الأسطورة في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة

(ملحمة كلكامش أنموذجا)

م. م زهراء ماهود محمد

كلية التربية الأساسية – جامعة ميسان

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث

مثلت الاسطورة ، نمطا ثقافيا رفيعا ، تم خلالها برمجة وتنظيم الوعي الانساني ، بدءا ، حين كان لايزال الحضور الفكري للانسان ، بمنأى عن حديث الطبيعة الصامت ، وفي احضان التاويل الاسطوري هذا ، تم اضفاء المعنى والمفهوم للطبيعة الخارجية ، كما والباطنية المعتملة لدى الانسان ، عبر توليفاتها الرمزية الحدوثية ، والعلاقات البينية التي تحكم اقطابها . مثلت الاساطير ، الظواهر العمومية للكون ، بهيئة شخوص ، فكانت مفعمة بالكثير من المشاعر الانسانية ، التي يثيرها نسيج الاحداث ، فأتى بعضها بمسحة حزن ديونيزي ، او بابتهاج ابولوني ، او اسى ديموزي ، وبذا تارجحت مشاعر القارئ (الفنان) ، بين الاعتداد بالنفس او الاشفاق عليها ، الفرح ، البهجة ، الاسى .

فالاسطورة برموزها الخيالية ، تستحث مشاعر الفنان ، فيستلها من زمانها التاريخي ، محولا اياها ، رمزا لمفاهيم لا تنفك عن الانتماء لمجتمعه المعاصر . ولاساطير الرافدين تاثير ملحوظ على مخيلة الفنان العراقي ، اذ شكلت ملحمة كلكامش ، التي نالت موقعها بين شوامخ النتاجات الادبية العالمية ، منبعا فكريا وثقافيا ، لصياغة بنيانه الشكلي والمفهومي في العمل الفني . لذا تجد الباحثة ، ضرورة البحث والتنقيب ، عن البعد الميثولوجي في نتاجات الفن العراقي ، الذي استقى من ارثه الادبي ، ملحمة كلكامش ، محولا قضيتها الى تساؤل ابدي .

وعليه تتبني مشكلة البحث على التساؤل الاتي :

- كيف مثل الفنان معنى ملحمة كلكامش في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة .
- ماهي السمات الشكلية والرمزية المتعالقة بالملحمة ، والتي مثلها الفنان في اللوحة التشكيلية المعاصرة .

اهداف البحث :

١- كشف تمثلات المعنى لملحمة كلكامش ، في اللوحة التشكيلية المعاصرة .

٢- التعرف على التمثيل الشكلي لملحمة كلكامش ، في اللوحة التشكيلية المعاصرة .

اهمية البحث : تكمن اهمية البحث ، في تنمية الوعي لدى المتلقي ، في كيفية تمثل ملحمة كلكامش ، شكلا ومفهوما ، في اللوحة التشكيلية المعاصرة ، وبالتالي القاء الضوء على مرحلة من مراحل تطور الفكر في العراق القديم .

حدود البحث : ١٩٧٠ - ٢٠٠٠

تحديد المصطلحات :

الاسطورة لغة : (قصيدة طويلة موضوعها البطولة ، وهو عمل ادبي يجد جماعة ، يسرد مآثر بطل حقيقي او اسطوري تتجسد فيه المثل) [١]، (وترجع كلمة اسطورة ، الى جذر يعني ، ابكم وصامت ، موتوس ، وفكرة الصمت هذه ترتبط بالاشياء التي لا يمكن التعبير عنها بطبيعتها ، الا بالرموز ، فكلمة اسطورة ، وسر ، نابعان من ايديولوجية باطنية واحدة ، وطبيعتهما ناجمة عن ضرورة واحدة) [٢]

اصطلاحا : (شكل من الاشكال الشفاهية للفلكلور ، من اخص خصائص القدماء ، والاساطير ، هي حكايات تولدت من المراحل الاولى للتاريخ ، لم تكن صورها الخيالية ، الا محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والبشر) [٣] ، كما انها (تعبير ادبي ، عن انشطة الانسان القديم ، الذي لم يكن قد طور بعد ، اسلوبا لكتابة التاريخ ، يعينه على تسجيل احداث يومه)[٤] ، ويعرفها رايتر بانها (مركب من القصص ، البعض منها حقائق دون ادنى ريب ، والاخر خيال ، يعتبرها الناس لاسباب مختلفة ، مظاهر للمعنى الداخلي لعالم الحياة البشرية)[٥]

التعريف الاجرائي : شكل من اشكال الادب ، افرزها الفكر القديم ، لتضطلع بتقديم تبرير ، او عرض تحليل للحقائق الكونية ، والظواهر الباطنية ، لعالم الحياة البشرية ، يلعب الخيال ، دورا فاعلا في ترتيب سلسلة احداثها ، او تشكيل شخصياتها ، التي غالبا ما تكون مركبة على وفق المعنى الذي تقدمه او تشير عليه.

---

[١] سعيد علوش ، المصطلحات الادبية المعاصرة ، منشورات الملكية الجامعية ، ص١١٨

[٢] لوك بنوا ، اشارات ، رموز واساطير ، تر . فايز كم نقش ، عويدات ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص٩٦

[٣] يودين روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، تر. سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ص٢٣

[٤] ثروت عكاشة ، الاغريق بين الاسطورة والابداع ، دار المعارف ، القاهرة ، ص١٨٤

[٥] وليم رايتر ، الاسطورة والادب ، تر. صبار سعدون ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص١٩

الفصل الثاني / المبحث الاول / مدخل الى مفهوم الاسطورة

وعي الانسان في عصر الكهف ، اصطدم بسلسلة علل الظواهر والاحداث المنبثقة على خلفية مقولتي الزمان والمكان ، اذ كانت بداية عهد الانسان في ملامسة وعيه للنظام الذي يحكم الوجود الكوني . وامام هذا البناء العصي على الفهم ، كان لابد للفكر الانساني من ان يسلك طريق التاويل ، واعادة صياغة العالم على وفق ذلك النظام المحكم المنظبط ، واستجابة لضرورات وحاجات الجماعة ، التي تنخرط في نسق حياتي واحد . وهنا ، في تلك الدائرة التاويلية ، ينشط الخيال ، ويشكل عنصرا فاعلا في عملية التفسير والتحليل هذه ، فيبدا بخلع العواطف والارادة البراغماتية ، على القوى العليا ، والعلل الاولى ، التي تنتج كل ظواهر واشكال الوجود، فكان الشكل الاول لتحليل صور ذلك الوجود ، هو الاسطورة ، التي كانت نوعا من الجدل الصاعد نحو قوى عليا ، وارتفاع من المرئي المعطى المباشر الى اللامرئي (فالوعي ، انطلاقا من الظروف التي ولد فيها ، وتبعا لها ، يضع لنفسه اهدافا ، يشرعها شرعا خياليا متصورا ، فالمشروع الاسطوري ، كان طريقة في انتزاع النفس من المعطى المباشر ، في تخطيه ، في استباق الواقع ، اما تبريرا للنظام القائم ، انعكاسا ، واما تمردا عليه ، احتجاجا ، ونشدانا للتعبير)[٦] .

كانت الاسطورة ، الخطوة الاولى للفكر التاملي ، اذ وضعت ، في تراتبية معينة ، سيرورة كل حدث او ظاهرة ، تتبدى امام ذلك الفكر ، في شكل وقالب قصة (ان التفكير التاملي يحاول وضع دعامة ، تحت فوضى التجربة ، تمكنه من الكشف عن معالم بناء ما ، معالم التنسيق ، والتماسك ، والمعنى التي هي فيه) [٧] ، هذه الدعامة المفترضة من قبل العقل ، كانت روحانية النزعة ، فكل مكونات الواقع المرئي ، تسكنها وتسوقها الارواح ، وقوى غيبية ، اعتقد ، ان بامكانه ارضاؤها ، تزلفا ، بطقوس السحر ، فكانت الروحية الكونية ، والسحر ، يشكلان الاتجاهات الذاتية والموضوعية للمعتقدات الدينية البدائية . من هنا بدات حاجة النفس الانسانية للدين ، كنوع من التسامي فوق الواقع الحسي ، الا ان هذا الدين المكتنف بالخوف والامل ، لم يكن غيبيا خالصا ، بل تلتقي وتصطدم كل من الروح والجسد في فلك واحد (الروحية الكونية تميل نحو البحث عن توضيح للاحداث ، داخل عوامل دافعة فعالة شان العوامل غير المرئية والروحية ، انها تتضمن كون مزدوجة ، كون الاجسام والارواح ، بحيث يتم الارتباط بواسطة قانون السببية)[٨] ، فالعقل في طفولة الانسانية ، ادرك وجود عالم محايث ومواز لعالم الخبرة ، وانه بشكل ما ، داعم له ، هذه الحقيقة غير المرئية ، والاكثر قوة ، هي الفكرة الاساس في مفهوم

---

[٦] روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ، تر . نزيه الحكيم ، دار الاداب ، بيروت ، ط٤ ، ١١٩٧٨ ، ص١٦٣

[٧] ه فرانكفورت ، ما قبل الفلسفة ، تر . جبرا ابراهيم جبرا ، تامؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ص١٣

[٨] هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر. فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٤٧

الاسطورة ، التي كانت بمثابة المبرر الفكري ، للوجود والواقعي المبهم ، تمت صياغة هذا المبرر بشكل ادبي ، أنسنت فيه ظواهر الكون ، وحيكت لكل منها ، قصة دراماتيكية ، فرمّزت كل موجودات السماء والارض ، وحمّلت كل منها ، قدسية خاصة في وعي الانسان البدائي ، تجري محاكاتها عبر سلسلة من الطقوس (في الايمان والممارسة الدينيين ، تكتسب روح الجماعة ، مبررا فكريا ، عبر اظهارها بانها تمثل طريقة حياة متكيفة بشك مثالي ، مع الحالة الفعلية للامور الموصوفة في نظرتهم الى العالم ، بينما تصبح النظرة الى العالم ، مقنعة عاطفيا ، بعرضها على انها صورة للاحوال الواقعية ، مرتبة بشكل جيد ، موائم لهكذا طريقة حياة)[٩] .

