذي يعرض للجوانب الجمالية للموضوع" وفيما يأتي توضيح لهذه المداخل:

التحليل وعلاقته بالتحوير:

لفهم أي عمل فني لابد من معرفة مضامينه الفكرية وبناة الفني ، ليتسنى للقارئ فهم أبعاده وغاياته الدلالية ، كذلك لا بد أن يكون فهم المنتج الفني قائماً وفقاً لمعايير نقدية يتم من خلالها الخوض ضمن اعمال ذلك العمل أو النص الفني من خلال الغوص بين مفرداته لاستحصال المعارف القطعية أو التأويلية التي يبحث عنها القارئ في ذلك العمل ، ومن هنا يكون على القارئ البدئ لعملية التحليل أي تجزأت ذلك العمل الى اجزاء متعددة .

ويعتبر التحليل في ابسط مفاهيمه بكونه عملية تجزأت لعناصر الموضوع المراد البحث فيه وبالتالي تمكن القارئ من تجزئته الى اجزاء بشرط ان تكون تلك الاجزاء المقسمة تمثل عناصر اولية يصل اليها القائم بالتحليل والتي لا يمكن تقسيمها فيما بعد الى اجزاء اخرى ، كما يشترط في عملية التحليل للنص الفني ، أن تكون تلك الاجزاء " الاقسام " تقع ضمن اهداف وأبعاد التحليل ، كما أنه لابد ان تكون تلك الاجزاء مختلفة تبعاً لموضوع ، لذلك يبحث النقاد أن عملية التحليل لابد أن تسير ضمن مسارات محددة هي: (19)

1- التجزئة العمودية : وتعني تجزأت مادة الموضوع الى أجزاء متشابهة في المعنى ولها نفس الوظيفة.
2- التجزئة الافقية : وتعني تجزئة مادة الموضوع الى اجزاء متمايزة تتدرج تبعاً لمعايير معينة " من البسيط الى المعقد " .

من المهم أن تكون عملية التجزئة " أي التحليل "قائمة على اساس المعرفة العلمية والهدف والغاية التي يمكن من خلالها تحديد عملية ومسار تلك التجزئة أي ان عملية التحليل تكون خاضعة لشروط مدروسة.

التركيب وعلاقته بالتحوير:

والمقصود بالتركيب هو وسيلة لإبداع أعمال فنية، تتكون كلية من مواد كانت موجودة مسبقاً، حيث يكون إسهام الفنان بدرجة أكبر من خلال إيجاد العلاقات بين الأشياء. (ان بناء أي عمل فني يتكون من مجموع المواد المختلفة التي تتراكب مع بعضها البعض لتصل الى الشكل النهائي ، يدل على ان الفنان حقق ذلك بتعامله مع خيال المادة الشاعري ، وهذا النوع من الخيال لابد ان تسبقه ملاحظة موجهة تقدم للفنان ما لا نهاية من التأملات امام اشياء ومفردات ينتقيها من العالم الواقعي ، قد تكون بسيطة وساذجة ، الا انه بفعل التجربة وتحوير تلك الاشياء وبفعل الخبرة التخيلية المتطورة التي تأتي لاحقا تحيل تلك المواد

من وظيفتها السابقة البسيطة الى وضيفة اخرى جديدة)، فالفنان عندما يبدأ بتحوير تلك المواد وتركيبها ،انما يحول الصدفة الى ضرورة ، مما جعل الفن أكثر ارتباطاً بالبيئة والمجتمع، حيث تغير مفهوم الفن من اتجاه ذاتي خاص بالفنان إلى اتجاه عام، فأصبح هناك تفاعل إيجابي، بين الفنان والبيئة والمجتمع والجمهور، ومن الأساليب التي تقوم على التركيب، أسلوب التجميع وهو "نوع من الأداء، يتم إنتاجه عن طريق تجميع بعض القطع والأجزاء، وتركيبها بعضها مع بعض على سطح المشغولة الفنية. (20)

إن تأثير النموذج الفني المركب يرتبط بطابع تجسيد ظواهر الواقع ، بعمق واصالة كشفها ، من الضروري طبعا ان يكون النموذج فنياً مفهوما كذلك من قبل مستهلكي الفن كما يوظف بشكل فعال ،لكن توظيفه الفعال هنا ليس ناجما عن اتفاق جماعي جمالي ما ، بل قائما على أساس الاستيعاب الدينامي لنتائج المعرفة الفنية للعالم ، إلى جانب ذلك ثمة نقطة اخرى في غاية الأهمية فالتعميمات الابداعية الكبرى لا تكسب مباشرة وعلى الفور ، فمع احتفاظها بعمقها من خلال تركيب اجزاء بقوتها التعميمية يمكن ان تعيش مرحلة اخرى(21).

التجريد والاختزال وعلاقتهما بالتحوير:

يطلق لفظ التجريد في الفن، على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله، ولقد عرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ، حيث ظهر التجريد في الفن الايراني القديم، وبعض فنون العالم.

الواقع ان التجريد و التلخيص في الاشكال ، لهو حقيقة مؤكدة في مجال الفن التشكيلي ، فمنذ فجر التاريخ نشاهد في رسوم انسان الكهوف وفي الفن الاشوري والساساني والفن الاسلامي ، المقدار على تجريد الاشكال و تحويرها ، دون مطابقة تفاصيل هذه الاشكال مع الواقع ، و الحقيقة اننا لا نستطيع ان نقول ان مبادئ التجريد في القرن العشرين لها نفس الدلائل ونفس المعنى القديم ، فإنسان القرن العشرين ، شاهد العديد من الصور التي تحاول استعارة الكائنات الحية وتصويرها، بهدف اعطاء طابع الالهام والتمييز فيها، ولذا فإن الفنان التجريدي في القرن العشرين اراد ان ينقي الاشكال من كل ما هو زائد بهدف الكشف عن الجوهر ، فلم تعد الاشكال التشخيصية في النبات والحيوان والانسان لهما نفس الاهمية التي كانت لهما في السابق، بل تحدد الاهتمام في الاشكال المطلقة ، مع معالجة مسائل ترابطها وتماسكها وعلاقاتها في ما بينها، وقد يكون في ذلك بهجة وحماس واحساس بالجمال النقي.(22)

وعلى ذلك نجد أن التجريد إما أن يقوم على استلهام الجوهر من خلال الشكل الواقعي ، او بالانسياق الى القالب الهندسي دون الاخذ عن الواقع ، وعناصر الطبيعة المألوفة ، وليس اقرب الى روح التجريد من فن الموسيقى والمعمار، فاللحن لا يحاكي أو يروي لنا الواقع والمبنى المعماري لا يعكس شكلا من الطبيعة ، ولكن مع ذلك ان كل من اللحن والمبنى يثيران فينا برغم ذلك إحساساً بشيء ما.(23)

التحطيم وعلاقته بالتحوير:

المقصود "بالتحطيم" الخروج عن مظاهر الطبيعة ونظامها ونسب الاشكال فيها ، وقد يصل هذا التحطيم إلى حد تشوية الشكل بما يراه الفنان ملائما للتكوينات الفنية . ويشير بيكاسو إلى فكرة هذا المدخل من التجريب فيقول "إن التصوير هو خلاصة التحطيمات " ويشير موندريان إلى أن كل مرحلة من مراحل تطور الفن إنما هي نتيجة كلية للتحطيم في الابداعات السابقة ". وعلى سبيل المثال يمكن اعتبار العناصر التشكيلية في وجه الأنسان من انف وفم وعينان وشعر عناصر تشكيلية ثابتة عددا ومختلفة شكلا ، وبممارسة التبديل والتغيير بينها يمكن من الحصول على متعلقات تشكيلية جديدة.(24)

التحطيم أسلوب يقوم به الفنان، حيث يحطم الأشكال الطبيعية ويفككها ويحللها، ثم يعيد صياغتها في صورة جديدة، في إتباع الطريقة التحليلية، التي زادت من تحطيم الأشكال، وهدم كل ما يعمل على مطابقة أشكال الطبيعة، من خلال تحطيم الأشكال وإعادة صياغتها بطريقة جديدة، تنتج مشغولات فنية تتسم بالابتكار والتنوع، حيث تتصف بالفرادة والتميز. (25)

التحريف وعلاقته بالتحوير :

إن التحريف هو من المظاهر المهمة في الفن التشكيلي ،ويعني به عدم الالتزام بالأصل، لا عن عجز في التسجيل ،ولكن بهدف ابراز بعض المعاني والتأكيد عليها ، فالفنان قد يبالغ ، أو يحذف أو يضيف ،يطيل او يقصر ، يجمل او يفصل ،فلا يلتزم في كل ذلك بالعالم المرئي.

