النحت في مدينة الحضر في ضوء الدلالات التعبيرية: دراسة آثارية فنية

زينة خليل السلطان

ملخّص: يركز البحث على إبراز مكانة مدينة الحضر بين مدن البوادي من حيث الفنون النحتية، بشقيه البارز والمجسم. وأثر تطور الحضر السياسي (بمراحله الثلاث) على الأساليب النحتية. يعتمد مضمون النحت على محورين؛ الأول يبين طرائق فنون النحت من حيث أساليب الأداء النحتي على منحوتات مدينة الحضر والمؤثرة على صياغة المنحوتات الفنية في ضوء المدلول التعبيري، بِعدّها المحور الثاني، وبما ترك (جلفا) النحات طابعاً خاصاً من حيث الأساليب التقنية لفنون النحت. كما يستعرض الأساليب التقنية لفنون النحت يبرز منها الحذف أو التحوير، واستخدام أسلوب التكوير في النحت المجسم، من أجل إبراز القيم الجمالية من خلال استخدام أسلوب المبالغة كنمط معرفي في تشريح الجسم، مع استخدام أسلوب الاختزال آخذين بالاعتبار أسلوب الإنشاء المغلق. هذا البحث يوضح أساليب النحت المستمدة من الموروث العراقي القديم، أو التي قد تكون مستوردة.

كلمات مفتاحية: النحت، مدينة الحضر، الدلالات التعبيرية، الفنون الآثارية.

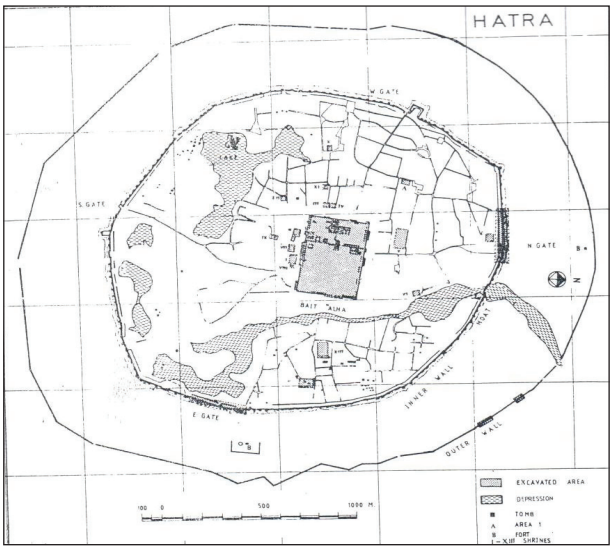
Abstract. *Amongst other countryside cities, Hatra stands out for its sculptures; this research focuses on the statues of this Iraqi city, exploring two forms of sculpting styles: the embossed and the carved. The paper addresses the ways the three-phase political development of Hatra shaped the city's sculpting traditions. Two major points have to be considered here: First, understanding Hatra's sculpting traditions in terms of the execution style and, Second, the ways and methods used in sculpturing. The sculpture (jalfa) has left a special character in terms of technical style for sculpting by highlighting the deletion, modification, and using pelleting style in carving. It also introduced the element of exaggeration as a cognitive technique to highlight the aesthetic values in the anatomy of the body. Finally, the paper explains the characteristics of sculpting styles that belong to ancient Iraqi heritage as well as some other borrowed styles.*

المقدمة

يمكن بإيجاز وضع الإطار الجغرافي لمدينة الحضر الواقعة في (بادية الجزيرة) عند الأقسام الجنوبية منها والمحصورة بين نهري دجلة شرقاً والفرات غرباً والمقدمات الجبلية شمالاً[١] (الخريطة ١، الشكل ١).

ارتبط تعدد أساليب النحت في مدينة الحضر بتعدد أسماء محترفي فن النحت بمجالي العمارة، وفي صنع التماثيل الفنية، والذي أطلقت عليه لفظة آرامية هي (جلفا) الوارد ذكرها في النصوص الحضرية[٢]، والمقصود منها حرفة النحات، إذ كان ميالاً إلى حفر القطع الفنية وتسويتها بكل سهولة ويسر وثقة عالية، من حيث أداء فن النحت للقطعة الفنية المنفذة على أنواع متعددة من مادة الحجر، وفرّتها الطبيعة البيئية قرب مدينة الحضر بهيئة مقالع لأنواع من الرخام[٣]، ليتم اختيار ما يتناسب مع المشهد المراد تنفيذه من قبل نحات يمتلك كفاءة في الأداء الفني على حجر الرخام والمسمى محلياً بـ (الرخام الموصلي) وبين الرخام الذي يكاد يكون نادراً بسبب استيراده من

الخريطة ١: خريطة العراق، مثبت عليها موقع مدينة الحضر (الأطلس العام، ١٩٨٢، ص٤)



الشكل ١: مخطط مدينة الحضر (Ibrahim 1986: PL.57)

خارج مدينة الحضر (Colledge1977: 135-140.؛ أندريه ١٩٨٨-٨٧: ٢٨٨)، إلا إن المنحوتات لم تقتصر على استخدام مادة الحجر فحسب، بل شملت أنواعاً أخرى من المعادن كالبرونز والنحاس[٤] (السعدون ١٩٨٨: ٥٦-٥٨؛ الشاوي ١٩٩٥: ٥٩-٧٨)، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مهارة فناني الحضر النحتية ومعرفتهم بطرق صب ومعالجة المعادن، والمستمدة أصولها من الموروث العراقي القديم. وما منحوتات مدينة الحضر إلا شواهد تصور واقع النسيج البيئي، والذي يعد بحق فناً واقعياً أَصوله مستمدة من عمق التقاليد الشرقية التي نمت وترعرعت في العراق القديم (سفر ١٩٧٤: ٥١) وتدل آثارها على ما تركته أنامل النحاتين من بصمات ثقافية على منحوتات تلك المدينة من الناحية الفنية[٥]، (Rostovetzeff1935: 157-180؛ Fukai1966: 135-304؛ الصالحي ١٩٨٥: ١٧٩)، والتي اصطبغت بصبغة عربية أطلق عليها فيما بعد «الفن العربي»، (الشاوي ١٩٩٥: ٥٩-٧٨).