اذا كان الفكر الحديث الذي امتلك موارد ثقافية ، وارث فكري وتجربي معا ، قد اعتمد عليهما في عملية الاستدلال العقلي في التفسير والتحليل ، فان الوعي البدائي ، وبرغم التقاءه مع العلم ، الذي انتجه العقل الحديث ، في عهود لاحقة ، في جدة البحث والكشف عن الحقيقة الكونية ، فقد اخذ منهجا مغايرا في تحري خطورات سير النظام الذي يحكم الكون الامبريقي والميتافيزيقي معا (الانسان في ترميزه الاسطوري للتجربة ، لا يلجا الى التحليل والتعليل الخطي المنظم ، بل الى انتاج بنية ادبية ، تحاول من خلال تمثيلاتها وصورها الحركية ، اعادة انتاج العالم على مستوى الرمز ، وذلك في وحدات ادبية رمزية ، تعمل على اختزاله ثم تقديمه مجددا الى الوعي)[١٠] .

مع مغامرة الفكر الاولى ، بدا المعنى والمفهوم ينضاف على المظاهر الخارجية ، من قبل الوعي الانساني الذي ينتجهما ، اذ ان المعتى صفة كامنة في ذلك الجنس الواعي المنشغل دوما ، المتسائل عن المعنى (ان المبادرة الانسانية ، وحدها القادرة على ان تعطي معنى لما هو سابق للمعنى ، اي الطبيعة)[١١] . هذه الوحدة الكلية للمعتقد الديني في المجتمع البدائي ، اوجدت بيئة ثقافية معرفية ، فالاسطورة ، كانت صورة بديلة عن الواقع الفعلي التجربي ، تناولت علل الوجود ، فمنها ما تناول الجانب الكوزمولوجي ، او التيوغوني (المتعلقة بنسب الالهة) ، وهناك الاساطير التعليلية ، وفي كل منها ، كان التاويل الاسطوري للوعي ، يتناول حقلا معرفيا جدير بالتناول . وفي المرحلة المكوكية للخيال الاسطوري ، تتشابك الاحداث والمواقف بين الالهة والبشر ، لتعطي صورة كاملة عن سيرورة العلل وانتاجها للواقع في وحدة متماسكة (تستمد الاسطورة القوة الشاملة – التي تتيح لها دمج الظواهر المدركة ، في شبكة من التقابلات والمماثلات والتعارضات – لعدد من المفاهيم الاساسية التي كانت تربط ، على مستوى المقولات ، ما لم يعد بامكان الفهم ان يبلغ توحيده) [١٢] .

امام فوضى الطبيعة ، واحداثها المبهمة العلل ، كان على الانسان ان يعمل على صياغة مفاهيم ، تشكلها قدرته على التصور ، يستطيع بها ان يقتحم هذا الكيان الوحشي (الطبيعة) ، فكان انبثاق الرمز ، الذي يشكل رابطا

---

٤ كليفورد غيرتز ، تاويل الثقافات ، تر. محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص٢٢٥

[١٠] فراس السواح ، الاسطورة والمعنى ، دار علاء الدين ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص٢٠

[١١] روجيه غارودي ، المصدر السابق ، ص١٧٨

١ هبرماس ، القول الفلسفي للحداثة ، تر. فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٥ ، ص١٨٣

حيويا بين الكائن الانساني والواقع المكتنف بالتدخل الماورائي . الرمز كان الطريق لارضاء القلق الميتافيزيقي الذي ينشا حين يصر الواقع الامبيري (التجربي) على الغموض ، فاعطى الاشياء والظواهر دلالات جديدة تعطي مضمونا محددا ، لكل افراد الجماعة (تجتمع الرموز بعضها مع بعض لتكون الصورة المثالية لنظام الكون ، وهذه الصورة المثالية تتكون نتيجة التحرك من الحسي الى المعنوي ، ومن العام الى الخاص ، ومن الشئ الواضح الى الشئ المحمل بمضامين خفية) [١٣] . هذا التفاهم الرمزي لم يكن ليتحقق لولا الدور الوظيفي للاسطورة التي انتجت ارثا دلاليا لمرموزاتها التي مثلت بديلا للحقيقة الماورائية ، فغدت الاشياء في الطبيعة محملة بدلالات تنأى عن الوظيفة الخاصة بها ، وعليه لم يكن القمر الا حارسا للارض ، من خطر الشر الذي يحدق بالارضخلال فترة الليل . كما ويصبح رمزا للزمن المطلق اللامتناهي ، (الاشارات ومضمون والرسالة متلازمين ، وبالمثل فان الاشياء التي حملها الانسان القديم ، دلالات ، اصبحت بمثابة اشارات ترسل اليه مضمونا محددا ، والناس جميعا يستقبلون هذا المضمون بمفهوم واحد لانه اصبح ملكا لحضارتهم) [١٤] . اخترقت الاسطورة ذلك لصمت الكبير ازاء سلوك الطبيعة مع الكائن الانساني ، اذ انها كانت تتحرى وتدور حول المجهول ، فاستطاعت ان توجد نوعا من الوساطة بين الانسان وعالمه ، تمكنه من التعايش معه وتقبل ما يفرضه عليه من معاناة حقيقية ، ودعته الى التصالح مع هذا الكيان الوحشي عن طريق (الالينة)*، الينة وعيه تجاه السماء ، اذ يندمج الانسان ، مع المثال السماوي ، عبر وساطة ما ، وتمثلت هذه الوساطة بشخص الالهة والانسان المؤله ، التي تخلقها الاسطورة (عند التاويل في اي موضوع ارضي ، يكون الانسان في قلب حضوره السماوي ، اذ ان الاحساس بالمشاركة في الوجود الالهي ، كان ضروريا فيالرؤي الاسطورية للعالم ، لان غرض الاسطورة ، هو ان تجعل الناس اكثر وعيا بالبعد الروحي الذي هو جزء طبيعي من الحياة ، ويحيط بهم من كل الجهات) [١٥] .

لم تقتصر الاسطورة على الواقع الخارجي ، بل انها كانت موردا لتشكيل الرموز المعبرة عن الحياة الداخلية ، وهنا تلتقي الاسطورة مع المفاهيم الفرويدية ، حين تؤكد بان الاحلام تكشف عن مختلف المتناقضات والنوازع النفسية ، فالاسطورة كانت تعبيرا عن عالم اللاشعور ، في شكل موضوعي ، متمثل بقالبها القصصي ، وهذا ما ساعد الانسان في تنظيم حشود العواطف غير المنضبطة ، بالاضافة الى التخلص من مشاعر الخوف والقلق .

الميثولوجيا التي كانت فاعلة في طفولة الانسانية ، تناولها العلم النفساني الحديث ، اذ وجدها مفعمة برموز الكبت النفسي (اذ ان الاسطورة ، افضل مسرح للرموز والاعلاءات النفسية ، وبهذا تصبح الميثولوجيا شبه وعي

---

[١٣] نبيلة ابراهيم ، الاسطورة ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٧٣

[١٤] نبيلة ابراهيم ، المصدر السابق نفسه ، ص٧٣

- الانفصال الناتج عن الانقسام الى طبقات ، الذي يولد كل الانفصالات الاخرى : بين الوعي واليد ، بين المشروع والتنفيذ ، بين العمل اليدوي والعمل الذهني ، وبين العمل والفن . ينظر روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ، المصدر السابق ، ص ٢٢٧

[١٥] كارين ارمستونغ ، تاريخ الاسطورة ، تر . وجيه قانصو ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٠

للشعوب القديمة ، ترسم فيه امالهم ورهبتهم وكل ما كان يرفضه وعيهم ، اذ كانت الاساطير ، مغامرات تفارق الجانب الاخلاقي ، خيانات وجرائم وهذا ما وجده اتباع فرويد وتلاميذه) [١٦] . لقد عبرت عن الصراع المحتدم بين ما هو كائن في النفس البشرية ، وبين ما تفرض القيم المجتمعية ، ان يكون ، هذه المقارنة بين الرغبات المادية للنفس ، والمثال الاخلاقي ، كان لابد ان تخرج في صورة وشكل ما ، واذا كانت الاحلام المنفذ الوحيد لتداعيات اللاشعور الفردي في العصر الحديث ، فان الاسطورة ، بحسب علم النفس الحديث ، كانت وسيلة الفكر الجمعي للوصول الى حالة من التوازن بين القوى المتنازعة في اللاشعور الجمعي ، وان كلا خطي التعبير (الفردي والجمعي) ، نابع من منطلق نفسي واحد ، يتحول بالتالي الى شكل مرمز ، لذا تشير الاسطورة ، ان النفس كانت تمثل جانبا مظلما لابد من ان يضاء ، بالكشف والتحليل والتنقيب (كانت الاسطورة شكلا مبكرا لعلم النفس ، فالقصص التي تخبرنا عن ذهاب الالهة والابطال الى اعماق العالم السفلي ، وقطعهم طرقا موحشة ، وقتلهم الوحوش ، هي بالحقيقة تضئ لنا نشاطات النفس الغامضة ، وترشد الناس الى كيفية التعامل مع ازماتهم الباطنية)[١٧] ، اذ ان صور ومشاهد وشخصيات الاسطورة ، مليئة بالرموز ذات الدلالة ، بعضها متعالق بعوالم الشعور ، بينما يتصل البعض الاخر بعالم اللاشعور الفردي ، لذا يمكن القول ان مفاهيم نظرية التحليل النفسي ، غير مقتصرة على انسان القرن العشرين الذي شكلت بنيته ، صراعات السياسة ، وامعان التكنولوجيا في تغريب الانسان ، ومن ثم الابعاد القسري عن البدايات والاصول ، بل ان هذه المفاهيم تخص الانسان الكلي ، وعليه (يشير فرويد الى ان رموز الشعور بالذنب او التفسيرات الرمزية لتحقيق الرغبة ، لا تقتصر على ازمان معينة في التاريخ ، فهي تظهر في الاساطير كما تظهر في الاحلام) [١٨] .