وبذلك فإن التحريف في الشكل موجود في كل الفنون ولكن في درجات متفاوتة وبالصورة التي تخدم وتحقق مثالية العصر، ومن خلال هذه المفاهيم فإن نضرة الفنان الى الطبيعة تختلف طبقا لمثالية الحضارة التي ينتمي اليها ، كما ان من اوضح الظواهر المميزة لفنون الحضارات المختلفة الاتجاه إلى محاكات الطبيعة أو البعد عنها ليصبح هذا الاتجاه علاقة مميزه على روح تلك الحضارة (غير أن الفن أكثر من مجرد مهارة أو طريقة في الإداء، وأكثر من اختيار للخامات ، وذلك لأنه يجعل منهما وسيلة له في بلوغ أهداف الفنان و العمل الفني تحديداً). (26)

التوليف وعلاقته بالتحوير:

التوليف في الفن التشكيلي، يعنى التوفيق بين الخامات، سواء كانت من فصيلة واحدة أو متعددة الفصائل، على أن يحدث فيما بينها عنصر الاكتساب العام، أي تتعايش كلياً بعضها مع البعض، من أجل تحقيق القيم الفنية التوليفة، فلا يخلو فن من فنون التشكيل في الحضارات القديمة، إلا وكان للتوليف صدى في إنتاج أهله، مرتبط في ذلك بالمفاهيم العقائدية، التي تحقق مدى الاستخدام إضافة للتعبير عن مدى الابتكارية وتأصيلها في هذه الحضارات، فاستخدامه في الحضارة الايرانية القديمة، دلالة على وعي

فنان هذه الحضارة بأهمية هذا المفهوم في إنتاج الفن، والذى بات استخدامه في الفترات التالية، على الرغم من تنوع الاستخدام تقليداً جيد الاستخدام، فلقد ولف الفنان الايراني القديم، بين الخشب والزجاج والنحاس بالترصيع في التماثيل، وطعم الخشب بالعظم والعاج.

إن التوليف يعني التوفيق بين أكثر من خامة في العمل الفني الواحد بحيث تثري الخامات المجتمعة في العمل الفني صيغته التعبيرية. وتستخدم كلمة توليف بشكل أكثر عمقاً على أساس استغلال خامات مختلفة ونفايات من وجهة نظر القيمة التشكيلية، أو الملمس أو قيمة الشكل، بينما خامات التوليف تستخدم مبدئياً لقيمتها التمثيلية، أي على اعتبار أنها أشكال تشير الى معانٍ، وتستدعي قيماً ترابطية. (27)

2-2-المبحث الثاني: الاساليب الفنية للفخار الايراني القديم:

من المعروف أن الفن ضرورة من ضرورات الحياة ، وقد تفاعل تفاعلا عضويا مع التطور العام للبشرية منذ العصور البدائية وحتى العصر الحديث ، ويظهر هذا التطور في التراث الإنساني، وتعددت فنونه وتقنياته ونضمه وأنماطه وتقاليده ، وتكشف الدراسات التاريخية للفنون ، وأن الفن لغة انسانية تخاطب العقل والخيال والوجدان كما انه بمثابة الانعكاس المادي لحضارة الشعوب ووعيها وفكرها، والفنان البدائي كان يستخدم الفن لأداء وظيفي مهم غير جمالي مرتبط بتحقيق وتوفير غاياته المعيشية الاساسية ، لذا كانت الفنون تستهدف تأثير سحرية أو عقائدية مبنية على فكره وثقافته البيئية ، ومن ثم أخذت تنمو بطرق تعبير اخرى بحسب النمو والتطور الفكري الانساني في كل مجتمع لتصبح أكثر ملائمة ومناسبة لأغراضه الحياتية . (28)

إن الحضارة الايرانية القديمة، ارتبطت بالمعطيات الفكرية التي مثلت ضاغطا مهيمنا على الاطر الاجتماعية والدينية والسياسية والاسطورية التي طالت ابنية المجتمع القديم آنذاك، وقد شهدت الحقب التاريخية للحضارة الايرانية تنوعا في النتاج الفني، مما مهد السبيل الى بلورة رؤى اسلوبية للحقب الحضارية، لتلك الاعمال الفنية المنفذة على الأواني الفخارية والأباريق والأكواب وغيرها من الأعمال الفخارية ذات البعدين الوظيفي والجمالي، وبرع الفنان الايراني في التزيين بالألوان والاحجار الكريمة والذهب، وصور الجنود والحيوانات والازهار، كما طلوا الآجر بالمينا وزخرفوه بالنقوش البارزة، واكثر فنونهم ملكية مخصصة لتمجيد الملوك وتعظيمهم، اما الدين فلم يكن يتطلب منهم هياكل عظمى او معابد، بل كان يكتفي بالمذابح وبيوت النار، كما اننا لا نجد تماثيل الالهة الا في العصور الاخيرة وبصورة نادرة جداً.(29)

وكان للطبيعة الجغرافية الإيرانية وما يحيط بها من جميع الجهات كمنطقة جبلية وكطبيعة قاسية لها دورها الفاعل في التدخل في فكر الإنسان في تلك المرحلة ، والتي أثرت بشكل واضح في عقليتهِ وما يراهُ ، بأن كل ما يحيط بهِ في الكون وما يحتويهِ من قوى طبيعية وكائنات حية ، يجب عليهِ مسايرتها والتغلب عليها وذلك لخوفهِ وحيرتهِ في أسباب حدوثها والتي من الصعب تعليلها ، وهذا ما تجسد في نمط عيشهِ ، فما وصلنا من

رسوم وبعض المنحوتات والتي تعود لتلك الفترات السحيقة بالقدم كانت بداياتها الفنية لا تقوم إلا بنازع عفوي يرسم وينحت تلك الأشياء ، وأكثر الأحيان يكون دافعها لما يراود تفكير الإنسان في تلك العصور من غموض تجاه ظواهر الطبيعة ، فتكون كما لو أنها طقوس دينية وإشارات سحرية ، الغرض منها الانتصار والسيطرة عليها.(30)

إذ عني الفنان الايراني بالتقيد لما حوله من خلال تمثيله للطبيعة وعناصرها ، فقد ترك لخياله في رؤية الاشياء حرية تشكيله في نقلها كموضوع زخرفي متناسق نفذ على منتجاته ، كما اهتم أيضا برسم المناطق الجبلية التي كثيرا ما اتخذها مسرحا لأحداث موضوعاته لرسم صخورها على هيئة إشارات منتظمة أو على شكل دخان كثيف ، وبعض الرسومات تميزت برسم الأفق على هيئة قوس ورسم الصخور بشكل أسفنجي وتشكيل بعضها على هيئة الحيوانات، كما نجح الفنان في التوفيق بين البيئة وأحداث القصة المصورة في انسجام تام دون تنافر أو تباعد بين القصة والرسوم، كما استخدم الفنان الخط والتذهيب مع التصوير في إنتاج فني متكامل.(31)

وفي الالف الرابع قبل الميلاد نجد أن هناك حدثاً مهماً قد ولد في التاريخ الايراني يتمثل باختراع عجلة الفخار، أن اختراع هذه العجلة في صياغة الشكل الطيني من اواني وجرار قد ساعد على تطور هذا الفن حيث بدا الانتاج أكثر تنوعاً وجمالاً ووفرةً من ذي قبل، حتى وصل الامر الى الإفاضة بالإنتاج نتيجة الطلب وهذا ما دفع المنتج للمتاجرة به، اصبح حافزا ومشجعا للصانعين و العاملين بالفخار ان يهتموا اكثر في تزيينه والتفنن بصناعته، فظهرت جرار وأوان فخارية اكثر جمالا ودقة، وجرى التركيز في الرسم على الحيوانات وبحالات مختلفة، بل اتخذت ابعاد مذهبية، حيث حملت إيحاءات تعبر عن معتقدات خرافية أو بالية.(32)

تفيد المصادر والدلائل التاريخية أن رسوم الخزف قد عرفت في إيران منذُ عصور ما قبل التاريخ، إلا أنها وصلت اقصى جمالها في الجنوب الغربي، مستعمله في زينتها الاشكال الهندسية، وكذلك الاشكال الطبيعية، حيث ضمت تلك الاشكال رسوم العديد من الاشكال الحيوانية كالعنزات الجبلية وكلاب الصيد في أشكال محورة، أن مثل هذا الاشراك للأشكال الزخرفية قد أعطى غنى خاصاً للشكل، ويقال – وليس هذا بصفة مؤكدة – إن هذه الاشكال كانت تستخدم كبعد فكري يتصل بالعقائد لتصبح هذه الاشكال كرموز دينية.(33)

وهناك انواع من فخاريات هذه الفترة تميزه بتزينها من خلال تغطيتها بشرائط بيضاء وخطوط افقية وراسية، يبدو منها انها تحاكي اشكال السلال التي صنعها الانسان في اوائل نشأته الحضارية، كما ظهر من الحفريات في المناطق الجبلية اشكالاً فخارية تمتاز بالخشونة وبلوني البني والبرتقالي المشكل باليد، ووجد أن القطع اشتملت عجينتها على القش، وقد كان ذلك عاملاً مخففاً لتلافي التشقق عند التجفيف أو الحرق أما

السطح فله مظهر بريقي وكان ذلك يتم بعملية سقل كلي، وإلى جانب ذلك ظهرة قطع تمتاز بالهشاشة لذا فهي سريعة التكسر برغم ما تحمله من زخارف غنية مدهونه باللون الاسود على ألوان أخرى كالأحمر أو البرتقالي، كما ظهر من خلال التنقيب وجود قطع غير مدهونة(34) . كما في شكل (4) **شكل(4)**