يهدف البحث لعرض ما وصل إليه فن النحت من تطور تقني عبر أزمان تاريخية ارتبطت بنوع النتاج الفني من حيث سماته الفنية والمقترنة بالدور الملوكي التي نهضت فيها مدينة الحضر والمعروفة بالدور الثالث، الذي بدأ مع القرن الثاني قبل الميلاد وانتهى عند منتصف القرن الثالث الميلادي، إلا إن هناك دورين سبقا هذا التاريخ بدءاً من دور نشوء أو تكوين مدينة الحضر، والذي يصاحب فترة منتصف القرن الأول قبل الميلاد وينتهي مع بداية القرن الثاني قبل الميلاد، والمقترن بتاريخ دور السادة، فقد مَنحت أشكاله الفنية تحقيق ما يعرف بطرائق وأسلوب النحت لمدينة الحضر تبعاً للفترة التاريخية لتلك المدينة، وحسبما يعرف بالمدلول الداخلي للشكل وبين المنحوتات الحضرية وفق دلائل تعبيرية والمعروف بالشكل الخارجي وهو من مميزات فن النحت لمدينة الحضر دون سواها من مدن القوافل التجارية.

من أبرز ما تضمنته منهجية البحث تقسيم أساليب الأداء الفني على كل منحوتة من المنحوتات الفنية لمدينة الحضر، مع الأخذ بعين الاعتبار الفترات التاريخية لهذه المدينة، كما ركز البحث أيضاً على المحور الثاني المشتمل على الدلالات التعبيرية التي وضعها النحات على القطع الفنية المراد تنفيذها؛ ليبُرز وظائف الشخصيات الممثلة على المنحوتات

الفنية، فضلاً عن موقعها بالنسبة للأبنية الدينية منها أو المدنية.

اشتملت أدوات البحث على المحاور الآتية:

المحور الأول: تضمن الطرائق المعبرة عن أسلوب الأداء الفني للقطع الفنية المنحوتة.

المحور الثاني: اعتمد على الدلالات التعبيرية التي وضعها النحات على قطعه الفنية من أجل إبراز الجوانب الآيدلوجية وعلاقتها بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية، التي كانت مرتبطة بشكل أو بآخر، بالتزامن مع طبيعة الحياة السياسية المصاحبة للفنون النحتية لمدينة الحضر، وعلاقتها بممالك الجوار؛ كالأنباط والتدمريين ودورا أوربس من جهة، والفرثيّن والرومان من جهة أخرى، إذ تمت مناقشة نتائج البحث ضمنياً مع الهوامش الخاصة.

الدراسات السابقة

تطرق البحث إلى النظريات القديمة كافة ومناقشتها في الهامش في ضوء مفهوم فن النحت لمدينة الحضر تحديداً، دون سواها من مدن البوادي؛ لأن الإسهاب في النظريات سيحتاج إلى دراسة أخرى لا مجال في بحثنا غير ذكرها. بين أحد الباحثيين في هذا القرن وهو الدكتور توماس فيبر ممن أسهموا في إغناء هذا الجانب من المنحوتات الفنية في الأردن لا سيما الإغريقية منها وآثارها على مدن الديكابولس (Weber 2011: 467-488)، وهناك العديد من الباحثين من القرن الماضي ممن أسهموا في مجال المنحوتات الفنية، وقد تم ذكرهم في الهوامش. هذا مما استوقف الباحثة بأن تُبرز دور منحوتات الحضر على الصعيد الفني بشكل عام وتأثيراته على الطابع المحلي وعلاقته بحضارة بلاد وادي الرافدين، من جهة، وتأثره بالحضارات الفرثية والساسانية ودورها على الفنون الإغريقية والرومانية من جهة أخرى.

مضامين البحث

تضمن البحث المحاور الاتية:

أولاً: طرائق وأسلوب الأداء الفني على المنحوتات الحضرية.

ثانيا: المنحوتات الحضرية في ضوء المدلول التعبيري.

شمل المحور الأول طرائق الأداء التنفيذي لفن النحت على القطع الحجرية بنوعين؛ تضمن الأول أشكالاً من المنحوتات المنفذة بطريقة النحت المجسم والثلاثية الأبعاد، من بين تلك النماذج تمثال سنطروق ابن نصرومريا الذي حكم في حدود السنوات١٧٠-١٩٠ ميلادي. (سفر ١٩٧٤: ٦١؛ الصالحي ١٩٨٥: ١٩٢)

اللوحة ١: سنطروق بن نصرو مريا (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٢: المشهد الموسيقي من الحضر، الاحتفال بتكريم الآلهة اللات، مشهد موسيقي من الحضر. (النجفي، ١٩٨١: ج١-٢، مجلد٣٤).

اللوحة ٣: ملابس عبد سميا (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٤: الآلهة أثينا العسكرية.

والموضح في (اللوحة ١).

أما النوع الثاني لفن النحت البارز فقد برز منه نوعان ما بين النحت البارز النافر والذي يتوضح في المشهد الموسيقي من الحضر والموضح في (اللوحة ٢).