ان الزمان الذي تجري فيه احداث الاسطورة ، وشخصياتها المرمزة التي تتولى كشف وتوضيح المناطق الغامضة ، واشكالات الواقع الامبريقي الانساني ، هذا الزمانعلى الرغم من تماسه بالواقع الفيزيائي ، الا انه يغاير الزمان التاريخي ، ويخرج من نطاق الخبرة الانسانية ، فلا بد ان يكون زمان الاسطورة زمان نموذجي بالنسبة للوعي الجمعي الذي ابدعها ، ويختلف التصنيف النموذجي هذا ، من حضارة الى اخرى ، اذ ان الماضي نموذجي في الفكر المصري (هناك مناطق معينة من الزمان تحتجب عن التجربة المباشرة ، فتثير الفكر التاملي ، هذه المناطق ، هي الماضي البعيد والمستقبل ، كلاهما قد يمسي نموذجيا مطلقا ، فيقع خارج نطاق الزمن ، فالماضي المطلق لا يبتعد ، ونحن لا ندنو من المستقبل المطلق شيئا فشيئا ، لذا قد يقتحم ملكوت الله ، حاضرنا في اية لحظة ، والمستقبل لدى اليهود نموذجي مطلق ، اما المصريين فالماضي هو النموذجي) [١٩] .

---

[١٦] بيار غريمال ، الميثولوجيا اليونانية ، تر . هنري زغيب ، عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص١١٥-١١٦

[١٧] كارين ارمسترونغ ، المصدر السابق ، ص١٦

[١٨] عن الموسوعة البريطانية ، الاسطورة وعلم الاساطير ، تر. عبد الناصر محمد النوري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٤٤

[١٩] ه فرانكفورت ، المصدر السابق ، ص٣٩

لم يكن الغرض من الاسطورة ، ان تكون مجرد رواية او سرد احداث مجردة من المفاهيم المتعالقة مع الوجود الانساني وصراعه مع حتمية الواقع الفيزيقي ، بل اوكلت اليها مهمة وظيفية ، شانها شان العلوم الحديثة التي تكشف وتبرر الظواهر التي تتبدى في الواقع الفيزيائي ، تمثلت ، وبمستوى الوعي البدائي انذاك ، في بيان هرمية نظام القوى الفاعلة في حياة الانسان الكلي ، لذا هي لا تجمد لحظة انتهى زمانها ، بل ان زمان وقوعه متجدد مستمر متلازم مع الوجود الكوني ككل (ليس للاسطورة زمن ، اي انها لا تقص حدثا جرى في الماضي وانتهى ، بل عن حدث ذي حضور دائم ، فزمانها والحالة هذه ، زمان ماثل ابديا لايتحول الى ماض . فاله تموز الذي قتل ثم بعث الى الحياة ، انما يفعل ذلك في كل عام ، اذ يقتل في الصيف ويبعث الى الحياة في الربيع)[٢٠] ، واذا كان الزمان لدى الوعي البدائي ، هو الزمان الارضي الذي يلامسه مباشرة ، فان المكان في الفكر الاسطوري يبتعد هو الاخر عن الحيز الامبريقي ، عالعوالم السفلية ، وعالم السموات ، اذ تجري في فلكها وتتشابك احداث الاسطورة ، فتختار الاسطورة بقعة من المكان التجربي ، تضفي عليه معنى خاص ، مما يشير الى تعالق وترابط بين احداث السماء والمواقع الارضية ، وهذا ما يدعى (بالاقترانات الناعتة) (اذ ان الصورة الذهنية للمكان لدى الانسان البدائي ، هي صورة مظاهر محسوسة ، تشير الى مواقع لها لون عاطفي ، قد تكون مسالمة او معادية ، مالوفة او غريبة ، وخارج نطاق التجربة الفردية ، تشعر الجماعة بوجود احداث كونية معينة ، تضفي على بعض اجزاء المكان ، معاني خاصة ، فالنهار والليل ، يقرنان الشرق والغرب ، بالحياة والموت) [٢١] .

من خلال الموضوعات التى تناولتها الاسطورة ، ي اصل وجود الكون وبداياته ، وعلته الاولى ، بالاضافة الى مظاهر الوجود الانساني ، حتمية الحياة والموت ، النفس والبدن ، الخلود وابدية الزمان بعد الموت ، وغيرها من الموضوعات ، نجد انها تلتقي مع الفلسفة الحديثة ، التي تستجيب ايضا لمطلب النظام الكوني ، والعلاقة البينية للانسان والكون ، فالنحلة الاورفية * (ربطت الحياة في العالم الاخر ، بالرحمة ، وربطت الحياة على الارض ، بالالم ، واعتبرت حلول النفس في الجسم ، سقوطا لها من العالم الاخر ، وبانها تولد بواسطة الرياح ، وتدخل عندما يتنفس المخلوق ، وعلى اساس من هذه الاساطير الخاصة بالكون والالهة ، وضع الفكر الاول نظرياته الخاصة بطبيعة الانسان ومصيره)[٢٢] .

---

[٢٠] فراس السواح ، دين الانسان ، دار علاء الدين ، سوريا ط٤ ، ٢٠٠٢ ، ص٥٧

[٢١] ه فرانكفورت ، المصدر السابق ، ص٣٤

- اهتمت بعبادة ديونيزيوس ، وكانت تعتقد ان الانيان مركب من عنصر الهي وعنصر ارضي ، وان اتباع بعض التعاليم والطقوس الخاصة بالطهارة ، يؤدي الى خلاص النفس او ما يسمى بعجلة الميلاد ، اي عودة الروح الى بدن الانسان وهي فكرة التناسخ التي اخذ بها فيثاغورس . عماد الدين ابراهيم ، الفيثاغورية وتناسخ الارواح www.civicejypt.org

[٢٢] محمد فتحي عبد الله ، دراسات في الفلسفة اليونانية ، دار الحضارة مصر ، ص١٣

الالهة والارواح القابعة في العوالم الماورائية الغامضة ، كان الوعي الانساني البدائي يستميلها ، بسلسلة من الحركات والتراتيل ، تبجل الرموز الاسطورية المقدسة ، هذه الحركات الممسرحة الدقيقة تسمى بالطقس ، قائمة على التحام الجماعة ، ينصهر خلال هذه الفترة الطقسية ، العالم المعاش ، والعالم المتخيل ، وتقوى الصلة الروحية بين الانسان والعالم الماورائي ، في سياق تلك الافعال الملموسة ، (اذ ان الطقوس تسمح بجمع الارادات وتوجيه الافعال وتنسيق النفوس ، بالوصول الى توازن عام للقوى الفيزيائية والاجتماعية) [٢٣] .

الميل الاسطوري للوعي الانساني ، في العهد الباليوليثي ، والنيوليثي ، تم استعادتها وتطويرها ، عبر التراجيديا اليونانية ، اذ تم خلالها ، عودة الالهة ، ولكن باخضاعها لوعي نقدي ، في عهد هوميروس ، اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيديس ، ففي النتاجات التراجيدية لهؤلاء الادباء ، نقدت كل افعال الاله وحوكمت . ان الالهة في العصر الملحمي ، تخلت عن البطل الاسطوري ، الذي كان انتصاره محتما في السابق ، فغدا في التراجيديا اليونانية ، متقسما بين الحيرة والالم ، اذ ان الحياة لا تمنح الانسان الرضا الحقيقي ، لذا يتخلى عن حياته وينفصم عنها (التراجيديا لا تكشف لنا عن طبيعة الحياة والوجود فحسب ، بل انها تكشف لنا ايضا عن عبث كل جهد وصراع بشري ، وبالتالي توكد فكرة الاستسلام والتحرر من ارادة الحياة ، لهذا نجد ان اسمى الناس ، بعد طول من الصراع والمعاناة ، قد تخلوا عن اهدافهم، وتخلو عن متع الحياة الى الابد ، فيتطهر البطل من الارادة بالالم والمعاناة ، وكانه يتطهر من خطيئته ، لكنه لا يكفر عن خطيئته الخاصة ، وانما عن الخطيئة الاصلية ، خطيئة وجوده)[٢٤] .