وفي موقع تبه سيالك تم الكشف في الطبقات الأثرية المنتمية إلى المرحلة الحضارية الاولى عن العديد من الاواني الفخارية التي امكن تصنيفها الى أربع مجموعات وهي :

الاولى: أوانٍ فخارية ذات لون داكن : وتتضمن هذه المجموعة اواني يميل لونها الى البياض او الصفرة أو البني الفاتح، وهي خشنة وقد خلطت بالتبن وبعض انواع الرمل، وفيما يتصل بأشكال أواني هذه المجموعة فقد كانت في أول الأمر بسيطة جداً ، وكانت على هيأة اقداح كبيرة أو سلطانيات قواعدها ضيقة ومجوفة بشكل كبير، بينما قمتها واسعة جداً ، وكانت هذه الاواني تثبت في تجاويف صنعت لها في ارضية الحجرات ومنها كذلك ما كانت أجزاؤها السفلى مخروطية وواسعة، وتميزت فوهتها بوجود شفة سميكة تنحدر للأسفل نحو الداخل بحيث يصبح الجزء الواقع أسفل الفوهة أضيق من الفوهة نفسها ثم يبدأ القسم السفلي على هيأة المخروط . (35)

ثانياً : أوانٍ فخارية حمراء : تمتاز العجينة التي صنع منها فخار هذه المجموعة بأنها أكثر جودة وأقل شوائب من العجينة التي صنع منها فخار المجموعة السابقة، ويلاحظ أن أولى الاواني التي وصلتنا من هذه المجموعة من الطبقة الاثرية الاولى كان لونها أحمر معتماً، ووجدت على بعض الاواني بقع سوداء ربما ترجع الى عدم انتظام النار في أثناء الحرق . (36)كما في الشكل(5)

ثالثاً : أوانٍ فخارية بزينه سوداء: هذا النوع من الاواني نادر جداً ، إذ لم يكتشف كميات منه مثل النوعين السابقين، ومن ثم فلا يمكن وصفه بكثير من التفاصيل، وكل ما لدينا عشر أوانٍ عثر عليها في الطبقتين الاولى والثالثة، ومن المؤكد أن العجينة التي صنع منها قد احتوت على نسبة من مسحوق الفحم، ولم يظهر على القطع التي عثر عليها بقع سوداء، كما يلاحظ أيضاً أن الدخان لم ينفذ تماماً إلى العجينة التي صنعت منها.(37) شكل (6)

رابعاً : أوانٍ فخارية غير مزينة : صنعت هذه المجموعة بعجينة من الصلصال الغامق الذي خُلط ببعض النباتات والجص المفتت، ويلاحظ أنه برغم سماكة جدرانها إلا أنها هشة الى حدٍ بعيد، بشكل مشابه لأواني المجموعة الاولى، بعد أن شُكلت أسطح هذه الاواني بواسطة الايدي، ومن الواضح أن أرضية الاواني قد صبغت بلون وردي فاتح، وفيما يتصل بأشكال الاواني فقد كانت على هيأة قدور بيضاوية أو أوانٍ كبيرة يبلغ

طول قطر فتحتها (75) سم، أما الأواني الصغيرة الحجم فهي تعد نادرة الوجود، إذ لم يعثر سوى على نموذج واحد كامل منها، وهو لآنية ذات قاعدة مسطحة وحافاتها تنزل نحو الاسفل(38)

شكل (5) فخار سيالك ذو الزخارف السوداء شكل (6) فخار مشكل باليد

وكان هناك كم يرى صانع الفخار الايراني القديم في هذه المرحلة فناناً تشكيلياً كذلك، فقد شكل العديد من نماذج الحيوانات وصنع ليعباً للأطفال وقرابين نذرية للإلهة المسئولة عن حماية قطعان ماشيته وقد وضعت امامها تماثيل للحيوانات التي يرغب في حمايتها ولقد عثر على اعداد كبيرة من التماثيل تمثل آلهة الاخصاب وغالباً ما عثر عليها بدون رأس وهذا البتر كان يتم عمداً ، ويرى اغلب الباعثين انهم كانوا يهدفون من وراء ذلك منع اي شخص اخر باستخدام هذه التماثيل الصغيرة بعد موت صاحبها . (39)

وكان هناك كم يرى صانع الفخار الايراني القديم في هذه المرحلة فناناً تشكيلياً كذلك، فقد شكل العديد من نماذج الحيوانات وصنع ليعباً للأطفال وقرابين نذرية للإلهة المسئولة عن حماية قطعان ماشيته وقد وضعت امامها تماثيل للحيوانات التي يرغب بحمايتها ولقد عثر على اعداد كبيرة من التماثيل تمثل آلهة الاخصاب شكل وغالباً ما عثر عليها بدون رأس وهذا البتر كان يتم عمداً ، ويرى اغلب الباحثين انهم كانوا يهدفون من وراء ذلك منع اي شخص اخر باستخدام هذه التماثيل الصغيرة بعد موت صاحبها . (40)

أما صناعة الاواني في هذه الفترة الحضارية فقد تشير الادلة التاريخية إلى استمرار صناعة الفخار بالأيدي، ولكن فيما بعد تظهر أنواع من الفخار تدل على أنها صنعت بواسطة عجلة الفخار، وهو ما يعد من أبرز منجزات هذه المرحلة في انتاج وصناعة الفخار، لذلك كان هناك وفرة في الانتاج والتعدد الشكلي والنوعي. (41)

إن تغير شكل الحيوانات وما اضيف الى رسمها من خطوط وتنقيط وابعاد هندسية مختلفة ومنتظمة، مما يدل على مدى الابعاد الفكرية والجمالية الواعية التي وصل اليها انسان هذا العصر، لقد كان الفخار يتحلى بما يبدعه العاملون في انتاجه، ليأتي مكملاً لعملية التزيين، وان الافكار التي استخدمت في تركيب الالوان لم تكن مجرد عملية فنية، بل اتخذت ابعاد متنوعه منها المذهبية والعقائدية فضلاً عن الجمالية، لتحمل إيحاءات تعبيره ودلالية منها ما يرتبط بالخرافة ومنها ما يتصل بالتأثير البيئي المحيط . (42) أما نوع ما كانت تحمله فخاريات هذه المرحلة الحضارية من زينات، فقد تميزت الاواني بكونها تحمل زينات أكثر تعقيداً وزخرفة من سابقاتها، فإلى جانب الاشكال الهندسية المعروفة في الاطوار السابقة يلاحظ أنها قد التزمت بالخط الواقعي، فصورت بعض المظاهر الحياتية والبيئية السائدة في المجتمع الايراني القديم، مع اتخاذ جميع الاواني للون الاسود الزاهي في زينتها، وبالإضافة لما عرفه من اشكال تزينيه في المراحل السابقة الأ أن هــذه الزينات قد أخذت بالتطور في هذه المرحلة لذا عمد الأثريون الى تصنيفها الى : (43)

1. زينة النباتات المتتابعة، وهذه الزينة قد اشتقت من المرحلة السابقة حيث نظمت النباتات في هذه المرحلي بتشكيل خطوط حلزونية متتابعة تمثل الاوراق والسيقان، سواء على شكل اشرطة تحيط بحافات الجسم الفخاري او تقسيمات تملى السطح .

2. زينة الطيور والحيوانات المتتابعة، يلاحظ في هذا النوع من الاشكال التزينية وجود الكائنات الحية والذي يمثل حالة من التطور في التنظيم وتناول الأشكال البيئية المحيطة بالإنسان سواء ما استأنسه من تلك الحيوانات أو البرية منها، حيث ظهرت الفهود واشكال الطيور المتتابعة بحركتها، فمنها ما مثل بقوائم طويلة وامنها ذات القوائم القصيرة تشبه طائر الإوز او البط، كما رسمت الثعابين في هيئتين الاولى بشكل مفرد طويل يزين المحيط العلوي للأواني كلها بحيث يتقابل الرأس مع الذنب، أما الثانية فكانت تمثل الافاعي بشكل مجموعات منها ملتفة حول نفسها، كما ظهرت في بعض الفخاريات لهذا العصر اشكال القرون كنوع من الزخارف حيث مثلت باستطالة واضحة وبشكل كبير، بينما صغرت أجسام الحيوانات لكن بذيول طويلة جدا .

3. الاشكال المتموجة وتشهد هذه الأشكال بتموجاتها على وجود الحركة داخل التصميم الزخرفي، وهو دليل على التطور الفكري المتمثل براعة ونبوغ الفنان في الصياغة الشكلية والتخيلية .

4. الاشكال البيئية والمظاهر الحياتية المحيطة بالفنان والمتمثلة بربوع الهضبة الإيرانية .