النحت البارز الواطئ والذي يستدل على آثاره النحتية على ملابس عبد سميا كما موضح في (اللوحة

اللوحة ٥: الإله هرمز رسول الإله (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

٣) من زخرفة لمنطقة الصدر بالنحت البارز الواطئ للألهة العربية بهيئة أثينا العسكرية، والموضحة في (اللوحة ٤). وزخرفة الجزء الذي يلي منطقة المحزم بنحت بارز واطئ مُثل فيه الأله هرمز رسول الأله (اللوحة ٥) (الصالحي ١٩٨٥: ١٩٥-٢٠٦). وحاول النحات تنفيذ كلا النوعين وخلق صيغ تعبيرية مؤثرة في النفس من خلال استخدام أسلوب تنفيذي عند تصوير الأشخاص، سواء مثلوا آلهةَ أم بشراً، وهم يحملقون في المشاهد دون أن يعير النحات التفاتة إلى وضعية حركاتهم، (اللوحة ٢) أو للأعمال التي يؤدونها في المشهد، أو يعير اهتمام للعلاقة فيما بين الأشخاص الآخريين الممثلين في اللوحة الواحدة[٦] (اللوحة ٦). وهذا يتناسب من حيث أسلوب الأداء الفني لوضعية الشخص المصوّر بشكل أمامي جامد أو ثابت بدون الاعتناء بطرائق النحت المجسم، لاسيما فيما يتعلق بالبعد الثالث لتلك المنحوتات. فقد جاء بشكل غير كامل التجسيم، وأصبحت هيئة الشخوص وكأنها واقفة إزاء الجدران، أو أنها جزءٌ من البناء. (الشاوي ١٩٩٥: ٥٩-٧٨)؛ والسبب في ذلك أن النحات استخدم أسلوب الاختزال في تفاصيل نسب جسم الإنسان بالنسبة لأعماله الفنية. (العلوان ١٩٩٧: ١٢٨؛ السعدون ١٩٨٨: ٩٦-٩٩) أو بعبارة أدق إن النحات استخدم أسلوباً عملياً في تبسيط أو تخليص الشكل الطبيعي من تفاصيله الجزئية بطريقة الحذف أو التحوير، إذا ما قورنت بالنسب الطبيعية لجسم الإنسان؛ وقد يتجسد ذلك الأسلوب في تماثيل دور التكوين أو النشوء لتاريخ مدينة الحضر من خلال منحوتة فينوس "عشتار"، (الشاوي ١٩٩٥: ٦٨) المشار اليها في (اللوحة ٧)، فضلاً عن إبراز أسلوب الحركة الصامتة المعبرة عنها بميلان أو انحناء الجسم أو بتقديم إحدى الساقين على الأخرى، (سفر ١٩٧٤: ٥٣)؛ وتجسيداً لتماثيل دور التكوين، فقد حاول النحات إظهار الأبعاد الثلاثية على منحوتات ذلك الدور والمنفذة بطريقة النحت المجسم، من خلال

اللوحة ٦: (تصويرالأشخاص سواء مثلوا آلهة أم بشراً) (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

استخدام أسلوب التكوير في بعض أعضاء الجسم (سفر ١٩٧٤: ٥٣)، والمشار إليها في (اللوحة ٨).

وفي الدور الثاني من أدوار مدينة الحضر والمعروف بدور السادة، متبعاً نحات هذا الدور أُسلوب الاستطالة في نحت أجسام المنحوتات الفنية من خلال المنحوتة الخاصة بهذا الدور والبالغة ١-٨ بالنسبة إلى جسم الإنسان، لاسيما أن النحات الحضري أدرك حقيقة معرفته في تشريح الجسم من خلال استخدام أسلوب المحاكاة بالنسبة للشكل الطبيعي للإنسان ليبين تلك المقاييس من وجهة نظر النحات الحضري الفنية كما في منحوتة أبوبنت دميون (السعدون ١٩٨٨: ٨٨-١١٩) (اللوحة ٩).

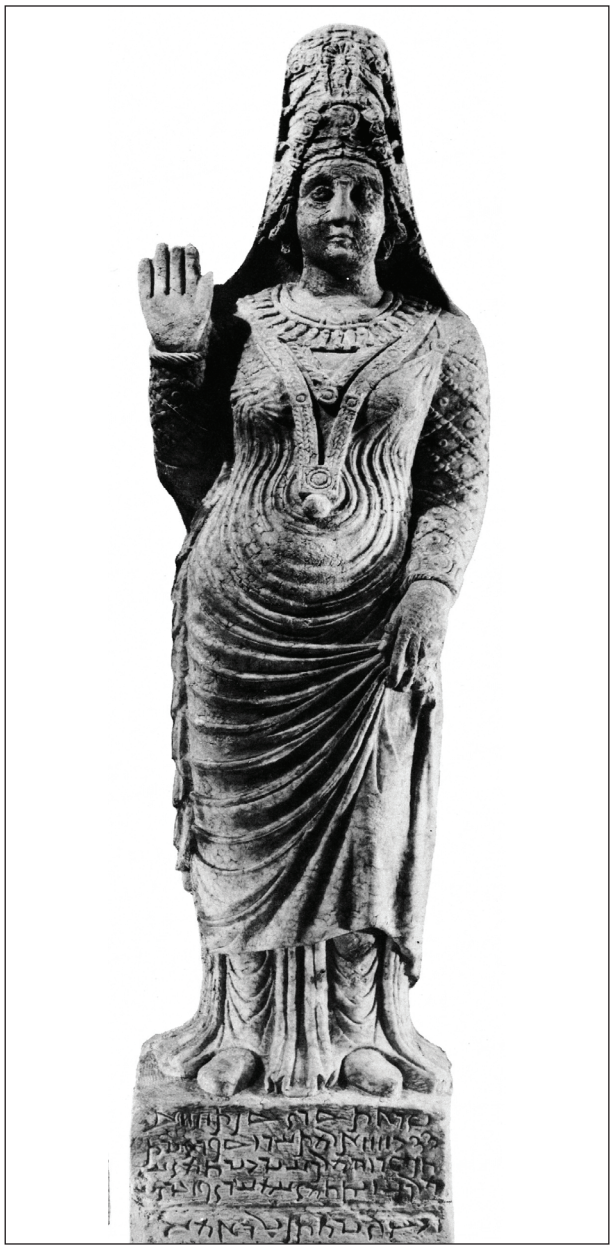
وفي الدور الثالث من أدوار الحضر والمقترن بالفترة الملكية استعمل النحات لهذا الدور أسلوباً يميل إلى البساطة في نحت التماثيل من خلال الاسترخاء في تمثيل حركة الجسم، وانحناء في خطوطه الخارجية وانسيابها، يحاول النحات قدر الإمكان التقرب من النسب الطبيعية لجسم الانسان، مع الاستمرار بتنصيف الجسم دون خط المحزم بقليل، بحيث يبرز النصف العلوي أقصر من النصف السفلي لشكل المنحوتة (سفر ١٩٧٤: ٥٤-٥٥؛ السعدون ١٩٨٨: ١٢٤- ١٦٢) والمشار إليها في (اللوحة ١٠) للأميرة دوشفري.