تتجدد الحاجة الى العودة الى الاصول في كل مرحلة يخطوها الفكر الانساني ، اذ يابى الوعي ان ينعتق من الحنين اليها ، حتى بعد التنوير ، الذي اصبح في عصر ما بعد الحداثة ، ضربا من الميثولوجيا (ان البشرية وهي تداب على الابتعاد عن الاصول ، بسيرورة الانوار على صعيد التاريخ الكلي ، لم تتحرر من التكرار الانفعالي للاسطورة ، اذ ان العالم الحديث المعقلن بشكل كامل ، لم يتخلص مع ذلك ، من السحر الذي يحمل لعنة التشييئ الشيطاني ، والعزلة المميتة) [٢٥] . يمكن القول ان الاسطورة ، كانت الميل الفطري لمجتمع ينشد صورته النوعية ونموذجه المثالي ، والجوهر الحقيقي المفقود ، في عالم الواقع المحسوس (وهكذا فان الدين في كل مجتمع ، يعبر عن كل ما يفتقد في هذا العالم ، فهو تكملته العلوية ، وذريعته العامة ، عزاء وتبريرا . انه التحقيق الخارق للجوهر البشري ، لان هذا الجوهر البشري ، لا وجود له في الحقيقة) [٢٦]

٣لوك بنوا ، اشارات ، رموز واساطير ، تر. فايز كم نقش ، عويدات ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص٩٠

[٢٤] سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، التنوير ، بيروت ، لاط١ ، ١٩٨٣ ، ٢٣٦

[٢٥] هبرماس ، القول الفلسفي للحداثة ، ص١٧٧

[٢٦] روجيه غارودي ، المصدر السابق ، ص١٥٥-١٥٦

الفصل الثاني / المبحث الثاني / قراءة شكلية في ملحمة كلكامش

الانسان في ارض الرافدي ، وفي تامله سر وجوده المنخرط المتلازم ، مع الوجود الكوني ، واصراره في العثور على الحقيقة والاصل الاول الذي منح الوجود ، اطلق العنان لتاويلاته ، التي ارادت التعويض عن الحقيقة ، بذلك الميل الخيالي الاسطوري ، الذي ارتدى ثوبا ادبيا قصصيا ، فيه اذعنت الكلمة ، لتسلط المخيلة ، فكان لانسان الرافدين ، الاسبقية في انتاج الشكل الاول للاسطورة ، اذ ان الاساطير الاغريقية لم تتعد الحروب الطروادية ، فيما سبقت ملحمة كلكامش ، محاولات الفكر الغربي في تاسيس ميثولوجيتها ، التي مثلتها ، نتاجات يوربيديس ، سوفوكليس ، اسخيلوس ، وهوميروس .

تعد ملحمة كلكامش ، وليدة حقبة تاريخية متطورة ، قياسا لما سبقها ، اذ دخل المجتمع الرافديني ، عهد التاريخ الموثق بالنصوص الكتابية (عصر السلالات) ، وبدات الحضارة تشذب حياة الفرد والجماعة ، في ان متلازم . شكلت اوروك مركزا حضاريا وعاصمة للتفوق السياسي والاجتماعي والثقافي ، واخذت الخصوصية الفردية لبعض قادة هذه المدينة ، بالتمايز ، لتحل ، ولو جزئيا ، محل الالهة وتعنتها (مطلع الالف الثاني قبل الميلاد ، هو الوقت الذي حدد تمايز الفرد عن الجماعة ، وظهور الشخصيات التي تفعل في الجماعة ، وتؤثر في منحى تطورها ، بدل ان تكون انعكاسا لحركتها ، فقبل ملحمة كلكامش ، لانعثر في ادبيات الشرق الادنى القديم على ملامح واضحة للفرد ، اذ ان النصوص جلّها ، يتعامل مع الشخصيات الالهية الطاغية ، التي صنعت الكون وخلقت الانسان ، وبنت له مدنه)[٢٧] . فكانت شخصية كلكامش لها رمزية خاصة لدى شعب اوروك ، اذ تم تاليهه ، وغدا بعد انقضاء حياته ، احد الاسلاف المؤلهين ، ولم يكن تخليد شخصية ، يتأتى ، الا باقحامها في قصص او قصائد تعلي من شأنها ، الى ما فوق صفات الانسان الارضي العادي ، لذا حفلت الذاكرة الادبية السومرية ببطولات كلكامش ، الملك ، الحامي ، الانسان المتسامي (اذا قيض لحادثة ما ، او شخصية ما ، ان تخلد في الذاكرة ، فان ذلك لن يتأتى ، الا عن طريق اسطرتها وارتفاعها من مستوى الواقع الى مستوى الحدث الميثولوجي ، فملوك المدن الاغريقية ، لم تصل اخبارهم اسماع الاغريق ، الا بعد الباسهم حلة ميثولوجية اصيلة ، ومن بين جميع ملوك سومر ، لم تحتفظ الذاكرة الشعبية الا بسيرة كلكامش ، الذي خلد من خلال الاسطورة ، لا من خلال التاريخ)[٢٨] .

---

[٢٧] فراس السواح ، كلكامش ملحمة الرافدين الخالدة ، دار علاء الدين ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠٢ ، ٢٣٩

[٢٨] فراس السواح ، الاسطورة والمعنى ، المصدر السابق ، ص ١٠٩

ظواهر الطبيعة البشرية ، احدى الموضوعات المحورية ، التي استقطبت الفكر عموما ، الذي اوغل في بحثه عن اصل الوجود الكوني ، وقد اتخذت ملحمة كلكامش ، ظاهرة الموت الحتمي ، الفكرة الرئيسية ، التي تدور حولها الاحداث ، ولمواجهة موضوع بهذا الحجم من الرعب ، يضع اهل اوروك ملكهم كلكامش ، اذ توازي صفاته البطولية مثل هكذا موضوع ، وتم ايجاد التفسير والحل الافتراضي، الذي يمنحه كلكامش من خلال تلك الملحمة (ان ظاهرة الموت المتكررة ، رغم كونها من البديهيات لدى العقل الواعي ، ولغز محير ، بالنسبة الى الجوانب العاطفية في الانسان ، فهي موضع حيرة مؤلمة في قرارة النفس البشرية) [٢٩] ، الا ان بطل الملحمة ، التي اثارت مسالة كبيرة شغلت الفكر الانساني ، لم يجد بدا من الاستسلام لحتمية تلك المسالة ، ، الا انه يرفض ، ازاءها ، نبذ الحياة ، بالفناء النرفاني ، او الغرق نعمتها حد الترف ، فكلا الطريقين لا يمنح الانسان خلوده ، وهو الموقف الذي اتخذه البطل في مقابل الموت ، حين قبل التحدي (اذ على الانسان ان يقوم بما يخلده بعد فناءه عن طريق ، الذكر ، والاحداث الحسنة ، كما فعل بطل الملحمة ، بعد عودته يائسا من مغامراته ، هذه القضية الكبرى ، وضعت لها الملحمة ، الحلول المنسجمة مع العقائد الدينية ، والاحوال الاجتماعية السائدة في مجتمع العراق القديم) [٣٠] ، فالخلود المعنوي التاريخي ، هو الحل الذي قدمته الملحمة ، عوضا عن الخلود المادي للجسد ، عن طريق بطلها النصف الهي .

لم يكن لكلكامش هذه السطوة في نفوس شعب اوروك ، الا لانه كان بالنسبة اليهم ، رسول الالهة على الارض (ان نظام الحكم والملوكية وشاراتها ، بالنسبة لشعب سومر ، كان هند الالهة في السماء ، ولكي تحكم الارض والناس ، فانها تنتدب او تفوض نوابا عنها ، تصطفيهم من بين البشر ليكونوا نوابا عنها في حكم البشر) [٣١] .

حفلت هذه الملحمة الشعرية ، التي تقسمت على ، اثنتى عشر لوحا ، بالكثير من الصور الشكلية ، الهمت الفنانين ، وكانت موضع استعاراتهم الشكلية . تماهت مخيلة الادباء الذين رسموا الاجواء المكانية الصفات الجسدية لابطال الملحمة ، على الرغم من كثرة واضعيها ومؤلفيها ، وعدم اقتصارها على اديب واحد .

الاسطورة التي بدات بالتغني بصفات كلكامش البطولية ، عرجت في اكثر من مكان صفاته الجسدية وملامحه ، اذ ان الالهة ارورو خلقته ومنحته قدرا من الجمال البسطة في الجسم ، بما يتناسب والمهام البطولية المناطة اليه ، وفي ذلك تذكر الابيات (بعد ان خلق كلكامش ، واحسن الاله العظيم خلقه . حباه شمش السماوي بالحسن وخصه ادد بالبطولة ، كان طوله احد عشر ذراعا ، وعرض صدره تشعة اشبار ثلثان منه اله وثلثه الاخر بشر ، وهيئة جسمه مخيف كالثور)[٣٢] . اما انكيدو الذي تخلقه الالهة ارورو غريما لبطل الملحمة ، فتصوره الابيات سلوكا وشكلا، فقد اتخذ من الغابات مأوى له ، زمن معاشرة الحيوانات جماعة (يكسو جسمه الشعر الكث ،

[٢٩] طه باقر ، مقدمة في ادب العراق القديم ، الوراق للنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ ، ص١٢٦
[٣٠] طه باقر ، المصدر السابق نفسه ، ص١٢٧
[٣١] طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، الوراق ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص٣٣٠
[٣٢] طه باقر ، ملحمة كلكامش ، ص٥٦

وشعر راسه ، كشعر المرأة ، نمت فروع شعر راسه جدائل كشعر نصابا * . لا يعرف الناس ولا البلاد ، ويلبس مثل سموقان**) [٣٣] ، فيما تصف الملحمة ايضا سلوكه اليومي ، حين ياخذ مكانه بين من تصورهم ، اقرانه (مع الضباء ياكل العشب ، ، ويتدافع مع الوحوش عند مورد الماء)[٣٤] . تعبر الابيات عن لحظة لقاء هذين الغريمين (كلكامش وانكيدو) ، تعبيرا دراماتيكيا ، فترسم هول المشهد (امسك كل منهما الاخر ، يخوران خور الثيران ، حطما دعائم البوابة ، وارتجت لهول الصراع ، الجدران) [٣٥].

لم يغفل واضعوا الملحمة عن وصف الاماكن والمسالك التي كانت موطئ اقدام البطلين ، ففي رحلتهما نحو غابة الارز ، بقرار من كلكامش للخلاص على عنصر الشر (خمبابا) ، تمعن الابيات في تبيان جمال المشهد (شاهدا ذرى شجر الارز ، وشاهدا مدخل الغابة ، حيث تعود خمبابا المسير ، وشاهدا طريقا سهلا ميسور ، شاهدا جبال الارز ، مرتع الالهة ومنصة عرش ارنيني***، حيث تسلقت شجيرات الارز فوق المرتفعات ، براعمها التحتية تلف الغابة)[٣٦] .