كما عرف العيلاميون في حضارة شوشة بفكرة تصميم هذه الاواني بشكل مستوحى من الاشكال الحيوانية وهذا يعني ان هذه التصاميم قد اختلفت عن تصاميم العصر التي سبقتها، بحيث بدأت تلك الاواني تصمم على شكل حيوانات وبأشكال مختلفة منها الاواني او الشكل القريب من النحت الفخاري البارز والمجسم، أي إن الفنان الايراني القديم قد اتبع تقنية جديدة في الصياغة الشكلية أملتها عليه حالة التطور الفكري والوعي الجمالي، بحيث اصبحت تصاميم هذه الفخاريات على هيأة أفراس النهر او الثيران او الوعول الجبلية وبوضعيات متعددة، تكون اجسامها بشكل مجوف من الداخل، كما ان منها ما كان يتم تحوير مقابض الاواني على شكل قرون أو ارجل، وأن المهارة التي تم اتباعها في تنظيم هذه الاشكال بالهيأة الحيوانية إنما يدل على مهارة وامكانية التنفيذ لدى النحات او الفخار في هذا العصر .(44) كما في شكل(7)

وفي الألف الأول قبل الميلاد في التاريخ الايراني القديم نجد حالة من الاستمرارية في بناء وصياغة المنتج الفخاري ذي الهيأة الحيوانية حيث اظهرت الاثار التي تسند الى فترة حكم المانيين (مملكة ماني)، حيث عثر على العديد من هذه الفخاريات في مناطق شمال ايران (اي جنوب بحر ما زندران) بهيأة ابقار اطلق عليها تسمية (ابقار أملش)، وهذه الفخاريات قد صممت بشكل هش ساذج وبسطوح ملساء خالية من التزيين، أما تسميتها بهذا الاسم فيعود للمكان الذي عثر عليها فيه . (45)

إن اكثر المنتجات الفخارية في هذا العصر قد اتخذت أشكال حيوانات وغالباً ابقار ذات سنام خالية من التحلية أو التزيين، وقد بدا شكل أو جسم الحيوان مقسم الى عدة اقسام، كل قسم يبدو انه قد صنع منفصلاً عن بقية الاجزاء، ويعتقد انها كانت تصاغ على دولاب الفخار في تصاميمها، ثم جرى تثبيت هذه الجزاء بعضها مع البعض الاخر، وكانت بلونين اما الاحمر او الداكن، وقد بدت اعضاء تلك الحيوانات (الابقار) متناسقة مع هيئة منتظمة، مما يدل على ان المصمم لهذه الاشكال كان يتحلى بالمعرفة المتطورة بالتنظيم وتناسق الاجزاء، وتنوعت احجام تلك الفخاريات منها ذات الحجم الكبير ومنها الصغير. (46) كما في شكل(8)

شكل(7)سمكة برأس ماعز شكل (8) فخار لثور له سنام

2-3- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

1. يتمثل البناء الفكري للحضارة الايرانية من خلال مبدأ التأمل والملاحظة لمظاهر الكون ، وفق منظومة عقائدية أمنوا بها كان لها التأثير الواضح في خصوصية تلك الحضارة .
2. ارتبط الفكر الانساني بالممارسات الحياتية وما ينتجه الانسان من اعمال فنية تستمد من البيئة للحاجة الوظيفية وما تتطلبه الممارسات الاجتماعية (سحرية – دينية – اسطورية – سياسية).
3. صيغت الاعمال الفخارية الايرانية القديمة وفق قصدية واعية في البناء الفكري والفني بالاستناد لفاعلية التحوير لخلق تكوينات تجتمع فيها الوظيفة والغاية المراد تحقيقها .
4. تعلق الانسان بالظواهر الكونية ولد لديه الاحساس بإمكانية صياغة اعمال يمكنها ان تكون واسطة فعالة بينة وبين تلك القوى .
5. ساهمت الخامة الطينية في تشجيع الفنان الايراني القديم من انتهاج مبدأ التحوير لخلق اشكال مختلفة في الصياغة والوظيفة .
6. اعتماد الفنان الايراني على مفهوم الفن وما قد يحققه من نقل للأفكار والممارسات والعادات الاجتماعية والثقافية في بناء صور واضحه تستمر عبر العصور وبتقنيات واساليب مختلفة .

7. لعمليات التحليل والتركيب والدمج الشكلي فاعلية في تحوير الشكل الفني بإعادة صياغته وفق أبعاد فكرية معينة قد ترتبط بهدف روحي او وظيفي .

8. للفكر الايراني القديم ارتباطاته بالشكل الحيواني ليكون عنصراً فاعلاً في تحديد طبيعة النشاط العقلي للفن لإنسان العصور القديمة في ايران .

9. اختلاف المنتج الفخاري الايراني القديم من مكان لأخر في الهضبة الايرانية من حيث نوع الطينة وطريقة الفخر واساليب البناء الفني بحسب ما تمتلكه كل تربة من عناصر معدنية وعضوية كونت شكل ونوع الطينة التي كانت اساس المنتج الفخاري .

10. ساهم التنوع الشكلي والزخرفي عبر عمليات الحذف والاضافة والاختزال والدمج الشكلي في صياغة وتكوين أبنية فخارية تمتلك مظاهر الغرابة والغموض نتيجة ابعاد فكرية معينة .

11. كان للسحر والاسطورة ضرورات في بناء التصورات الفكرية بما تقتضيه الحاجة في ترويج الافكار والتي انعكست في الفنون الايرانية .

2-4- الدراسات السابقة: لم يعثر الباحث على دراسات سابقة تخص عنوان ومشكلة وهدف البحث على حد علم الباحث .

3- الفصل الثالث(اجراءات البحث)

3-1: مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث الاعمال الفنية الفخارية الحيوانية للحضارة الايرانية، المنشورة والمعروضة في المتاحف العالمية او الوطنية ، ومن الكتب والمجلات ذات الاختصاص ، ومعظمها نشرت على الشبكة العنكبوتية في الانترنيت والتي استطاع الباحث الوصول اليها .

3-2: عينة البحث: تبلغ عينة البحث (4) نماذج متنوعة حسب متطلبات الدراسة الحالية.

3-3: اداة البحث: توسم الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري لتحقيق هدف البحث، بوصفها مجسات لتحليل نماذج عينة البحث.

3-4: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لما له صلة في تحليل الصورة الحيوانية المحورة.

3-5: وصف وتحليل نماذج عينة البحث:

انموذج (1)

الموضوع: آنية فخارية بأربعة رؤوس

المدة الزمنية: 1300-1100 ق.م

القياس: 40سم ارتفاعا – 30سم عرضا

العائدية: متحف الوطني في طهران

المصدر: تصوير الباحث

التحليل:

العمل عبارة عن جرة فخارية بفوهه اسطوانية منفرجة الى الخارج من الاعلى والبدن يبدو كشكل حيواني اقرب ما يكون لمربع اعتلى كل ركن من الاركان الاربعة نتوء يبدو وكأنه اشارة الى رئس ماعز وبقاعدة بأربعة ركائز صغيرة اقسم البدن الى ثلاثة مستويات الاول عبارة عن شريط من حزوز متكررة وكأنها اسهم تتجه باتجاه واحد من اليسار الى اليمين يليه جزء أكبر يحتوي على خطوط منكسرة شكلت مجموعة مثلثات متدرجة ، ثم شريط آخر في الأسفل يحتوي على خطوط صغيرة أشبه بالنقاط ، والبنيه اللونية للعمل اقرب للون الاسود .

في قراءة العمل التحليلية نرى انه يمتلك ابعاداً متعددة منها ما يرتبط بالمعاير الوظيفية ، ومنها ما يرتبط بقيم ودلالات رمزية . ويبدو ذلك جليا من خلال الهيئة والتكوين العام لهذه الجرة بعد ان نفذت وفق تكوين خاص مغاير للشكل الاعتيادي للجرار التقليدية مما يؤكد فعل التحوير فكراً سواء كان في الشكل المادي والمقارب للشكل الهندسي أو الوظيفي الفكري من خلال وجود الرؤوس الاربعة والتي تبدو وكأنها رأس حيوان " الماعز" .

عني الفنان الايراني القديم على وضع اشارة علامية للرؤوس الاربعة كدلالة قائمة للاتجاهات الاربعة والتي تمثل (الارض ، السماء ، الماء ، الهواء) والتي كانت قائمة فكرياً في المجتمعات القديمة ، في حين حيوان الماعز يشكل عنصرا مهما في الحياة الاقتصادية والاجتماعية الايرانية القديمة يكون ثروة اقتصادية فضلا على انه يمتلك صفات ومميزات منها (القوة ، الوفرة) مصاحبة الانسان لتحمله الظروف القاسية حسب طبيعة البيئة الايرانية القديمة وهذا ما جعل منه الفنان الايراني رمز للألوهية وإدخاله في معتقداته وطقوسه الفكرية .

إن فعل التحوير في مثل هذه الاعمال تتمثل باكتفاء الفنان ببعض اجزاء الحيوان المتمثلة بهذا العمل بالرأس مع استبدال جسد الحيوان ببدن الجرة وهناك اشارة اخرى للتحوير بالاستعاضة عن البدن الدائري التقليدي الى منح دلالة الثبات بقوائم اربعة ، لأهمية ما يوضع في تلك الجرة من سوائل وحبوب ، لأهمية ما يوضع في داخلها من سوائل مقدسة لأجل التبرك بها .