اللوحة ٧: منحوتة عشتار فينوس (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٨: أسلوب التكوير (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٩: أبو بنت دميون (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

يتميّز النّحات الحضري عن غيره من المراكز الحضارية أو الفنية الأخرى رومانية كانت أم فرثية، فقد اختط النحات لنفسه أسلوباً فنياً في النحت والمتمثل بأسلوب الإنشاء المغلق، من خلال وضع الأشخاص لمن هم في مركز السيادة في المستوى الأول من المنحوتة، لينعدم حينئذ عمق الميدان من خلال طريقة النحت البارز من النوع النافر، حتى غدت بعض الأعمال النحتية وكأنها كاملة التجسيم من



اللوحة ١٠: الأميرة دوشفري (Colledge, M, 1977, Parthian Art, London).

خلال تحرير جزء من رؤوس الأشخاص الممثلين في المنحوتة المشار إليها في (اللوحة ١١)، لتبدو وكأنها نحتت بشكل مجسم، أو تحرير الرأس كاملاً، وقطع جانبي اللوح حسب مقتضيات شكل الخط الخارجي للأشخاص المصورين في المنحوتة، والتي غطيت خلفيتها، لاسيما بعض المناطق العميقة منها بطبقة من القار، ليزيد من مقدار امتصاص الضوء، ولتبدو وكأنها نحتت نحتاً مجسماً (الشاوي ١٩٩٥: ٦٨-٧٨).

وهذا يشير إلى كون النحات قد ابتدع طريقة للنحت تجمع ما بين النحت المجسم والبارز من جهة، وبين النحت البارز النافر والواطئ من جهة أخرى؛ فضلاً عن اتّباعه تقنية في أسلوب الأداء الفني باستخدام القار للمناطق الغائرة من المنحوتة، لم يسبقه لذلك أحد من المراكز الفنية الآنفة الذكر أعلاه.

كما حاول النحات الحضري اتّباع طريقة في النحت المجسم متبعاً أسلوب الوضع الجانبي للحيوانات المصورة على المنحوتات الفنية، والممثلة بالنسر كما في (اللوحة ١٢)[٧] والأفعى والكلب (الصالحي١٩٨٠: ١٥٨-١٨٣). من خلال اتّباع أسلوب الوضع الجانبي في المنحوتات المنفذة بطريقة النحت البارز من النوع النافر والمنفذة على منحوتة نرجول سربيوس في (اللوحة ١٣)، واللات في المشهد الموسيقي (الصالحي ١٩٨٥: ٢٠٤- ٢٠٦)، والموضحة في (اللوحة ٢).

تعدد أُسلوب الإنشاء على منحوتات مدينة الحضر لاسيما أسلوب التناظر المقترن في نحت أشكال متناوبة تزيّن أحجار قوس مداخل الأواوين (الشاوي ١٩٩٥: ٧٠-٧١) والمشار إليها في (اللوحة ١٤).

ومع ثقة النحات العالية من حيث الأداء الفني إلا إنه كان ضعيفاً في بعض أساليبه الإنشائية المصورة على منحوتات الحضر، إذ يتخلل بعض المشاهد الرتابة في توزيع المشهد الموسيقي في الحضر والإعادة في حركة تصفيف شعر الرأس والتشابه في تصوير أوراق

اللوحة ١١: أسلوب إنشاء المغلق (Colledge, M, 1977, Parthian Art, London).

اللوحة ١٢: أسلوب الوضع الجانبي للحيوانات (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ١٣: منحوتة سربيوس (Colledge, opcit).

العنب وعناقيده (الشاوي ١٩٩٥: ٦٨-٧٩)، والممثلة في (اللوحة ٢).

اتّبع النحات الحضري تنفيذ أسلوب المشاهد المنفصلة على بعض المنحوتات الحضرية بحيث تتناسب تلك المشاهد وطريقة النحت المنفذة بالشكل البارز على أنواع من الحجر الآنف ذكرها، والتي تتناسب مع موضع إقامة المنحوتة من جهة، ومع أهمية الشخص المصور من جهة أخرى (الصالحي ١٩٨٥: ١٨٩).

أسهم نحّاتو مدينة الحضر في إبراز أسلوب الأشرطة الأفقية عند تنفيذه الأداء الفني على منحوتة من الحضر والمستمدة أصوله من تقاليد فناني العراق القديم (الشاوي ١٩٩٥: ٦٨-٧٩)، والمعتمد على أسلوب الإعادة والتكرار من أجل حل مشكلة إختلاف الزمان والمكان بين المشاهد والاحداث (العلوان ١٩٩٧: ١٢٩-١٣٠)، فضلاً عن مواجهة المشاهد بشدة والتأثير عليها دون وسيط، لاسيما أن تعدد الأشخاص في المشهد الواحد، كان الهدف من إبرازه المشهد الحقيقي (الشاوي ١٩٩٥: ٧١)، وما منحوتة زواج تعقده الآلهة (سفر ١٩٧٤: ٢٨٤) الا شاهداً مصوراً على ذلك. والمشار اليه في (اللوحة ١٥)[٨].

المحور الثاني: المنحوتات في مدينة الحضر في ضوء المدلول التعبيري.