عمدت الابيات الى قياس المكان بوحدات الزمن ، عوضا عن وحدات قياس المكان ، فهي تهمل توصيف المسافات البعيد التي تفصل اوروك عن غابة الارز ، وتتوقف في مكان الحدث الرهيب (تتسع الغابة عشرة الاف ساعة مضاعفة)[٣٧] .

عندما اغرمت عشتار بكلكامش ، اثر تتالي بطولاته ، تحاول استمالته ، باهدائه ، عربات وبغال ، تصف عشتار اشكالها ، بانها من حجر اللازورد والذهب ، وعجلاتها من الذهب ، وقرون الحيوانات من البرونز ، بينما كان العرض الذي قدمته ، بعد تغير الموقف ، وغضبها من كلكامش ، اثر صدها واهانتها ، بان طلبت من ابيها انو ، ان يخلق وحشا يقضي عليه ، فكان الثور السماوي ، الذي قتل في خواره الاول مائة رجل ثم مائتين ثم ثلاثمائة ، وهنا تتوقف الابيات في توصيف دقيق لحركة الاجساد المتصارعة ، التي بالغت في

---

[٣٣] طه باقر ، المصدر السابق نفسه ، ص٥٨
٣ طه باقر ، المصدر السابق نفسه ، ص٥٨
٤ فراس السواح ، كلكامش ملحمة الرافدين الخالدة ، المصدر السابق ، ص١٣٥
٥ فراس السواح ، المصدر السابق نفسه ، ص١٥٧
- اله الغلة والحبوب ، ** اله الماشية ***ارنيني هي الالهة عشتار

[٣٧] فراس السواح ، كلكامش ملحمة الرافدين الخالدة ، المصدر السابق ، ص١٤٤

صراعها ، فترسم الملحمة بشاعة المعركة (وكلكامش كمصارع ثيران مدرب ، بين الراس والقرنين غيب نصله ، بعد قتلهما ثور السماء ، انتزعا قلبه ووضعاه امام شمش قربانا) [٣٨] .

يحكي انكيدو ، بعد مرضه ، اجواء الحلم الذي رآه ، وفيه يصف لحظة انتزاع روحه من الجسد ، من قبل فتى ذا ملامح وجه مكفهر ، تزين جسمه كل علامات الرعب ، فيقول في توصيف اللحظة القاسية (ظهر امامي فتى مكفهر الوجه ، كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة زو ، مخالبه كاظفار النسر ، لقد عراني من لباسي ، وامسك بي بمخالبه ، واخذ بخناقي حتى خمدت انفاسي)[٣٩] . لم يقتصر هذا الحلم على توصيف لشكل قابض الروح ، وانما زخرت الابيات ايضا على توصيف شكل انكيدو ، الرجل الوحش) ، بعد ان سلبت منه الروح ، لتتحول ساعداه المفتولة الى جناحين من ريش رقيق ، يسير خانعا نحو العالم السفلي ، عالم ما بعد الموت (لقد بدل هيئتي فصار ساعداي مثل جناحي طائر ، مكسوتين بالريش ، وقادني الى دار الظلمة ، الى مسكن اراكلا)[٤٠].

وفي سفر كلكامش البعيد لنيل سر الخلود ، قطع ايام طويلة ، تلغي الابيات وصف ذلك الطريق الشاق ، الا حيث وقوع حدث او حوار مع شخص ما ، فعند وصوله لجبل ماشو، وهو الجبل الذي يحرس شروق الشمس وغروبها ، يلتقي بحراسه ، وهم رجال عقارب ، يثيرون الهلع في النفس ، وفي رمقاتهم الموت ، تبالغ الابيات في توصيف هؤلاء الحراس ، وعند عبور البطل لجبل ماشو ، تصف الملحمة الجهة الاخرى لهذا الجبل ، حيث يبعتد الظلام وعم النور ، وانكشف جمال الطبيعة ، وهنا ترتفع مخيلة الادباء في توصيف المكان ، شكلا (ابصر امامه اشجار تحمل الاحجار الكريمة ، ولما رآها اقترب منها ، فوجد الاشجار التي اثمارها العقيق ، وتتدلى الاعناب منها ومرآها يسر الناظر ، ووجد الاشجار التي تحمل اللازورد فما ابهى مرآها) [٤١] .

تذكر الابيات التالية ، على لسان اوتونبشتم الذي سرد قصة الطوفان ، توصيفا دقيقا ، لصورة السفينة التي بناها ، لتغربل الالهة ، كل الكائنات الموجودة على الارض ، بما فيها الانسان ، لتبدا الحياة على الارض بداية جديدة ، طول السفينة مساويا لعرضها ، وارتفاعها مائة وعشرون ذراعا مقسمة الى سبعة طوابق ، ووصعت فيها المرادي ، محتوياتها كانت الذهب والفضة وكل الموجودات التي كان يملكها اوتونبشتم ، ويسرد بطل الطوفان ، الظروف المناخية التي كانت تعصف بمشهد السفينة والارض الغارقة بالمياه ، الزوابع ، الغيوم الرمادية ، البشر وقد عادوا جميعا الى الطين ، ثم رسو السفينة على جبل نصير ، في جزيرة تعلو مائة واربعة واربعون ذراعا ، المشهد مفعم بالاحداث والصور المؤثرة ، جدير بان يكون مركز استقطاب لمخيلة وايادي الفنانين ، سيما وانها تتطابق مع قصة النبي نوح عليه السلام الواردة في الاديان السماوية .

---

[٣٨] فراس السواح ، المصدر السابق نفسه ، ص١٧١
[٣٩] طه باقر ، ملحمة كلكامش ، المصدر السابق ، ص١٠٤
[٤٠] طه باقر ، المصدر السابق نفسه ، ص١٠٤
[٤١] طه باقر ، ملحمة كلكامش ، المصدر السابق ، ١١٤

لقد تجشم كلكامش مشقة الرحلة الطويلة ليصل اوتونبشتم ، كي يحصل على الخلود الذي حضي بها الاخير ، ، وترسم الابيات اجوء المشهد حين حصول كلكامش على ذلك النبات ، وحين يفقدها (ابصر كلكامش بئرا باردة الماء ، فورد فيها ليغتسل في مائها ، فشمت الحية شذى النبات ، فتسللت واختطفت النبات ، ثم نزعت عنها غلاف جلدها ، عند ذاك جلس كلكامش واخذ يبكي)[٤٢] .

اما الاحلام الغنية بالرموز ذات الدلالة ، فالاشكال الواردة فيها ، تجتمع في علاقات سريالية جديرو بالتوقف والتامل من قبل الفنان التشكيلي ، كما انها كانت عبارة عن اوامر ورسائل يتم توجيهها من قبل الالهة الى نائبها على الارض ، كلكامش (ان الاحلام الواردة في الملحمة ، هي نوع من الاحلام الرسائل ، فالحلم في هذا النص الاسطوري ، يقابل مجموعة من الافعال والحركات والاحداث العقلية)[٤٣] .

في الحلم الاول لكلكامش ، قبل لقاءه انكيدو ، يصف البطل ، مشهد السماء المرصعة المحتشدة بالنجوم ، يسقط احداها ، يتجمهر الناس حوله ، ثم ميل كلكامش وانحناءه على ذلك الشهاب ، ووضعه عند قدمي امه الالهة ننسون ، اما الحلم الثاني فيتغير الرمز المحوري في الحلم الاول ، ليكون فأسا مطروحة على ارض اوروك ، يتجمهر حولها الناس .

على الرغم من كثرة الاحداث وتشابكها وتعقيدها ، الا ان ابيات الملحمة ، قد غيبت ، شكل الدروب والمسالك التي سلكها ابطال الملحمة و اذ انها غير محددة الطول والعرض ، لاتمتلك بدايه ولا نهاية (النصوص الاسطورية السومرية ، كملحمة كلكامش ، لم تتوقف عند جغرافية حدود الامكنة ، وانما وجدت خصوصيتها في تفعيل الابلاغ عن الحدث او الحدوث بدلالة المكان غير المعلن . انها ازمنة وامكنة كونية وغير واقعية في بنية الاساطير والملاحم) [٤٤] .

مثلت الاساطير منهجا فكريا لانسان الرافدين في بحثه عن ديمومة الحياة وسرها ، فكانت كل الاساطير التي انتجتها مخيلة ذلك الانسان ، تمثل تحولات الفكر وسيرورته ، التي تتبدى في الواقع ، فكانت تجمل في كل مرحلة ، نمط تفكير وعقائد واراء دين ، كما والاحوال الاجتماعية ، عن طريق القراءة المتمعنة لكل الرموز الواردة في ذلك القالب اللغوي (ان للاسطورة ، ككائن لغوي ، وحدات مكونة ، يسميها ستراوس ، الميتيمات ، والميتيم هو اصغر وحدة اسطورية ، تقوم مقام ، الفونيم ، في علم الاصوات . وباستخراج هذه الوحدات وترتيبها في اعمدة ، تبادليا وتتابعيا ، يتم وضع اليد على الرسالة الخفية التي تود الاسطوة نقلها) [٤٥]

---

[٤٢] طه باقر ، المصدر السابق نفسه ،ص١٥٠

[٤٣] زهير صاحب ، الفنون السومرية ، دار الجواهري ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص٥٤-٥٥

[٤٤] زهير صاحب ، اغنية القصب ، دار الجواهري ، بغداد ، ٢٠١١ ، ص١٣٦

[٤٥٤٥] عمر مهيبل ، من النسق الى الذات ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص٣٨

الفصل الثاني / المبحث الثالث / الاستعارة في الرسم

من اجل ان تبلغ الصورة بلاغتها ، وتحقق الوظيفة الخطابية للنص الجمالي ، عبر رسائل مرئية ، تضمر مقصدية الفنان ، تجري عمليات تحويل وظيفي لعناصر الملفوظ الشكلي ، في محاولة طوبولوجية * ، تنتهك فيها تلك العناصر ، النظام المكاني لها ، ليطلق النص ملفوظته في شكل استعارات ، تستعين بالعلامات الايقونية التي تساق في تنافر دلالي ، لتخلق علامات تشكيلية ، وتنطق العلامات الايقونية بشيء يغاير ما تمثله على صعيد الحقيقة الواقعية (في ملفوظ معين ، يتضمن علامات تشكيلية وعلامات ايقونية ، يمكن لحركة تشكيلية مقصودة ان تقود الى ادراك علاقات تشكيلية ، لا تتطابق حدودها مع حدود العلاقات الايقونية ، في حالة اولى ، يجهد المشاهد في امتصاص هذا الاختلاف الايقوني ، بافتراض انه مضطلع بتغيير المدلول الايقوني ، وفي حالة ثانية ، العبارة الايقونية مصممة لتخدم منطقا تشكيليا خاصا) [٤٦] ، اذ تعطي الاستعارة ، للشكل ، مفهومات ومعاني جديدة لا توجد على الصعيد الظاهري للواقع .