إن الفنان الايراني القديم بصياغته لمثل هذه الاعمال لم يكن يُعنى بعمل جرار تقليدية بقدر ما كان يُعنى بالبحث عن ابعاد روحية وعقائدية من خلال التضمينات الرمزية التي يسعى لإظهارها ولعل ذلك يبدوا من

خلال ما افصحت عنه الرموز الموجودة على بدن الجرة وبشكل حزوز على ثلاثة افاريز كإشارة محورة للبيئة المحيطة بالفنان الايراني .

حيث تلاعب الفنان الايراني بعمليات التحوير في تلك الافاريز باستدعائه الواقع البيئي حيث استدعى رموزاً لنقل مفردات كنوع من التحوير الرمزي لذلك الواقع والذي يبدو من خلال تفسير الفريز العلوي والذي بدأ بإيحاء لاسراب طيور محلقة في السماء تدل على الاستمرارية الابدية للسماء ، وفي الافريز الثاني اشار لا شكال الطبيعة الجبلية والتي مثلت على شكل مثلثات متدرجة كبيرهما يحوي صغيرهما وايضا باستمرارية الارض ، اما الافريز الاسفل والذي يمثل الوفرة البيئية الطبيعية فقد حُورت بأشكال خطوط متقطعة وباستمرارية متواصل وعلى بدن الجرة .

اكد الفنان أن فعل التحوير في هذا العمل الفني هو الدمج بين الجانب المادي والجانب الروحي من خلال الاشارة التي اشار بها بأضلاع الانية وهيئة رؤوس الماعز المرتكزة على تلك الاضلاع والتي تعني الاشارة الى قدسية عناصر البيئة والتي تمثل كعلامة للجهات الاربعة والتي شاعت في الحضارات القديمة عموما والحضارة الايرانية خصوصاً .

انموذج(2)

الموضوع: آنية فخارية بأربعة رؤوس

المدة الزمنية: 1200-1000 ق.م

القياس: --------

العائدية: متحف الوطني في طهران

المصدر: تصوير الباحث

التحليل:

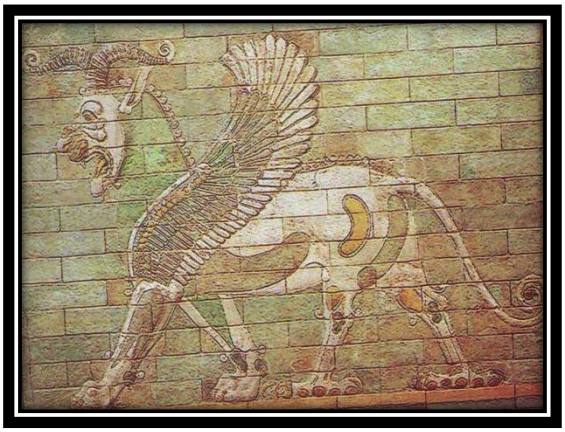
عمل فخاري يمثل هيأة شكل حيواني يعتقد انه شكل يمثل حيوان الثور ، وقد عمد الفنان الايراني القديم الى ابراز تعلية واضحة فوق الجسد وفي منطقة الظهر تحديداً بارتفاع واضح ومبالغ فيه ، وهذا ما كان من ابرز الصفات السائدة في تصوير شكل الثور في الفن الايراني القديم ، كنوع من التميز لتلك الاجزاء المهمة في جسد الحيوان ، وقد جاء البدن بشكل سطواني محدب في المؤخرة وينتهي في المقدمة برأس الحيوان الذي يبرز بتصميم خاص من خلال المبالغة في منطقة الوجه والتي صيغت على شكل نصف اسطوانة مجوفة ، ويعلو الرأس نتوان ممثلا شكل القرون يتدلى منهما نتوء صغير زين بحلقه كدلالة للأقراط ، كما يظهر حلق آخر في أسفل وجه الحيوان ، اما الجزء السفلي للحيوان فقد عمد الفنان الى تضمين الأطراف السفلى لأربع

عجلات دائرية ثبتت في نهاية كل طرف ، وقد عمد الفنان الى الانتقال ما بين الواقعية البسيطة والتجريد في صياغة الشكل العام للعمل .

نجد ان العمل في استناده الى جانب الوصف العام انه قد اكتسب صفة غرائبية وفقا لآليات التحوير قصد الفنان الى اعتمادها وفقا لمخيلته المحكومة للضاغط الفكري الذي ارتكز على عقائد دينية مرتبطة بمرجعيات فكرية منها الدنيوية ومنها ما يصل بدلالات ماورائية ، ويلاحظ ان الفنان الايراني قد حاول الى الاشارة للبيئة الحياتية من خلال ما تملكه تلك البيئة من مفردات ذات قوى تأثيرية على الفكر السائد آنذاك ليعمد الى استلهامها وادخالها في ضمن اعماله بعد ان خضعت لعمليات التحوير بما ينسجم في بنائية الفكر والموضوع، كون ان مثل هذه الاعمال انما هي شواهد فكرية على ما موجود من فكر في الاهتمام بشكل العربة والدور الذي يرتبط بها في نقل الملوك وتجولهم اليومي من خلالها او كونها أداة من ادوات الحروب الاساسية .

اما من الجانب القدسي الديني والعقائدي فقد تمثل بتوظيف هذه الاشكال بهيأة الثور كنوع من الهيمنة لهذا الحيوان وما يتمتع به من صفات خلقية ترتبط بجانب القوة او ما يتمتع به هذا الحيوان من صفات الوهية في الفكر الايراني القديم وشكلت منعطفا مهماً في بنية الفكر الديني والدنيوي المرتبط بالإلهة والحياة .

إن مثل هذه الاعمال تعد كمؤشرات واضحة لنقل الرؤى والتصورات الانسانية في المجتمع الايراني القديم من التعامل مع الشكل الحيواني والبيئة والحياة ، فقد سعى بقصدية مبالغ فيها الى صياغة الشكل بنوع من الممازجة بين الشكل الواقعي والتركيب المستند للخيال وهو ما ينسجم مع عمليات التحوير في التغيير والتلاعب بالكتل والحجوم والتوزيع والتنظيم لها، لإخراجها في صياغة فنية منسجمة من حيث الشكل والفكر الذي دعى لصياغة مثل هذه الاعمال من قبل الكهنة في تقديس الماء والاوعية التي يسكب فيها السائل المقدس .



وان فعل التحوير في اليات اشتغالاته لا يعنى فقط بالجانب الفكري بل يتعدى ذلك ليتناول بنائيات تصميمية تتضمن جوانب جمالية، فقد تضمن العمل للعديد من المقومات الفنية سواء في صياغة العمل شكلياً او تقنياً من تطويع الخامة (الطين) لمثل هكذا اعمال تصاغ وفق معطيات خيالية في الجمع بين شكل الحيوان المستمد من البيئة وبين الفكر المراد تضمينه داخل العمل الفني ، ان صفة التغريب المعتمدة في البناء الشكلي للعمل انما هو نوع من الممارسة الفنية للفنان الايراني القديم.

انموذج(3)

الموضوع: جدارية خزفية لحيوان خرافي

المدة الزمنية: 500–400 ق.م

القياس: ––––––––

العائدية: متحف اللوفر في باريس

المصدر: رومن كريشمن: ايران ازاغازتا اسلام، شركت انتشارات علمي، طهران، 1994، ص479.

التحليل:

العمل عبارة عن لوح من الاجر نفذ علية شكل حيوان خرافي والشكل مقولب وبوضع جانبي ، يتألف هذا الحيوان الخرافي من رأس بقرنين مختلفين بالاتجاه احداهما الى الامام والاخر الى الخلف اما تفاصيل الوجه فقد يبدو الشكل مخالف للواقع ، فربما تكون مقاربة لشكل الاسد او الثور باستدلال هيئة الجسد ، وقد استند الرأس الى الجسد من خلال شريط مقوس مكون من عدة حلقات تبدوا وكأنها العمود الفقري الرابط بين الجزأين ، بينما بقي اسفل الرقبة خالية من التفاصيل والربط ، اما الجسد فقد ضم جناح يشبه اجنحة الطيور مرتفع ومقوس نحو الرأس ، اما الاقدام الاماميتان فهي اطراف لحيوان الاسد فيما الخلفيتان يبدوان وكأنهما لحيوان طائر جارح بفعل وجود المخالب المتعددة، كما احتوى الجسد على افاريز أشبه بتقوس في اسفل الصدر وعلى الفخذين ، والذيل قد تدلى نحو الاسفل بشكل معقوف الى الداخل ، والحيوان بهيئته العامة مستند على قاعدة من الحجر ضمن التنظيم العام له .

في هذا الانموذج الفني قد ادخل فيه الفنان عدة أجزاء مختلفة من حيوانات مكوناً مخلوقاً خرافياً ذا دلالات رمزية استلهمها في الشكل الاسطوري والخطابات الخرافية وهذا اضح بشكل جلي من خلال ملامح الشكل الذي نفذ على سطح الاجر.