الاكتفاء بالأشكال المعبرة عن الفكرة الجوهرية للشيء المراد تمثيله، والمتجسد في أسلوب صياغة فن النحت على الحجر سواء مثّلوا آلهةً أم بشراً، أو حتى في تمثيلهم للدلالات الرمزية ذات العلاقة بالأغراض الدينية، والمستمدة أصولها من ثقافة فناني العراق القديم (السلطان ١٩٩٦: ١١٢-١١٧)، وآثارها على

اللوحة ١٤: قوس مدخل الأواوين (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

منحوتات مدينة الحضر لاسيما الوقفة التعبدية التي تبدو واضحة على أغلب المنحوتات التي تباينت في الشخصيات المصورة ما بين أفراد العائلة الحاكمة من ملوك ونبلاء وأمراء وأميرات البلاط ومحاربين وتجار وكهنة وآلهة، (الصالحي ١٩٨٥: ١٩٠). يستدل على تلك الشخصيات من أسمائهم وأشكال ملابسهم التي غلب عليها أسلوب ترتيب الطيات بشكل خطوط إشعاعية مقوّسة تعطي إحساساً بمدافعة الرياح للجسم ويرمز مدلولها التعبيري عن الحياة والحركة (السعدون ١٩٨٨: ٨٠-٨٥.)، فضلاً عن الأشياء التي تحملها تلك الشخصيات المصورة، ما يدل على مقدار ما أولاه النحات الحضري من اهتمام في عمل منحوتات الآلهة وبخاصة ربات النصر والحظوظ لارتباطها المباشر بحماية المدينة وحراستها كرمز تعبيري، (السلطان ١٩٩٦: ١١٣) والموضحة في (اللوحة ١٦).

اللوحة ١٥: زواج تعقده الآلهة (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

ملامح الشخصية المصورة للرجال

تميّز النحات الحضري من إبراز ملامح الشخصية المصورة للرجال والتي تبرز في استطالة الأوجه وبروز عظامي الوجه والجبين، (السعدون ١٩٨٨: ٨١-٨٥.) كرموز تعبيرية للهيبة والوقار والنبل للشخصية المصورة كما في (اللوحة ١٧). كما تميزت بعض المنحوتات بالصرامة والحدة والوضوح المتجسدة في دور الإله مرن (سيدنا) (اللوحة ١٨) وبرمرين (ابن سيدينا)، (السعدون ١٩٨٨: ٨١-٨٥) في (اللوحة ١٩)، مع التاكيد على إبراز ملامح القوة والصحة للرجال والمتجسدة في منحوتة الإله هرقل - نرجول إله العالم السفلي (السلطان ١٩٩٦: ١١٨) في (اللوحة ٢٠).

اللوحة ١٦: آلهة النصر والحظوظ (Colledge, 1977 opcit)

ملامح الشخصية المصورة لنساء

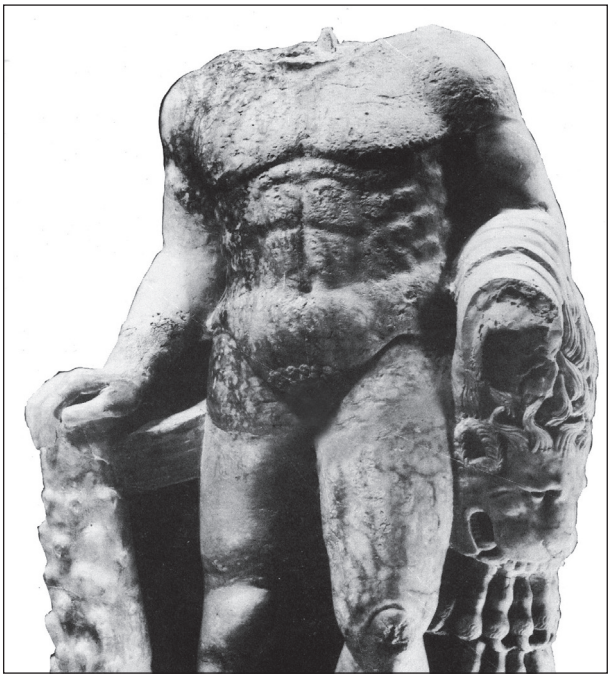
برّز النحات الحضري ملامح المنحوتات النسوية من خلال الأستطالة في الوجه كرمز للهيبة والوقار والنبل للشخصية المصورة والموضحة في منحوتة أبو

بنت دميون (العلوان ١٩٧٩: ٢٢١-٢٢٣) في (اللوحة ٩). وتجسّدت ملامح أوجه تلك المنحوتات بالشكل الدائري وسعة في العيون ونظرتها المستقيمة، فضلاً عن إعطاء الانطباع في الرِقة واللّيونة والانسيابية التي أوجدها النحات بإيقاع حركي تناغماً مع تناسب الأجـزاء؛ ما أكسب الشكل استقراراً وراحـةً بصرية عند النظر إلى تلك المنحوتات، وكرمز تعبيري عن مقاييس الصحة والجمال المتجسدةً في الامتلاء

اللوحة ١٧: بروز عظام الوجه والجبين (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ١٩: الإله برمرين (ابن سيدينا) (Colledge, 1977, op. cit).

اللوحة ١٨: الإله مرن سيدنا (Colledge, 1977, op. cit).



اللوحة ٢٠: الإله هرقل نرجول اله العالم السفلي (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

الجسمي لبعض تلك المنحوتات (العلوان ١٩٩٧: ٢٢٢-٢٢٣) كما في (اللوحة ٩)؛ فضلاً عن معرفة النحات بأسلوب النحت بالوضعية الأمامية الجامدة للأشخاص المصوَرين في المنحوتة الفنية، ربما سببه يرجع إلى مبررات دينية تقتضي المواجهة التامة بين المتعبد والمعبود، (العلوان ١٩٩٧: ٢٢٨).