تنشط مخيلة الذات ، التي تغير من مواقفها عند تاملها الشيء المحسوس ، فتخلع المقصد الذي تستبطنه ، على ذلك الشيء ، في لعبة من التنسيقات الجديدة ، والغرائبية ربما ، وهو ما تضطلع به الصورة حين تسلك اسلوبا استعاريا ، تتحدث به عن شيء ما بطريقة خاصة ، لها من الاخلاص في تمثيل الشكل المرئي ، الا انها تغرب تلك العناصر ، مكانيا او زمانيا (لايمكن ان نحكم على الصورة ، كما نحكم على شيء حسي نراه ، فالذي يبحث عنه المصورون ، ليس هو الصورة الحسية المرئية ، ولكن سجلات للمنبهات ، او منبهات للانفعال) [٤٧] ، فهذه المنبهات يصطدم بها الوعي المستقبل ، حين تتقارب ، مكانيا ، وتتفاعل الاقطاب المتباينة ، تتخرط في حوار جديد ، يطرح فيها خلاصة تجربة ما ، في زمن ما ، وعليه تتحرك التراكيب الاستعارية على وفق صياغة الفنان للعالم ، اذ يحاول التقريب بين الصور الذهنية المتباعدة في شكلها ، المقتربة في صفاتها المفهومية ، عبر وظيفة دلالية ، تختصر مقولات الفنان (الصورة الحديثة ، تفضل ان تكون قصيرة وعنيفة ، اي انها كلمة تلقى

---

[٤٦] مجموعة مو ، بحث في العلامة المرئية ، تر. سمر محمد ، المنظمة العربية للترجمة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٢ ، ص٤٧٥

[٤٧] يوسف ابو العدوس ، الاستعارة في النقد الادبي الحديث ، منشورات الاهلية ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص٢٢٧

في سياق الجملة وتلخص الصورة) [٤٨] . يحاول الفنان ان يتلاعب باواليات الترتيب الخاصة بالعالم المدرك ، الراسخة

والمركبة في وعيه مسبقا ، ومرجع هذه المتغيرات لها طابع شخصي ، يتعالق بالذات التي ترسلها (ذات الفنان) ، وبالتالي يتخذ منهجه الاستعاري ، بعدا ترميزيا في اطلاق مقولاته ، اذ ان للاستعارة نشاطا معرفيا رمزيا ،يخلق اتحادا جزئيا بين ما هو متباين ، ففي الرمز (ينكشف توازن وائتلاف الخاصيات المتضادة او المتنافرة : خاصيات التماثل مع الاختلا ف ، العام مع المحدد ، الفكرة مع الصورة ، الفردي مع الانموذجي ، احساس الجدة والعذوبة مع الاشياء القديمة والمالوفة ، ما هو اكثر من حالة مالوفة من العاطفة ، مع ما هو اكثر من نظام مالوف) [٤٩] ، لذا زخر تاريخ الفن ، بتوجه الفنانين نحو استلال مفردات الواقع واعطاءها بعدا رمزيا دينيا او دنيويا خاصا بتجربة الفنان . فعندما لا يستطيع الفنان ان يجسد ، حقيقة مختفية ، كالافكار السامية ، البعيدة عن الواقع المدرك ، يميل لتصوير عنصر ما من عناصر الواقع الحسي ، يعمد الى تحويره ليسمو لتلك الفكرة ، يتخذ منه رمزا ، وهذا ما نجده في الفن البدائي ، اذ يتم (يتم صياغة الصورة التي يمثل بها الشيء ، صياغة هندسية ، ومن ثم يجد في هذا الشكل الهندسي رمزا للحقيقة الروحية)[٥٠] ، كما هو الحال بالنسبة الى شكل الدائرة ، الدالة على التقديس ، شكل الصليب الذي يحمل دلالات روحية مقدسة ، تناولها الفنان في العهد المسيحي ، للتعبير عن الحدث التاريخي المقدس ، ويتخذه الفنان الحديث ، ولكن في بناء يخدم فكر الفنان في عصر التغريب الفكري والسياسي ، كما في لوحة (المسيح يبعث من جديدة) للفنان التعبيري جوزيه كليمنت اوروسكو ، فذلك الشكل المقدس ، ليس في مكانه المتوقع ، لقد استعاره الفنان ، ولكن في تنافر دلالي .

لم تكن الاستعارات الدينية ، وحدها التي شغلت تاريخ الفن ،بل ان الفنان يصب افكاره و ونزعاته الداخلية ، ليخلعها على عناصر معينة ، يجعلها تتكلم ، باللامتوقع واللامنتظر (اننا تركب مادة تجاربنا في اشكال موحدة ، في نشاط ادراكي وخيالي تقوم به ، ولا دليل لدينا مطلقا ، على ان هذه الوحدة لها وجود خارجي ، مستقل عنا ، ومع ذلك فحياة العقل ، مثلها في ذلك مثل لذة التامل ، لا توجد الا في تكوين هذه الوحدات ، وفي اقامة العلاقة بينها) [٥١] ، وعليه فالذهن قادر على ان يبتدع تراكيب استعارية متنوعة ، بتنوع تجربة الفنان ، واختلاف الزمان والمكان ، الذي يحتضن مخيلته ، وهذا ما حدث للفن الحديث وما بعد الحديث ، ما في لوحة غوغان

---

[٤٨] جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الاسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٧٢-٧٣

- علم الفراغ او علم المكان ، هو دراسة المجموعات المتغيرة التي لا تتغير طبيعة محتوياتها ، يهتم هذا العلم بدراسة الخصائص المكانية المنخفضة وفق التشوهات ثنائية الاستمرار . تاسس هذا العلم بداية القرن العشرين آخذا في تطوره من عام ١٩٢٥ الى عام ١٩٧٥ حيث شهد نضوجه وتشكله اختصاصا متكاملا ، ينظر wiki <http://ar.m.wikipedia.org

[٤٩] روبرت بارت اليسوعي ، الخيال الرمزي ، تر. عيسى علي العاكوب ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص١٨

[٥٠] هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر. فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة شباب محمد ، مصر ، ص٤٧

[٥١] جورج سانتيانا ، الاحساس بالجمال ، تر. محمد بدوي ، الانجلو مصرية ، القاهرة ، ص٢١٠

الشكل (١) ،ولوحة مورو، الشكل (٢)، واعمال اوديلون ريدن ، اذ نجد الفنان ، في كل هذه النصوص ، يوحد بين تجربته الشخصية ، ومفردات تاريخية واسطورية ، واخرى طبيعية ، فالجورنيكا مثلا (يخلو العمل من اجواء الحرب ، ولكنه صور الم الانسانية باستعارات متنوعة ، كل واحدة منها ، تنم عن تحملها لذلك الالم ، وبها يجرد الالم والخوف من التاريخ ، ليعود بهما الى طبيعة تجأر بالاحتجاج)[٥٢] الشكل(٣). هذه البنية الاستعارية ، التي يتكيء عليها ، اساسا ، النص الجمالي ، والتي تنتهك منظومة الادراك الحسي ، تطالب المتلقي ، بان يكمل المعنى ، مما ينتج عنه تعدد التاويل (المتلقي ، اذ يستعمل عقله في الربط بين شيئين ، فانه غالبا ما يلجا الى التاويل ، ومن شان التاويل ان يسهم في تعدد القراءة ، ومن ثم تعدد النصوص في النص الواحد ، اذ يكون لكل قارئ ، حينئذ ، نصه الخاص به ، المختلف عما لدى غيره ، او ربما المتناقض معه) [٥٣] ، ولا تستطيع تاويلات مستقبل ، لنص ما ، ان تكون قادرة على ان تستهلك المعاني الممكنة فيه ، فالنص قادر على ان يجمع بين تجربة قارئ ما ، قريب من زمن انتاجه ، كما القارئ البعيد ، الذي تفصله عن تاريخ النص ، هوة تاريخية كبيرة ، ف (دلتاي) يجمع بين العمل الفني وتجربة حياة المتلقي ، وعليه ستتعدد القراءة المستقاة من البنية الاستعارية الموجزة للعمل الفني (ما دام قد وحد بين النص وتجربة الحياة ، فمن المنطقي ان يؤمن بتغير المعنى / مع تغير افق تجربة المفسر ، باعتباره نقطة لبداية الفهم ، سواء في الفن او التاريخ)[٥٤] . وتزداد حدة التاويل للبنية الاستعارية للنص ، حين ينتفي التقارب او التشارك في التوصيف ، بين الدال ومدلوله ، ففنون الحداثة وما بعدها ، تخلت عن ضوابط البلاغة التقليدية المعتمدة على على تقارب الشبيه ، بالمشبه به ،فغرائبية العوالم ، التي تطرحها السريالية ، والتمادي في التلاعب الطبولوجي للاشياء ، وكذا فنون ما بعد الحداثة ، يؤكدان على التنافر الدلالي اكثر من التركيز على التقارب ، وهو ما اعطى البنية الاستعارية، الوقع والتاثير ، لدى المفسر ، فتزداد حدة التاويل ، مما جعل النقد يرضخ لمطالب هذه الفنون ، فاخذ يوجه بوصلته نحو التاويل ، كما في اعمال ماكس ايرنست (اذ يلجا الى الاستعارة ، ليضيف تاويلا شعريا الى الصورة ، ويكشف عن قصده بجلاء)[٥٥] شكل (٤) ، واستعارات كورت شفيترز ، التي حملت اسم MERS ، التي استقاها من احدى المجلات التجارية ، التي تشير الى اسم بناية ، لتصبح فيما بعد ، ذات دلالة متعالقة بذات الفنان ، ومسلكا حياتيا له ، فيقارب بين هذه الكلمة وجزئيات حياته . ولوحة خوان ميرو (شخص يرمي حجر على طائر) ، قرية مارك شاغال ، التي امتلات اشكالا من الواقع ، باقترانات غير واقعية ، لوحة سلفادور دالي (الحرب الاهلية) شكل (٥) .