وفي قراءة العمل وتفاصيله تبدو الهيئة العامة لحركة الشكل وما تحمله من توصيفات دلالية قد عنى الفنان الإيراني بها بالإشارة لحركة السير وتخالف الاقدام وكانه يريد الدلالة لحركة السير وعدم الثبات وهي بذلك قد حققت صفة الرمزية بأجزاء الحيوان الواقعية والخرافية فالرأس هنا قد يمثل التجدد والقوه بفعل وجود القرون اما حركتها فهي إيحاءات لمعنى السيادة الالهية وبكافة الاتجاهات ، في حين تدل الاطراف الامامية لرمز الثبات والتأهب والسلطة الاسطورية ، وهي بذات الوقت نوع من الاشارة لمعاني القوة والشجاعة بكونهما اجزاء مهمة للأسد ، والذي هو من الحيوانات المعروفة ضمن الهيئة المحيطة بالفنان والتي ترتبط بجوانب اعتقادية اسطورية كمعاني الالوهية والسيطرة ، والامر ذاته في حركة الاطراف الخلفية وما يمكن انتدل عليه من انطباعات الشراسة وفرض الهيمنة في مقابل المواجهة مع الاعداء والغازين لتلك المجتمعات .

كما تضمن جسد الحيوان لوجود جناح مفصل بشكل دقيق وبحركة معقوفة وكأن الفنان اراد التنويه لجاهزية هذا الحيوان للانقضاض على الاعداء وقدرة الدفاع باي وقت كان ، كما ان وجود الاجنحة في مثل هذه الاعمال انما هو دليل على ارتباط هذا الحيوان بالألوهية وبالتالي امتلاكه لقابليات متعددة وغير محددة منها

منح البركة والخير وقدرة الاحاطة بكل جوانب البيئة المكانية وما يمكن ان تحققه تلك الامكانيات للواقع الاجتماعي .

ووجود النقوش على كافة اجزاء الجسد انما هو اشارة للتفاصيل العضلية وما يمكن ان تحققه من ابعاد فكرية توحي بصلابة والقوة والطاقة المتجددة للحيوان ، بينما انسيابية حركة الذيل رمز للإيحاء بحالة الاستقرار التي يتمتع بها الحيوان، وهنا انما هو نوع من الدلالة على استقرار السلطة وعدم اضطرابها وهيمنتها على الواقع الحياتي والسياسي .

إن عملية التحوير هنا جاءت بتناول الفنان لمفردات بيئية منحها ابعاد فكرية كالألوهية والاسطورة لتدل على وعي الفنان للواقع مكوناً منها موضوعاً سردياً دينياً ودنيوياً من خلال الدمج بين الواقع السياسي والاسطوري مختلف عما سبق

مثل هذه الاشكال تعد احدى تجارب الفنان الايراني المتناغمة مع فنون حضارات مجاورة للحضارة الايرانية لاسيما العراقية منها لتدل على مقدار التأثير والتأثر بهذه الفنون كالفن الاشوري والبابلي ، كما هو دليل على وجود الصلة والتلاقح والتناقل الثقافي والفكري بين الحضارات القديمة ،الا ان الفنان الايراني تمكن من اعادة صياغة تلك التأثيرات لما ينسجم مع رؤيته ومطلقاته الفكرية والعقائدية ، فضلا عن ذلك ان التحوير لم يقتصر على المفردة الشكلية بل تناول التلاعب في الفضاءات والالوان وطريقة التوزيع.

انموذج(4)

الموضوع: عمل فخاري بهيأة حيوان الماعز

المدة الزمنية: 150–80 ق.م

القياس: الحجم: 18.1 17 21.5 سم

العائدية: متحف كليفلاند للفنون (لورستان)

المصدر: سيف الله كامبخش فرد: سفال وسفال كري در ايران ،كتاب خانه ملي ايران، 1392 ، شكل46.

التحليل:

يمثل الانموذج من خلال الوصف العام له أنه يتكون من ثلاث أوعية جاءت على شكل ماعز جبلي يعتليه مقبض يمثل أشكال قرون امتدت من الفوهة الى نهاية البدن ، وقد ارتكز العمل الفني على اربعة قوائم قصيرة نسبياً مثلت الاقدام ، وقد زين البدن ببعض العناصر الزخرفية مثل الماعز واشكال هندسية أتت بلون مغاير للبدن الذي ظهر هو الاخر بسماجة من حيث طبيعة العمل الفخاري .

شكلت الاواني النذرية في المعتقد الفكري كمرتكزات اساسية انطلق الفنان الايراني القديم منها في تنفيذ اعماله من خلال ما جاء به الفكر الديني الزرادشتي في مفهومه للماء المقدس النذري ، معتقداً انه امتداد موروث اكتسبه الشعب الايراني من الحضارات المجاورة له كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل ، حيث شاع فيها مثل هذا المفهوم في الاناء الفوار واخذ مأخذاً كبيراً في الفن الرافديني في تلك الحقبة ، وهو ما انعكس على الفن الايراني ، وفق تأويلات اغلب الباحثين ، من هنا نجد ان الفكر الايراني قد لعب دوراً كبيراً في اعادة انتاج مثل هذه الاعمال الفخارية كما في الانموذج المذكور ، حيث اتت الفوهات الثلاثة بمعطيات اتسمت بمخيلة الفنان الايراني المتناغمة مع طبيعة المتلقي في تلك المرحلة ، ومتماشية مع النسق العام ، حيث شكلت مثل هذه الاعمال دوراً فنياً في المعابد ودور العبادة من خلال ملئها بماء (الكازوفرانا)[1]، كما شكلت هذه المعايير اهتماماً بالعادات والتقاليد الايرانية حيث يذهب المتعبد الى المعبد للمباركة بهذا الماء أو للاستشفاء به من خلال الغسل او استخدامه من خلال نثره على المحاصيل الزراعية ،والممتلكات الخاصة.

كما شغلت صور الحيوانات كالأيل والماعز الجبلي والممثلة فوق السطح الفخاري صفة الألوهية المقدسة لدى هذه الشعوب والتي دعت الفنان الايراني لتمثيلها ، ويرجع ذلك للأهمية التي نالتها هذه الحيوانات من خلال صفاتها الخارجة وقدرتها الغير عادية في اعتلاء الاماكن العالية وتوفير الكثير من الحاجات الضرورية للإنسان كالحليب الذي يعد من مصادر الغذاء الرئيسة للشعوب الايرانية القديمة هذا بالإضافة لأهمية الحليب في المعتقد الديني لهم ، اما من حيث الطبيعة الجسمانية لهذه الحيوانات فقد شكلت بعض اجزائها اهمية كبيرة في الفكر الايراني القديم كالقرون التي تعد ذات ميزة مهمة ومنفردة من خلال الاستطالة التي يمنحها الفنان في تصويره للمشهد الحيواني والتي شهدت تحويرات عديدة وتحولات عديدة كالاستطالة والالتفاف والتكور، والتي تتمثل بهيأة تمنحها صفة القوة الهائلة كجزء ذي دلالة فكرية ودلالة للقوة ترتبط بالحيوان ذاته كما انها امست رمزا مميزا لألوهيتها كالماعز والثور، لذلك نشاهد مثل هذه الحيوانات موجودة بكثرة ضمن الاعمال والمشاهد التصويرية الايرانية القديمة، ومن خلال ذلك يمكننا القول ان هذه الحيوانات كانت تلعب دوراً سيادياً في الفكر الايراني لاتصالها بالاعتقادات المؤدية الى تأليه هذه الحيوانات مما اضفا عليها صفات القدسية والهيبة ، وهذا ما دعا إلى الاعتقاد بأنها مرتبطة بمعانٍ كثيرة منها الوفرة والقوة والسيادة والقدرة الانتاجية ، فضلاً عن ارتباطها بالعوالم والقوى الغيبية عند الشعوب القديمة .

في قراءة العمل مظهريا يتبادر للناظر على ان الفخارية عمل وظيفي قد يكون منتجاً لغرض الخزن ، لكن عند قراءته معرفيا نجد ان الفنان وعبر التحوير عن الية الدمج الشكلي قد عني بالتأكيد على جانب دلالي

[1]-ماء الكازوفرانا: وهو ماء مقدس يستخدم في الطقوس السحرية داخل المعابد الايرانية القديمة من قبل الكهنة له تأثيرات على المتعبد ويدي شرابه بتأثيرات غياب وعي المتعبد وبالتالي انقياده بصوره لا ارادية لتعليمات المعبد وطقوسه دون ان تكون له ارادة بذلك. ينظر الكريطي عمار عبد الكاظم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2012، ص

بفعل وجود الجرار الثلاثة المتلاصقة ضمن بدن واحد والمثبتة على الارض بثلاثة اقدام موزعة على ثلاثة جرار، بينما ربط بين العنق الموجود في مقدمة الجرة وبين مؤخرتها من خلال تحوير القرون وجعلها مقابض وظيفية لحمل الجرة، يمكننا فهم مقصد الفنان في التحوير للقرون وربط المقدمة بالمؤخرة على انه اراد البوح والاشارة بانتفاء صفة الالوهية عن مثل هذه الاعمال مقارنة بغيرها، وفي ذلك الوقت اكد على حالة الاستمرارية واللانهائية بين المقدمة والمؤخرة.