حركة اليد وماتحمله من رموز

نستدل على ذلك من خلال المنحوتات التي تزيّن أماكن محددة من الجدران ومداخل المعابد، ربما الغرض منها يُعزى لأسباب جمالية زخرفية، أو لإبراز الجانب الديني، (السلطان ١٩٩٦: ١١٦) لأنه كان يحمل بعض السمات الدينية، والتي تتضح من خلال بعض التعابير التي تشير إليها تلك المنحوتات، منها ما اعتمد على رفع اليد اليمنى التي أشار إليها الباحثون، وهي لا تعدو أن تكون صفة للتعبير عن السلام والتحية. وهناك مَن يجد أن رفع اليد اليمنى ما هي إلا علامة من علامات دفع الشر عن صاحب المنحوتة أو عن المدينة على حد سواء (سفر ١٩٧٤: ٥١). وهناك رأي يجد في رفع اليد اليمنى إيفاءً بالوعود والالتزامات والمعاهدات التي يتعهد بها الشخص المصور تجاه الموعود له (العلوان١٩٩٧: ٢٢٣) (الأشكال: ٢، ٣، ١٠، ٢٢).

كذلك الحال بالنسبة لرفع السعفة أو الريشة كما يشير إليها أحد الباحثين، (سفر١٩٧٤: ١٢٨)، في حين يمكن أن نستعرض في رفع السعفة باليد اليمنى كتعبير عن المعنى الداخلي بحركتها القابضة على الرمز النباتي وليس الريشة، ولأكثر من سبب؛ كون السعفة ما هي الإ إحدى الرموز الدينية لمدينة الحضر، وكرمز تعبيري عن الزرع والخصب والنماء (العلوان ١٩٩٧: ٢٢٠) (اللوحة ٢١)؛ والسبب الآخر كون السعفة ترجع في أصولها إلى بلاد الرافدين (مورتكارت ١٩٧٥: ٤١٨). فقد كان النحات في مدينة الحضر ميالاً إلى الاكتفاء بالفكرة الجوهرية للشيء المراد تمثيله على المنحوتات الفنية المصوَرة، مثل كيس النقود الذي كان يُحمل بإحدى يدي الشخص المصور كتبرع من المتعبد للمعبد، (الصالحي ١٩٨٥: ١٧٩) كما في (اللوحة ٢٢). في حين كانت بعض الشخصيات المصوَرة تضع أيديها على مقابض السيوف، كدلالة على فروسيتهم وتأهبهم للدفاع عن الحضر وعن معابدها، (الصالحي ١٩٨٥: ١٧٩) كما في (اللوحة ٢٣).

وقد نجد بعض الشخصيات الدينية تحمل في أيديها الإناء كما في (اللوحة ٢٤)، ربما الغرض منه لوضع الماء المقدس كأحدى صفات الطقوس الدينية التي شاعت في بلاد وادي الرافدين، (السعدون ١٩٨٨: ١٧٩). فضلاً عما برّزته إحدى المنحوتات الحضرية لربة جالسة واضعة يديها على ركبتها، وتبرز من إحدى يديها أصبع السبابة، فهي حركة نمطية جمالية يتكرر

اللوحة ٢١: رفع السعفة أو الريشة (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٢٢: كيس النقود (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

شيوعها في العراق القديم، والموضحة في (اللوحة ٢٥)، (العلوان ١٩٩٧: ٢٠٧). برزت إحدى حالات التعبير الصوفية (السلطان ١٩٩٦: ١٢٠)، والتي توضح إحدى الصفات التعبيرية التي تُبرّزها المنحوتات الحضرية وهي إحاطة اليد اليمنى للصدر والمتشابهة مع حركة أيدي المنحوتات الفنية للشخصيات الدينية، وقد تقترن تلك الحركة مع الصفة التعبدية المتخذة لدى فناني الحضر، من خلال تمثيله للأشخاص المصورين في النحت الحضري، والتي تشترك في تقدم الرجل اليسرى إلى الأمام مع إنثناء الركبة واستقامة في الرجل اليمنى،

اللوحة ٢٣: شخص يضع يده على مقبض السيف (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٢٤: شخص يحمل إناء (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

ويبدو الجسم مستنداً على كلتا القدمين كصفة تعبيرية عن التقرب إلى المعبود، (السعدون ١٩٨٨: ١٥٦-١٦٢)، أو كصفة عن الاحترام أو الخضوع أمام المعبود، كما في (اللوحة ٢٦). ويتبين في إحدى المنحوتات الحضرية صورة شخص مضطجع على سرير، مثلت الشخصية المصورة بخطوط مختزلة لينة الإحساس، تعبر عن حالة الاسترخاء والراحة (العلوان ١٩٩٧: ٢٣)، من أعمال يوم شاق انصرف جزء منه للعمل اليومي والآخر للعمل الديني (اللوحة ٦). إضافة إلى الدلالات الرمزية

اللوحة ٢٥: ربة جالسة واضعة يديها على ركبتها (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

التي صاحبت الشخصيات المصوَرة، مثل عنصر الراية الحضرية أو كما سماها الحضريون «سميا» المرتبطة بالمضمون الفكري وحركة الكواكب السيارة، فضلاً عن كونها رايات قبيلية ورموزاً حربية كما في (اللوحة ١٣). (Ingholt: 1945: 23,25-14. Dawney1970: 197-214.)[٩]؛ الشمس١٩٨٠: ١٥٠ ١٩٨١: ٤٧-١٢٤).

الدلالات التعبيرية للأشكال الحيوانية

وقد استخلص النحّات بعض الحيوانات التي كانت تصاحب بعض الآلهة مثل الأسد الذي صاحب الآلهة أثينا (اللات) (اللوحة ٢٧)، فهو دليل القوة والرئاسة في التمثيل الرمزي. والثعبان ارتبط مع نرجول في لوحة نرجال سربيوس في (اللوحة ١٣)، وهو رمز الألوهية الدائم ويدل على قدسية عميقة طالما رمز الثعبان يشير إلى حركة الشمس في السموات فقد ارتبط بصفة الخلود بسبب قابليته لتجديد جلده القديم بآخر جديد (الشمس١٩٨١: ١١٢).