---

[٥٢] جون بيرجر ، بيكاسو نجاخه واخفاقه ، تر. فايز الصياغ ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ ، ٢٣٩

[٥٣] احمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ١١٧

٣نصر حامد ابو زيد ، اشكاليات القراءة واليات التاويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٧ ، ٢٠٠٥ ، ٢٩

[٥٥] الان باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، تر. فخري خليل ، دار المامون ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ٢٣٥

اما في فنون ما بعد الحداثة ، فاستعارات الفنان ، قد تاتي متماهية ، مع طبيعة المجتمع الاستهلاكي الراسمالي ، كما في اعمال روبرت روشنبرغ (اذ يستخدم ويشكل ، صور المجتمع الاستهلاكي ، فاتحا بذلك الوعي الامريكي المعاصر ، ونافذا لاعماق التصور فيه ، مثل هذا الدمج التمردي الايجابي ، هو نوع من انواع الحيادية السلبية التي تصنعها عمليات التشييء ، او تحويل المجرد الى مادي ، التي تخدم اغراض السوق ، ومن ثم يربطه بما يراه بوصفه ، عمليات تذويب الفردية ، التي تتصف بالانفصالية والجمعية السلطوية)[٥٦] الشكل (٦)، واعمال اندي وارهول ، التي تتالف من بقايا الاشياء التي اهملت ، يراها الفنان ، انها تحتوي على طاقة تعبيرية كوميدية هائلة ، اذ انه يجعلها تنطق ، حين يقحمها في علاقة دلالية بعيد عنها ، الشكل (٧) .

الفصل الثالث :

نموذج رقم (١)

اسم العمل : فتاة على شاطئ

الفنان : ماهود احمد

سنة الانتاج : ١٩٨٧

العمل الفني متكون من ثلاثة مفردات متقابلة من حيث النوع ، تحقق باجتماعها المتراكب ، علاقة التباين ، في تمييز هذه المفردات ، فسطح اللوحة ينقسم الى ثلاثة مستويات ، ارض ، بحر ، وسماء ، وتتوزع مفردات النص على تلك المستويات ، فثمة امراة تجلس ، مفترشة الارض ، وبوضعية جانبية ، في حين يستقر الزورق ، الذي انحرف كثيرا ، ليتقارب شكله ، مع شكل الهلال ، المفردة الراسخة لدى الفنان العراقي . ويتماهى مع تقوسه ، حافة الارض القريبة من سطح الماء ، اما المفردة الثالثة ، فرأس ثور ، يستقر على الزورق ، ليغطي جزءا من السماء ، التي شغلتها بعض الغيوم الرمادية ، فيما حلقت حمامتان بلون ابيض .

لاشك ان للمشهد طابعا ميثولوجيا ، يتجلى في استعارة الفنان لراس الثور الذي ورد في ملحمة كلكامش (الثور السماوي) ، يتلازم شكل هذا الراس ، مع الفتاة القابعة على الارض ، وهذا التلازم يشير الى قصة عشتار والثور السماوي ، الذي كان الهدف من وجوده ، ان ينهي حياة كلكامش . استعارة الفنان هذا المشهد ، من

[٥٦] نيكولاس رزبرج ، توجهات ما بعد الحداثة ، تر. ناجي رشوان ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٧٣

المرجح يكون ذا دلالة لمعنى كلي ، متعالق بطبيعة المراة ، اذ ان مكر عشتار لم يكن خاصا بطبيعة امراة بذاتها ، وانما مكر المراة ككائن انساني ، وطبيعة شاملة ، وبهذا يعطي الفنان المشهد ، نزعة انسانية ، ولا يكون استعارة الفنان لهذه الملحمة ، لسرد جزئية من احداثها ، وانما لتكون رمزا لتجربة انسانية .

يحيط المشهد ، جو من العزلة والحزن ، يتحقق من معالجة الفنان موضوعه ، باللون الازرق والرمادي ، اللذين يغطيان مساحة كبيرة من سطح اللوحة ، فيما خلا المساحة الترابية التي اضفى عليها لون بني ، شكل الثور ، الذي استعاره الفنان ، من الفكر القديم ، تم تغيير زمانه ،

في لعبة طوبولوجية ، لتاتي الى الزمن المعاصر ، ويمكن قراءة ذلك ، غي ارتداء عشتار زيا حديثا ، وطريقة تزيين شعرها ، التي تقترب من طراز المراة الحديثة .

نموذج رقم (٢)

الفنان وليد شيت

اسم العمل :نهاية

تاريخ العمل : ١٩٨٤

يستعرض الفنان موضوعه الشبيه بالحلم ، اذ تتجمع مفرداته المتكونة من كائنات اسطورية مركبة ، واخرى واقعية متكاملة الاجزاء ، واخرى مجتزئة ، نفذت باسلوب يجمع بين مطابقة الواقعة الحقيقية ، واخرى حاول الفنان تجسيدها باسلوب اختزالي ، وهذا ما نلحظه في الاجزاء التي تشغل منتصف اللوحة ، ذات البناء العمودي المتراكب . الاشكال التي تشغل العمل الفني ، تدخل في حوار وحركة دراماتيكية ، صراع بين القوة والاستسلام ، الحتمية السلطوية ، الضعف ومحاولة التشبث بالامل ، يوتوبيا الحياة .

يتكون المشهد من شكل يشغل نصف سطح اللوحة ، وهو كائن مركب نصفه السفلي حيوان ، ونصفه العلوي ، طائر بجناحين ، وكفي انسان ، اما وجهه فقد اهمل الفنان تجسيده ، تعلو هذا الكائن الذي رفع يديه نحو الاعلى ، في محاولة للدفاع ودرء الاذى عن نفسه ، طائر كبير الحجم نسبيا ، وهو في حالة هجوم على الكائن المركب ، اعطاه الفنان مظهر القوة ، فمه المفتوح الذي اطلق صرخة تدوي المشهد ، جناحيه التي افترشهما ، قدماه وهي تحاول الهجوم والبدء بمعركة ، من اجل الفناء الارضي . في حين نجد راس ملقى على الارض

اسفل اللوحة من جهة اليسار ، بغطاء راس مقرن ، وهو زي مستعار من الحضارة القديمة للعراق . نفذ الفنان تمثيل الراس ، بشكل واقعي وبدراسة تشريحية دقيقة ، الوجه الذي استدار بوضعية جانبية وهو يتابع المشهد العلوي ، بملامح اندهاش واضحة ، عاجز عن المشاركة في هذا المشهد الدرامي ، لذا اكتفى بالمشاهدة والدهشة . يعالج الفنان بشكل دقيق ، التشريح ، في تمثيل الاشكال اسفل اللوحة ، الكائن المركب ، والراس البشري الملقى ، بينما يميل نحو اسلوب اختزالي مبسط في المفردات التي تشغل منتصف اللوحة .

استند الفنان الى موضوع ملحمة كلكامش القائم على مواجهة حتمية الموت ، وتآكل الوجود البشري ، لغرض التعبير عن قضية كلية ، طالما تحركت حولها النتاجات الانسانية ، الفكرية منها والادبية ، لذا نجد الفنان يرمي مفرداته الميثولوجية ، الواردة في الملحمة ، في اكثر من مكان على سطح اللوحة ، لم يشر الفنان الى اي حضور ، لدور الالهة الواردة في الملحمة ، بل انه ركز على مفرداتها الانسانية ، ليعطي العمل طابعا انسانيا .

نموذج رقم ٣

راكان دبدوب

اسم العمل : هزيمة عشتار

تاريخ الانتاج : ١٩٧٨

يقدم الفنان موضوعه المستوحى ، ايضا ، من ملحمة كلكامش ، باسلوب نعبيري يتناغم ، ودراماتيكية الموقف ، الذي يصور لحظة القضاء على الثور السماوي ، من قبل بطل الملحمة . البناء العام للعمل ، جاء بشكل عمودي ، اذ يعلو كل عنصر ، آخر يليه ، يقف كلكامش ، بشكل مائل ، قاسما اللوحة الى جزأين ، ملوحا بيده اليمنى ، التي رفعت راس الثور ، فيما بقي جسدهذا الوحش . هامدا ، بالقرب من كلكامش ، اذ يشغل الجهة اليسرى من الاسفل . اما الخلفية ، فتشغلها الخطوط الهندسية التي تمثل افق الارض ، او حافة بيت استقرت في طابقها العلوي ، فتاة ، بدت عليها ملامح الحزن والاسف ، وقد رفعت كفيها ، توسلا او استسلاما ، اهمل الفنان تمثيل زيها ، فاظهرها عارية . الحافات الحادة المرتفعة والمنخفضة ، خلقت ضاءات في خلفية المشهد .