بينما نجد ان التحوير المرتبط بالجانب الجمالي قد ظهر في التصميم الكلي عبر وجود العناصر التصميمية التي دعت لانسجام العنصر الزخرفي من اشكال وخطوط ، كما ظهرت الاشكال التزينية باتزان واضح كعنصر مهم واساسي في الهيأة العامة للمشهد، وكذلك في نفس المتلقي من خلال التباين والارتكاز الذي يبثه العامل القائم في بنية العمل الفخاري ، كذلك كان سرد المشهد الزخرفي في التنظيم الشكلي في ملء فضاء العمل او الحيز الذي اعد للمشهد بزخارف هندسية تداخلت معها اشكال حيوانية تمازجت فيما بينها وبين السطع المنفذة عليه ، كنقوش موحية بدلالة فكرية اوجدت دلالة جمالية من خلال الانتقاء للشكل والخط كمفردات وجدت صداها لدى المتلقي في كون العمل هو احد الادوات الطقوسية المستخدمة في المعبد لسكب السائل المقدس ، بمظهرية الظاهر المدرك بالحواس والباطن الفكري .

4- الفصل الرابع(نتائج البحث)

4-1- النتائج ومناقشتها:

1- اعتماد الفنان الايراني القديم على التلاعب بالكتل والحجوم جعل من المنتج الفخاري ذا سمات شكلية ومظهرية تختلف عما سواها من نتاجات الحضارات المجاورة كما في جميع العينات .

2- حقق التحوير أبعاداً فكرية وفنية في المنجزات الفخارية الايرانية القديمة في الشكل والمضمون في جميع النماذج.

3- اختلاف التحويرات من شكل لأخر اوجد تنوعاً واختلاف في نوع وشكل المنجز الفني فكانت ما بين المبالغة في الحجم وما بين التبسيط بحسب الرئى الفكرية في جميع النماذج .

4- إن الأبعاد الفكرية لتحوير الأشكال الفخارية الإيرانية القديمة تنطلق من الموضوع الأساسي الذي يدور حول صراع الإنسان مع القوى الكونية ومحاولة استمالتها لتحقيق غاية البقاء من خلال الاخصاب وديمومة الجنس البشري كما في الانموذج3

5- تمكن الفنان الايراني في الدمج بين ما هو موضوعي وما هو وظيفي بتحويره للشكل الفخاري بتقنيات متعدد ذات دلالة أيقونة كشفت عن طاقتها التعبيرية محققة الجذب البصري بقبولها اجتماعيا كما في الانموذج(1,3)

6- انتقال الفنان ما بين الصياغة الواقعية والخيالية لرؤية اسطورية كنوع من اظهار المهارة الفنية وتحقيق البعد الفكري واعدها بمثابة خطاباً عقائدياً مميزاً ومفهوماً من قبل المجتمع. كما في الانموذج2

7- أدى تحوير المنجز الفني الفخاري الإيراني القديم الى تحفيز الذاكرة ونمو الخيال لتعمق الإحساس البصري لدى الفنان في انتاج اشكال فخارية غرائبية خرافية مركبة بإزاحتها من واقعها المحسوس الى دلالتها الرمزية كما في الانموذج3

8- تحقق البعد الفكري الديني في الاشكال الحيوانية المحورة والتي صممت لتحمل قدراً من السائل المقدس والابخرة والمرشات دالة على آلهة تمنح الخير والشر. كما في الانموذج4,1.

4-2- الاستنتاجات:

1- إن تحوير الأشكال الفخارية الحيوانية الإيرانية القديمة جاء ضمن توجهات الحركة الفنية التي تعبر عن نقاء الروح 00وعملية بحث في الجوهر الذي يتوافق مع كل ما هو جوهري من الأشكال ،وبذا فهي عملية بحث في اللامرئي الذي يكمن ما وراء الطبيعة والأشياء 0

2- لقد شهدت هذه الفترة تحويرات، وتحولات على مستوى الفنان نفسه ، بالنتيجة أدت إلى تحويرات، وتحولات بنائية وأسلوبية ، واكتشاف تقنيات جديد أكدت التماهي في صياغات فنية ابتكارية مؤثرة لإيصال الفن.

3- معظم الاشكال الفخارية الحيوانية الايرانية القديمة المحورة ذات طابع فكري (سحري ، اسطوري ، ديني ، طقوسي ، سياسي) وبتقنيات واساليب فنية مختلفة وذلك لإعطاء هذه الاشكال بعداً عقائدياً .

4- لقد مهد تحوير الأشكال الفخارية الإيرانية القديمة إلى خلق أشكال قريبة من الواقع قد صاغها الفنان بأشكال أكثر حيوية وأقرب لعالم الصورة الموضوعية التي يصنعها الفنان الواقعي من خلال معالجاته البنائية وإعادة قراءة الواقع المحسوس ، في ضوء التبدل و التغير الذي طال ظاهر الأشياء

4-3- التوصيات:

1- توفير وترجمة مصادر تخص الخزف المعاصر للبلدان الأخرى لسهولة الاطلاع عليها واعتمادها في الدراسات البحثية التي تتناول اعمالهم.

2- تسهيل مهمة الباحث في زيارة المتاحف وامكانية اطلاعه على المصادر التاريخية وتصوير الاعمال.

4-4- المقترحات : يقترح الباحث عدة عناوين استكمالا لعنوان البحث الحالي :

1- المبالغة والتبسيط لتقنية الاعمال النحتية الفخارية الايرانية القديمة .

2- جمالية تحوير المشاهد التصويرية على الاختام الاسطوانية والالواح الطينية الايرانية القديمة.

احالات البحث :

1. الرازي : محمد ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1989 ، ص – 141 .
2. ثروت عكاشة المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العامة للنشر ، لونجمان ، ب ت، ص448.

3. حسن حمودة : فن الزخرفة ، القاهرة ، دار طلاس ، 1993، ص42.
4. البسيوني محمود :الفن والتربية ،الاسس السيكولوجية لفهم الفن واصول تدريسه ، ط3، دار المعارف ، القاهرة ، 1984، ص44 -46.
5. (*) سورة عبس ، الآيتان (19 – 20) . (**) سورة عبس ، الآيتان (26 – 32) .
6. جيمس هنري برستيد : انصار الحضارة تاريخ الشرق القديم ، ت احمد فخري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011، ص(10).
7. محمود امهز :في تاريخ الشرق الادنى القديم، دار النهضة العربية ،2010،ص(8-9).
8. عبد الله عبدالكريم: فنون الانسان القديم ، مطبعة المعارف، بغداد، 1973، ص(32).
9. موتكارت، انطوان : الفن العراقي القديم ، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد، 1975، ص(32).
10. رينه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ج1، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص(50) .
11. العزام عبد الهادي: تاريخ فن الفخار(عصور ماقبل التدوين) السيماء للتصميم والطباعة، بغداد، 2007، ص(55).
12. زهير صاحب، واخرون: دراسات في بنية الفن، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، عمان، 2004،(9- 10).
13. زهير صاحب، واخرون: دراسات في بنية الفن، المصدر نفسة ، ص(11).
14. [1]زهير صاحب، واخرون: المصدر نفسه ، ص(16).
15. زهير صاحب، واخرون: دراسات في بنية الفن، المصدر نفسة ، ص24-25.
16. العبيدي عصام ناظم صالح :التوظيف الشكلي والدلالي في اعمال الرسام محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون ،2005،ص18.
17. محسن محمد عطية : الفن وعالم الرمز ، ط2، دار المعارف مصر ، 1969، ص(39- 43).
18. حكيم راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1، دار الشئون الثقافية ، افاق عربية ، بغداد ، 1968، ص(36 -38).
19. Broadbent , geffery , “deconstruction student guide” , Journal of Architectural theory and Griticism , U.I.A, academy Edition , London , 1991
20. الطوبجي ، حمدي حسين : التكنولوجيا والتربية ، ط 2 ، دار القلم للطباعة ، الكويت ، 1983 ، ص(53).
21. Don : , Glencoe press, 1968, p.(29-30)(Communication the transfer of meaning) Fabon
22. سعيد نيا ،احمد : نخستين شهر أسطورة اى ايران ، جلد دوم تاريخ معماري وشهر سازى ايران ، كنگره ارگ بم كرمان ،سازمان ميراث فرهنگى كشور ، تهران ، 1374،(239).
23. عبد الكريم فرج :فعل الحداثة في التشكيل ،مجلة الحياة التشكيلية ،العدد18الامانة العامة لأتحاد الادباء والكتاب العرب ، العراق 1982،ص(117).
24. كلايف بل : الفن ، ترجمة عادل مصطفى ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص(170).
25. مونرو ،توماس : التطور في الفنون . ت- عبد العزيز توفيق ومحمد ابو درة ، ج3، القاهرة ، 1972 ، ص(62- 65).

26. عدنان مبارك : في فلسفته التكنيك ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992، ص (22-27).
27. الناصري ، ماهر كامل نافع : المحاضرة الخامسة عشر التحليل والتركيب في الفن التشكيلي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، قسم الفنون التشكيلية ، المرحلة الرابعة ، الساعة 200016- 800 في / 1/ 10 / 2014.

28. جنان محمد احمد :لأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل ما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ، البصرة ، العراق ، 2014 ، ص(175).
29. ميخائيل خرابيشكو :الابداع الفني والواقع الانساني(دراسة في نظرية الادب والنقد الأدبي)، ترجمة : شوكت يوسف ، ط1 ، دمشق ، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2012 ، ص(242).
30. زعابي الزعابي :الفنون عبر العصور ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ،ط1،الكويت ، 90 ، ص(294).
31. زعابي الزعابي :الفنون عبر العصور، المصدر السابق، ص(295) .
32. Crowe Y,A preliminary Eduiry into Underglaze Decoration of safavid wares ,London,1979,pp.(143).
33. Crowe Y,A preliminary Eduiry,pp.(146)
34. عباس ، راوية عبد المنعم : دراسات في الفن و الجمال – القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، 1987 ، ص(289).
35. نبيل الحسيني، الفن والتوافق الجمالي ، مؤسسة الشرق للنشر ، ط1 ، 1984م، ص(185- 86 1).
36. زغابي زغابي : الفنون عبر العصور ، مصدر سابق ص9.
37. رومن كيرشمن : ايران ازغازتا اسلام ، محمد معين ، شركه انتشارات علمى و فرهنكى ،طهران ، 1394، ص(33).
38. ابلون أرنست ، الآثار الشرقية ترجمة مارون عيسى الخوري ، –طرابلس–لبنان 1989، ص310
39. See more at: http://www.alnoor.se/article.asp?id=15763#sthash.W1BpGltC.dp uf
40. محمود شاكر: موسوعة الحضارات القديمة والحديثة وتاريخ الامم ، دار النهضة العربية ، 1987، ص(90-92).
41. حبيب الله آيت اللهي: تاريخ الفن في إيران، ترجمة: علي مشكوري، ط1، مجموعة الهدى للنشر والتوزيع، 2015، ص (27) .
42. عائدة سلمان عارف: مدارس الفن القديمة، دار صادر ، بيروت ، 1972 ، ص (89) .
دونالد ولبر: أيران ماضيها وحاضرها، ترجمة : عبد المنعم محمد حسنين ، ط2 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 1985 ، ص (62) .
43. دونالد ولبر: أيران ماضيها وحاضرها، مصدر سابق، ص (67) .
44. مجدي محمد الطويل: الفخار في الحضارات القديمة، الفخار في الحضارات القديمة ، ط3 ، ج1 ، دار تشرين للنشر والتوزيع ، سوريا ، 2007، ص (133) .

45. علي صادقي طاهري: الفخار من الالف الخامس الى الالف الاول قبل الميلاد، رسالة ما جستير (منشورة) كلية الاداب ، جامعة الزهراء ، طهران ، 2004، ص (75) .
46. حبيب الله آيت اللهي: تاريخ الفن في إيران، المصدر نفسة، ص (87-88) .

*) ماء الكازوفرانا: وهو ماء مقدس يستخدم في الطقوس السحرية داخل المعابد الايرانية القديمة من قبل الكهنة له تأثيرات على المتعبد ويدي شرابه بتأثيرات غياب وعي المتعبد وبالتالي انقياده بصوره لا ارادية لتعليمات المعبد وطقوسه دون ان تكون له ارادة بذلك. ينظر الكريطي عمار عبد الكاظم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2012، ص.

المصادر والمراجع العربية :

اولاً: القرأن الكريم : سورة عبس ، الآيتان (19 – 20) . (**) سورة عبس ، الآيتان (26 – 32) .

المصادر العربية :

1. الرازي : محمد ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1989 .
2. ثروت عكاشة المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العامة للنشر ، لونجمان ، ب ت .
3. حسن حمودة : فن الزخرفة ، القاهرة ، دار طلاس ، 1993 .
4. البسيوني محمود :الفن والتربية ،الاسس السيكولوجية لفهم الفن واصول تدريسه ، ط3، دار المعارف ، القاهرة، 1984 .
5. جيمس هنري برستيد : انصار الحضارة تاريخ الشرق القديم ، ت احمد فخري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011 .
6. محمود امهز :في تاريخ الشرق الادنى القديم، دار النهضة العربية ،2010.
7. عبد الله عبدالكريم: فنون الانسان القديم ، مطبعة المعارف، بغداد، 1973.
8. موتكارت، انطوان : الفن العراقي القديم ، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد، 1975.
9. رينه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ج1، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
10. العزام عبد الهادي: تاريخ فن الفخار(عصور ما قبل التدوين) السيماء للتصميم والطباعة، بغداد، 2007 .
11. زهير صاحب، واخرون: دراسات في بنية الفن، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، عمان، 2004 .
12. محسن محمد عطية : الفن وعالم الرمز ، ط2، دار المعارف مصر ، 1969.
13. حكيم راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1، دار الشئون الثقافية ، افاق عربية ، بغداد ، 1968.
14. الطوبجي ، حمدي حسين : التكنولوجيا والتربية ، ط 2 ، دار القلم للطباعة ، الكويت ، 1983.
15. سعيد نيا ،احمد : نخستين شهر أسطورة اى ايران ، جلد دوم تاريخ معماري وشهر سازى ايران ، كنگره ارگ بم كرمان ،سازمان ميراث فرهنگى كشور ، تهران ، 1374.
16. عبد الكريم فرج :فعل الحداثة في التشكيل ،مجلة الحياة التشكيلية ،العدد18الامانة العامة لأتحاد الادباء والكتاب العرب ، العراق 1982 .
17. كلايف بل : الفن ، ترجمة عادل مصطفى ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

18. مونرو ،توماس : التطور في الفنون . ت- عبد العزيز توفيق ومحمد ابو درة ، ج3، القاهرة ، 1972 .
19. عدنان مبارك : في فلسفته التكنيك ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992.
20. الناصري ، ماهر كامل نافع : المحاضرة الخامسة عشر التحليل والتركيب في الفن التشكيلي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، قسم الفنون التشكيلية ، المرحلة الرابعة ، الساعة 200016- 800 في / 1/ 10 / 2014.
21. جنان محمد احمد :لأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل ما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ، البصرة ، العراق ، 2014.
22. ميخائيل خرابيشكو :الابداع الفني والواقع الانساني(دراسة في نظرية الادب والنقد الأدبي)،ترجمة : شوكت يوسف ، ط1 ، دمشق ، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2012.
23. زعابي الزعابي :الفنون عبر العصور ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ،ط1،الكويت ، ب ت.
24. عباس ، راوية عبد المنعم : دراسات في الفن و الجمال – القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، 1987.
25. نبيل الحسيني، الفن والتوافق الجمالي ، مؤسسة الشرق للنشر ، ط1 ، 1984 .
26. رومن كيرشمن : ايران ازغازتا اسلام ، محمد معين ، شركه انتشارات علمى و فرهنكى ،طهران ، 1394.
27. ابلون أرنست ، الآثار الشرقية ترجمة مارون عيسى الخوري ، –طرابلس–لبنان 1989.
28. محمود شاكر: موسوعة الحضارات القديمة والحديثة وتاريخ الامم، دار النهضة العربية ، 1987.
29. حبيب الله آيت اللهي: تاريخ الفن في إيران، ترجمة: علي مشكوري، ط1، مجموعة الهدى للنشر والتوزيع، 2015.
30. عائدة سلمان عارف: مدارس الفن القديمة، دار صادر ، بيروت ، 1972.
31. دونالد ولبر: أيران ماضيها وحاضرها، ترجمة : عبد المنعم محمد حسنين ، ط2 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 1985.
32. مجدي محمد الطويل: الفخار في الحضارات القديمة، الفخار في الحضارات القديمة ، ط3 ، ج1 ، دار تشرين للنشر والتوزيع ، سوريا ، 2007.

الرسائل والاطاريح :

1. العبيدي عصام ناظم صالح :التوظيف الشكلي والدلالي في اعمال الرسام محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون ،2005.
2. علي صادقي طاهري: الفخار من الالف الخامس الى الالف الاول قبل الميلاد، رسالة ما جستير (منشورة) كلية الاداب ، جامعة الزهراء ، طهران ، 2004.
3. الكريطي عمار عبد الكاظم ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2012.

المصادر الاجنبية :

1. Broadbent , geffery , “deconstruction student guide” , Journal of Architectural theory and Griticism , U.I.A, academy Edition , London , 1991.

2.)Communication the transfer of meaning), Glencoe press, 1968.
3. Don Fabo Crowe Y,A preliminary Eduiry into Underglaze Decoration of safavid wares ,London,1979.

الانترنت :

See more at: http://www.alnoor.se/article.asp?id=15763#sthash.W1BpGltC.dp uf.47