اللوحة ٢٦: متعبدة . (سفر، فؤاد ومصطفى، ١٩٧٤).

اللوحة ٢٧: الآلهة أثينا – اللات (Colledge, M, 1977, Op.cit).

الخلاصة

يستخلص من البحث بمحوريه الآنفي الذكر، أن فكرة النحات ليست مجرد نظرة إلى العمل الفني بل، إنها محضّ تظاهر شكلي يقوم على العلاقات المتبادلة بين عناصر العمل الفني، وبين الفكر الحضاري وعناصر البيئة المكانية، ومستوى التطور في النحت، المرتبط بعامل الزمان على مر التاريخ؛ لتتطور الأهداف المقررة لنوعية النتاج الفني بتطور سمات الوسط الحضاري التي تمنح الشكل مضامينه، وتحقق الاتحاد بين ما يعرف بطرائق وأسلوب النحت على منحوتات الحضر، والمسمى بالمدلول الداخلي للشكل، وبين المنحوتات الحضرية في ضوء المدلول التعبيري والذي يسمى بالشكل الخارجي الذي تميزت به مدينة الحضر عن سواها من المدن الأخرى، فرثية كانت أم رومانية بشكل عام.

د. زينة خليل محمد السلطان: كلية الآثار والسياحة – الجامعة الأردنية عمان – الأردن؛ عضو أكاديمية اليبورك للعلوم؛ وعميد بكلية الأداب في جامعة لاهاي–هولندا، E.mail: zeena.sultan1970@yahoo.com.

الهوامش:

١. حول الموقع الجغرافي لمدينة الحضر انظر: السلطان، زينة، ٢٠٠٠، المعابد المركزية في المدن الصحراوية العمارة والطقوس. رسالة دكتوراه الآثار القديمة، كلية الآثار، جامعة بغداد، العراق.

٢. وردت في النصوص الحضرية الآتية: (٤، ٥، ٣٤، ٤٦، ١٠٦، ٢٢١، ٢٣١، ٣٢١، ٣٢٥، ٣٦٣، ٣٨٣، ٣٩٨، ٤٧٩). ذكرت لفظة "جلفا" والتي تعني النحات. عن لفظة جلفا انظر: سفر، فؤاد، مصطفى، محمد علي، ١٩٧٤، الحضر مدينة الشمس، بغداد؛ علي، خالد إسماعيل، ١٩٧٩، "الأفعال في القرآن الكريم ونظائرها السامية"، مجلة كلية الأداب، جامعة بغداد، ٢٤، ٤٤٦–٤٥٠؛ إبراهيم، جابر خليل، ٨٥–١٩٨٦، " أضواء على كتابات آرامية جديدة من الحضر" سومر، ج١–٢، ٤٤، ٨٢–٨٨؛ الصالحي، واثق، ٨٥–١٩٨٦، "كتابات الحضر" سومر، ج١–٢، ٤٤، ٩٨–١٠٦.

٣. للتعرف على أنواع الرخام والتي شاع استخدامها في مدينة الحضر، انظر: Colledge, M;1977, Parthain Art , London؛ اندريه، فالتر، ٨٧– ٩٨٨ ١، "الثرثار وجسره" ترجمة، عبد الرزاق ذنون، سومر، ج١–٢، مجلد٤٥، ص ٢٨٨؛ Baqqain, H. S, 1987, The architecture of Hatra, Ph.D, Vol I, England, P208؛ بقاعين، حنا، ١٩٩٤، "أدوات وطريقة تشذيب الحجر عند المعمار الحضري"، بحث مقدم في ندوة لمهرجان الحضر الدولي الأول بالتعاون مع وزارة الثقافة والأعلام مع دائرة الأثار والتراث مع جامعة الموصل.

٤. للتعرف على المواد الأولية الداخلة في صنع المنحوتات الحضرية، انظر سفر، فؤاد، مصطفى، محمد، الحضر مدينة الشمس، بغداد؛ لشاوي، ناصر، ١٩٩٥، "الفنون في العراق خلال العصرين السلوقي والفرثي ومشكلة تكوين الفن العربي"، مجلة الأكاديمية، جامعة بغداد، العدد الخاص من المؤتمر العلمي السنوي الثالث في عام ١٩٩٥.

٥. أطلق بعض الباحثين على الفن الحضري اسم الفن الفرثي، وصُنّفت فنون دورا أوربس (الصالحية) وتدمر على أنها فنون فرثية، وقد تكون وجهة نظرهم مبنية على اعتبارات سياسية أكثر مما هي فنية.

للمزيد من المعلومات انظر: Rostvetzeff, M, 1935, "Dura and the Problem of Parthian Art " Yale Classical Studies, 5, Institute for Classical Studies , Newhaven , 157-304. فيما أطلق باحثون آخرين في السنوات الأخيرة على الفن الحضري بأنه فن بلاد الرافدين أو فن بلاد الرافدين في العصر الفرثي. للمزيد من المعلومات انظر: Fukai, Sh, 1960, "The Artifacts of Hatra and Parthian", Art East ,West, Vol II, Jun-Sep, chapter, 3, 135-181؛ سفر، فؤاد، مصطفى، محمد علي، ١٩٧٤، المصدر السابق، بغداد؛ الصالحي، واثق، ١٩٨٥، "النحت في الحضر" حضارة العراق، ج ٤: ١٧٩.

٦. جاءت عدة فرضيات عن أصل الوضعية الأمامية الجامدة، منها فرضية الأصل الشرقي والتي وضعت من قبل: Dussade, 1973, Syria, 18,228. وهناك من يجد أن أصل الوضعية ترجع الى الأصل الشرقي السامي للمزيد من المعلومات انظر: Gibson, D. 2002, The Nabataeans Builders of Petra, Amman-Jordan; Alpass, p. j , 2011, The Religious life of Nabataea, Durham University; Hammond, Ph, 1973, The Nabataean their history and Archaeology; Gothenburg,Sweden, 82؛ هناك فرضية الأصل الأغريقي للوضعية الأمامية، عن ذلك انظر: Hopkins, C. 1936. A Note on Framtality in the Ancient Near Eastern Art , Art Islamic,1-148؛ الصالحي، واثق، ١٩٧٩، "الملامح البارزة للفن الفرثي" مجلة كلية الأداب، ٢٦، ٣٦-٤٦. أخيراً فرضية الأصل الفرثي أو الإيراني للوضعية الأمامية الجامدة. عن ذلك انظر: A.Rostovetzeff, M. 1935. Op.cit,157-304 , Al Shawi, N. 1986, Sculpture of Hatranes study of costume and Jewelry , P h.D. Dissertation, India. Colledge, M. 1977, Op.cit,145-193

٧. عثر في منطقة البوابات الشمالية من مدينة الحضر على منحوتة للنسر، والعائدة بتاريخها إلى القرن الثاني الميلادي تجمع ما بين الوضعين الأمامي والجانبي، عن ذلك انظر الصالحي، واثق، ١٩٨٠، الحضر/ التنقيب في البوابة الشمالية، سومر، ج١-٢: ١٥٨-١٨٩. الصالحي، واثق، ١٩٨٥، المصدر السابق ص١٨٠.

٨. للتعرف على منحوتة زواج تعقده الألهة، انظر سفر، فؤاد، مصطفى، محمد علي، ١٩٧٤، المصدر السابق، ٢٨٤.

٩. وللمزيد من المعلومات في معرفة دلالات الراية الحضرية واختلاف آراء الباحثين يراجع: - Ingholt, H.1945. Parthian Sculpture,from Hatra, Memoirs of Connecticut, Academo of the Art and Sciences,Vol. XII. PP 23, 25-46; Downey, S. 1970. "Apriliminary corpus of the Standards of Hatra"; Sumer,volxxvi, 1970, PP 197-214؛ الشمس، ماجد ١٩٨٠ رايات العرب الحضرية، سومر، مجلد٣٦، ج١-٢.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية

السعدون، حمد، ١٩٨٨، تطور أسلوب النحت الحضري، أطروحة ماجستير، الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.

السلطان، زينة خليل، ١٩٩٦، الحياة اليومية في مدينة الحضر في ضوء الشواهد الأثرية، أطروحة ماجستير، الأثار القديمة، كلية الأثار، جامعة بغداد، العراق.

الشاوي، ناصر ١٩٩٥، «الفنون في العراق خلال العصرين السلوقي والفرثي ومشكلة تكون الفن العربي»، **مجلة الأكاديمية**، جامعة بغداد، ٧٩-٧٨.

الصالحي، واثق، ٨٥-١٩٨٦، «كتابات الحضر» **مجلة سومر**، ج١-٢، ٤٤، ٩٨-١١٠.

الصالحي، واثق، ١٩٨٥، «النحت الحضري»، **حضارة العراق** ج٦، بغداد، العراق، ١٨٩-٢١٨.

العلوان، فاروق، ١٩٩٧، التجريد في فنون العرب قبل الأسلام، أطروحة ماجستير، الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.

ابراهيم، جابر خليل، ١٩٨٥-١٩٨٦، «أضواء على كتابات آرامية جديدة من الحضر»، **مجلة سومر**، ج١-٢، ٤٤، ٨١-٩٧.

اندريه، فالتر، ٨٧-١٩٨٨، «الثرثار وجسره»، ترجمة عبد الرزاق ذنون، **مجلة سومر**، ج١-٢، ٤٥، ٢٨٦-٢٩٠.

النجفي، حازم، ١٩٨١، **الاحتفال بتكريم الآلهة اللات مشهد موسيقي من الحضر**، ج١-٢، مجلد٣٤، ص١٣١- ١٤٢

بقاعين، حنا، ١٩٩٤، «أدوات وطريقة تشذيب الحجر عند المعمار الحضري»، بحث مقدم في **ندوة لمهرجان الحضر الدولي الأول بالتعاون مع وزارة الثقافة والأعلام مع دائرة الأثار والتراث مع جامعة الموصل**.

سفر، فؤاد. مصطفى، محمد علي، ١٩٧٤، **الحضر مدينة الشمس**، بغداد، العراق.

مورتكارت، أنطوان، ١٩٧٥، **الفن في العراق القديم** ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد.

ثانياً: المراجع غير العربية

Al Salihi.W I, 1996. "Two cult statues from hatra", **IRAQ**, vol 58, pp105-108.

Al Shawi, N. 1986. Sculpture of Hatranes, A study of costume and Jewellery, P h. D. Dissertation , India.

Colledge, M. 1977. **Parthian Art**, London.

Ingholt, H, 1945. "Parthain Sculpture from Hatra, **Memories of Connecticut, Academy of the Art and Science**, XII, 23-46.

Dawney, S,1970. "Apriliminary corpus of the Standards of Hatra", **Sumer**, XXVI, 197-214.

Duussed, R. 1936. "Cultes cananens Aux Sourceses du Jourdain D, Apres les Taxtes de Ras Shamara", **SYRIA**,17, 18,283-295

Fukai, Sh.1960. "The Artifacts of Hatra", **Parthain Art East, West**, cha, 3, vol II,Jun- Sep135-181.

Hammond, P, 1973. **The Nabataen their history and Archaeology,** Coteberg.

Hopkins, C, 1936. **A Note on Framtality in the Ancient Near Eastern Art, Art Islamic**

Rostovetzeff.M; 1935. "Dura and the problem of Parthian Art", **Yale Classical Studies**, vol5, Newhavean, 157-304.

Weber.Thomas M; 2011. "Classical Greek Sculptures in the Decapolis1", **ARAM** v. 23 p. 467-488