لايمكن ان نقول ان الفنان ، صور هذا الحدث الملحمي ، لذاته ، ولسرد وقائعه ، بل انه استعار ، هذه الجزئية من سلسلة الاحداث ، يطلق ملفوظته ومقاصده ، بان الشر لا مناص من ملازمته للخير ، وان نهايته محتومة ، ومقولة الفنان تنطلق من محور الصراع بين الخير والشر ، لذا يحاول الفنان اعطاء هذا الصراع ، بعدا تاريخيا

بعيد الامتداد ، ما يمنح الموضوع طابعه الانساني . وبمجرد لجوء الفنان لتلك الملحمة التي دارت حول موضوعة الموت ، فمن الممكن ان لا تخلو مقاصد الفنان ، من اشارة الى وقوفه امام التساؤل الكبير ، لماذا اتينا والى اين نحن ذاهبون ، وكيف الخلاص من حتمية فناء الوجود ، وبهذا لا يكون حضور تلك الاسطورة في العمل ، الا لغرض عرض تجربة الانسان الارضية .

نموذج رقم (٤)

الفنان سلام جبار

اسم العمل : امل

سنة الانتاج : ١٩٩٦

يبني الفنان موضوعه ، بطريقة انشائية افقية ، يسرد فيها احدى جزئيات السلسلة الحدثية لملحمة كلكامش ، تلك المتعلقة بقصة الطوفان ، وسفر بطل الملحمة الى اوتونبشتم . فالاشكال الثلاثة تنتظم بشكل تراتبي متجاور ، ففي منتصف المشهد ، يقف رجل ذو لحية طويلة ،وقد تشابكت يداه ، يرتدي مئزر ابيض اللون ، مثل هذا الشكل ، وهو اوتونبشتم ، بوقفة شبيهة لوضع التماثيل السومرية ، اضفى عليه الفنان طابعا جليلا ، يتناسب مع هذه الشخصية التي نالت الخلود ودخلت صف الالهة ، بسبب اعماله اثناء الطوفان ، الى جواره تقف زوجته ، وهي ترتدي ثوبا ابيض ، وبالزي الذيكان سائدا ارتداؤه ، في عصر انتاج الملحمة ، تمسك بيدها ، رغيفا من الخبز ، ومع زوجها تنشد نظراتهما نحو الشخص الجالس بجوارهما ، الذي اوحت جلسته ووجهه الحزين ، بالحيرة والفجز ، انه كلكامش ، الذي اعيته مشكلة الموت ، وطريق نيل الخلود الجسدي المنشود ، وهو تساؤل يتعلق بالفنان ايضا . لقد صور الفنان ، بطل الملحمة ، ولكن ليس في لحظة انتصاراته وغروره ، وانما في لحظة الحيرة والخذلان .

لم يخل المشهد من مسحة دينية ، اضفاها ، بوجود اوتونبشتم ، الذي تتشارك قصته ، مع قصة نبي الله نوح ، عليه السلام ، وان لم تصرح الملحمة بذلك ، الا ان ، الفنان والقاريء ، على السواء ، بمستطاعه تاويل ، ان ما حدث لاوتونبشتم ، يتطابق مع ما روته الكتب السماوية المنزلة مع التكليف الالهي المناط للنبي نوح عليه السلام ، وبهذا يستعير الفنان ، اشكال الملحمة ، لمعالجة قضية انسانية ، بالاضافة الى اعطاء الجانب القدسي للمشهد

. لم يخل المشهد من ايراد لبعض المفردات الراسخة في ذاكرة الفنان ، والتي تشير الى مرجعيات البيئة الجنوبية ، النخلة ، الزورق القابع على افق البحر ، التنور.

لم يحاول الفنان ان ياتي باستعارة شكلية ترمز الى الملحمة باكملها ، وانما سرد للمشاهد ، مشهدا معتمدا على الجانب الحكائي السردي في خطابه حول قضية الفناء والعدم ، والفنان باستعارته ذلك الحدث الملحمي ، انما يدمج الحاضر بالماضي في طرح مشكلة تسير مع ابدية الوجود البشري .

الفصل الرابع / نتائج البحث

١- ميل الفنان الى جمع اكثر من حدث ، داخل المشهد ، عبر اقتطاع الاشكال ، ذات الصلة بسلسلة احداث الملحمة ، ومن ثم محاولة الايحاء باكثر من مدلول ، ينظر نموذجرقم ٢ ، اذ تلتئم ، في تركيب انشائي واحد عدة عناصر ، الراس البشري الملقى ارضا ، الكائن المركب ، الطائر ، مما جعل المشهد ، مفكك بتعدد الرموز . نموذج رقم ١ .

٢- فكرة الموت ، كانت المحرض الاساس في انبثاق تلك البنى الشكلية ، التي اتكأت على ما افرزته ملحمة كلكامش من احداث وشخصيات واشكال .

٣- التنوع في طريقة تناول الملحمة ، التي تشير الى اتجاه فكر الفنان ، فتارة نجده ، يظهر الجانب السوداوي المظلم ، نموذج رقم ٢ ، وتارة يقابل الفنان اسى الموت والفناء ، بلغة النصر ، نموذج رقم ٣، او ان يكون المشهد مصحوبا بالامل ، نموذج رقم ٤ .

الفنطازيا العالية في معالجة التكوين العام للمشهد ، نموذج رقم ٢ ، تقابلها واقعية في تمثيل العناصر ، نموذج رقم ١ ،٤ .

٤- يحاول الفنان ، ان يعطي لتذكاراته البعيدة ، والصور الذهنية المتعالقة بمرجعياته البيئية ، بعدا اسطوريا ، حين يدمجها مع احداث الملحمة ، ويضعها ضمن النسيج الميثولوجي ، نموذج رقم١، ٤ .

المصادر :

١- ابراهيم ،نبيلة ، الاسطورة ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٩ .

٢- ابو العدوس ، يوسف ، الاستعارة في النقد الادبي الحديث ، منشورات الاهلية ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .

٣- ابو زيد ، نصر حامد، اشكاليات القراءة واليات التاويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٧ ، ٢٠٠٥ .

٤- ارمسترونغ ،كارين ، تاريخ الاسطورة ، تر. وجيه قانصو ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط١ ، ١٠٠٨ .

٥- باقر ، طه ، مقدمة في ادب العرق القديم ، الوراق للنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ .

٦- باقر ،طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، الوراق للنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٩ .

٧- باقر ،طه ، ملحمة كلكامش ، الوراق للنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

٨- باونيس ، الان ، الفن الاوربي الحديث ، تر. فخري خليل ، دار المامون ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٩- بنوا ، لوك ،اشارات رموز واساطير ، تر. فايز كم نقش ، عويدات ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .

١٠- بيرجر ، جون ، بيكاسو نجاحه واخفاقه ، تر. فايز الصياغ ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ .

١١- توفيق ، سعيد محمد ، ميتافيزيقا الفن هند شوبنهور ، التنوير ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .

١٢- رايتر وليم ، الاسطورة والادب ، تر. صبار سعدون ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ .

١٣- رزبرج ،نيكولاس ، توجهات ما بعد الحداثة ، تر. ناجي رشوان ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٢ .

١٤- روزنتال ، يودين ،الموسوعة الفلسفية ، تر. سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت .

١٥- ريد ،هربرت ، الفن والمجتمع ، تر. متري فارس ظاهر ، دار القلم، بيروت ، ١٩٧٥ .

١٦- سانتيانا ، جورج ، الاحساس بالجمال ، تر. محمد بدوي ، الانجلو مصرية ، القاهرة .

١٧- السواح ، فراس ، الاسطورة والمعنى ، دار علاء الدين ، سوريا ، ٢٠٠١ .
١٨- السواح ، فراس ، كلكامش ملحمة الرافدين الخالدة ، دار علاء الدين ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠٢ .
١٩- السواح ،فراس ، دين الانسان ، دار علاء الدين ، سوريا ، ط٤ ، ٢٠٠٢ .
٢٠- شريم ، جوزيف ميشال ، دليل الدراسات الاسلوبية ، المؤسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ .
٢١- صاحب ، زهير ،اغنية القصب ، دار الجزاهري ، بغداد ، ٢٠١١ .
٢٢- صاحب ، زهير ،الفنون السومرية ، دار الجواهري للنشر ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٢٣- عبد الله ، محمد فتحي ، دراسات في الفلسفة اليونانية ، دار الحضارة ، مصر .
٢٤- عكاشة ثروت ، الاغريق بين الاسطورة والابداع ، دار المعارف ، القاهرة .
٢٥- علوش ،سعيد ، المصطلحات الادبية المعاصرة ، المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء .
٢٦- عن الموسوعة البريطانية ، الاسطورة وعلم الاساطير ، تر. عبد الناصر محمد النوري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٧- غارودي ، روجيه ، ماركسية القرن العشرين ، تر. نزيه الحكيم ، دار الاداب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٨ .
٢٨- غريمال ، بيار ، الميثولوجيا اليونانية ، تر. هنري زغيب ، عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
٢٩- غيرتز ، كليفورد ، تاويل الثقافات ، تر. محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
٣٠- فرانكفورت ، هـ ، ما قبل الفلسفة ، تر. جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
٣١- مجموعة مو ، بحث في العلامة المرئية ، تر. سمر محمد ، الدار العربية للترجمة ، بيروت ،ط١ ، ٢٠١٢ .
٣٢- مهيبل ، عمر ، من النسق الى الذات ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

٣٣- هبرماس ، القول الفلسفي للحداثة ، تر. فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٥ .

٣٤- ويس ،احمد محمد ، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

٣٥- اليسوعي ، روبرت بارت ، الخيال الرمزي ، تر. عيسى علي العاكوب ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ .