

تاريخ الفن العراقي القديم

تأليف : د. أ. عبد الحميد فاضل البياتي
كلية الفنون الجميلة
جامعة بابل



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

نحن ننعّم الآن بكلّ نتاجات الإبداع الإنساني التي أنجزت بالعمل المستمرّ والجهد الشاق الذي قام به الإنسان ، ذلك المخلوق الذي حباه الله بكلّ مقومات الإبداع والتطور والرقي منذ وجوده على الكرة الأرضية. واستطاع الإنسان أن يخلق نظاماً اجتماعياً معقداً يمكنه من زيادة نتاجه الثقافيّ، ويمكن أن نطلق على هذا النظام مصطلح (حضارة). ولا يخفى على أحد من أن الحضارة تتركز على عناصر أربعة تعد العمود الفقريّ لكلّ حضارة وهي:

اولا : قوة الاقتصاد من حيث الوفرة والتنوع.

ثانيا : التنظيم السياسيّ

ثالثا: العادات والتقاليد الخلقية والقدرة على متابعة التطور الفكري والفني.

والأخيرة تبدأ عند الاستقرار والأمن وحين ينتهي الاضطراب والقلق والخوف لأنه اذا ما أمن الانسان على حياته بكل تفصيلاتها تحررت في نفسه دوافع التطلع الى المستقبل وعوامل الخلق والإنشاء، بعدئذ تكون الحوافز الطبيعية سبباً لتوقده الفكري في طريقه لفهم الحياة وازدهارها والحضارة مشروطة بطائفة من العوامل هي التي تستحث خطاها أو تعوق مسراها، وأولها العوامل الجيولوجية ، ذلك أن النشاط الحضاري للإنسان يحصل حينما تكون الأرض سهلة المراس والتغيرات التي تحصل عليها محدودة ومسيطر عليها ، ذلك أن الحضارة مرحلة وسط عصرين جليديين، فتبار الجليد متى ما عاود الكرة فجر من جديد الأرض، بحيث يطمس منشآت الإنسان بركام من ثلوج وأحجار ويحصر الحياة في نطاق ضيق من سطح الأرض، إذ تموت النباتات والحيوانات نتيجة هذا الزحف، كما أن الزلازل إذا ما تحركت ابتلعت كل شيء فوقها، وأنهت كل جهد حضاري ، ان مثل هذه الظروف الجيولوجية تعيق نشاط الإنسان وتمنعه من التقدم والتطور، ثانيا العوامل الجغرافية، فحرارة الأقطار الاستوائية وارتفاع نسبة الرطوبة وكثرة الطفيليات لا تهييء للحضارة أسبابها لما

يسود تلك الأقطار من خمول وأمراض، كذلك التضاريس الأرضية وطبيعة المناخ والقرب والبعيد عن الطرق الرئيسية للتجارة ووفرة المياه التي هي وسيلة الحياة كلها عوامل تدخل بشكل مباشر ايجاباً أو سلباً في نشأة الحضارة وازدهارها.

ثالثاً العوامل الاقتصادية وهي من العوامل المهمة التي تقوم بدور كبير في النشاط الحضاري، فقد يكون لشعب مؤسسات اجتماعية منظمة وتشريع خلقي رفيع ومع ذلك يظل في مرحلة الصيد اذا ما اعتمد في وجوده على ما عسى أن يصادفه من قناتص فقط، دون سعي الى تنوع مصادره الاقتصادية، فإنه يستحيل أن يتحول من الهمجية الى الحضارة تحولا تاما.

رابعا قد يؤثر الدم في الحضارة بمعنى أن الأمة قد يعوقها أو يدفعها -في مرحلة معينة- الى الأمام كونها تتشا من عناصر من الناس أدنى أو أعلى من سواها، ولو انعدمت هذه العوامل يجاز للحضارة أن يتقوض أساسها.

وبهذه العوامل التي ذكرناها أعلاه وبالعامل الدائب المخلص المستمر الذي مارسه الإنسان منذ وجوده على الارض تحققت الابداعات الخلاقة التي جاءت بها الحضارة الإنسانية، وأن كل ما حصل عليه الإنسان من قيم حضارية ومكتشفات جاءت من خلال فهمه لمتطلبات الحياة ومواصلته العمل، ولولا هذا الفهم والعمل لما استطاع الإنسان أن يصل الى المستوى الحضاري الذي وصل اليه في عصرنا الحاضر.

وقد كان للإنسان العراقي القديم دور كبير وريادي في المنجز الحضاري الإنساني، لما له من قدرة على الفهم والابداع في كل مجالات الحياة.

د. عبد الحميد فاضل البياتي

الفصل الأول

العصور الحجرية

يمكننا تقسيم العصور الحجرية التي مر بها الإنسان الى ثلاث مراحل استنادا لطبيعة النتائج الحضاري ونوع الأدوات المستخدمة من حيث حجم الأدوات الحجرية وطبيعة المواد الداخلة في صناعتها واسلوب تكييفها، وتعدد أشكالها وتباين استخداماتها. وهذه المراحل هي :

أولاً : العصر الحجري القديم (بوليوليتيك) (12،40 ألف سنة قبل الميلاد . -600،700)

لو أخذ بنظريات العلم المعاصر في سرعة تغيرها - لقلنا إن الكائن الذي جسد إنسانيته حين تعلم الكلام كان أحد الأنواع القادرة على الملائمة بين نفسه و البيئة التي بقيت قروناً متجمدة* .

فقد استطاع هذا المخلوق العظيم أن يكتشف النار ونحت الصخر والعظم ليصنع أسلحة وآلات فمهد السبيل لظهور الحضارة.

لقد وجدت بقايا عظمية كثيرة ترجع الى هذا الإنسان السابق للتاريخ ففي سنة 1929 كشف شاب صيني وهو عالم بالحفريات الحيوانية والنباتية وهو (و.س.بي) W. C. Pei في كهف عند (تشوكوتين) عن جمجمة. وقد قال فيها العلماء مثل (الأب

* تحدد النظرية الجيولوجية القائمة الان تاريخ عصر الجليد الاول بسنة 500000 قبل الميلاد، والمرحلة الاولى التي هي وسط عصرين جليديين بسنة تقع بين 475000 قبل الميلاد، و 400000 قبل الميلاد، وعصر الجليد الثاني بسنة 400000 قبل الميلاد، والمرحلة الثانية التي توسطت عصرين جليديين بسنة 375000 و 175000 قبل الميلاد، والعصر الجليدي الثالث بسنة 175000 قبل الميلاد، والمرحلة الثالثة التي هي وسط عصرين جليديين بسنة 150000 و 50000 قبل الميلاد، والعصر الجليدي الرابع والاخير لسنة تقع بين 50000 و 25000 قبل الميلاد،

بريل) Breuil و(ج اليوت سمث) El G.Eliot.Swith إنها جمجمة بشرية، ووجدت آثار من النار بالقرب منها، كما وجدت أحجار أستخدمت كآلات بغير شك وقد أجمعت الآراء على ان هذه الجمجمة أقدم ما نعرف عن البشرية.

وكذلك وجد (دوسن) Dawson و (وود ورد) wood word عند (بلنداون) من مقاطعة (سيسكس) بإنجلترا سنة 1911 قطعا من العظم يمكن أن تكون بشرية وهي التي تعرف اليوم باسم إنسان (بلنداون) أو بأسم (يوانثروبس) Eoanthropus أو بإنسان الفجر) والتاريخ الذي يحدد لهذا على مسافة بعيدة من الزمن يتراوح بين مليون الى 125000 سنة قبل الميلاد ومثل هذه التخمينات تدور ايضا حول عظم الجمجمة والفخذ التي وجدت في جاوة سنة 1891، وأقدم العظام التي لا شك في أنها بشرية وجدت في كهف نيادرتال بالقرب من دسلدورف في ألمانيا سنة 1857 وتاريخها فيما يظهر هو سنة 40000 ق. م. وهي تشبه البقايا البشرية التي كشف عنها في بلجيكا وفرنسا وأسبانيا.

وكان هؤلاء الناس قصاراً لكن لهم جماجم سعة الواحدة منها 1600سم³ أي انها أكبر من جمجمة رجل هذا العصر بـ (200سم³) وقد حل جنس جديد إسمه) كرومانيوم (Gromangon) بحدود سنة 20000 قبل الميلاد ، كما تدلنا الآثار التي كشف عنها سنة 1868 بمغارة في منطقة (دور دون) في فرنسا على آثار الجنس الجديد ، كما واستخرجت بقايا كثيرة تعود لهذا الجنس ترجع الى نفس عصره من مواضع مختلفة في فرنسا وسويسرا وألمانيا وويلز وكلها تدل على قوم ذوي قوة عظيمة وقوام فارح يتراوح طوله بين خمس أقدام وعشر بوصات الى ست أقدام وأربع بوصات، ولهم جماجم سعة الواحدة منها تختلف من (159 - 1715) سم³، وتعرف فصيلة كرومانيوم ، وفصيلة نيادرتال باسم (سكان الكهوف) وذلك لأن آثارهم وجدت في الكهوف ، ويمكن تقسيم العصر الحجري القديم الى قسمين رئيسيين هما:

1. العصر الحجري القديم الأسفل وأدواره الحضارية هي:

أ. ما قبل الشيلي*، وهي الفترة التي سبقت مرحلة الشيلي ويقع تاريخها حوالي (125000) قبل الميلاد. ومعظم الأحجار التي وجدت في طبقات الأرض تدل دلالة واضحة على أن إنسان ذلك العصر استخدمها كما صادفها في الطبيعة دون صياغة أو تحويل، لكن وجود أحجار كثيرة لها مقبض يلائم قبضة اليد ولها طرف حاد جعلنا نعدّها أول آلة استخدمها الإنسان القديم وهي المدية الحجرية. (شكل-1).

ب. المرحلة الشيلي: ويقع تاريخها في حدود سنة(100000) قبل الميلاد.

وقد تحسنت فيها المدية الحجرية بإرهاف جانبيها إرهابا على شيء من الغلظة ويتدببها بحيث تتخذ شكل اللوزة (شكل - 2) ثم بتهيئتها تهيئة تكون أصلح لقبضة اليد البشرية. كما وجدت أيضا أدوات حجرية أخرى تباينت في استخداماتها وأشكالها(شكل-3). ج. المرحلة الأشولية*: وتاريخها في حدود سنة(75000) قبل الميلاد. ولقد تخلفت عنها آثار كثيرة في أوروبا والولايات المتحدة والمكسيك وأفريقيا والشرق الأدنى والهند والصين، وإنسان هذه المرحلة لم يقف عند حد الآلة التي استخدمت في المراحل التي سبقت بل أبدع أنواعا كثيرة من الآلات الخاصة كالمطارق والسندانات والكاشطات والصفائح ورؤوس السهام وسانن الرماح والمدى، وقد تم ذلك بعد تطويره للآلة القديمة من حيث جعلها أكثر تناسقا وأحد طرفا، ويمكننا القول أن منتجات إنسان هذه المرحلة تشير إلى مرحلة نشطية في الصناعة البشرية (شكل-4).

د. المرحلة الموستيرية*: توجد آثار هذه المرحلة في القارات كافة، وهذه الآثار مرتبطة ارتباطا يسترعي النظر ببقايا إنسان النياترغال ويرجع تاريخ هذه الآثار -على نحو التقريب- إلى أربعين ألف سنة قبل الميلاد. والمدية الحجرية نادرة نسبيا بين هذه الآثار، إذ استعاض عنها الإنسان بآلات جديدة قوامها رقيق على الرغم من كونها من الحجر وأخف من المدية

* الشيلي، نسبة إلى مدينة (شيلز) بفرنسا والتي وجد فيها أول مرة آثار تعود لمرحلة الشيلي

* نسبة إلى موقع (سنت اشول) بفرنسا وجد فيه لأول مرة آثار هذه المرحلة

* الموستيرية نسبة إلى موقع (لاموستير) بفرنسا وجد فيه لأول مرة آثار هذه المرحلة .

السابقة وأرهف جدا وأحسن شكلا، هذا يعني أن إنسان هذه المرحلة أدرك أهمية مميزات الآلات استنادا لاستخداماتها المثلى، وهذا يعني تطوراً كبيراً في عملية الخلق والابداع البشري (شكل-5).

2. العصر الحجري القديم الأعلى وأدواره الحضارية هي:

أ. المرحلة الأورجناسية**.

ويعود تاريخ هذه المرحلة الى حوالي (25000) قبل الميلاد وهي اولى المراحل الصناعية بعد انحسار الجليد وفي هذه المرحلة أضيفت الى الآلات الحجرية القديمة آلات من العظم وباستخدامات معينة تتسجم وطبيعة العظم التكوينية، كما ظهر الفن في نقوش غليظة منحوتة على وجوه الصخر او في رسوم ساذجة بارزة اغلبها رسوم نساء عاريات ، وهذا يعني ان العمل المنحوت او المرسوم اصبح احد الوسائل لدى انسان هذه المرحلة للتعبير عن مشاعره واحاسيسه وعواطفه، وهذا يشير الى تطور كبير في قدرات الانسان الفكرية والابداعية وخلق الوسائل، ويعود هذا التقدم الى انسان كرومانيوم (شكل - 6).

ب. المرحلة السولترية*:

ظهرت آثار ثقافة هذه المرحلة في فرنسا وأسبانيا وتشيكيا وسلوفاكيا وبولندا، ويعود تاريخ هذه الثقافة الى حوالي (20000) قبل الميلاد. ونلاحظ في هذه الآثار تنوعاً جديداً في الآلات وشملت مثاقب ومناشير ورماحاً وحراباً وصنعت كذلك أبر دقيقة وحادة من العظم، (شكل - 7).

وقدت آلات كثيرة من القرون، ومن الملاحظ أن النقوش التي نفذها إنسان هذه المرحلة على قرون الوعل هي أرقى بكثير من النقوش التي نفذت في المرحلة الأورجناسية السابقة من حيث التكوين والخطوط الخارجية وتناسب الأجزاء مع بعضها.

** الأورجناسية نسبة إلى كهف (اوريجانس) بفرنسا والذي وجد فيه لأول مرة آثار هذه المرحلة .

* السولترية نسبة إلى موقع اثري في فرنسا وجد فيه آثار هذه المرحلة أول مرة .

ج- المرحلة المجدلية**.

وظهرت الآثار التي تعود لهذه الثقافة في أرجاء أوروبا كلها ويعود تاريخ هذه الآثار الى حوالي سنة (16000) قبل الميلاد. وتتميز آثار هذه المرحلة بمجموعة كبيرة متنوعة من الآنية الحجرية الرقيقة نوعا ما اضافة الى آنية مصنوعة من العاج والعظم وقرون الحيوانات وكذلك أدوات أخرى تميزت الى حد ما بالاتقان كالمشابك والأبر (شكل-8). وفي هذه المرحلة تميز الفن عن المراحل السابقة وبشكل خاص ما عثر عليه في كهف التاميرا، وتعتبر هذه الرسوم من أدق وارق ما صنعه إنسان كرومانيوم. واذا ما أردنا اجمال الفنون التي ظهرت في العصر الحجري القديم نقول أن أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار في كثير من أقطار العالم ولا سيما في فرنسا وأسبانيا وألمانيا كشفت النقاب عن آلاف الآلات الحجرية التي تدل دلالة واضحة عن تطور الإنسان الصياد في هذا العصر الذي توصل فيه الى معرفة بضع آلات متقنة بالنسبة الى ما سبقها من الآلات* .

وعلى مر العصور أخذ الإنسان يتقن في صناعة أدوات العمل وذلك بربط القطع الحجرية الحادة بقطع خشبية دلالة على إدراكه نوعية الآلة بالنسبة للعمل وربما شكلها العام

** المجدلية نسبة إلى كهف يقع في جنوب غرب فرنسا وجد فيه اثار تعود لهذه المرحلة لأول مرة .

* ان الآلات مرت بأدوار تطور بالنسبة إلى صياغتها واسلوب استخدامها استغرقت زمنا طويلا فقد كان الانسان القديم يستخدم الحجارة كآلة كما هي موجودة في الطبيعة، وبعد ذلك اخذ يهذب هذه الحجارة ويجعلها احد ويجعل لها مقابض، وبعد فترة زمنية اخرى تعددت اشكال الآلات واختلفت باختلاف اغراض العمل والحاجة، وبعد ذلك استخدمت اكثر من مادة في صنع الآلات مثل الخشب والعظم والعاج وتطورت اكثر بربط الحجر أو العظم إلى عصا من الخشب لصنع آلة معينة .

من الناحية الجمالية، إضافة إلى هذا قد وصلتنا رسوم الإنسان في العصر الحجري التي حفظتها الكهوف إلى يومنا هذا. ففي (التاميرا) شمال أسبانيا وجد (مارسليينودي سوتولا) في مزرعته كهفاً واسعاً أقفلته صخور سقطت عليه عبر القرون الطويلة الماضية وقد استطلع الكهف فوجد في سقفه تخطيطاً غامضاً لبيزون ضخم (ثور بري) جميل الرسم ناصع الألوان. فلما فحص السقف والجدران وجد صوراً أخرى كثيرة (شكل - 9).

وفي عام 1880 نشر سوتولا تقريراً عن مشاهداته، وقد شكك في الرسوم وعدت مزيفة في ذلك الوقت، وبعد ثلاثين عاماً من الاكتشاف الفني في التاميرا، أكتشفت رسوم جديدة في كهوف أخرى، اجتمع العلماء على أنها رسوم من عهد ما قبل التاريخ بدلالة ما وجد بالقرب من هذه الرسوم في الكهوف من آلات حجرية غير مصقولة وعاج وعظم مصقولين فأصبح هذا الاكتشاف بمثابة التأكيد على ما قد عثر عليه في التاميرا، وأقر العلماء بالإجماع بأن رسوم كهف التاميرا ترجع إلى العصر الحجري القديم ومن المرحلة المجلية وقمة الظهور الفني في هذه المرحلة. فرسوم كهف التاميرا تميزت بالحيوية وبالحرركات العنيفة للحيوانات وبالخصوص البيزون والماموث (الفيل) فقد صورت هذه الحيوانات وهي في حالة القفز والهجوم والركض والانقضاض والنوم، مما يثير الدهشة والاعجاب بالفنان القديم لدقة ملاحظته ورقة مشاعره في تصوير الشكل الواقعي، وقد اعتمد هذا الفنان التدرج اللوني للأحمر إلى القهوائي والأصفر الرمادي إلى الأصفر الليموني، كما اتسمت رسوم التاميرا بالتخطيط الخارجي الأكثر قرباً من الشكل الطبيعي وباراز الحركة الديناميكية، وعلى الرغم من ذلك فرسوم التاميرا افتقدت التكوين المتكامل بحيث لا تجد مضمونها واضحاً للرسومات المنفذة وكأنها رسمت كل كتلة بمعزل عن الأخرى تماماً، ويمكننا أن نقول أن جدران التاميرا وسقفها كان أرضية لعدة رسامين، فقد ظهرت هناك عدة رسوم وضعت بعضها فوق البعض الآخر (شكل - 10).

ومن الرسوم الأخرى التي تعود الى العصر الحجري القديم المرحلة المجدلية وما قبلها رسومات كهف (لاسكو) * وكهف (أبو) في فرنسا وهذه أبعد تاريخاً من كهف التاميرا وكهف (فون دي كول) في فرنسا، إن رسوم كهف لاسكو في أغلبها ملونة الا أنها تقتقد الى التدرج اللوني - ربما لمحدودية الألوان في ذلك الوقت - واكتفى الإنسان القديم في احداث خطوط دائرية لولبية على السطح الخارجي لجسد الحيوانات في محاولة للإشارة الى الفرو، إن الجو اللوني العام لهذه الرسومات هو الليموني الذهبي والأصفر القريب الى القهوائي وقليلاً من الأخضر مع اللون الأسود والرمادي والأحمر.

إن درجات تطور هذه الرسومات يعود الى أن الإنسان القديم استعمل أصابعه في الرسم وبالألوان الأحمر والأسود لتحديد الخطوط العامة واستكمالاً للتلوين استخدم شعر الحيوانات وريش الطيور كذلك استخدم تقنية* رشق الألوان**.

وبغض النظر عن الأمور الأصلاحية التي ظهرت في كهف لاسكو (شكل - 11) فهي تعطي لاشكال الحيوانات وحركتها حيوية ، كما كانت رسومات لاسكو أكبر من الحجم الطبيعي فرسوم الثيران تجاوزت السنة أمتار، أما الأبقار فتجاوزت المترين،لذا فإنها أي الرسومات أفنقتد التوازن التكويني، كما أن سوء الإضاءة في ذلك الوقت حيث استخدمت الإضاءة الغير موجهة كشعلة النار أو المشاعل البدائية أسهم في عدم التوازن التكويني.

* لاسكو قرية في فرنسا عثر فيها عام 1940 على مجموعة كهوف متصلة بعضها ببعض بممرات وكانت جميع جدران وممرات هذه الكهوف مغطاة برسومات لمراحل متعددة، لكن اكثر الرسومات التي حافظت على البقاء هي من المرحلة التي سبقت المرحلة المجدلية . استخدمت تقنية رشق الالوان وذلك بوضع عجينة الالوان في قصبه أو عظم مجوف وبالنفخ من الطرف الثاني ترشق الالوان على الرسم المراد تلوينه، ولذا نجد في الرسم الواحد عدة تقنيات .

** كانت الالوان تحضر من الاتربة الملونة مع شحم الحيوانات وهذه الاخيرة تمنح الرسومات طبقة عازلة بتفاعلها مع الاكاسيد الموجودة على جدران الكهف، وبذلك حافظت هذه الرسومات على وجودها إلى الان .

إن رسام لاسكو حاول رسم الحيوانات على شكل قطعان وحاول كذلك وبذكاء استغلال النتوءات الطبيعية الموجودة على جدران الكهف عاملاً مساعداً في تجسيم الحيوانات المرسومة بشكل جانبي تحاشياً منه للوقوع في خطأ المنظور (شكل-12).

أما رسومات كهف (فون دي كول) بفرنسا فإننا نلاحظ بعض التدهور أو الانخفاض أو الضعف فيما يخص الحركة أو انعدام المنظور البدائي. كذلك الاعتماد على الشكل الاصطلاحي والتحديد بلون واحد، إضافة إلى قلة الألوان التي جعلت فن الرسام القديم مقيد باستخدام اللون الأسود والأحمر لتحديد الخطوط الخارجية للشكل الحيواني أو الآدمي.

وفي كهوف أخرى تعود لذات العصر القديم اتخذت الرسومات أشكالاً مستقل بعضها عن بعض، بحيث لم تعد الأشكال ذات صلات فيما بينها، فكثير من الحيوانات المرسومة جسدت وكأنها مقلوبة أو رسمت بشكل عمودي فمسألة التكوين الفني من حيث الحركة والتضاد والتكرار والانسجام وعلاقات النسب بين أجزاء الشكل الواحد وعلاقة نسبة الشكل كلاً مع الجدار ومساحته لم تكن موجودة، وما كان يرى هذا الرسام القديم إلا ما يرسمه بشكل منعزل عن باقي الأشكال بحيث يعطي الأهمية الكبرى لكل حيوان على حدة، وكل شكل حيواني هو عالم متكامل ومستقل يحس به ويدركه كهدفاً يسعى إليه لغرض الاصطياد والسيطرة عليه، لذلك نراه في بعض الرسومات قد أصاب الحيوان بسهم تعبيراً عن رغبته في تحقيق ذلك في الواقع.

أما بالنسبة للنحت فإن الإنسان القديم نادراً ما نحت أشخاصاً إذ نحت بعض التماثيل الصغيرة من الحجر أو العظم أو المحفورة نحتاً بارزاً وجميعها تمثل نساء مكتنزات الأرداف والصدور في إشارة إلى الحس بالجنس الآخر، وإلى فكرة التكاثر والنماء. كما نحت أيضاً بعض الحيوانات التي شكلت بالنسبة له أهمية بالغة لكونها طعامه أو وسيلة عمله كالغزال والحصان والثور الوحشي (شكل-13).

على أن أهم الأمثلة التشخيصية من ما ورد ذكره هو تمثال لإمرأة معمول من العاج عثر عليه في جنوب فرنسا أطلق عليه العلماء اسم (فينوس براسميوي) (شكل - 14) وقد حدد شكل ناب الماموث المعمول منه التمثال، الشكل الخارجي للتمثال، إذ نلاحظ

التمثال وهو يستدق عند الأرجل المصفوفة مع بعضها في حين يتسع ويتضخم التمثال في الوسط عند الأرداف والصدر وهي الأجزاء التي أكد عليها النحات القديم في كل تماثيله النسائية، أما الرقبة والرأس فقد تميزت بالاختزال شأنها شأن الأطراف السفلى. كذلك عثر في أواسط أوربا وبالتحديد في النمسا على تمثال أطلق عليه اسم (فينوس فلندورف) الذي حاول النحات القديم بكل اجتهاد وإمعان إبراز الأعضاء ذات العلاقة بالخصب والنماء والتكاثر عند المرأة مع إهمال الأجزاء الأخرى من الجسد كالرأس والأيدي والأرجل فقد جسدها بشكل اختزالي وببساطة عالية في إشارة لعدم أهميتها بالنسبة له في الجسد الانثوي (شكل - 15). كما عثر في فرنسا على منحوتة على وجه صخرة تمثل امرأة عارية بذات الصفات الخارجية للنماذج السابقة أطلق عليه اسم (فينوس لسبيغ) (شكل-16).

ويمكننا أن نستخلص مما أنتجه الإنسان القديم من فنون جملة من المواقف والرؤى التي كانت تمثل مواقف ومشاعر الإنسان منذ فجر التاريخ تجاه ما يحيطه من ظروف طبيعية وموجودات حيوانية وبشرية تمثل بالنسبة له أهدافاً يروم امتلاكها والسيطرة عليها، لذلك فهو يتطلع الى تلك الامنيات من خلال رسوماته، وسعى جاهداً لتحقيقها واستطاع عبر سنوات طويلة أن يستأنس الحيوان لخدمته ويخضع المرأة لسيطرته والتعايش معها لتكوين الأسرة وتكوين المجتمعات، فخلق الحضارة.

ثانياً : العصر الحجري المتوسط (12000-8000) قبل الميلاد

لا بد من أن تكون هناك مرحلة انتقالية ما بين العصر الحجري القديم والعصر الحجري الحديث وهذه المرحلة أطلق عليها بالعصر الحجري المتوسط وتقع هذه المرحلة في فترة التحويل الجيولوجي الرابع الذي جاء بعد العصر الجليدي الأخير . وبعد العصر الحجري المتوسط قفزة نوعية في تاريخ التطور البشري إذ بدأ الإنسان في هذا العصر بمحاولات لإنتاج القوت، واستأنس بعض الحيوانات واعتمد عليها في حياته، كذلك قاده فكره الى ابتكار القوس والسهم الذين اسهما في خلق تحول اجتماعي كبير في حياة البشر وساعد كذلك في تسهيل عملية الصيد بشكل أدق وبخطورة أقل.

كما أن مخلفات إنسان هذا العصر اثبتت أنه كان يعيش ضمن تجمعات كان لها دور في خلق الأمان والاطمئنان والتحدي لمواجهة الصعاب الطبيعية والحياتية، كما استطاعت هذه التجمعات أن تشغل أراضي أوسع، وعملت على تطوير الأدوات الى الأحسن وبما ينسجم وطبيعة الإنسان وعمله.

وتتميز مواقع هذه المرحلة في العراق بأنها مواقع مكشوفة أي أن الإنسان لم يعيش فيها في الكهوف والمغاور إلا استثناء، وأقدم هذه المواقع هي (زاوي جمبي) على الزاب الأعلى قرب كهف شانيدار وربما كانت هذه القرية من أوائل القرى التي سكنها الإنسان بعد نزوله من الكهف، وقد أظهرت التنقيبات ما يشير الى تقدم في المعتقد الديني ، إذ وجدت بعض الأدوات مدفونة مع جثث الموتى مما يعطي مؤشر على وجود بعض الطقوس والشعائر الخاصة بالموت والحياة الأخرى.

وفي هذا العصر أخذ الإنسان يستفيد من جلود الحيوانات التي يصطادها إذ قام بخياطتها بدليل ما وجد من ابر الخياطة البدائية المصنوعة من العاج بين الآثار ، ومما تقدم نستطيع القول أن إنسان هذه المرحلة وصل الى درجة من التطور الفكري والإبداعي وانسحب هذا كذلك على الفن حيث وجدت مشاهد مرسومة لعملية الصيد ومطاردة الحيوانات.

وهذه الرسوم تميزت بكونها ذات لونين الأسود والأحمر كما أنها ذات تعبير قوي وحركة معبرة تؤكد دقة ملاحظة الإنسان لتلك الحيوانات. ولقد ظهرت هذه الرسوم على جدران كهف(فولتوروتو) في أسبانيا، وتميزت رسوم العصر المتوسط بشكل عام بشكلها الاصطلاحي، حددت بالخطوط الملونة، خالية من التدرج اللوني، تعتمد الأسود والأحمر ، كذلك يمكن ملاحظة التأكيد على الحركة وبالأخص حركة العضو الفاعل في الشكل المرسوم، وازافة الى ذلك هناك أيضا مضمون بدائي مبسط لبعض المشاهد.

ثالثا : العصر الحجري الحديث (8000-4000) قبل الميلاد

يعتبر هذا العصر ثورة كبيرة قام بها الإنسان اتجاه الطبيعة وخلق الأفكار والمعتقدات وأدوات الانتاج، فقد أصبح الإنسان منتجا إذ قام بتطوير ما بدأ به في العصر

الحجري المتوسط فهو في هذا العصر قادرا على انتاج غذائه. وحفر الترع واستصلاح الأراضي التي زرعها، فكان هذا العصر الأساس لقيام الحضارة الناضجة فيما بعد، وتبعاً لما تقدم فقد تبدلت حياة الإنسان الاجتماعية ومعتقداته وطقوسه الدينية وتطورت وتتنوع أدواته في الزراعة وبدأت القرى والمستوطنات بالنمو التدريجي، كما شاع في هذا العصر نوع من الفخار السمج الذي كان قد عرفه في منتصف العصر الحجري المتوسط، ولو بنطاق ضيق. كذلك توصل الإنسان في هذا العصر الى الحياكة واستفاد من جلود الحيوانات، كما أفرزت الحياة الانتاجية مرحلة جديدة من العلاقات الاجتماعية وتربط المجتمعات الزراعية، وبدأت مرحلة جديدة في البناء الأسري إذ ظهرت مرحلة سيادة الأب، مما أدى الى تنظيم الحياة الاجتماعية وخلق قوة جديدة وفعالة في الانتاج. وقد تطور الفن بشكل ملحوظ في جميع أنحاء العالم، وأصبح لكل تجمع بشري في موقع ما خاصة معينة يتميز بها عن الآخر.

كما وارتبط هذا الفن بالمعتقد الديني فقد ظهرت دمي طينية صغيرة تمثل نساء عاريات، بالغ الفنان باظهار انوثتهن رمزاً للخصوبة والتكاثر وقد عرفت فيما بعد بالآلهة الأم التي قدسها الانسان القديم، واستخدم إنسان العصر الحجري الحديث سطوح الآنية التي صنعها من الحجر والطين والفخار لحفظ الفائض من الانتاج الزراعي، بتسجيل بعض المصورات والزخارف ذات العلاقة بالمعتقدات الدينية البدائية، وقد كان هذا النمو الفكري العقائدي اساساً لنشوء الديانات في العالم القديم، وأضافة الى الرسم والنحت فقد بدأت ايضا الحاجة لفن آخر هو بناء المسكن.

ويمكننا بعد الاستعراض البسيط للعصر الحجري الحديث ونشاطات الانسان فيه اجمال الجهد الحضاري والفني لهذا العصر، وهي التوسع في تطور الفن التشكيلي بأنواعه ومواده المختلفة ومواضيعه وإن كانت في الغالب ذات طابع طقسي، التأكيد على الشكل الإصطلاحي، الاهتمام بالترزين بالزخارف البسيطة والتي تباينت على وفق أماكن وجودها ، التوسع والتحسين في استخدام الآلات والأسلحة، واختراع أدوات أخرى مثل البكرات والرافعات والملاقط والفؤوس والمعازيق والسلاالم والمعازل والمناشير والخطافات لصيد الأسماك والابر

للخياطة وفي هذا العصر اخترعت العجلة أيضا، وليكن في علمنا أنه ليس من السهل أن نقدر ما أداه الإنسان قبل التاريخ تقديرا دقيقا وتاما لأننا من جهة لا ينبغي أن ننساق وراء الخيال في تصوير حياته بحيث نبرر على وفق الشواهد الأثرية، ومن جهة أخرى فاننا نشك كثيرا من أن تعاقب آلاف السنين قد محى كما هائلا من الآثار لو بقيت لضيق المسافات ولازلة سوء الفهم بين الإنسان الأول والإنسان الحديث، ومع ذلك فما بقي من آثار يجعلنا نؤمن وبتقدير عال الجهد العظيم الذي بذله هذا الإنسان.

فن الإنسان البدائي

إن الفن البدائي كلمة لها مدلول واسع، فهي لا تعبر فقط عن فنون الإنسان الأول الذي عاش في العصور الحجرية، بل تعبر أيضا عن فنون الشعوب البدائية التي لا تزال تعيش الى الآن على وفق رؤيتها البدائية في أماكن متفرقة من العالم، وأكثر من ذلك فإن بعض الباحثين يرون أن فنون الأطفال في مراحلها المتقدمة توضح المراحل التي مر بها فن الإنسان القديم . لقد مارس الإنسان القديم العمل الفني منذ آلاف السنين واعتمد عليه حتى غدا شكلا للتعبير عن مشاعر الانسان وأفكاره وأحاسيسه ومزاج الإنسان، وأصبح بالنسبة له معيار للتعرف على الواقع الحياتي اليومي.

إن من يروم دراسة فنون الإنسان القديم لا بد له من التعرف أولا على الحياة الاقتصادية والظروف البيئية والمعانات اليومية التي عاشها الإنسان القديم والتي كانت لها انعكاسات في الأساليب الفنية التي أتبعها، فحين كان الإنسان خلال العصر الحجري القديم متنقلا غير مستقر يعتمد في اقتصاده وحياته المعاشية على الصيد وجمع القوت كانت وسائل التعبير عنده تتصل اتصالا وثيقا بهذه المؤثرات والظروف وحين تدرج في التطور وانتقل الى حياة الزراعة والاستقرار تبدلت حياته الاقتصادية تبدا جوهريا، وتبع ذلك تغيير ادواته وأساليب حياته اليومية. فظهرت وسائل تعبيرية فنية جديدة تتسم بتصميمها عقليا قبل تنفيذها عمليا، كان منها البناء وتطور فنونه المعمارية وكانت صناعة الفخار والإبداع فيها وكانت هذه وسائل جديدة في التعبير عما يكنه من مشاعر وأحاسيس ورغبات، إضافة الى حاجته اليومية لها وظيفيا.

إن قصة فن الإنسان البدائي ما تزال متداولة حتى يومنا هذا، فاعمال الفن البدائي الحديث موجودة في بقاع كثيرة من العالم وفي جزر البحار الجنوبية وروديسيا وأمريكا الجنوبية وخير مثال على ذلك فن (البوشمان) ففي الجهات النائية من جنوب أفريقيا يسكن نوع من الناس يعرفون بسكان الأدغال لهم لغة خاصة وحياة بدائية، ويظن أنهم منحدرين في الأصل من سكان أفريقيا الأصليين وهم يعيشون الآن في مجموعات لا تزيد على بضعة آلاف ولهؤلاء ثقافة خاصة وفن عظيم لقي اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والآثاريين والفنانين.

وتوجد الأعمال الفنية للبوشمان على وجوه الصخور وأغلب الظن انها رسمت بأطراف العظم المدببة، ولونت بألوان زيتية صنعها من الألوان الأرضية الترابية ومزجها بالشحم الحيواني.

وفن البوشمان أكثر التصاقا بالنموذج الطبيعي وأكثر واقعية وأصدق تعبيراً عن الطبيعة، ورجل البوشمان يعالج بصفة تشكيلية الموضوع من حيث الشكل واللون والحركة، فالموضوع بالنسبة له هو الواقع لا الرمز ومعظم الرسومات التي رسمها وحيدة اللون وتمثل الحيوانات التي تجري أو مناظر الصيد كما أنها تظهر في مجال البعدين دون ظل أو تجسيم إلا أنها تؤكد على الحركة.

إن أهم مميزات رسومات البوشمان هو ما تحمله من قيم جمالية تشكيلية اضافة الى كونها مشبعة بقيم دينية (سحرية).

لقد فقد فن البوشمان صفاته الأصيلة باحتكاكه بالإنسان المعاصر وفقد على أثر هذا الكثير من تقاليده وعاداته، في حين استلهم عدد من الفنانين المعاصرين في أوروبا فن الإنسان الحجري القديم وفن البوشمان والأكثر من ذلك فقد شدوا الرحال الى مناطق هذه القبائل البدائية واطلعوا على نتائجهم الفنية فنقلوا جانباً من هذه الفنون وبأساليبهم الخاصة، ومن هؤلاء الفنانين (كريفوه) الذي وجه الأنظار الى فنون الشعوب في أمريكا الجنوبية، وفنون قبائل البوشمان في جنوب أفريقيا، و(هيوم فنست) الذي نقل أنماط غينية الجديدة الى

أوروبا، والنحات الألماني (أرنست بارلاخ) الذي تأثر بالتماثيل الأفريقية إضافة إلى (كوكان) و(بيكاسو) اللذين درسا الفن البدائي بشكل واسع ونشرا مبادئه في العصر الحديث.

الفصل الثاني

الفن في العراق القديم قبل إنشاء الحكومات (القرن 50-30) قبل الميلاد

إن وادي الرافدين من الناحية اللغوية تعني أرض بين النهرين إلا أنها من الناحية الحضارية تشمل منطقة أكثر اتساعاً فهي تتجاوز جانبي النهرين العظيمين ولاسيما باتجاه

الجنوب الشرقي، حيث تمتد عميقا في بلاد إيران الحالية، وعلى هذا فانها تؤلف سهلا واسعا يبلغ طوله حوالي ستمائة ميل، يمتد من جبال أرمينيا من الشرق الى الخليج العربي من الجنوب وينتهي غربا بالصحراء السورية، أما من الشرق فتحده الأراضي الإيرانية المرتفعة، وهذه الأرض الغنية الرسوبية والخصبة بصورة استثنائية تتمتع بوفرة أشعة الشمس والماء، ولذلك لا ندهش ان نجد هذه المنطقة المثالية في العالم قد استوطنت في تاريخ متقدم جدا، وبدأ الاستيطان في الجزء الشمالي منها واتجه بتقلص أراضي المستنقعات تدريجيا نحو الجنوب اكثر فأكثر.

لذا تقتضي الضرورة واستنادا لما تقدم اختيار مصطلح عن حضارة العراق القديم يعطي الفضل لسكان هذا البلد في خلق الحضارة العراقية، اذ شهدت هذه الحضارة اطلاق العديد من التسميات المختلفة عليها، وكان لبعضها أغراض بعيدة عن العلمية والدقة، وردت في كتابات الغربيين استناداً إلى ما جاء في الترجمة اليونانية للتوراة ومن ان كتاب التوراة كتبوا شيئا عن تاريخ العراق القديم من وجهة نظرهم، فكانت كتاباتهم مجانية للحقيقة ومتحيزة، ومما يدعو للأسف أن الكثير من باحثينا قد اتبعوا ما جاء به الغربيون من مستشرقين وآثاريين، فقد اطلق على حضارة العراق، حضارة ما بين النهرين، وحضارة وادي الرافدين، وحضارة سومر وأكد والحضارة البابلية، بهدف تحجيم حضارة العراق وجعلها محدودة بالمنطقة المحصورة بين النهرين - دجلة والفرات - والتي سكنها السومريون، كما خلقوا مشكلة أصل السومريين لألقاء ظلال الشك على دور العراقيين الحضاري في نشوء واحدة من المع الحضارات في العالم. لذا نرى من الأصح تبني مصطلح (العراق القديم) أو بلاد النهرين للتعريف بالحضارة العراقية القديمة في هذا الكتاب.

فن العراق القديم

يكفي العراق فخرا واعتزازا أن يكون نور الحضارة والثقافة البشريتين قد انبثقت منه على أيدي أهله الذين اتسموا بالفعالية العقلية الشديدة منذ سبعة آلاف سنة وقد امتاز العراق القديم بأنه موطن أقدم فنون العالم في العصور التاريخية، ولقد شكلت طبيعة العراق وتاريخه السياسي والاقتصادي والاجتماعي اضافة الى المعتقدات الدينية فنونه المختلفة.

ولم تكن وحدة الحضارة في العراق القديم لتقوم على أساس المقترضات الإقليمية أو السياسية للعراق وطبيعته الجغرافية فحسب بل الأكثر استندت على نظرة دينية شاملة للكون كانت بالرغم من تطورها التاريخي الطويل وتنوعاتها المحلية متجانسة بصفاتها الحضارية. وعلى الرغم من أن للعراق نهريْن عظيمين فإنه ينقسم من حيث الطبيعة الجغرافية الى قسمين مختلفين جنوبي وشمالى، فالقسم الجنوبي من بلاد العراق حديث التكوين نسبياً، ففي أثناء العصر الجليدي كان جزءاً من الخليج العربي ثم أخذ يتراكم منه في الطمى الذي كان يحمله نهراً دجلة والفرات من الجبال بعد أن أصبح المناخ أكثر دفئاً، وهكذا أخذ جنوب العراق يتكون على حساب الخليج العربي الذي يعتقد انه كان يغمر على الأقل مدينة بابل قبل تكوينها ، حيث عثر على أصداف بحرية في أرضها ومن ثم تكونت مساحة من الأرض المسطحة الخالية من الأحجار والصالحة للزراعة، ويرجح أن المدن القديمة في هذه المنطقة كانت في بداية تعميمها جزائر تكونت من الطمى الذي رسبه النهران عند مصبهما في البحر، ثم انحسر عنها الماء. ومناخ القسم الجنوبي كثير التقلب المفاجيء وتغلب عليه شدة حرارة الشمس والرطوبة ولا شك أن التربة الطينية البعيدة عن مصادر الأحجار، والفيضانات والمستنقعات وشدة الرطوبة وارتفاع درجات الحرارة كانت كلها ذات أثر بالغ في طبيعة فنون هذا الجزء من العراق القديم، وربما هي التي أدت الى الميل الى الارتفاع الملاحظ في عمائرها، كما أنها حددت اللبن كمادة أساسية في العمارة وفي مجالات أخرى فنية، ثم إن كل هذه الظروف مجتمعة أدت الى ضياع معالم الآثار الفنية وعدم حفظها بحالة جيدة. أما القسم الشمالي فإنه يختلف في جغرافيته عن الجزء الجنوبي كما سبق أن قدمنا فليس فيه أرض منبسطة خصبة فيما عدا وديان نهري دجلة والفرات وفروعهما التي يفصل بعضها عن بعض مرتفعات متموجة، ويحف بهذه المنطقة أراض جبلية، أما من حيث المناخ فأماطار هذا الجزء أغزر في الشتاء مما يؤدي الى خصوبة المراعي في فصل الربيع ولاشك أن قرب هذا القسم من مصادر الحجارة ساعد على ازدهار فن النحت فيه. إن الفن التشكيلي للعراق القديم (النحت المدور والبارز والأختام والدمى الطينية والرسوم الجدارية والفخاريات والحرف اليدوية والصياغة) هو فن متنوع ومزدهر في معظم

مراحل العراق القديم، إلا أن القسم الأعظم من هذه النتاجات لم تحافظ على نوعيتها الأصيلة وما عثر عليه لحد الآن يعدّ قليلا جدا والسبب يعود الى رداءة مواد تنفيذ تلك الأعمال والظروف المناخية التي لم تحافظ على الشكل الطبيعي الذي يجب أن تكون عليه تلك النتاجات . إضافة الى ذلك كله تعرض العراق الى هجمات غزو واحتلال من قوى خارجية حطمت وسلبت ونهبت الكثير من هذه النتاجات عبر التاريخ القديم والحديث .

لقد استطاع الآثاريون الحصول على كميات لا بأس بها من الأختام والتي تحمل طابعا تصويريا تمثل مراحل تاريخية مختلفة للعراق القديم، وكان لهذه الأختام دور كبير في حلّ كثير من المشكلات التاريخية والقضايا المعقدة وسد الثغرات الموجودة في التاريخ الحضاري للعراق القديم ، كما أسهمت هذه الأختام والنقوش المنفذة عليها بالتعرف على التكوين الفني الذي اعتمده فنانون تلك المراحل التاريخية .

وإذا ما أردنا الإلمام بجوهر الفن في العراق القديم ووحدته ينبغي علينا استيعاب فكرة الإله المنبثقة من الطبيعة والتي كانت مقبولة آنذاك وما يرتبط بها من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة. فالوحدة التقليدية التي تجمع بين الأعمال الفنية في العراق القديم متأتية من الرابطة العضوية لمفاهيم الإله والملك،ويمكننا ملاحظة ذلك بشكل كبير في الأبنية والمنحوتات والنقوش وفي كل عمل فني عراقي قديم. وما التباينات الظاهرية الحاصلة في الاسلوب إلا نتيجة لتعدد هذه المفاهيم وتباين مستوى المهارات الفنية واختلاف الظروف المحيطة. لقد كان للفن في العراق القديم صفة جمالية في التعبير فهو يعكس التصور السومري والأكدى والبابلي والآشوري عن الإله والملك ولهذا السبب كان تاريخ فن هذا البلد من حضارة الشرق الأدنى القديم أيسر في الإلمام به من تاريخ الفن في كثير من المناطق الحضارية في العالم، التي أصبح الفن فيها على نطاق واسع من وسائل التعبير عن الأحاسيس الفردية وعن قيم الجمال الشخصية أو فلسفة الحياة.

الأطوار الحضارية قبل انشاء الحكومات

إن المنجزات الفنية المبكرة التي عثر عليها لحد الآن في بلاد وادي الرافدين تعود إلى الألف السادس والخامس قبل الميلاد، وهي ذات علاقة وثيقة بالمناطق الشمالية* للبلاد، حيث عثر على أواني فخارية بدائية وأدوات حجرية لتجمعات سكانية في قرية جرمر التي استكشفت سنة (1948) وتبعد حوالي (35) كم عن مدينة كركوك وتبعث حضارة جرمر حضارات أخرى متفرقة ظهرت حسب تسلسلها الزمني مثل حسونة في الموصل وسامراء وحلف (وهي قرية على نهر الخابور أحد روافد نهر الفرات) والأرجبية وأماكن أخرى فيما بعد.

إن تدوين فترة عصر فجر التاريخ وقبل انشاء الحكومات أعتمد على الأساليب الجديدة للنتقيب في أعماق الأرض وعبر الطبقات المتوالية، واعتمد المؤرخون في تسمية كل مرحلة حضارة باسم الموقع الذي يتم فيه الكشف عن مظاهر تلك الحضارة أول مرة. وهكذا فنحن نقرأ عن حضارة العبيد* والوركاء** وجمدة نصر***.

وكل هذه المواقع تقع في الجنوب، غير أن هناك موقعين شماليين لا يمكن تجاهلها ونعني بهما (سامراء وثل حلف) وكلاهما تم التنقيب فيهما سنة (1911) حيث عثر على لقي من طراز قديم فيهما ولم يتم تحديد تاريخهما بصورة صحيحة إلا بعد اكتشاف نل حسونة أي

* يعتبر النشاط الحضاري في الشمال اسبق من الجنوب، وذلك لكون الجنوب كان مغطى بالمياه والمستنقعات إلى حين انحسارها .

* العبيد موقع صغير قرب اور نقب فيه اول مرة سنة (1919) اطلق اسمه على مرحلة من تاريخ العراق القديم بين عصري حلف والوركاء تعود إلى الالف الرابع قبل الميلاد. **الوركاء عاصمة سومرية ومقر عدة سلالات حاكمة وموطن كلكاش ، ويستعمل الاسم كذلك للدلالة على مرحلة من حضارة فجر التاريخ نقب فيها اول مرة عام 1931. ***جمدة نصر موقع اثاري شمال شرق (كيش) نقتب فيه بعثة (لانكدون - مكاي - واتلين) اول مرة عام (1925 - 1928) وسميت مرحلة تاريخية حضارية بأسم هذا الموقع، وتشخص احيانا جمدة نصر بأنها مدينة (كدنوم).

بعد اثنان وثلاثين عاما، فأمكن تحديد هذه الطبقات والمراحل المتعاقبة في التقدم الذي قطعه المدنية في العراق القديم .

لقد أفرزت المواد التي استكشفت في هذه المواقع أن الإنسان الذي سكن العراق كان حتى في أدواته وسلع منزله يتطلع الى ابداع أشياء فيها جمال أو في الأقل أشياء يعدها جميلة في الحد الأدنى، فقام بتزيين الأواني التي كانت بسيطة وساذجة ويمرور الزمن تحسنت صناعتها ونقشت بالزخارف الملونة، ويعتقد علماء الآثار بأن الأشكال الزخرفية نشأت عند الإنسان القديم نتيجة التحويرات الكثيرة التي قام بها في أشكال الحيوانات والإنسان والنباتات إضافة لاعتماده الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة والمنحنية، في حين ذهب اعتقاد آخر للآثاريين بأن التحويرات الزخرفية الحاصلة بالأشكال الطبيعية لها علاقة وارتباط بقضايا سحرية ودينية معروفة آنذاك.

ولكن لا بد لنا أن نشير الى أن أغلب الآثار التي عثر عليها في أغلب المواقع العراقية القديمة مثل جرمو وحسونة وأريكو وسامراء وحلف والأرجية والعبيد وغيرها ضمن المراحل التاريخية الأولى هي الفخاريات، وإن أهم الأطوار الحضارية التي اشتهرت بصناعة الأواني الفخارية وتزيينها والتي يجب أن يلقى عليها شيء من الضوء هي:

طور تل حسونة

تل حسونة تل صغير يقع جنوب الموصل بمسافة (30كم) قرب ناحية (أنقورة) عثر فيه على عمق سبعة أمتار على مخلفات أقدم الجماعات البشرية المعروفة التي استوطنت العراق القديم بعد إنسان الكهوف، وقد دلت دراسة هذه المخلفات على أن هذه الجماعات يعود تاريخها الى حوالي (5200-5000) سنة قبل الميلاد. وكانت من الذين نزلوا من الجبال المجاورة لأعالي دجلة، وقد تركت هذه الجماعات في أعماق طبقات تل حسونة بعض الأمتعة من أسلحة صخرية وأدوات عظمية وأقدم أنواع الأتنية الفخارية البدائية(شكل - 17) وقد امتازت هذه الأتنية بأنها كبيرة الحجم نوعا ما قليلة العمق محززة بخطوط عميقة وعريضة متوازية، ووجدت أواني فخارية ملونة ومحززة معا وبعضها مدلوكة دلكا شديدا فظهرت وكأنها مصقولة ولماعة، وعثر على نوع آخر من الأواني مزخرفة زخارف مستوحاة من الأشكال

الهندسية والنباتات المحورة. وكانت تلون معظم الزخارف التي وجدت في تل حسونة بلون برتقالي أو بني أو أسود. وتعد أواني هذا العصر من النماذج القديمة لصناعة الفخار، كما تعد أواني هذا العصر من التجارب البدائية التي مر بها الإنسان القديم. إن جميع الفخاريات التي تعود إلى طور تل حسونة تعتمد أشكال زخارفها بصورة عامة على الحزوز والخطوط المنكسرة والتموجة والمستقيمة، وتعتمد على شكل المثلث كوحدة زخرفية أيضاً، لذا يحق لنا أن نقول أن الموضوعات التي زخرفت فخاريات تل حسونة لم تكن صورية إطلاقاً فنحن نجد في بعض التأليف المعقدة كثيراً عدم التناظر كلياً وازدراءً للنظام والنسب، ذلك ليس بسبب انعدام الخبرة وإنما عن قصد وبسبب خلق تنوع في الشكل الزخرفي، لذلك يحق لنا أن نقول إن زخارف أنية تل حسونة هي بداية لما يشبه الآن الفن التجريدي.

طور سامراء*

لقد وجدت آثار هذا الطور في سامراء أسفل دور السكن العباسي وكانت هذه الآثار عبارة عن أواني فخارية يرجع تاريخها إلى (5000) سنة قبل الميلاد. وإذا كان تل حسونة هي البداية لصناعة الفخاريات ليس إلا فإن سامراء تشير إلى تقدم واضح وإن هناك تحسناً يستحق الذكر في التقنية وفي الحرفة، ذلك أن الاستعمال الوظيفي راح يتحد بصفة متزايدة مع الجمال الفني، ولقد ازداد الاهتمام بالشكل كثيراً وغدت الأواني الفخارية غنية بالزخارف إلى درجة أنها أصبحت من أدوات الترف الفني فما أن ينتهي الفخار من صنع أنيته حتى يسلمها إلى المزخرف (شكل-18). وقد استطاع الإنسان القديم في سامراء صنع أواني أكثر إتقاناً وابداعاً مما سبقه، وبذلك يؤكد تطوره الفكري والجمالي.

* يقع موقع سامراء على الضفة اليسرى من نهر دجلة شمال بغداد تم التنقيب فيها عام (1912) ومن أهم من نقب فيها عالم الآثار (هرتسفيلد).

لقد عالج مزخرف الآنية في سامراء بموضوعات اعتمدت الأشكال الهندسية تتكون من تقاطع خطوط عمودية وأفقية ومائلة ومن ثم جاءت التصاميم الهندسية من أمثال المربعات والمستطيلات والمعينات المشكلة بأنطقة، إلا أنه ومن مراحل متقدمة انتقل المزخرف الى الاعتماد على الأشكال البشرية والحيوانية والنباتية لغرض التزيين ولكن هذه الأشكال استخدمت ايضا ضمن وحدات هندسية، أو ضمن تكوينات هندسية، مع اختزال في التفصيلات الدقيقة، وهذا نلاحظه في تصوير الحيوانات بصفة خاصة إذ نفذت الحيوانات بتمكن عالٍ وبساطة كبيرة وذلك لأن كل شيء كان يشكل بتخطيط هندسي للوحدات الزخرفية ولا يعبر إلا عن جوهر الأشياء، أي الحياة التي جسدت بالحركة فلا وجود للسكون في زخرفة سامراء حتى الأشكال الهندسية وجدت ضمن تكوينات حركية . وإذا ما دققنا النظر في أحد الأواني (شكل - 18أ) فإننا نلاحظ أربعة مخلوقات حيوانية تشبه الغزال تدور حول شجرة منفذة بشكل بسيط وهي قريبة الشبه بشجرة الصنوبر، وفي صحن آخر (شكل - 18ب) نشاهد أربعة طيور مائية ذات ريش كل واحد منهن يمسك بسمكة في منقاره سحب من بحيرة في وسط الصحن وهناك ثماني سمكات تدور في نطاق حول الطيور والبحيرة، أما حافة الصحن الخارجية فقد زخرفت بشكل هندسي.

وعلى صحن آخر (شكل - 18ج) نشاهد أربع نساء انسابت شعورهن الطويلة في الهواء، والنسوة محاطات بحلقة من ثماني عقارب، ويمكننا ملاحظة التكوين الهندسي الذي اعتمد في تكوين زخرفة هذا الصحن إضافة الى التبسيط العالي للشكل الحيواني والبشري الذي اعتمد وحدات زخرفية في آنية سامراء، فاستمر مزخرف الآنية في سامراء بالتبسيط والاختزال في الوحدات الزخرفية حتى الوصول الى التجريد الكامل (شكل - 18 د هـ) ومن الموضوعات التزيينية الزخرفية المحببة لدى المزخرف السامرائي هو ضفيرة الزهور التي توجد غالبا حول رقاب الزهريات فهي تتألف من افريز من عناصر دائرية الشكل وشبه معينة ذات متدليات أشبه بالحواشي تتدلى منها.

أما الألوان التي امتازت بها زخارف فخاريات سامراء فيغلب عليها اللون الأسود والبنفسجي والبني، في حين تميل أرضية الآنية الى الخضرة بشكل عام، إلا أنه في أواخر

هذا الطور (وأعني طور سامراء) ظهرت ألوان متعددة جديدة كالأحمر والأصفر وعلى أرضيات برتقالية وبيضاء بدلا من اللون الواحد، أما بالنسبة للمضامين والموضوعات التي عالجتها هذه الخزارف فهي غنية بالمعاني والرموز التي تشير الى فلسفة الحياة برمتها، فهي تعبر عن آمال شعب ومخاوفه بكل فئاته، فالمعزات الدائرة حول بركة أو شجرة والصليب المقفوف الذي تشكله النسوة الأربع مع شعورهن المنسابة في الهواء، إنما تقصد في كل وضوح الى ما يرمز الى الحياة الدائمة المتحركة في كل المخلوقات البشرية والحيوانية والنباتية والتي تدور في حلقات أو مراكز لا نهاية لها.

طور تل حلف*

لقد تم تشخيص هذه المنطقة الأثرية أول مرة عام (1911) إلا أن عمليات الاستكشاف والتنقيب تمت عام (1931)، لقد تميزت هذه الحضارة-أعني طور حلف- في مراحلها المتأخرة بإكتشاف طرائق صنع المعادن حيث أصبحت الأدوات النحاسية تستخدم بصفة عامة، الأمر الذي أدى الى حدوث تغيرات اساسية في الصيغة الفنية وفي انتاج إبداعات أكثر جرأة، من حيث التقنيات الفنية ودقة تنفيذ الأعمال الفخارية والنحتية، إذ ظهرت دمي صغيرة أشبه بالتي وجدت في قرية جرمو ولكنها تميزت في تل حلف بكونها دمي فخارية لنساء يجلسن القرفصاء في الأغلب وقد صيغت أجسامهن في كتل كبيرة ويصدر مائلة الى الأسفل، أما الرأس فيشير بشكل عام الى مجرد شكل هندسي أقرب الى

*موقع اثري بالقرب من منبع نهر الخابور احد افرع نهر الفرات في المنطقة الشمالية للعراق القديم قرب الحدود السورية حاليا، ويرجع تاريخ هذه الحضارة إلى (4000) سنة قبل الميلاد، نقب فيها العالم الاثاري (ملوان) عام (1931)، وقد امتدت حضارة تل حلف إلى حوض البحر الابيض المتوسط.

الكرة، ويبدو أنه لم يجرؤ أحد من النحاتين على أن ينجزها والوجه خاصةً، بشكل تام، ربما لارتباط هذه الدمى الفخارية بالآلهة الأم أو لكونهن-الدمى- ترتبط بممارسة طقوس دينية لها خصوصية إلهية مقدسة. لذا يقف النحات في منتصف الطريق وكأنه يخاف ولا يجرؤ على أن يضع هذه التماثيل على صورتها الخاصة بها (شكل-19).

وفي حلف تميزت ايضا صناعة الفخار، حيث عثر على فخاريات متعددة الأنواع والأشكال فبعضها مزين بالأشكال الهندسية مثل الدائرة والمثلث، وبعضها مزين بأشكال حيوانية(شكل-20).

ويمتاز هذا الطور الحضاري ايضا بظهور الفخار الملون بعدة ألوان وكانت بعضها مصقولة صقلا جيدا(الماعة) وقد عثر على مثل هذا الفخار في الطبقات السفلى من الأريحية الواقعة في داخل مدينة الموصل، إذ امتازت فخاريات هذا الموقع بانتظامها واتقانها وكانت معظمها رقيقة الحافات، وبشكل يدعو الى الإعجاب.

وإذا ما أردنا ملاحظة الموضوعات الزخرفية التي نفذت على فخاريات حلف فإننا سنجد أن الأشكال الحيوانية حظيت بقسط كبير من الاهتمام إذ سجلت حركات الحيوان بخطوط بسيطة إلا أنها ناطقة بالحياة فقد رسمت الطباء التي تريض على قوائمها الأربع وهي متحفزة إذ ترفع آذانها الى الأعلى، ونشاهد ايضا من ضمن الموضوعات الزخرفية الحيوانية الطيور الفزعة التي تتهيا فيها للطيران، وكذلك الحيوانات التي تعدو بسرعة أو المخلوقات الطائرة بأجنحتها المنفذة بشكل اختزالي في التصوير وهي متجهة الى سماء مليئة بالنجوم.لقد حاول مزخرف آنية حلف الاعتماد على الحركة كمبدأ في التكوين وعلى أشكال حيوانية مجردة باختزال الخطوط المكونة للشكل . وهذا اشارة الى الميل للتكوين المختزل بالاعتماد على التجريد.

وكما لونت فخاريات حلف بألوان متعددة كالأصفر والأحمر والبني والأسود وأرضيتها كانت تميل الى الوردية المائل للاحمرار واكتسبت مادة الألوان في فخاريات حلف نتيجة وجود الأملاح المختلفة الممزوجة بالتربة المكونة لها. ومع أن فن نل حلف يدل على اهتمام شديد وإحساس كبير بالنباتات والحيوانات، نجد أن الأشكال البشرية فيه تكون أكثر

ندرة، وكان الفنانون يرتابون في صياغة الشكل البشري، ففي الأواني القلائل التي رسمت شخوص عليها، نجد أن هذه الشخوص ليست ذات تفصيل وعلى هذا لا يمكن الجزم بالتشخيص على أنها من الآلهة الأم أو من البشر الاعتياديين.

طور العبيد:

لقد عثر في موقع العبيد على أنواع مختلفة من مخلفات مهمة تعود الى العصر الممهد للتاريخ، وكان أهم ما وجد فيها من آثار هي الفخاريات (شكل-21). إضافة الى كثير من الدمى الفخارية ذات الطابع المميز لحضارة العبيد (شكل-22) ويفضل هذه الآثار أمكن التعرف على حضارة الجماعات التي سكنت العراق من ذلك العصر.

لقد تميزت فخاريات العبيد بصلابتها لشدة حرقها ولونها على الأغلب أخضر مصفر، كما أنها امتازت بانتظامها واتقانها وذلك لكونها صنعت بالدولاب ولم يتم تشكيلها باليد. وتقنية الدولاب زادت من كمية الأتية المنتجة إضافة الى تعدد أنواعها وأشكالها. كالصحن والكؤوس والأواني والأقداح، وقد زخرفت هذه الفخاريات بشكل أكثر تجريدا بالاعتماد على الأشكال الهندسية غير التصويرية من أمثال المعينات والمثلثات والمربعات وأنصاف الدوائر، كما استخدمت الخطوط العمودية والأفقية والحلزونية والمتعرجة والمنكسرة في تكوينات زخرفية. وقد توفت هذه الخطوط حقولا تحوي بينها أحيانا رسوماً مبسطة لأشكال حيوانية أو نباتية ذات تفرعات أو آدمية ولو على نطاق محدود. ومن اللافت للنظر انتشار حضارة العبيد في أماكن متعددة إذ ظهر نمط فخاريات العبيد في جميع العراق القديم.

كما وجد في موقع العبيد الى جانب الأتية الفخارية مجموعة من الدمى الفخارية، التي تختلف اختلافا كبيرا في الاسلوب والطرز عما وجد من دمي في حلف وجرمو، فقد تميزت دمي العبيد بأنها واقفة دوما ورشيقة وتمسك الإناث بطفل أحيانا أو تريخ في أحيان أخرى أيديها على أردافها، وجسدت هذه الدمى وهي عارية وزينت باستخدام التكفيت بحبات صغيرة من الفخار أو القار وضعت على الأكتاف كأنها إشارة لنوع من الوشم والحلي، ويبدو

أن النحات الذي قام بتكوين هذه الدمى لم يجروء على تنظيم الرأس بشكل واقعي، بل إنه راح يطلق العنان لخياله للخروج بالشكل الأدمي عن واقعه، فاقترب إلى وجه أقرب إلى الضفدع أو الأفعى متوجة بشعور اصطناعية مثبتة بالقار، وبصعب اطلاق تسمية الآلهة الأم على هذه التماثيل والدمى وذلك لوجود دمي أخرى في ذات الموقع وبنفس الطراز إلا أنها لرجال عراة، مما زاد مشكلة معرفة دور هذه الدمى، فربما تمثل آلهة أو عفاريت ذات طبيعة طقوسية معينة.

الفصل الثالث

الفن السومري: القرن (28-24) قبل الميلاد
من المؤكد أن السومريين لم يكونوا من الساميين النازحين الى العراق القديم، وأن لغتهم لا تشبه غيرها من اللغات السامية المعروفة وتدل آثارهم على أنهم كانوا قصار القامة نوعا ما ممثلني الجسم لهم أنوف شم مصفحة وجباه منحدره قليلا الى الوراء وعيون مائلة الى الأسفل، وأنهم وجدوا وآثارهم في العراق القديم ولم يعثر على آثار لهم في أي موقع أثري في العالم لحد الآن. لقد من الله على العراق بمعطيات إنسانية وطبيعية كانت الأساس في خلق الحضارة التي ثبت أركانها السومريون وجعلوها من ألمع الحضارات الإنسانية.
لقد انطمرت المدن السومرية لمدة طويلة واختفت عن المعرفة البشرية حتى تم الكشف عنها، وحلت طلاسماها وألغازها من خلال الحفريات التي أجريت منذ أواخر القرن

التاسع عشر خاصة في (لكش) سنة (1877) وفي (أور) سنة(1954) ، وقد عثر على خزائن ثمينة من الآثار الغنية الرائعة والمؤلفة من التماثيل والدمى والأواني والحلي والأسلحة، إضافة الى الألواح التي دونت عليها الكتابات المسمارية باللغة السومرية فتمكن علماء الآثار من حل طلاسمها وفهم معانيها.

لقد كانت كل مدينة سومرية دولة بذاتها يحكمها أمير يسمونه (لوكال) وفي بعض الأحيان يتخذ اسم (ملك سومر) وكان الحكم ثيوقراطياً*.

ولكل مدينة إله من الآلهة تنتسب إليه. وما الملك أو الأمير إلا ممثل لذلك الإله، لذا فقد تجمعت بيد الإله السلطة الدينية والدنيوية وكان تمثاله يوضع في معبد المدينة. لقد قسم العصر السومري الى قسمين وسمي القسمان باسم الموقعين اللذين كشف أول مرة فيهما عن وجود آثار لهذا العصر فكان أقدمهما(عصر الوركاء) وآخرهما (عصر جمدة نصر)، وتستحق المدينة الأولى الوركاء التمييز الكبير لأنها كانت المدينة الملكية ، وقد اكتشفت سنة(1849) .

أما الموقع الثاني فهو مدينة جمدة نصر، وتقع شمال شرقي بابل، و على الرغم من كون جمدة نصر قرية فإنها كانت المدينة التي ظفرت بشهرة واسعة عند اكتشافها سنة(1926) بسبب العثور فيها على فخار من طراز جديد بالنسبة لما سبقه يرتبط بالرقم التي تحمل الكتابات. ومن يرمُ دراسة العصر السومري فعليه دراسة هذين القسمين سوياً، لأنه من العسير جدا رسم خط فاصل واضح بينهما، لقد ازدهرت الحياة السومرية من جميع نواحي الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وبالنتيجة تطورت الثقافة ومنها الفنون بكل أشكالها.

العمارة

* الحكم الثيوقراطي هو الحكم الديني أو الحكم الخاضع لسطوة رجال الدين أو حكم

الكهنة

كانت عمارة القسم الجنوبي من العراق القديم متأثرة متأثراً قوياً بجغرافيته من حيث طبيعة الأرض ونوع التربة والمناخ ، كما أن البيئة الجنوبية لم تمد سكان المنطقة بغير الطين وجذوع النخيل والقصب وشحت عليهم بالحجارة، ففي بداية العصر التاريخي كان السومريون يسكنون الجزء الجنوبي من العراق حيث الأرض الطينية التي تكونت من الطمي الذي يرسبه الرافدان عند مصبهما كما نعلم، وحيث كانت هذه الأماكن معرضة لفيضانات كبيرة، بحيث أدى ذلك من جهة إلى استخدام اللبن المجفف بالشمس في البناء ومن جهة أخرى إلى الارتفاع بالمدن والمباني فوق مصاطب تقام من اللبن كذلك تحاشياً تدمير الفيضانات لهذه المباني في بادئ الأمر. ومن ثم أخذ هذا الارتفاع بعداً عقائدياً أيضاً، لذا كانت بعض هذه المصاطب ضخمة جداً*.

ولقد أدى عدم وجود الأخشاب أو الأحجار إلى استخدام الأقبية والقباب في التسقيف منذ البداية وأدى هذا بالنتيجة إلى عدم الاعتماد بشكل كبير على الأعمدة وبالتالي عدم تطورها.

لقد ظهرت أول مرة حكومات المدن الصغيرة بقيادة الوجهاء الزراعيين ملاك الأرض والكهنة في نهاية الألف الرابع قبل الميلاد. وسعى هؤلاء إلى إنشاء المعبد في مركز كل مدينة مع ملحقاته لممارسة الطقوس الدينية ولحفظ الذخيرة والممتلكات العينية العائدة للمعبد إضافة إلى مساكن القائمين على المعبد. إن أقدم شكل للمعابد السومرية القديمة يعود إلى النصف الأول من الألف الرابع قبل الميلاد. ففي مدينة أريدو مدينة إله الماء (أنكي) تم اكتشاف ثلاثة معابد شيد أحدها فوق الآخر، ومع أن المعابد لم تحافظ على هيئتها العامة إلا أنه بالإمكان معرفة المخطط المعماري العام للمعبد الأعلى منها (شكل - 23). والذي يظهر مفهوم تركيب قائم على المماثلة والترتيب المنظم، وهذا المعبد على مرتفع اصطناعي (مصطبة) يرتقي إليها سلمان ويحوي المعبد فسحة طويلة مستطيلة (حوش) يقوم على جانبيه صف من الغرف الصغيرة، ويقع مدخل المعبد في الضلع الطويل، أما المعالجة التزيينية

* يقدر بعض العلماء الاثاريين المصطبة التي اقيمت عليها ابنية نينوى بأنها لا بد أن احتاجت إلى مجهود عشرة الاف عامل لمدة اثنتي عشرة سنة لفخامتها وارتفاعها.

الوحيدة في هذا البناء هو تقسيم الجدران على شكل طلعات ودخلات عمودية تشبه الروازين من داخل البناء وخارجه، وقد ساعد هذا النوع من التزيين على زيادة متانة الجدران من جهة وإيجاد قيم ضوئية وظلية متباينة على سطح الجدران اثناء تعرضها لاشعة الشمس خلال النهار.

وقد شيدت معابد أخرى على نفس الاسلوب والطرز كما في المعبد الابيض في الوركاء (شكل-24) ومعابد تل العقير (شكل- 25) وغيرها. إذا ما اردنا أن نتعرف أكثر على عمارة هذه الحقبة التاريخية فلابد لنا ان نتعرض للمعبد الأبيض والمعبد الأحمر. فالأول شيد في الوركاء على منصة اصطناعية مرتفعة غير منتظمة في شكلها وجاء الارتفاع من تكرار الانهدام واعادة البناء وعلى نفس الموقع، وليس من شك في أن أصول هذا المعبد تعود الى عصر ما قبل التاريخ، لقد أخذ المعبد اسمه من الحرم الداخلي الواسع (الحوش) المطلي بالبياض والبالغة مساحته (16×61) قدماً، كما يوجد في المعبد صالة كبيرة اضافة الى الغرف الصغيرة وكلها تتوزع حول (الحوش) أو الحرم الداخلي ويوجد في هذه الغرف المرافق التعبدية ودكة القرابين والمذابح ، ومن الملاحظ ان هذا التصميم في العمارة أخذه السومريون من معبد أريدو باستثناء بارز، وهو أن عمارة المعبد الأبيض سعت الى اراحة الاله ذاته بدلا من حشود المتعبدين، وارتفعت عن الارض لاعطاء المعبد تصوراً لاهوتياً جوهرياً، وذلك لأن الناس منذ الألف الرابع قبل الميلاد كانوا يرغبون في ايجاد مراكز اتصال بين السماء والأرض وذلك من أجل تسهيل هبوط آلهتهم، وكان هذا أحد الأسباب لتطور شكل المعابد فأصبحت الزقورات * المؤلفة من عدة طبقات حتى وصلت الى سبع

* الزقورة بناء يتكون من عدة طبقات باستثناء زقورة (انانا) في الوركاء، يظن انها من طبقة واحدة، ويرتقى للزقورة بواسطة سلمين على الجانبين وسلم ثالث عامودي على الاثنتين الاولين، نشأت الزقورة في بادي الامر من مصطبة قليلة الارتفاع كما في معبد (اريدو)، ثم صارت تتألف من طبقتين أحدهما اصغر من الاخرى مثل معبد (العقير) واخذ ارتفاع الطبقات يزداد ويتضاعف عددها حتى بلغ السبع كما في برج بابل في عهد (نبوخذ نصر)

طبقات وغدت هذه الزقورات أبراجاً هرمية مدرجة مثل الجبال وفي أعلى الزقورة يوجد معبد صغير معد لنزول الآلهة، ولم تكن هنالك حاجة الى معبد كبير طالما عامة الناس لا يدعون الى هناك بل كان الكهنة وحدهم ينتظرون الإله يهبط بعد ان يبحر عبر السماء على وفق اعتقادهم. أما العامة من المتعبدين فلهم معبد كبير في أسفل الزقورة لممارسة طقوسهم الدينية.

كما أن الزقورات لونت طوابقها المختلفة في الحجم والنسب، ويعتقد أن اللون استعمل استعمالاً رمزياً ذو دلالة بالحياة والموت، فالطبقة السفلى سوداء وطلبت بالقار، وتدل على العالم السفلي عالم الأموات والطبقة الحمراء والتي لونت باستخدام الطابوق الأحمر وتدل على الأرض التي تعيش المخلوقات الحية عليها اما الطبقة العليا البيضاء وقد لونت بالكلس فتدل على السماء عالم الآلهة والشمس حيث النقاء والوضوح والعدل. ويمكننا عدّ زقورة أور (شكل - 26) - أو ما تسمى بزقورة الآلهة أننا التي تعود الى نهاية الألف الثالث قبل الميلاد- أحسن الزقورات التي حافظت على شكلها نوعاً ما وتكوينها لحد الآن. أما المعبد الأحمر (شكل -27) فيعد من المنشآت المعمارية المهمة للفن المعماري السومري للمرحلة المبكرة ويقع في الوركاء ولم يبق منه في وقتنا الحاضر سوى الأجزاء السفلى من الجدران وتمتاز هذه الأجزاء بأنها تحتوي آلاف المخاريط الآجرية وهذه المخاريط تشبه المسامير برؤوس مستوية دائرية الشكل ملونة بالألوان السوداء والحمراء والبيضاء، إذ تم غرز هذه المخاريط في الجدران بأشكال هندسية وعلى وفق تكوينات زخرفية وهذا الأسلوب للتزيين في العمارة دون شك هو اختراع سومري متميز، ويعتقد أن السومريين استفادوا من شكل الحصان التي كانت توضع على أسفل الجدران لحمايتها من التلف، ولكي يستند عليها من يجلس على الأرض.

إضافة لما تقدم فالمخاريط الملونة تخلق جواً لونياً جميلاً للمعبد وتعمل على التنوع في تشكيل سطوح الجدران الداخلية الضخمة المملة، بأشكال متكسرة ومتقاطعة ومتعرجة من معينات ومثلثات تغطي سطح الجدران بمختلف الألوان، إضافة للعنصر الزخرفي التزييني فإن هذه المخاريط الملونة تعطي الجدران قوة ومتانة وتقاوم تأثيرات المناخ، ولهذا نراها

حافظت على الجدران الأصلية الى وقتنا الحاضر، ويحتفظ المتحف العراقي في بغداد بأجزاء من هذه الجدران وهناك أجزاء أخرى في متحف بركامون في برلين.

الأختام السومرية

لقد عرف العراقيون نوعين من الأختام هما الأختام المنبسطة ، والاختام الإسطوانية ، وكان الختم المنبسط على شكل مخروط مقطوع القمة وذا قاعدة بيضاوية وقمة مستديرة وكان يشمل رسوما منحوتة بشكل معكوس وغائرة على قاعدة الختم وتمثل هذه الرسوم كائنات مقدسة بشرية وحيوانية اضافة الى الرموز الإلهية (شكل - 28). ولقد استعمل السومريون الأختام المنبسطة فترة من الزمن الى جانب الأختام الاسطوانية ، ثم أخذوا يفضلون عليها النوع الأخير، على أن الأختام المنبسطة لم تندثر وانما ظلت تستخدم في آسيا الصغرى، كما استخدمها الحيثيون * وعادت الى الاستخدام في العراق القديم في عصر الإمبراطورية الآشورية ثم ذاع استعمالها ثانية في العصر البابلي الجديد وظلت تستعمل الى جانب الأختام الاسطوانية الى عصر السلوقيين**.

حيث صرف النظر عن استخدامها والأختام الاسطوانية في جميع انحاء الشرق. إن الختم الاسطواني (شكل - 29) هو عبارة عن اسطوانة حجرية يوفر سطحها الخارجي مساحة للنقش أوسع بشكل ملموس، من الختم المنبسط ويكون الموضوع الإنشائي المنقوش بشكل معكوس على السطح الخارجي للختم الاسطواني عبارة عن شريط يعود فيلنتقي مع بدايته، وحين يدحرج على الطين ينتج افريزا متصلا وسواء كان هذا الشكل من الأختام قد حصل بطريقة الصدفة أم أنه اخترع عن وعي، فمنذ البداية يعكس الصفة

* الحيثيون شعب قديم استوطن بلاد الاناضول في اوائل الالف الثاني قبل الميلاد وكانت عاصمتهم بوزازوكي .

** السلوقيون سلالة انشأها سلوقس الذي حكم القسم الاعظم من بلاد ايران واسيا الصغرى بعد وفات الاسكندر الكبير (من القرن الرابع حتى القرن الاول قبل الميلاد) .

السومرية الى حد كبير وظل على الدوام الطابع المميز للحضارة السومرية وبالطريقة التي لا يوازيها سوى اختراع الكتابة المسمارية.

والأختام الأسطوانية التي نجعل سبب ظهورها والتي حققت تطورا متكاملًا لنفسها أعطتنا باستمرار أعداداً هائلة من الموضوعات المصورة بأحجام ذات مساحة صغيرة وكبيرة ويستطيع المرء أن يعتبر ذلك بأنه المبدأ المميز للتركيب الأساسي في الفن السومري، وقد تكون مدينة باصولها الى موقف من الحياة عميق الجذور، وإضافة لما تقدم فإن الأختام عموماً والاسطوانية خصوصاً ذات أهمية بالغة بالنسبة للفن العراقي القديم، وذلك لسعة انتشارها وكثرة استخدامها وتنوع الأساليب التي استخدمت في تنفيذها إضافة الى ما تلقىه من ضوء على العقائد والطقوس الدينية والأساطير والدراسات التاريخية والحضارية، ولقد بلغ من ذيوها أن ذكر هيرودوت أنها كانت بمثابة العصا يحملها كل شخص تقريباً، وكان يمهـر بها الألواح الطينية وقوالب الأجر قبل الجفاف بهدف التوثيق.

اما بالنسبة إلى الموضوعات التي صورتها هذه الأختام فكانت متنوعة جداً فهي تشتمل على موضوعات معينة منحت فن الشرق الأدنى القديم قيمة ثابتة واتجاهاً محدداً كالمواكب الدينية ومناظر تقديم القرابين والمعارك ومناظر الصيد، ومخلوقات أسطورية مركبة بشكل رمزي ذلك لأن الموضوع يصور باهتمام عظيم وبهالة دينية ما يؤكد الأهمية الكبرى للعبادة التي يؤديها السومريون لآلهتهم ولحكامهم، وعلاوة على ذلك فالحيوانات الوحشية والداجنة تحتل أيضاً مكانة مهمة عناصر ورموزاً للقوى التي تعزز حياة الانسان أو تهددها ، وقد تشترك في بعض الأحيان أيضاً مخلوقات مركبة من أمثال النسر ذي رأس الأسد أو التنين برأس أفعى وبأرجل نسر ... الخ.

وللأختام الاسطوانية جملة ميزات جعلتها متفردة عن باقي الفنون وهي الشكل الأسطواني الذي يساعد على التدرج على اللوح الطيني بسهولة، وإمكانية نسخ مانقش على الأسطوانة على اللوح الطيني، لذا فقد أنتجت هذه الأختام اشكالاً زخرفية نتيجة تدرجها على اللوح لمرات عديدة، وصغر حجم الختم ساعد على حمله بسهولة ونقله الى أماكن بعيدة مما ساعد على انتشارها، ونتيجة لكل هذه المزايا فقد أصبحت هذه الأختام كالطلمس (لترد

الأرواح الشريرة) وكذلك أصبحت اشارة لملك خاص أو لشخص أو لسلالة معينة وحلت محل التوقيع في وقتنا الحاضر. ولا بد من الاشارة الى ان شكل الإنسان ظهر أول مرة على نقوش الأختام الأسطوانية في بداية الألف الثالث قبل الميلاد، وكانت المشاهد التي تمثل الإنسان ذات طابع ديني، وقد نفذت هذه النقوش بشكل بديع ودقيق ومتكامل.

الأختام الاسطوانية لعصر فجر السلالات
لقد توحدت جميع أشكال الأختام الاسطوانية في هذا العصر، إذ اتسمت هذه الأختام ببساطة التعبير والاتقان النهائي للشكل المنقوش. وكانت الموضوعات الدينية هي السائدة على الأختام إضافة الى الأساطير السومرية، وتكرر هذه الموضوعات باستمرار ومن الملاحظ أن أختام هذه المرحلة التاريخية عادت مرة أخرى لتعالج موضوعاتها باستخدام مفردات حيوانية وأدمية بعد ما تحولت في أواخر عهد (الوركاء وجمدة نصر) وبداية عصر فجر السلالات الى أشكال زخرفية قاسية الخطوط (شكل -30).

وإذا رأينا هذه الأختام بدقة وتفحص فإننا سنجد أن الفنان ضحى بالمضمون من أجل الشكل، وبالاعتماد على عنصر من عناصر الشكل ألا وهو الخط. وبعد فترة من الزمن حل نمط فني آخر في نقوش الأختام الاسطوانية مختلف عن سابقه يؤكد على الخط والمضمون ايضا وعلى وبالدرجة ذاتها من الأهمية (شكل - 31). وفي نهاية عصر السلالات ظهر نمط آخر من النقش على الأختام الاسطوانية تعتمد على التكرور والخطوط اللينة لتنفيذ الموضوعات وبصيغة تبدو وكأنها تزيينية (شكل -32).

وفي مرحلة متقدمة من عصر فجر السلالات سعى الفنان السومري الى تنفيذ أشكاله الأدمية والحيوانية على الأختام الاسطوانية بأسلوب تجريدي فالأشكال تتشابه بعضها مع الآخر وتؤلف سوية شكلا بعيدا عن الطبيعة، وقد أدى اسلوب التجريد في نقش الأختام الاسطوانية الى تبسيط واختزال الشكل واصبح بعض أجزاءه تنفذ اصطلاحيا فالبطل المقرن الذي يدفع بأسدين الى يمينه ويساره (شكل -33) والذي نفذ راسه على شاكلة رأس الثور وأطرافه العليا بشرية في حين نفذت أطرافه السفلى على شاكلة الأطراف السفلى للثور وهذا

التركيب في بطل خارق للطبيعة، لم يكن إلا دلالة رمزية لقوة خارقة للطبيعة ، ولم يمكن أن ينفذ إلا باستخدام التجريد والاختزال.

إن فنان هذه الفترة من نقاشي الأختام كان يسعى وبحذر في تبسيط الأشكال البشرية والحيوانية أبعد من معاصره النحات ففي النقش على الأختام لا تكون الأجسام مستطيلة بشكل مبالغ فيه فحسب بل أن نهايات الأطراف العليا والسفلى للبشر والحيوان غالبا ما تستدق فتعدو خط ليس إلا .

يمكن عدّ الأختام ولصغر حجمها وشدة وصلابة خامتها إضافة الى تشابك مفردات موضوعاتها الإنشائية وزحمتها مسهمة بشكل كبير في خلق اتجاه رمزي تجريدي في ذلك العصر .

الفنون التطبيقية

لم يقف السومريون عند النقش على الأختام ودقة وبراعة تنفيذها بل تجاوزوا ذلك الى أنواع مختلفة من الفنون التطبيقية التي تمتاز بالحرفية العالية والقيمة المادية والجمالية مثل الترصيع والتطعيم والصناعات المعدنية والتحف العاجية.

فقد عثرت البعثة الأثرية المشتركة التي اوفدها المتحف البريطاني بالاشتراك مع جامعة بنسلفانيا والتي ترأسها السير ليوناردو وولي العالم الأثاري المشهور ونقيب هذه البعثة في الفترة (1929 - 1932)م وفي أطلال أور على (450) مقبرة تحت الأرض وبأسقف مقوسة يخصص بعض هذه القبور ملوك أور ، وكانت قبور الملوك هذه كنوز حقيقية لما تحتويه من آثار قيمة دفنت مع الموتى كجزء من مراسيم طقوسية وجنائزية، وهذه تدل على التقدم الرائع الذي بلغته الفنون التطبيقية في العصر السومري وبلغ ما عثر عليه من هذه الموجودات الاثرية والفنية في المقابر هو (1850) قطعة حلي (شكل - 34) مصنوعة من الذهب المطعم بالأحجار الكريمة الثمينة والفضة والألكتروم * ، إضافة الى أوانٍ وأقداح

* الالكتروم سبيكة معدنية تتكون من مزيج مصهور من الذهب والفضة.

للشراب مصنوعة من الذهب (شكل - 35) تمتاز بصناعة فنية عالية الجمال وبذوق رفيع يشير الى فنان متمكن من ادواته، كما تدل صياغة الأسلحة الذهبية (شكل - 36) التي طعم بعضها بالأحجار الكريمة على وجود طبقة مبدعة من الصاغة الذين أبدعوا أيضا في الخوذة الذهبية الحربية التي تعود الى الملك السومري (مسكلامدوك) (شكل - 37) التي وجدت في أحد القبور الملكية، وتشير هذه الخوذة الى الدرجة الرفيعة التي وصل اليها الفنان السومري في تسجيل التفاصيل الدقيقة لشكل غطاء الرأس الحربي عند السومريين، كما وثبتت هذه الخوذة اقدم محاولة للإنسان استعمل فيها المعدن في صنع غطاء الرأس لحمايته من الإصابة في المعارك والحروب.

وجد ايضا في هذه المقابر واحدة من أجمل الآلات الموسيقية السومرية والتي اخذت شهرة واسعة بين الآثار العراقية القديمة وهي القيثارة السومرية المزينة برأس ثور (شكل-38) وهذه القيثارة مصنوعة من الخشب المطعم بالصدف المثبت بالقار، وقد زخرف ذراعا القيثارة وجانبا صندوق الموسيقى بزخارف هندسية، أما الجزء الأمامي من الصندوق فقد زخرف بزخارف من الصدف لأشكال آدمية وحيوانية مرتبة بعضها فوق بعض تحاكي أساطير سومرية ذات علاقة بالمعتقدات الدينية، أما الجزء الأبرز في القيثارة فهو رأس الثور الذي في مقدمتها والمصنوع من الذهب وقد رصعت لحية الثور وشعر جبهته وعيونه بأحجار اللازورد الكريمة إضافة الى ذلك فقد اثبت السومريون أيضا مقدره جيدة في صنع مشغولاتهم بأكثر من معدن واحد، ويمكننا عد هذه الخصيصة ابداعاً سومرياً واحدى مميزات الفن السومري. ولدينا على ذلك أمثلة كثيرة منها قطعة فنية عثر عليها في مقبرة الملكة شبعاد مؤلفة من جزأين الجزء الأول حلقة زمام والجزء الثاني يعلو الأول وهو قي هيئة حمار وحشي (شكل-39) صنعت هذه القطعة الفنية من سبيكة الالكتروم، لقد كان لاستخدام المعدن الفضل الكبير في اظهار التفاصيل عندما يقوم النحات بنحت قطعة فنية ما، كما عثر في احدى القبور الملكية على تمثال صغير لحيوان خرافي مركب على هيئة جدي مجنح (شكل-40) وهذا الحيوان يقف على قاعدة خشبية مطعمة بالصدف ويرتكز بأطرافه الأمامية على شجرة مزدهرة مصنوعة من الذهب ويلاحظ ان هذا الحيوان صنع من أكثر من مادة فالرأس

والقوائم الأربعة صنعت من الذهب بينما ريش الجناح الذي غطى الظهر مصنوع من خامتي الصدف لبعض اجزاء الريش وحجر اللازورد الأزرق للأجزاء الأخرى من الريش وهذا الحيوان المركب يرمز الى الإله (تموز) رمز الخصب والنماء في حين ترمز الشجرة الى شجرة الحياة المقدسة عند السومريين.

ولابد لنا من الإشارة أيضا إلى مثال آخر جميل يؤكد مهارة السومريين في صياغة المعدن، وهي الزهرية الطقوسية المصنوعة من الفضة والنحاس لحاكم لكش (أنتمينا) (شكل-41) وهذه الزهرية مدينة بأهميتها البالغة إلى الأفاريز المحفورة التي تزينا فبدن الزهرية يتكرر عليه موضوع الطائر المفترس برأس أسد والذي يمسك بحيوانين أربع مرات، وقد تم اشغال الفراغات بين هذه الموضوعات بتعاقب الأسود مع الأيائل والماعز، كما يوجد افريز آخر فوق هذا الافريز وعلى كتف الإناء يمثل ماشية مضطجعة، في حين شغلت رقبة الإناء بكتابات مسمارية محفورة بدقة عالية. ومن القطع الفنية المصنوعة من النحاس والتي تم العثور عليها في خفاجة*، تمثال صغير لرجل عار يرتكز على قاعدة (شكل-42) يعتقد أن التمثال كان يحمل على رأسه إناء بدلالة المسند المثبت على الرأس، وتدل صناعته على إلمام الفنان بنسب الجسم الصحيحة كما ان استخدام المعادن في الصب والسياسة جعل النحات أكثر حرية في تحريك أطراف تماثيله المعدنية والتعبير عن الحركات العنيفة، ويتضح ذلك بشكل واضح في التمثال الذي عثر عليه في (تل أجرب **) والذي يمثل رجلين ملتحمين في حلبة مصارعة (شكل-43) وعلى رأسيهما إناء كبير وجب عليهما الاحتفاظ به دون سقوطه أثناء الصراع، ويبدو ان هذا النمط من الصراع كان لأهداف اخرى غير الرياضة، وقد استخدمت هذه التماثيل لأغراض دينية إذ كانت تستخدم الاواني في

* خفاجة موقع اثري في منطقة ديالى شرقي بغداد نقب فيه معهد الدراسات الشرقي في شيكاغو سنة 1936-1937.

** تل اجرب موقع اثري نقبت فيه بعثة معهد الدراسات الشرقية في شيكاغو سنة 1934-1936، وهذا الموقع يقع في ديالى على مسافة 30كم من شمال شرقي بغداد.

الاحتفالات الدينية والطقوس العبادية التي تقام في المعبد حيث توضع فيها البخور لطرد الأرواح الشريرة.

ومن القطع الفنية التي عثرت عليها بعثة المعهد الشرقي في شيكاغو عام (1936-1937) عربة من النحاس (شكل-44) عثر عليها في تل أجرب ، ومع أن ارتفاع هذه العربة لا يزيد عن الثلاثة بوصات إلا انها تؤلف قطعة فريدة لبيان تاريخ النقل قديماً ، وهذه العربة ذات العجلتين تجرها أربعة حيوانات جنباً إلى جنب وربطت الحيوانات في الوسط بنير أقفل بقوة على طوقها، اما الرجل الواقف الذي يقود العربة فهو رجل ملتح ذو شعر طويل، يده اليسرى تمسك بزمام العربة في حين رفع يده اليمنى وكأنه يحمل سوطاً ويبدو أن هذا السوط قد تآكل بفعل الصدأ.

ان ما قدم من القطع الفنية التي عثر عليها في المقابر، ماهي إلا أمثلة بسيطة من جملة الأعمال الفنية الرائعة التي تبرز لنا عظمة الفنانين وقدرتهم في العراق القديم، فليس هنالك بلد يحق له ان يتباهى بمثل هذه الوفرة والجمال من الاثار إلا العراق، فكل ما انتج من أعمال فنية ذات قيمة مادية تعتمد الذهب والفضة فإن لمعان هذه المعادن يتلاشى أمام بريق الانجاز الخلاق المختفي وراءها.

النحت البارز

لقد استطاع النحات السومري من تسجيل وقائع الحياة اليومية على قطع حجرية مختلفة، إلا أنه اهتم بشكل واضح في تسجيل حياة الإله والمعبد وعلاقة الملك بهذه الحياة، فقد عثر في أطلال المدن السومرية القديمة على لوحات مربعة أو مستطيلة الشكل نفذت لمعابد تلك المدن وهي من الحجر الجيري ويوجد في وسط كل منها ثقب مركزي تتوزع حوله مفردات المشهد المنحوت، وهناك أكثر من احتمال يبين الهدف من نحت هذه الألواح بوجود الثقب فيها، إلا أن الاحتمال الأكثر قبولاً هو أن هذه الألواح المنحوتة نفذت من أجل تعليقها على جدران المعبد من خلال الثقب جزءاً من أثاث المعبد، إلا أننا نلاحظ حين التفحص والتمعن بهذه الألواح مقدار النضج الفني للنحت البارز في هذا العصر.

ومن الألواح ذات الثقب المركزي المهمة، لوح للملك (أورنيينا) ملك لكش (تلو) حالياً (شكل-45) إذ نلاحظ الملك قد نحت بحجم كبير وهو واقف بالجانب الأيسر من اللوحة، حيث يحمل على رأسه سلة تستخدم في البناء لحمل مواد البناء ويرمز بها إلى اسهام الملك في بناء المعبد الذي يقدمه إلى الآلهة (ننكرسو) بينما نجد زوجته وأولاده الأربعة يقفون أمامه وأنظارهم نحوه في تأكيد على بيان مساندتهم له في بناء المعبد، أما أسفل اللوحة فنجد الملك - المبالغ في حجمه من قبل النحات لإظهار أهميته - جالساً بالجانب الأيمن من اللوحة وماسكاً بيده فأساً وأمامه أولاده ويقف خلفه خادمه يحمل إبريق الشراب، وهذا المشهد يشير إلى الإحتفال بمناسبة بناء المعبد، ولقد قام النحات بحفر أسماء الأشخاص الموجودين في اللوح على ملابسهم وذلك تقديراً لهم ولحفظ دورهم التاريخي في بناء المعبد، لقد استطاع نحات هذا اللوح أن يخلق حالة من التوازن الإنشائي وتوزيع المفردات بشكل جميل حول الثقب المركزي بحيث لم يعد هذا الثقب يشكل خللاً، وإنما أصبح جزءاً من التكوين الإنشائي للموضوع . كما أن الإنشاء العام ورغم الجمود الواضح في الأشخاص وغياب المنظور الصحيح كان الفنان موفقاً في ترتيب الأشخاص على اللوح ومن ثم حقق توازناً بين الملك واقفاً وخلفه ابنه في أعلى يسار اللوح، وبين الملك جالساً وخلفه أحد أتباعه في يمين أسفل اللوح، فضلاً عن التوازن بين الأشخاص الآخرين في القسمين الأعلى والأسفل وهكذا تم ترتيب الأشخاص حول الثقب دون إرباك في المشهد العام للوح، كما أن التنوع في حركة الملك بين الوقوف والجلوس يبعد الإنشاء العام عن الملل عند المشاهدة ، وهناك الواح نحتية ذات ثقب مركزي عالجت موضوعات أخرى كانت محببة لدى العراقيين القدماء وقد نفذها الفنان باهتمام وهي حفلات الشراب (شكل- 46) حيث قسم هذا اللوح إلى ثلاثة أفرز أفقية، نشاهد في الأفرز الأعلى مشهداً لحفل شراب تظهر فيه امرأة جالسة على كرسي إلى اليسار وخلفها خادمتها وإلى أقصى اليمين يجلس رجل ، ويظهر كل منهما يمسك بقدر شراب بيده ويغصن نباتي في اليد الأخرى ويظهر في المشهد بين الرجل والمرأة ثلاثة أشخاص أحدهم يعزف على آلة موسيقية والآخرون يقومون بتقديم الشراب، أما الأفرز الثاني فقد جزأه الثقب المركزي

الى قسمين يسار الثقب رجلان يحملان جرّة كبيرة اما يمين الثقب فهناك شخص يقود حيواناً، اما الافريز الثالث الذي تحطم جزء كبير منه ولم يبق سوى جزء صغير فنشاهد فيه رجلاً امام عربة يجرها اربعة حيوانات. ويبدو ان الافريزين الثاني والثالث هما مشهدان لتقديم الهدايا من كل انواع المشروبات والاولان والحيوانات المنذورة والعربات أو ما تحمله. إلى المرأة في الافريز الاول، وقد حاول النحات استغلال الثقب المركزي لفصل المشهد في الافريز الاول عن البقية إشارة لأهمية الشخص الموجود فيه بحيث اصبح الثقب المركزي جزءاً من التكوين العام للوح.

ومن المنحوتات البارزة الأكثر أهمية من حيث حجمها وموضوعها فقد عثر في مدينة (لكش) على منحوتة بارزة تسجل الانتصارات الحربية للملك (اناتم) على مدينة (اوما) المجاورة وتعرف هذه المنحوتة البارزة (بمسلة العقبان) * (شكل-47) وهذا العمل النحتي الشهير الذي تمثله هذه المسلة يشرك التاريخ والدين معا في تخليد ذكرى عمل حربي. والمسلة لوح من الحجر الرملي يبلغ ارتفاعها (1.88 م) وعرضها (1.33 م) م وسمكها (11) سم مدورة من الأعلى، وهذا العمل يضم خلاصة مجرى المعركة ابتداءً من الأعلى إلى الأسفل وفي الوقت ذاته يقدم جانبا المسلة توضيحات تكميلية لما حدث، فعلى أحد الجانبين تظهر الأعمال البطولية للمحاربين وعلى الجانب الآخر نرى التدخل الحاسم للآلهة، يشغل المسلة عدد كبير من مقاتلي لكش في تشكيلة متماسكة وهم يحملون تروسا من الجلد، وقد استعدوا للهجوم برماحهم ويقف الملك على رأس جنوده وقد غطى جسمه بجلد واق سميك، وقد حاز على النصر في المعركة وإن جند الملك يسيرون على جنث الأعداء المتساقطين، وفي جزء آخر من المسلة نشاهد العقبان وهي تنهش أجساد الصرعى، وفي أسفل هذا المشهد نلاحظ مقاتلين وقد تعرت صدورهم وهم يحملون رماحهم دون تروس

* لقد عثر على هذه المسلة القنصل الفرنسي في البصرة (دي سارزك) اثناء تنقياته التي أجراها في مدينة لكش خلال الفترة من (1877-1891) ويعود تاريخ هذه المسلة الى (2500) سنة قبل الميلاد. وقد أعيد بناء المسلة من قطع عديدة وتملأ الكتابة المفصلة الفراغات بين الصور.

ويتولى أيضا الملك قيادتهم وهو في الأمام لكنه يركب عربته الحربية ويلوح بأسلحته وهي رمح بيده اليسرى وسيف قصير محدب بيده اليمنى، أما المشهد الثالث على هذه الجهة من المسلة، وهو الأسفل نلاحظ فيه تقدم رجال لكش لإحصاء موتاهم في ميدان المعركة في حين راح الملك في حفل لسكب الماء المقدس وتقديم القرابين الى الأموات الأبطال. أما الجانب الآخر من المسلة الذي خصص لتدخل الإله (ننكرو) إله لكش والذي أسهم في دعم الملك ومؤازرته في معركته، فقد ظهر (ننكرو) وهو يحمل في يده اليمنى صولجاناً ويرتدي ملابس ملوك عصر فجر التاريخ وقد تعرى الجزء العلوي من جسمه، ووزرته تبدأ من الخصر مربوطة بحزام سميك، و له لمة شعر كبيرة في مؤخرة رأسه ولحية طويلة جدا، ويمسك بيده اليسرى شبكة وقع فيها الأعداء أسرى، وللشبكة جامع صيغ بشكل نسر له رأس أسد وهو يعتلي أسدين، وهذا -رمز للموت- ويضرب (ننكرو) بالصولجان الذي يحمله بيده اليمنى الأسرى وهم داخل الشبكة.

وهناك جملة من الملاحظات الفنية على هذه المسلة وهي عدم ضبط النسب في نحت الشخصيات ويتضح ذلك جليا في قصر رقبة الإله (ننكرو) إضافة الى الخشونة في صياغة الشخصيات الأخرى، كذلك تميزت هذه المسلة بالبساطة، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع النحات أن يصور مجموعة كبيرة من الناس في مساحة محدودة بدون أن يخل بتوازن التكوين. وخاصة في القسم الأسفل من المسلة كما نلاحظ محاولة بسيطة لمعالجة المنظور. إذ كان الصف الأمامي من الجنود أكثر انخفاضا من الصف الخلفي ويستر نصفه، ولكنه في نفس الوقت فشل في جعل الصف الأمامي أصغر من الصف الذي يليه.

الأواني

إن أواني عصر فجر السلالات السومرية امتازت بالمسحة الدينية بشكل عام من ناحية الاستخدام أو من ناحية الموضوعات المصورة عليها واستمر هذا التقليد لاحقا. ومن أشهر الأواني الحجرية وأبدعها ما اكتشف في مدينة أور والتي يعود تاريخها الى الألف الثالث قبل الميلاد. (شكل - 48) وهي طاسة منخفضة العمق من حجر السيتياتايت الأزرق المخضر اللون، وقد نحت على سطحها الخارجي نقش بارز يمثل خمسة

ثيران نفذها الفنان بأجسام جانبية بينما ظهرت وجوها بشكل أمامي، واستطاع من صنع هذا الإناء أن يسد الفراغ الحاصل على سطح الإناء بسنبلة كبيرة نقشها خلف كل ثور وبشكل افقي وباتجاه عكس اتجاه حركة الثيران ، من أجل خلق حركة دينامية مستمرة غير مملة وباتجاهين متعاكسين كما أبدع نحات هذا الإناء باظهار الحركة في جسم الثور وأبرز عضلاته وبعض مفاصله، واهتم ايضا بتجسيد الانفعالات التي تبدو في وجه الثور من خلال القسوة في نظرات عيون الثيران وفي طيات أجفانها ومن الملاحظ أن رسوم السنابل والثيران ظهرت بكثرة في حضارة العراق خاصة في الوركاء، ويرجح أنها كانت مقدسة عندهم ونلاحظ أن النقوش والمنحوتات البارزة على آنية هذه الفترة مبالغ فيها من قبل الفنان أحيانا، إذ تقترب من التجسيم(كوروليف) وهذا يفسد مظهرية الإناء الخارجية، ويبدو هذا واضحا من الإناء الحجري الذي عثر عليه في الوركاء وقد نقش بنقوش تمثل حيوانات برزت رؤوسها من سطح الإناء (شكل-49) وهذا يعني أن النحت يظفي على شكل الإناء، كما أن الوضعيات المعقدة التي ينفذها النحات على الآنية زادت من تعقيدات الشكل وبالتالي أدى ذلك الى الاهتمام بالأجزاء المعبرة، عن الفكرة واهمال باقي أجزاء الشكل، ويبدو أن الفنان جواد سليم استفاد من هذه المعالجة في نصب الحرية في بغداد، وذلك باختزال بعض الاجزاء والتأكيد على أجزاء أخرى من أجل تحقيق قوة تعبيرية أكبر .

ومن الأواني المهمة والجميلة في حضارة العراق وفي فن النحت البارز ما عثرت عليه البعثة الألمانية في الوركاء عند معبد الآلهة (أنانا) (شكل- 50) ويدعى هذا الإناء المصنوع من حجر الألبستر بالإناء النذري وهو على شكل مزهرية طويلة أشبه بالقدرح، يرتكز هذا الإناء على قاعدة مخروطية، ويمكن اعتباره مسلة صورت عليه قوانين ذلك المجتمع خلال تلك المرحلة التاريخية. وعلى هذا الإناء البالغ طوله (105) سم والذي يرجع تاريخه الى (3200) قبل الميلاد. أربعة أفاريز يعلو بعضها الآخر ويفصل بينهما اشربة ناتئة، وتدور سلسلة المنحوتات البارزة حول الإناء، وموضوعة الإناء صورة شاملة لموكب ديني، باستعراض طويل لشخص يقدمون القرابين والحيوانات المنذورة الى الآلهة (أنانا)، وقائد هذا الموكب رجل يرتدي لباسا مصنوعا من نسيج شفاف مشبك وبصحبتة مساعدان

أحدهما يحمل سلة فاكهة، والآخر حزمة ملابس كبيرة، أسفل هذا الإفريز عدد كبير من الخدم العراة يسيرون في المواكب يحملون السلال والأباريق والجرار النذرية التي تحوي الفاكهة والمشروبات، أما الإفريز الثالث فيحوي موكب الأغنام المنذورة وأسفل هذا الإفريز الرابع والذي يصور أصل الحياة كلها، وهو عبارة عن صف من السنابل وفسائل النخيل وكأنها فوق صفحة من الماء، والمجسدة بخطوط متعرجة في أسفل الإناء. وإذا تفحصنا الإفريزين الثالث والرابع نجدهما يرمزان الى الحالة الاقتصادية حيث وفرة المياه والمزروعات والحيوانات، أما الإفريزان الثاني والأول فهما رمز لتكريس هذه الخيرات للآلهة التي كان لها الدور الكبير في هذه الخيرات.

في هذا الإناء حاول النحات بدون تقييد شديد إحالة المفردات المنحوتة على الإناء من شخوص وحيوانات ونباتات الى صورة عضوية مركبة يشار فيها الى السلطة الكهنوتية، من خلال التلاعب بحجم المفردات وموقع الإفريز على الإناء. لذلك نجد أن الإفريز الذي فيه الآلهة هو أكبر الأفراريز وفي القمة. أما المبدأ التجريدي الذي اعتمده النحات من تركيب الصورة فهو يتألف ببساطة من تركيب بسيط لصفوف في تكرار ايقاعي، أما الأشرطة البارزة والفاصلة بين الأفراريز والخالية من النقوش فقد وظفت بذكاء كأطر للأفراريز المنحوتة وكذلك استخدمت كمعادل تكويني لخلق فضاء يعادل زحمة المفردات على سطح الإناء.

النحت المدور (المجسم)

لقد قامت مجالس الوجهاء ومجالس الشيوخ بدور رئيس في العراق القديم وذلك في نهاية الالف الرابع وبداية الالف الثالث قبل الميلاد وسبب ذلك يعود الى ان هذه المرحلة هي مرحلة تكوين الحكومات الصغيرة غير المستقرة سياسيا التي لم تملك السلطة المطلقة و على الرغم من ذلك حافظ الفنان على شخصيته وذاته من خلال عمله الفني المطلوب في اطار المفاهيم والقيم الفنية التي كانت سائدة انذاك. ولقد كان لفن النحت المدور الاثر الكبير في تجسيد تلك المفاهيم والقيم، وقد تمكن السومريون من اتقان هذا الفن بشكل لافت للانتباه ولو جادت عليهم الطبيعة بالخامات الصالحة للنحت لكان هناك كم هائل من المنحوتات يفوق ما موجود حاليا. ومع هذا فان ما هو موجود من المنحوتات يعد انجازا عظيما للسومريين ومن

ضمن المنجزات الجميلة راس لامرأة من الرخام الابيض بالحجم الطبيعي (شكل-51) عثرت عليه البعثة التنقيبية التي اجريت عام (1938-1939) في مدينة الوركاء وقد عرف حين العثور عليه باسم(راس فتاة الوركاء) ويتسم وجه هذا الرأس بالتعبير والحياة، اضافة إلى اجتهاد النحات لإظهار العظمة والوقار على ملامحه، حتى اعتقد بعض العلماء أنه يمثل آلهة سومرية. لقد نحت هذا العمل الفني باهتمام كبير وهو ليس قطعة مكسورة من تمثال كامل وإنما هو جزء من (بورترت) مركب من أجزاء ذات طبيعة مادية مختلفة، إذ كان للرأس في الأصل عينان وحاجبان كفتت فيهما مواد ملونة من الحجر والصدف، والجزء الخلفي من الرأس نحت بشكل مسطح وأحدث فيه جملة من الثقوب لتثبيت أجزاء أخرى مفقودة، وحفر على سمت الرأس اخود عميق أعد لكي يوضع فيه شعر اصطناعي من صفائح الذهب.

وعلى الرغم من الحفر التي أصابت هذا الوجه والأنف المكسور فإن التعبير في هذا الرأس كبير، ويبدو لنا ونحن ننظر إلى العينين كأنهما حيطان على الرغم من خلو المحجرين منها، أما الشفتان فإن تموجهما الذي أكملته الوجنتان يعطيان انطباعا كبيرا بالنطق، ويلاحظ في هذا الرأس الطابع السومري المميز الذي يتضح في الحاجبين المقوسين الغائرين والنقائهما عند منتصف الأنف والعينين الكبيرتين الغائرتين والمبالغ فيهما و في شكل الشعر الاصطلاحي أيضاً، كما يعتقد بعض علماء الآثار أن هذا واحد من أهم ما نحتته السومريون من تماثيل بشرية تحاكي الواقع.

ومن الأعمال النحتية المجسمة السومرية التي تعد علامة بارزة للفن في العراق القديم ما عثر عليه رئيس البعثة التنقيبية لمعهد الدراسات الشرقية في شيكاغو الدكتور (هنري فرانكفورت)* إذ عثر على مجموعة من التماثيل يبلغ عددها إثني عشر تمثالا **

* هنري فرانكفورت آثار أمريكي من أصل هولندي نقب وبعثته الأمريكية المرسله من معهد الدراسات الشرقية في منطقة نل أسمر ونل أجرب وخفاجي في ديالى، واستمرت عمليات التنقيب من عام (1930-1935) .

(شكل - 52) من الحجر الموصلية وجدت هذه التماثيل الحجرية في معبد الإله (ابو) في تل أسمر (أشنونا) في ديبالى وتتراوح ارتفاعاتها بين (25-72) سم ، لقد كانت معظم التماثيل الصغيرة السومرية لرجال لهم لحى طويلة مستطيلة وشعر رأس في وسطه فرق عريض وتندلى خصلتان من هذا الشعر على جانبي الوجه حتى تصلان إلى الصدر، ويظهر في بعض الأحيان بعض الرجال الذين هم من طبقة أوطأ حليقي الرأس والوجه، ويكون القسم العلوي من الرأس عاريا على الدوام واليدان متشابكتين معا أمام الصدر قبضة اليد اليمنى على قبضة اليد اليسرى وقد تمسكان بكأس كبير أحيانا.

وقد نحتت هذه التماثيل بشكل مبسط وينسب غير صحيحة استوحى الفنان شكل الاسطوانة والمخروط في عمل تماثيله، لذلك جاءت هذه تماثيل جامدة خالية من الحركة بما يؤكد موضوع التعبد. لذا سعى النحات لخلق فراغ بسيط بين الأيدي المضمومة إلى الصدر والجسم في محاولة لخلق موازنة وحركة بين الكتلة والفضاء وجعل القدمين كبيرتين نوعا ما لزيادة استقرار التمثال على القاعدة وحفاظا عليه من الكسر .

يلاحظ في هذه المجموعة من التماثيل استمرار الطابع السومري التقليدي المميز، حيث اتساع الأعين والتقاء الحواجب والاختزال في التفاصيل إعتقاداً على الشكل الهندسي، وانعدام الحركة تقريبا بما يوحي بالطابع الديني لهذه التماثيل، إلا إن هنالك اثنين من هذه التماثيل لهما أهمية خاصة، فهذان التمثالان أكبر حجما من كل ما ورد في المجموعة، وهما لرجل وامرأة كلاهما يمسك بقدر صغير في أيديهما الصغيرة ولهما عيون واسعة غير طبيعية للدلالة على التبصر والمعرفة العميقة وقد برز في هذه العيون بؤبؤ كبير جدا مطعم باللون الاسود باستخدام القار وهما يرفعان راسيهما الى الاعلى بكل خشوع وهدوء كأنهما يتطلعان الى شيء أكثر رفعة وسمواً، ويعتقد ان تمثال الرجل يمثل الاله (ابو) صاحب المعبد وزوجته، الا ان التمثال لا يحمل أية صفات خارجية يستطيع بها المرء ان يميز الاله بصفة عامة من امثال غطاء الراس المقرن او بعض الكتابات، لذا يعتقد البعض انه تمثال لكاهن

**يوجد اربعة تماثيل من هذه المجموعة في المتحف العراقي أما البقية فتوجد الآن في متحف معهد الدراسات الشرقية في شيكاغو .

او امير عظيم كان يمثل الاله، في حين راح البعض لاعتباره الاله ابو استنادا لبعض النقوش البارزة الموجودة على قاعدته والتي انفرد بها دون سواه من المجموعة. اما نحات المنطقة الشمالية لبلاد سومر فلم يتقيد بالتقاليد المتبعة في تماثيل المنطقة الجنوبية، حيث فضل التماثيل الجالسة على التماثيل الواقفة المتعبدة، فظهر في مدينة (ماري) * تماثيل كثيرة غلبت عليها هيئة الجلوس منها (شكل - 53) تماثيل من حجر الكلس بارتفاع 26 سم للمغنية (اورنانش) **وعثر عليه في معبد (نيني زازا) بمدينة ماري ويعود الى النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد. ويبدو التمثال دقيق الملامح له شعر مصفف وتدل خلف الظهر ويمكننا ان نلاحظ التموجات المنتظمة للشعر بما يشير الى تمكن النحات من الخامة وقدرته على تجسيد الحركة. أما الرأس فصغير والعينان واسعتان كما هي عيون السومريين والحاجبان ملتقيان عند أعلى الأنف، وقد رصعت العينين والحاجبين باستخدام الحجارة الملونة. واليدان مهشمتان وهي في حالة حركة إلى الأعلى وكأنها كانت تحمل آلة موسيقية أما أسفل الجسم فمغطى برداء به خصل من الفراء ويظهر هذا الرداء الأرجل التي تأخذ شكلا متعامدا والساق الأيمن تعلو الساق الأيسر، ويوضح هذا التمثال تقدما ملحوظا في فن النحت واهتماما كبيرا في اظهار الجسم والملامح ويعبر عن خصوصية في التشكيل وحرية في الأسلوب. ويبدو أن تماثيل الألف الثالث قبل الميلاد من

* ماري ونل الحريري تقع الآن قرب البو كمال على بعد 2كم من الضفة اليمنى من الفرات، وقد قامت بعثة فرنسية منذ 1933 بالتقيب الواسع فيها، وخضعت هذه المدينة للسيطرة الأكديّة ولملوك سلالة أور الثالثة، واستوطنتها في نهاية الألف الثالث قبل الميلاد قبائل الاموريين التي أسست سلالة مستقلة من أشهر ملوكها (زمريليم) وقد ضمها حمورابي إلى مملكته.

** على الرغم من وجود كتابة على التمثال تشير إلى أسم المغنية إلا ان التمثال يحتمل ان يكون لرجل يظهر يغني في المعبد على انه امرأة أو انه من جنس ما بين الذكر والأنثى يستخدم في المعبد للغناء، بدلالة تعري الجزء الأعلى من جسمه كما هو زي الرجال، ولعدم وجود أئداء كونه امرأة (المؤلف).

ماري اتسمت بملامح الوجوه المميزة احداها عن الأخرى وكان كل وجه يحمل ملامحه التي تدل على صاحبه ، على الرغم مما بين هذه التماثيل من تشابه عام في السمات المميزة لها، إضافة لما تقدم فإن السومريون حاول ادخال النحت في العمارة أيضا كجزء تزييني مكمل للعمارة ففي أحد معابد نل العبيد يعود الى الألف الثالث قبل الميلاد وضع تكوين نحتي على أعلى المعبد (شكل-54) هذا التكوين النحتي البارز الذي يمثل الإله نكرسو و هو على شكل نسر ويرأس أسد وقد امسك بأظافره غزالين متدابرين، وقد اطر هذا التكوين بإطار نحاسي أعد ليحدد شكلا تناظريا منظما يشير إلى الهدوء الذي يسود هذا المعبد وهذه القطعة البارزة محفوظة اليوم في المتحف البريطاني كما حاول النحات إشغال جدران المعبد الداخلية بأفاريز منحوتة بشكل بارز ومن مواد مختلفة حتى يضيفي جو تزييني على المعبد ويزيد من الحركة على الجدران دفعا للملل والرتابة، وكانت موضوعات هذه الجداريات النحتية تتحدث عن تربية الحيوانات وصنع الألبان (شكل-55) وقد نفذت هذه الجداريات بارتفاع يتراوح بين (20 - 22 سم) وباستخدام الاصداف البيضاء والوردية وعلى خلفية سوداء، تميزت هذه الأفاريز بتكويناتها الإيقاعية المتناغمة وخاصة الشخصيات المركزية للتكوين. إن هذا النوع من المنحوتات التزيينية المعمارية سواء كانت على الجدران الداخلية أو الخارجية للعمارة ظهرت لأول مرة في تاريخ الفن العالمي في هذه الفترة.

الفصل الرابع

الأكديون القرن (23-24) قبل الميلاد

لقد انتهى حكم السومريين الى اخر ملك منهم يدعى (لوكال زاكيزي *) الذي كان شديد الظلم والجور متعسفا وفي زمنه كثرت المنازعات بين حكام الولايات السومرية، مما أدى الى إضعاف حكمه وتزايد قوة الجنس السامي الذي هاجر من الجزيرة العربية واستقر في بلاد النهرين الخصبة، وظهرت تجمعاتهم في بعض المدن الواقعة شمال الاقليم السومري مثل مدينة(كيش) ولم يلبث أن جاء عصر لوكال زاكيزي الى نهايته بعد حكم دام تسعة وعشرين عاما، على يد قائد الساميين المعروف (سرجون الأكدى)**.

* لوكال زاكيزي يعني هذا الاسم الملك الذي يرفع اليد اليمنى.

** سرجون الأكدى ابن لساقى الملك انخرط في الجندية وقدر له أن يأسر لوكال زاكيزي بعد هجومه على الوركاء ودحر ملكها الأسير ومن ثم حبس سرجون لوكال زاكيزي في قفص وعرضه أمام الناس عند بوابة معبد إنليل في نفر.

لقد استطاع سرجون الأكدي فرض سيطرته على البلاد وتوحيد دويلات المدن ومن ثم إقامة امبراطورية واسعة الأرجاء عرفت بالإمبراطورية الأكديّة نسبة إلى مدينة أكد ***. والتي اتخذها عاصمة له ، والأكديون الذين تزعمهم سرجون في إقامة الإمبراطورية الجديدة هم من قبائل الجزيرة العربية التي استوطنت في بلاد الرافدين في عصر مبكر جدا ربما منذ الألف الرابع قبل الميلاد.

وقد عاش هؤلاء جنبا إلى جنب مع السومريين وتفاعلوا معهم قبل أن يتمكنوا من الاستيلاء على دفة الحكم، ومن المعروف أن هؤلاء الأكديين كانوا يتكلمون اللغة الأكديّة التي هي فرع من فروع لغة الجزيرة الأم التي تفرعت منها الأكديّة والبابليّة والآشوريّة والآرامية والعبريّة والعربيّة، وكلها تسمى باللغات السامية وقد استخدم الأكديون في كتاباتهم الخط المسماري.

إن وجود الأكديين وتعايشهم مع السومريين أدى إلى تأثير أحدهم بالآخر ففي نطاق اللغة استعار الأكديون كثيرا من الكلمات والمفردات السومرية ومن جهة أخرى نجد عدداً من المفردات في اللغة السومرية ذات الأصل الأكدي إلا أن هناك حقيقة واضحة ويقر بها الباحثون في حضارة العراق القديم مفادها إذا ما استثنينا الجانب اللغوي عند السومريين والأكديين يمكننا أن نقول أن السومريين والأكديين انصهروا في بوتقة حضارة واحدة حتى أصبح من الصعب على المرء أن يميز بين ما هو سومري الأصل و ما هو أكدي الأصل. ومن الأمور التي تسجل تاريخيا للأكديين هو استمرارهم على النهج الذي اتبعه أسلافهم السومريون ولم يسعوا إلى تقويض ما ورثوه وفي كافة المجالات، فلم يكن هنالك أي توقف في تقدم المدنية ولا نكوص في التطورات الفنية الإبداعية، إلا أننا ومع هذا كله نلاحظ الطبيعة السامية أخذت تفرض نفسها تدريجياً وبإدراك عالٍ لأهمية العمل الفني، حتى راحت تطبع المسحة الخاصة بها وعلى وفق خيالها وتاملها على أعمالها الفنية وعلى الرغم من أن

*** أكد عاصمة الأكديين لا يزال موقعها الآن غير معروف ويعتقد أنها كانت تقع بين

العصر الاكدي لم يدم الا قرناً ويزيد قليلاً وعلى الرغم من قلة مصادر النتاج الفني الا اننا نستطيع ان نميز الفن الاكدي وايضاً جملة من مظاهر التطور الابداعي ضمن مدته القصيرة ولم يكن هذا الامر مجرد عارض بل طبقاً لروحية الجنس الاكدي الذي يرفض الجمود بالاجماع، كما يعد الاكديون الوجود حالة من التغير المتواصل والتطور المستمر، وعلى خلاف الفن في العصر السومري كانت المعضلة الرئيسية للفن الاكدي ليس الصراع كثيراً بين التجريد والطبيعة، بل اطلاق الاعمال الفنية من حالتها الجامدة وتحويلها الى حرية في التكوين والحدوث، ذلك لان موقف هذا الجنس (الاكدي) المتطلع الى الحياة يعبر عن نفسه بسعادة اوسع حين تمثيله للحركة.

النحت البارز

لقد اتقن الاكديون النحت متأثرين بالسومريين اذ كان النحت السومري مصدر الهام وأساساً للاكديين، ألا ان الاكديين فاقوا معلمهم بعد زمن قليل من تعلمهم هذا الفن الجميل. اذ امتاز الاكديون بحساسية عالية بالمادة وسيطرة كاملة على عناصر التكوين الإنشائي، لذلك نرى الفنان الاكدي يهتم بالليوننة ومعالجة التكوين المتدرج والدقة في التفاصيل التشريحية أكثر من الفنان السومري، ومن الملاحظ ان الفنان الاكدي حاول ان يخلق من شخصية الانسان قوة خارقة تقترب من الالهية ولكن بشكل يختلف عن الرؤية السومرية السابقة، فلقد صور الاكديون الانسان بقامة طويلة ممشوقة وبتفاصيل دقيقة للتشريح ولطيات الملابس وحركتها ويعيون واسعة ويحواجب معقودة. ومن المؤسف حقا هو ندرة ما وصل اليها من المخلفات الاثرية والاعمال الفنية العائدة لهذا العصر، الا ان اهم ما عثر عليه ضمن هذه الندرة ومن النحت البارز (مسلة النصر) * (شكل-56).

* مسلة النصر: لوح من الحجر الرملي سجل عليه الملك الاكدي نرام سين انتصاراته على الاقوام اللوبية التي تسكن المناطق الجبلية الشرقية لبلاد فارس، عثر عليها عام 1897 في سوسة اثناء تنقيب مهندس فرنسي اسمه (جاك دي موركان) كان يعمل مديراً

والمسلة يبلغ ارتفاعها المترين ومتر واحد من أعرض نقطة وقد نحتت بوجه واحد بنحت بارز، وقد سرقها من (سبار) مدينة إله الشمس الملك العيلامي (شوتروك) كجزءاً من غنائم سبار حين الهجوم عليها ووضعها في مدينة سوسة حيث وجدت. وهذه المسلة المحفوظة الآن في متحف اللوفر وعلى الرغم من حالة التلف التي تعرضت لها لا تزال تحتفظ بمكانة خاصة بين الأعمال الفنية في النحت البارز في الشرق الأدنى القديم .

يوجد في أعلى المسلة نجوم كبيرة ذات رؤوس ثمانية، وترمز هذه النجوم في الأغلب إلى إله الشمس، ولقد أخذ المبدأ الذي طغى على كل الفن الأكدي - أي مبدأ الحركة - يظهر جلياً في مسلة نرام سن من حيث تمثيل الشخص الفردية ومن حيث التركيب الكلي للموضوع، ففي حركة المنتصرين المتقدمين إلى الأمام وفي تراجع العدو وكذلك تصوير بيئة المعركة من حيث التضاريس والأشجار كلها تنطق بالحركة والواقعية، ويبدو أن الأكديين أول من استثمر المنظر الطبيعي في النحت البارز بشكل يحاكي الواقع، إضافة إلى ذلك فإن الشكل العام للمسلة هو على هيئة جبل وكأن الفنان حاول التأكيد على موقع المعركة والاشارة إلى رمزية الجبل كدلالة للشموخ والسمو الذي يتصف به الملك نرام سن.

يوجد في المسلة أربعة خطوط أحدهما فوق الآخر تشير إلى الطبيعة المرتفعة للأرض وهذه الخطوط تبدأ بشكل مائل من أسفل يسار المشهد التصويري للمسلة إلى أعلى اليمين، ويرتقي هذه الخطوط جنود نرام سن ويتقهقر أعداؤه على ذات الخطوط الأربعة، أما على الجهة اليمنى فهناك أشجار وقد توج المنظر كله بجبل مخروط الشكل وفي قمة الخطوط نشاهد نرام سن وهو يضع على رأسه خوذة ذات زوج من القرون وقد تسليح بسهم وفأس وقوس وارتفع كثيراً على من معه من المحاربين وهو يبطأ بقدميه أحد الأعداء الساقطين أرضاً، وقد اعتمد النحات أن يجعل نرام سن مركز الاهتمام بالمسلة كلها وذلك

لمتحف الآثار المصرية. وبعدها نسب رئيساً للوفد الاتاري الفرنسي للتقيب في بلاد فارس.

بأن يجعله في وسط المسلة ويحجم أكبر من باقي الشخص. ومن الواضح ان الكتابات الموجودة على المسلة أصبحت جزء من التكوين الفني والتاريخي للفن الاكدي. لقد جسدت هذه المسلة الوحدة في المضمون والوضوح في التكوين وعلى ارضية واحدة بخلاف المسلات والالواح النذرية السومرية التي كانت مقسمة على شكل اشربة افقية تقسم التكوين العام للموضوع.

ان النزعة الواقعية تتضح في معالجة التفاصيل للشخصيات وبصورة خاصة شخصية الملك نرام سين فالملابس الضيقة التي يرتديها اعطت النحات الامكانية في ابراز العضلات بشكل دقيق وجيد وخاصة في نحت الايدي والارجل والكتف، اضافة الى ضبط نسب الجسم وبشكل واقعي أكثر من المنحوتات السومرية القديمة. ان براعة النحات الاكدي تجسدت ايضا في التلاعب بحجوم الأشخاص والأشجار والجل والنجوم وعلى وفق الأهمية الرمزية لكل هذه المفردات ولكن بشكل لا يثير التناقض أو انتباه المشاهد وهذا يعود الى الاجادة في صياغة التكوين الذي سيطر عليه الفنان . وأخيرا فان مسلة نرام سن تعد من أعظم الأعمال الفنية في العالم القديم ويزيد أهميتها انها أقدم عمل فني عظيم أخرجته يد فنان من الجنس السامي وتفوق فيه على معلمه.

النحت المجسم

ان الذي وصل الينا من نتاج الأكديين الفني في مجال النحت المجسم يعد قليلاً جدا قياسا لما خلفه السومريون لنا من منحوتات مجسمة وبارزة كما ويعتبر قليل بالنسبة للفترة الزمنية التي ساد بها الأكديون وربما مرد هذا هو عدم العثور على العاصمة أكد لحد الآن والتي يمكن أن تكشف لنا عن عجائب الفن الأكدي حين العثور عليها، إضافة الى ما أصاب الفن الأكدي من دمار وسرقة على ايدي الغزاة والسراق. بحيث لم يبق إلا القليل وكسر محطمة.

إلا أن من أبداع الأمثلة على النحت الأكدي المجسم هو الرأس البرونزي البالغ ارتفاعه (36.5) سم ، والذي يعود الى النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد. وقد اكتشفه في نينوى العالم الأثري الإنجليزي (ملوان) عام 1933 (شكل - 57) ، ويمكن الجزم بأن هذا التمثال يمثل مؤسس السلالة الحاكمة نفسه، لقد كان هذا الوجه البرونزي مدهشا الى درجة انه يجعلنا نقف حائرين امام سمو الشخصية ووقارها المتجسد في كل تفاصيل الوجه فالعينين وان كانتا قد اقتلعتا ومحجراهما فارغان إلا انهما تشعان بريقا ولمعانا، وهناك بسمه خفيفة تغدو صارمة وأبوية في ذات الوقت وهي تظهر على الشفتين اللدنتين الرقيقتين، واما شعر الرأس المصفف بشكل بارع ودقيق يلفت النظر قد شد وثيقا حول جبهته وعقد في قفا رقبتة على شكل لمة أمسكت بها ثلاث حلقات من الذهب، أما شعر اللحية المجدد المنفذ بدقة واتقان فقد أضفت على جمال الوجه جمال الفن والصناعة، إن رأس سرجون الأكدي يعد شاهدا رفيعا جدا على فن النحت الأكدي للمعادن والمتطور تطورا ساميا والذي استطاع ان يتفوق تماما على الفن الرفيع للنقش والنحت على المعادن ابتداء بالسباكة المجوفة وانتهاء بادق النقوش التي يعجز عن تنفيذها كثير من النحاتين والحرفيين في الوقت الحاضر، وعلى الرغم من هذا التطور الهائل الذي أفرزه هذا الرأس في النحت والسباكة إلا أننا نلاحظ في هذا العمل الفني تأثيرا واضحا للفن السومري من خلال مقارنته بغطاء الرأس للملك السومري (مسكلامدوك) حيث يتضح مدى الشبه بين رأس سرجون البرونزي والخوذة العسكرية الذهبية للملك السومري التي وجدت في مقبرة اور الملكية. كذلك يظهر التأثير السومري أيضا في التقاء الحاجبين في أعلى الأنف.

ومن الأعمال الفنية التي تبرهن على أن النحاتين الأكديين كانوا مسيطرين تماما بشكل قوي على المادة التي يستخدمونها في النحت حتى وإن كانت من أصلب الحجارة وخاصة حجر الديورايت، فمن هذا الحجر المتناسك تم نحت عدة تماثيل للملك (مانشتوسو) ابن سرجون، ففي واحد من هذه التماثيل (شكل - 58) الذي لم يبق منه سوى الجلباب المهذب - الجزء الأسفل من التمثال - والبالغ ارتفاعه (94سم) ويرجع تاريخه الى النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد وقد عثر عليه في مدينة سوسة، وهو محفوظ الآن في

متحف اللوفر، وعلى الرغم من عدم وجود الجزء الأعلى من هذا التمثال الذي يمكن أن يجسد الشخصية وموضوعه التمثال، إلا أننا نتحسس في هذا الجزء نبض الحياة الذي استطاع النحات تجسيده بأهداب الجلاباب المائلة بحركة متناغمة مع حركة الطيات التي توضح حركة الجسم الحي تحت الجلاباب. إضافة الى القيمة التاريخية المتجسدة بالكتابات المسمارية التي احتواها هذا الجزء من التمثال.

كما عثر على تمثال * فاقد الرأس منحوت من حجر البازلت ارتفاعه (1.37م) في مدينة آشور (شكل-59) والتمثال يمثل رجلاً بهيئة الوقوف ملتحمياً ومشابكاً الأيدي متعبداً، يرتدي ما يشبه الوزرة وتمنطق بحزام عريض، وتزين صدره العاري قلادة ظهر جزء منها على الرقبة من الخلف وهو فاقد جزءاً كبيراً من القدمين واليدين وجزءاً من الذراع الأيمن. إن أسلوب التنفيذ الطبيعي للجسم البشري الذي جسد بكل واقعية، والشكل المدبب تقريبا للحية - الذي هو من خصائص الهيئة الأكديّة - اعان الباحثين على ارجاع التمثال الى العصر الأكدي، وبممكننا ان نلاحظ في هذا التمثال التأثير بالموروث الفني للنحت السومري فموضوعه التمثال من الموضوعات السومرية التقليدية التي تواصل حضورها في العصر الأكدي على الرغم من التحولات الفكرية التي حصلت حينذاك، كما نلاحظ سيادة الروحية السومرية الهندسية في تشكيل التمثال، فلوح الكتف قد نفذ بنسبته الصحيحة ولكن بشكل دائري هندسي جميل يعطي احساساً بالحركة، كما اخرجت الوزرة بشكل مخروطي مع اكسابها حيوية مضافة عن طريق اظهار تموجات طياتها الخفيفة، والتي تعد واحدة من المؤشرات على العائدية الاكديّة. ومن جملة ما عثر عليه من العصر الاكدي مسلة الملك (مانشنوسو) التي وجدت في مدينة سوسة وهي محفوظة في متحف اللوفر، (شكل- 60) والمسلة مصنوعة من حجر الديورابيت على هيئة هرم رباعي طويل فقد جزء كبير من قمته،

* لقد تم العثور مؤخراً على رأس في مدينة آشور وهو الآن ضمن موجودات المتحف العراقي، واكتشف من خلال المطابقة لطبعة منطقة الكسر في العنق انه يعود الى التمثال قيد الدراسة نفسه والموجود جسمه حالياً في برلين.

وقد غطيت المسلة كلها بكتابات مسمارية، تعد هذه المسلة وثيقة تاريخية قيمة وانجازا فنيا سبق مسلة شريعة حمورابي بخمسمائة سنة.

الأختام الأسطوانية:

إن ندرة المنحوتات الاكديّة قد عوضته لنا مجموعة من الأختام الأسطوانية التي عثر عليها في بعض المواقع الاثرية، وكان لمهارة نقاشي الأختام الاكديين ونبوغهم الفني في اختيار الموضوعات الدور الكبير في خلق مقياس جديد لفن النقش بالعراق القديم، فالفنان الاكدي ابدع في تجسيد الاساطير والملاحم والقصص الأدبية وصياغة مفردات التكوين والشكل لهذه الموضوعات، وكانت ملحمة كلكامش وبطولاته واحدة من أهم الموضوعات الأساسية لأختام الفترة الاكديّة (شكل-61).

ويمكن ان نصنف الأختام الأسطوانية الى ثلاث مراحل تطويرية وهي مرحلة النقش على الأختام التي تعود الى بداية الحكم الاكدي والتي تمثل الطريقة السومرية تمثيلا تاما لاسيما موضوعات عراك الحيوانات (شكل- 62) إذ عمل نقاش الأختام الاكديّة الى تفكيك الموضوعات السومرية وإعادة تركيبها مع الاهتمام بالتجسيم وتفاصيل الزي وهذه الاضافات ميزت الأختام الاكديّة عن السومرية في المرحلة الأولى إلا أن تطورا ملموسا حدث على نقش الأختام وموضوعاتها وغدت بها الأختام ذا صفة اكديّة وهذا التطور هو وجود سلالة من الجاموس المائي بدأت تظهر على الأختام. وكذلك بدأت تظهر موضوعات صراع الآلهة، أما التطور الأخير فهو دخول الكتابة المسمارية، وقد عالج الاكديون باهتمام مسألة ايجاد مكان للكتابة على الختم الاسطواني، وأصبحت الكتابة على الختم تمر بحرية في التكوين وتشغل مساحة كبيرة من وسطه، لذلك يصبح التكوين ذا شكل زخرفي موزون جدا اذا ما قورن بقلة الأختام السومرية المكتوبة.

وخير مثال على ذلك ختم (شاركالبشاري) (شكل- 63) الذي نقش عليه شريط عريض متموج الخطوط يرمز الى نهر بين الجبال، ويقف جاموسان يرفعان راسيهما متدابران

بتناظر كامل ويبدو كل واحد منهم وكأنه على وشك أن يشرب من اناء يتدفق بالماء امسك به من امامه بطل عارٍ. ولقد ملئ الفراغ بين قرون الحيوانين بكتابة من ثمانية حقول. لقد استخدم النقش على الأختام في العصر الاكدي وفي آن واحد مبدئين للرسم أحدهما يتمثل في ترتيب متحرر متفكك والثاني في ترتيب مترابط. ان خاصة الفن في هذه المرحلة بشكل عام يتجسد في بعض الإيقاعات المصطنعة والإصطلاحية، فالتأكيد على الحركة الديناميكية بنزعة واقعية والاجادة الدقيقة في تصوير جسم الإنسان وينسبه الصحيحة. اضافة الى شيوع نقش الأنية الفوار على الأختام الإسطوانية.

الفصل الخامس

الإتحاد السومري السامي القرن (23-22) قبل الميلاد

جاءت نهاية الحكم الاكدي على يد الكوتيين* الذين لانعرف عنهم سوى اسماء من حكموا خلال قرن من الزمان ومن المعروف عن الكوتيين انهم كانوا ادنى حضارة بكثير من البلاد التي احتلوها، وتعتبر فترة حكم الكوتيين من الناحية التاريخية اولى الفترات المظلمة في العراق القديم، فهي فترة تتميز بندرة واضحة في الكتابات التاريخية ويغموض يكتنف الاوضاع السياسية، وأهم من هذا كله إنها فترة توقفت فيها عجلة التقدم الحضاري لفترة قرن من الزمان في المجالات الحضارية والفكرية والفنية، ومما تجدر ملاحظته عن هذه الفترة انه

* الكوتيون هم من القبائل الهمجية التي كانت تستوطن اواسط زاكروس في منطقة همدان وقد بقي هؤلاء في الحكم مدة تقارب قرنا من الزمن وكانت سيطرتهم على مناطق اكد شمالا اكثر مما هو في المدن السومرية الى الجنوب، وقد تعاقب على الحكم واحد وعشرون ملكا منهم لا يعرف عنهم سوى اسمائهم واستمرت الحال على هذا الى ان تمكنت في النهاية اسرة من السومريين من توحيد البلاد، ودخل بذلك العراق القديم آخر اطوار المملكة السومرية التي سميت بفترة الإنبعاث السومري.

لم يصل اليينا من الملوك الكوتيين انفسهم شيء يستحق الذكر كما ان المصادر المسماوية المتوفرة في المدن السومرية التي عاصرت حكمهم تغفل ذكرهم بشكل واضح مما يدل على كراهية سكان البلاد لهم، ان طمس أو تجاهل اخبار الغزاة المحتلين من جانب المؤرخين لا تقف عند المؤرخين القدماء بل شملت حتى المعاصرين الذين تقع بلدانهم تحت الاحتلال، كما ان هذه الظاهرة ظهرت عند المصريين القدماء عندما احتل (الهكسوس) بلادهم (لقد كانت سلطة الكوتيين متمركزة على وجه العموم في المدن الاكديّة)، ولهذا بقيت بعض المدن السومرية في الجنوب محافظة على كيانها وكانت مدينة (لكش) من بين المدن السومرية التي يبدو أن الغزو الكوتي لم يلحقها بضرر ملحوظ مما ساعدها على الاستمرار في التجارة وعلى قيام سلالة سومرية فيها عاصرت الوجود الكوتي وحكمهم. وبعبارة اخرى فإن زوال السلطة المركزية المتمثلة بالحكم الاكدي ساعد مدينة (لكش) على استرجاع ماضيها الحضاري فاستطاع امراؤها من جديد مد نفوذهم خارج دولة مدينتهم. وعلى اية حال فإن أشهر امراء هذه السلالة هو (كوديا) الذي اقترن اسمه ببناء المعابد، وقد عثر على عدد من التماثيل الجميلة لهذا الحاكم منفذة بحجر الديورايت، وأغلبها موجود الآن في متحف اللوفر، ونفهم من الكتابات الموجودة على تماثيل (كوديا) هذا انه صرف جهودا كبيرة في بناء المعابد وصيانتها، كما تؤكد لنا وجود صلات تجارية واسعة لدويلة مدينة لكش مع البلدان المجاورة رغم وجود الاحتلال الكوتي. الا ان هذه المدينة لم تكن من القوة بحيث تستطيع اعادة توحيد البلاد وطرد الكوتيين منها، الا انه وفي حدود القرن الحادي والعشرين استطاع زعيم سومري من مدينة الوركاء اسمه (اوتوحيكال) * الذي قدر له ان يهزم الملك الكوتي الاخير (تريكان) ويحرر البلاد من الاحتلال الكوتي، وهكذا اعيدت الملوكية الى السومريين

* تذكر المصادر القديمة ان انتصار (اوتوحيكال) قد اقترن بحدوث خسوف للقمر في البلاد في اليوم الرابع عشر من تموز ولذلك اتخذ المنجمون والعرافون من هذا الحدث التاريخي فألا دونوه في كتب العرافة حيث يقول (اذا خسف القمر في اليوم الرابع عشر من تموز فهو نذير للملك الكوتي سوف يسقط في المعركة وتحرر البلاد.

وبعدها انتهى حكم الملك (اوتوحيكال) في الوركاء بقيام سلالة جديدة في مدينة اور عرفت (بسلالة اور الثالثة) وتعد آخر سلالة سومرية في التأريخ وأشهر ملوك هذه السلالة (اورنمو) (2113-2096) قبل الميلاد.

النحت المجسم

كان للتحويلات السياسية التي عصفت بالعراق القديم - ابان الاحتلال الكوتي - والتي ادت إلى تقويض السلطة الاكديّة، اثرها البالغ في تنشيط الدور السومري الذي ما لبث ان ظهر بصفة اتحاد سومري اكدي برؤية جديدة، وكان لهذه التحويلات الفضل في اعادة الظروف السياسية والحضارية الى ما كانت عليه قبل الغزو الأجنبي، والعودة بالفن الى الجذور الحقيقية له بعد أن أضفت عليه الحضارة الأكدية قيما فنية ادت إلى التخفيف من صرامة الفن السومري القديم عبر منحه حيوية اكبر لقد تميز النحت المجسم في هذه المرحلة بشكل واضح من حيث الكمية والنوعية. بما يؤشر اهتمام الحاكمين وسعة خبرة الفنانين. فقد تم العثور على تماثيل كبيرة تعود إلى عصر الاتحاد وتعد من الناحية التقنية استمراراً للنحت بصورة عامة في العصر الاكدي القديم وبجذور سومرية، من حيث مظهرها الخارجي وكذلك مادتها ومقاييسها، لذا تعد هذه التماثيل من اقدم الاكتشافات الاثرية التي ادت إلى اعادة التكوين للحضارة السومرية.

لقد حفل اواخر القرن الماضي باكتشاف عدد من تماثيل كوديا في مدينة (لكش) من قبل نائب القنصل الفرنسي في البصرة (ارنست دي سارزك) الذي نقب للفترة (1877-1900) م وتفرخ المتاحف العالمية وخاصةً متحف اللوفر في فرنسا باحتفازه بما يزيد عن ثلاثين قطعة نحتية تعود لفترة حكم كوديا*، لقد انجزت تماثيل كوديا بشكل جميل على حجر

* حكم كوديا خمس عشرة سنة في الاقل لكنه تجنب ان يحمل لقب ملك او انه منع لسبب ما، واقتنع ان يسمى (باتسي) أي حاكم وهو موظف من صنف رفيع يمارس وظائف دينية وسياسية معا.

الديورايت والدولرايت وهما من أصلب الصخور لها لون أزرق غامق مخضوضر يجلب من خارج بلاد الرافدين وصلابة هذه الحجارة تعد تحديا كبيرا لمهارة النحاتين المبدعين. وقد عرفت شخصية كوديا من خلال تماثيله المجسدة بهيئات مختلفة أما جالسا أو واقفا أو باركا وهو دوما مشبك اليدين، وبأحجام مختلفة تزيد في بعض الأحيان عن الحجم الطبيعي، بدافع ايجاد مساحة سطحية كافية للكتابة على التماثيل، وقد كان لهذه الكتابة اثرها في طمس المرونة لهذه التماثيل الكبيرة واضاعت جمالية الجسم البشري وتشريحه تحت الملابس كما أن وجود الكتابة أدى الى ضخامة معظم تماثيل كوديا وامتلائها بشكل مصطنع برؤوسها الثقيلة المنظر والمستقرة عمليا بين اكتافها دون رقاب.

ومن احسن تماثيل كوديا التي بقيت الى وقتنا الحاضر هو تمثال كوديا الجالس (شكل-64) البالغ ارتفاعه 45سم والمنحوت من حجر الديورايت وقد عثر عليه في مدينة لكش، في هذا التمثال يظهر بدقة ووضوح الانسجام التام للفن السومري - الاكدي حيث الرقة في معالجة الجسم العاري بغض النظر عن محاولة الفنان الذي اراد ان يظهر بعض طيات الملابس، ويبدو واضحا ان كوديا كان حريصا على الظهور بشكل بسيط حافي القدمين شابك اليدين وجلباب فضفاض قريب الشبه (بالتوغا) * بما يشير الى هيئة المتعبد الزاهد، إلا انه كان حريصا ايضا على ان تكون تماثيله منفذة بحجر ذي صلابة كبيرة لتؤكد بالمقابل قوة شخصيته ووقاره. ونجح نحات هذا التمثال في اظهار الحركة في كل جزء من التمثال رغم الموضوع السكوني التعبدي الذي يجسده ونلاحظ المحاولة الذكية في تحريك الجزء الأكبر من الجلباب بايجاد الطيات التي نفذت تحت الابط الايمن وعلى الساعد الايسر، كما اسهمت الكتابات المسمارية التي تشير الى منجزاته بالحصول على ملمس زخرفي ويخلق نوع من التضاد اللوني بين السطح المكتوب والسطح الصقيل وتذكرنا الكتابة بالتاثير الاكدي الذي سعى الى اظهار الكتابة في مواجهة الناظر تكريسا لأهميتها الوظيفية بالنسبة الى شخصية التمثال ومن التماثيل المهمة لكوديا تمثال يحمل إناء فوارا (شكل - 65) يبلغ ارتفاعه (63) وهو منحوت من حجر الكلس، عثر عليه في لكش يصور فيه كوديا وهو

* التوغا وهو ملبس فضاض يشبه الملابس الرومانية القديمة.

يرتدي جلباباً طويلاً ينحسر عن كتفه الأيمن ويلبس على رأسه ما يشبه العمامة وهو عاري القدمين، وهنالك نصوص مسمارية على جهة الجلباب الأمامية، مع نحت بارز على قاعدة التمثال لثانين فوارين. ويعتبر هذا التمثال الوحيد الذي وصلنا وكوديا يحمل اناةً فواراً، كذا يعتبر هذا التمثال من الاعمال المتميزة في عصر كوديا لما يحمله من دلالات مقدسة اريد لها جعل كوديا مانحاً للخير كما لو كان إلهاً، فامسك كوديا باناء تخرج منه اربعة خطوط متموجة على جانبي الاناء يؤكد تصوراً فكرياً عميقاً* .

لقد طغت في هذا التمثال التقاليد الفنية الاكديّة بكل حيوتها وتضاعلت التأثيرات السومرية التي كانت واضحة في تماثيل عصر الإتحاد السومري- الاكدي. ان التمثيل الواقعي لشخص كوديا في هذا التمثال يؤكد مقدرة النحات الفنية المكيّنة وسيطرته الكبيرة على ابراز تشريح الجسم البشري بنسبة شبه طبيعية على ضبط ارتباط اجزائه مع بعضها. إلا ان كبر الرأس المبالغ فيه بسبب وجود العمامة التي اعتمرها كوديا اثر بشكل سلبي في وجود الرقبة في التمثال.

ولم يكن الحكام وحدهم هم الذين يطلبون العمل من النحاتين فما عدا التماثيل الملكية يحتفظ متحف اللوفر بجملة من الرؤوس الصغيرة (شكل - 66) التي نحتت من حجر الديوراييت، اما تماثيل النساء فنادرة جدا على ان اشهر هذه التماثيل هو تمثال امرأة متعبدة شبكت يديها ويعتقد انها زوجة كوديا (شكل - 67) والتمثال فاقد الجزء الأسفل من الجسم عند الخصر وهو بارتفاع (17) سم ومنحوت من حجر السيتاييت وجد في لكش والمرأة ترتدي ملابس زينت حافاتهما بزخرفة على شكل ضفائر، ولمت شعرها بمنديل، وربطت رأسها بعصابة فوق المنديل بما يشبه الطوق والتمثال متضرر عند الكفين المتشاكين.

* هنالك اشارة لمثل هذه الخطوط الاربعة ترمز الى انهيار جنة عدن - جيحون، بيشون، فرات، حداقل- في لوح تنصيب ملك ماري زمر يليم. ويذهب بعض الباحثين الى اعتبار جنة عدن هو مفهوم توراتي الا ان المؤلف يرى ان العديد من هذه المفاهيم التوراتية تعود بالاساس الى اصول عراقية قديمة مثل قصة الطوفان ونشيد الانشاد .

كما عثر في لكش على مجموعة من الثيران بعضها في متحف اللوفر والقسم الآخر في المتحف العراقي، وهذه الحيوانات مركبة برؤوس آدمية وهي منحوتة من حجر السيتايت (شكل-68) ويبدو ان هذه الحيوانات المركبة كانت الأساس الذي تطورت عنه الثيران المجنحة في العصر الآشوري، الا ان هذه المخلوقات المركبة اعتمدت بتيجان مقرنة وباهتمام كبير في تنفيذ ملامح الوجه وتقسيماته والتي يظهر عليها التأثيرات الاكديّة بشكل كبير من حيث دقة التشريح وصحة النسب، وكان لرؤوس هذه الثيران لحي طويلة ولفة من الشعر تدلت على كل اذن وقد انجزت اللحي والشعر بشكل زخرفي ينم عن مهارة عالية وفن رفيع، كما وجدت فجوات على اجساد بعض هذه الثيران وبشكل غير نظامي أو هندسي، يعتقد ان هذه الفجوات قد حفرت لاستخدامها لوضع البخور والمرامح، وان كان هذا الاحتمال وارداً، الا ان الأكثر معقولة هو ان هذه التجاويف كانت مطعمة بحجارة ربما كانت ثمينة أو بقطع معدنية كالذهب أو الفضة كوسيلة من وسائل التتويج في لون القطعة النحتية ومحاولة لمحاكاة الواقع كون هذه الحيوانات ملونة اصلاً. اضافة الى ذلك لاعطاء هذه الحيوانات المركبة اهمية مادية باعتبارها ترمز الى الآلهة.

وإذا انتقلنا الى النحت المجسم باستخدام المعادن فإن السومريين الجدد والاكديين ماهرون في صياغة المعادن والخوذة العسكرية السومرية ورأس سرجون الاكدي شاهد على ذلك، واننا اذا تركنا صناعة الأدوات والأسلحة المصنوعة من المعادن، فإننا سنتناول تماثيل الأسس الصغيرة التي صببت من البرونز لوضعها في اسس المباني الدينية والملكية، كوسيلة من وسائل دفع الأرواح الشريرة الى تحت الأرض دون الحاق الأذى بالبناء او بساكنيه أو زائريه وقد نفذت هذه التماثيل (شكل- 69) على هيئات ثلاث اما إله في حالة شبه قعود يمسك بوتر يدقه في الارض، او يحمل سلة بناء او ثور مضطجع على وتر، وكل هذه الهيئات تعبر عن قوة سحرية خاصة الهدف منها حماية البناء من الشر والهدم، وقد وجدت اعداد كبيرة من هذه التماثيل في لكش واور والوركاء ونفر وسوسة. وهذا مؤشر على سعة انتشار البناء والاعمار في العراق القديم. لقد كان تشيد مبنى بكل جلاء خطوة جبارة في البناء الحضاري وعملية المحافظة على البناء وديمومته خطوة اعظم لذلك عمد العراقيون

القدماء على دفن هذه التماثيل او الدمى في زوايا الأبنية الجديدة او تحت عتبات الأبواب، ولقد كان هذا مفضلا على التضحية ببشر مثلما حدث ذلك في (اريجا) عند بنائها، او كما يضحى الفراعنة في مصر القديمة بفتاة جميلة لاسترضاء الآلهة وجعل النيل يفيض بالخير، وما تزال ضحايا الأسس من الأمور المعتادة حتى اليوم ولو انها اخذت تتنوع الا أنها الاساس في أصل التطبيق الشائع في العالم لوضع حجر الأساس.

النحت البارز

لقد اعطت النهضة السومرية الجديدة ثمارها في النحت البارز بشكل كبير، ويمكننا أن نستدل على كثرة النحت البارز في مقولة لكوديا في إحدى مدوناته بأنه أقام سبع مسلات في معبد واحد. لكن التنقيبات التي أجريت في لكش وأور كشفت جملة أمثلة عن ذلك لكنها كلها تالفة وغير كاملة، ويمكننا أن نوّشر ابتداء مبدأ عام عن النحت البارز لهذه المرحلة التاريخية بأنه متأثر بالأشكال الموروثة عن السومريين ونقصد الألواح ذات الثقب المركزي التي كانت واسعة الانتشار خلال العصر السومري الأول، وكذلك متأثرة بالأواني الحجرية النذرية المزينة بالمنحوتات البارزة، كما هو موجود في إناء الوركاء النذري. لكن لا بد لنا من التعرض لما هو موجود من النحت البارز لهذه الفترة التاريخية من حضارة العراق، وأفضل ما موجود هو مسلة أورنمو (شكل - 70) تعتبر هذه المسلة على الرغم من تلفها واحدة من الأعمال الفنية المهمة، والتي استطاع (لكرين) اختصاصي بالكتابات المسمارية في البعثة الآثارية البريطانية المنقبة في أور عام (1924 - 1925) ان يعيد تركيبها من عدد كبير من القطع التي وجدت في معبد نانا في اور.

قسمت هذه المسلة الى خمسة اشربة على ذات الروحية السومرية من ناحية التكوين ومن ناحية الموضوع، يبلغ ارتفاع هذه المسلة عشرة اقدم تقريبا وهي في الغالب تدلل على تمجيد اورنمو للإلهين (ننار) و(ننكال) وتخليد مشاركته في بناء الزقورة (المعبد) وعلى هذه المسلة يرى الملك مرتين وهو يمارس ذات الحركة في سكب ماء مقدس على نبتة تخرج من مسند اشبه بالقمع وفي ناحية اليسار نراه يصب ماء مقدسا (لننكال) - زوجة (ننار) إله القمر - وعلى الجهة اليمنى (لننار) وفي كلتا الحالتين تقف الآلهة بجانبه وقد

رفعت يديها في حركة دعاء. ان تكرار صورة الملك مرة الى جهة اليسار ومرة الى جهة اليمين، قد لا يكون اكثر من محاولة النحات لتمثيل طقس لا يمارس مرتين في الواقع وانما مرة واحدة بحضور الإلهين السماويين اللذين يجلسان جنبا الى جنب، وحفاظا على التوازن في المسلة فقد عمد النحات الى شطر هذه الممارسة مرة الى اليسار ومرة الى اليمين وهو بذلك خلق حالة من التوازن في التكوين العام للمسلة.

وفي مشهد آخر من المسلة نرى فيها الملك وهو يحمل سلة أدوات البناء على كتفه بغية مشاركته في بناء الزقورة ومن خلفه في هذا المشهد احد الخدم وهو يثبت الأدوات على كتف سيده لثقلها في حين بقي الملك نفسه عاكفا على تعقب الإله الذي بقي جزء من جسمه (الرأس بالتاج المقرن) على المسلة.

في حين لم يبق إلا السلم في المشهد الرابع، والمسلة توجت بالشمس والهلال رموزاً لإله الشمس وإله القمر، وكأنما هدف النحات بذلك الى الإشارة الى الاستمرار بالعمل لبناء الزقورة ليلا ونهارا.

وهناك اجزاء محطمة من مسلة اخرى لكوديا (شكل-71) تشبه تماما مسلة اورنمو، صحيح ان المشاهد الدينية التي نحتت على المسلتين تختلف الى حد ما في محتواها الا ان الغرض من مادة الموضوع واحد في كلتا الحالتين. فالمسلتان لا تتشابهان في مادة الموضوع فحسب وانما اسلوبهما متماثل تماما. فكلتاها تلتزمان بالطريقة السومرية القديمة في تقسيم السطح المصور الى جملة من الحقول المستمرة احدهما فوق الآخر وتكون مؤطرة ومقسمة بأشرطة بارزة واكثر من هذا المشابهة في الاسلوب ليست مقتصرة على تقسيم السطح وترتيب الصورة حسب وانما في كل التفاصيل الدقيقة الأخرى.

اضافة لما تقدم فقد استخدم كوديا للأغراض الدينية اواني حجرية ذات اشكال واحجام مختلفة جدا، ومزينة بمشاهد من النحت البارز ذي علاقة باستعمالها على اكثر الاحتمال. ومن هذه الالوانى واكثرها اهمية اناء من حجر السيتايت (شكل-72) يبلغ ارتفاعه (23سم) وجد في مدينة لكش، ان زخارف هذا الاناء رمزية بكليتها وتتألف من أفعيين النقتا حول عمود يرتفع الى شفة الاناء وكأنهما تحاولان ان تشريا من السائل الذي يتدفق منه في

حين يقف تتينان مجنحان حارسين خلفهما ويمسكان بمخالبهما الأمامية بعصاذات عروة في رأسها.

ان التتئين المركبين من جملة من الحيوانات لابد وأن يرمزا الى قوة الهية تدعم كوديا في حياته وبالفعل فإن هذا التركيب الحيواني يوحي بالرهبة والخوف لأنه يشرك جملة من الحيوانات الخطيرة في مخلوق واحد، فالنسر يشارك بجناحيه ومخالبه وهو سيد الطيور الجارحة، والأفعى دائمة الحياة والفائلة موجودة برأسها، والفهد الصياد والسريع والقائل متمثل ببدنه والعقرب موجودة بذنبها المشبع بالسّم، وهذا المخلوق الوحشي المركب له امتيازات إلهية ايضا بدلالة التاج المقرن الذي يعتلي رأسه، ولا مجال للشك في ان هذا المخلوق المركب يرمز الى الإله (ننكزيدا) الذي يحمي كوديا.

العمارة

ان عظمة الاطلال المتناثرة في العراق القديم تدل على عظمة البناء الشجعان الذين استطاعوا ان يتركوا اسس وبقايا معابد وقصور اعتمدوا في بنائها على الخامات الشحيحة التي جادت بها الارض وكان للتطور في استخدام الطين المشوي وبحجم نادرا ما تجاوز طولها (40) سم ويكميات كبيرة جدا بدلا من الحجر، اثره في عظمة مباني عصر الاتحاد السومري الاكدي، كما واعتمد الملوك البناء اسلوب ختم الطابوق قبل شيه في النار جزءاً من التوثيق، وكان هذا الختم اما للملك او صيغة نص موجز او كتابة طبعت او دونت باليد لاسماء هؤلاء الملوك العظام وانسابهم فاصبح التوثيق في كل طابوقة في البناء وليس على الاسس حسب كما كان يحدث قبل ذلك.

اما الانجازات المعمارية التي تعود الى هذا العصر فهي الزقورة (شكل - 73) وهي معبد مخصص لاله المدينة مبنية على منصة مرتفعة بشكل صناعي وفي الغالب يبلغ ارتفاعها من عشرين مترا الى ثلاثين مترا وقد تكون لها جدران خارجية منحدره او متدرجة، ولعل احسن زقورة تم الحفاظ عليها في بلاد الرافدين هي زقورة (نانا) اله القمر في اور فهي مدينة في الحفاظ على حالتها الجيدة إلى سمك اجر تغليف الجدران الخارجية، كذلك الى استخدام اسلوب الطلعات والدخلات (الروازين) في تزيين الجدران الداخلية والخارجية.

كما شيدت زقورة معبد الوركاء على غرار زقورة اورنمو في اور الا ان زقورة الوركاء اكثر بساطة ذلك لأن الغلاف الخارجي للزقورة لم يصنع من الاجر وانما من اللبن المضغوط ، وتغطي زقورة الوركاء مساحة مربعة طول ضلعها ستة وخمسون متراً، اما ارتفاع البناء فلا بد انه كان يبلغ اربعة عشر متراً، وقد توجت هذه الزقورة بالمعبد في الطبقة العليا منها. ويبدو ان اورنمو بنى زقوراته المدرجة في اور والوركاء واريبدو على نفس الموضع المرتفع الذي كانت تقوم عليه المعابد في العصور السابقة له وهذا يعني ان هناك استمراراً في التقاليد الدينية وطقوسها وليس هناك انقطاع في تطور المفاهيم الدينية.

اما بالنسبة لعمارة المقابر فقد تميزت بالمقارنة لمقابر العصور السابقة من انها ذات مظاهر عمرانية و انها تحتوي على ادوات جنائزية للحاشية الملكية وهدايا ثمينة مقدمة للموتى، وما تزال حتى هذا اليوم تعطي قبور تلك الفترة الانطباع بأنها كانت ابنية مهمة بجدرانها ذات الحنايا النظيفة والقوية وغرف الدفن المرتبة والسلام المعقودة والتي شيدت بالأجر المثبت بالفار وقد وصف الأثاري الانجليزي (ليوناردو وولي) * معمارية القبور وكيفية الدفن وممارسة الطقوس الدينية الخاصة بالدفن بتقارير مفصلة واكد (وولي) بجلاء ان مباني القبور هذه قد شيدت في عدة مراحل طبقاً لطقوس الاحتفال الجنائزي وهي كما يلي:

- 1- تشييد القبور المقببة تحت الارض والدرجات التي تؤدي اليها.
- 2- سد ابواب القبور بالاجر بعد الدفن.
- 3- اقامة بنيان تحت القبر يمكن ان توضع فيه الهدايا المقدمة للميت، امام ابواب القبور وعلالدرجات وفي الردهة العلوية.
- 4- تشييد البنيان العلوي كما لو كان داراً مخصصاً للسكن مزخرفاً كثيراً وبشكل يحقق الراحة لمن يزور الميت كما يوجد في هذا البنيان قواعد خاصة لوضع التماثيل.

* ليوناردو وولي آثاري انجليزي (1880-1960) حصل على شهرة واسعة وعالمية باكتشافه القبور الملكية في اور .

5- الحرص على وجود فتحة توصل الى داخل القبر في الجدار القائم فوق باب القبر لغرض استخدام هذه الفتحة لملئ القبر بتراب نقي واخفاء المدخل المؤدي الى درجات القبر. ان العمارة في فترة الاتحاد السومري الاكدي اصبحت ذات صفة شكلية وتفصيلية في كثير من المظاهر، الا انها استطاعت الصمود والمحافظة في الغالب على شكلها بحيث زودتنا بالكثير من المعلومات عن فن العمارة لمملكة سومر واكد.

الأختام الاسطوانية

لقد تم العثور على عدد كبير من الأختام الاسطوانية او طبعات لأختام اسطوانية تعود الى مؤسسي الاتحاد السومري الاكدي أي كوديا واورنمو، ومادة موضوع هذه الأختام هو الموضوع الذي شغل بال السومريين في ذلك الوقت وهو موضوع الآلهة، فقد كان الاحساس الشائع هوان احدا لا يستطيع حتى لو كان ملكا ان يظفر باصغاء من لدن القوى السماوية ما لم يكن مصحوبا او يقدمه له شخصي مقرب، فمثل هذه المواضيع تتكرر على الأختام الاسطوانية.

كما ان المفهوم الاكدي للملكية والفتاح المنتصر على الاشرار في اشكال حيوانات متوحشة واعداء قوميين، لم ينتهي في عصر الاتحاد السومري الاكدي ايضا، فلقد ظل يسير جنبا الى جنب مع تصوير مشاهد المثل امام الآلهة جزءاً من التطور في النقش على الأختام الاسطوانية، وبما يؤكد هيمنة التأثير الاكدي المتزايد على نقش الأختام، ويمكننا ملاحظة ذلك بجلاء كبير في عهد ابن كوديا، فمن العسير تمييز هذه الأختام عن الأختام الاسطوانية في العصر الاكدي. من حيث مادة موضوعها الذي يتبنى معركة البطل العاري او الرجل الثور مع جاموسة برية او حيوان اسطوري، في شكل اسد مجنح، او من حيث اسلوب التنفيذ، وظل هذا التأثير الاكدي واضحاً وان كان بشيء بسيط في عصور لاحقة

الفصل السادس

الفن البابلي القديم (القرن 17 - 16) قبل الميلاد

لم يكد الالف الثاني قبل الميلاد يبدأ حتى سقطت مملكة سومر واكد ولم تسترجع المدن السومرية بعد ذلك مكانتها في الزعامة السياسية، ولم تكن هذه النهاية راجعة إلى الحروب التي كانت بين الدويلات المنافسة - دويلة اور الثالثة - فحسب بل كانت راجعة ايضا إلى غزو حل بالبلاد من الغرب والشرق في وقت واحد، فمن الغرب الساميون الغربيون وهم (الاموريون) * ومن الشرق (العيلاميون) ** فتكونت نتيجة لذلك سلالتان متعاصرتان في جنوبي العراق وهما سلالة (ابسن) وتقوم خرائبها اليوم في تل يدعى (ايشان بحريات) إلى جنوب عفك بنحو (11) كم والثانية (لارسا) والتي تقوم خرائبها اليوم في التل المعروف (بسنكرة) إلى الشمال الغربي من الناصرية بنحو (70) كم، وكانت هذه السلالة على ما يبدو خاضعة إلى نفوذ العيلاميين، إلا ان هاتين السلالتين حكمتا بشكل عام القسم

* الاموريون سكان (امورو) وهي منطقة غرب العراق القديم (اواسط نهر الفرات والصحراء السورية) وهم قبائل يجوبون وادي الشام وهم اقل تحضر من سكان المدن. وقد وصل الينا نص سومري يقول عنهم ((كانوا سكان خيام لا يعرفون بناء البيوت وكانوا يأكلون اللحم نيئا ولا يدفنون موتاهم)).

** العيلاميون: سكان منطقة ايرانية تسمى عيلام تقع شرقي العراق القديم وقد سكنوا هذه المنطقة منذ النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد، وكانوا كثير ما يغزو العراق القديم طمعا بارضه وخيراتاه.

الجنوبي من العراق. وإضافة لهاتين السلالتين، فقد تكونت في بابل بعد مدة من تكوين سلالتي ايسن و لارسا سلالة ثالثة عرفت باسم سلالة بابل ، لقد وضع المؤرخون تسمية العهد البابلي القديم لهذه الفترة التاريخية والتي دامت زهاء الثلاثة قرون وشملت السلالات الثلاث التي ورد ذكرها.

لقد اطلق السومريون تسمية الامورين ومعناها الغريبيون لانهم جاؤا إلى بلاد سومر واكد من ناحية الغرب، ولقد استطاع هؤلاء الاموريون في نهاية الالف الثالث قبل الميلاد ان يواسوا عدة دويلات في (ماري واشنونا ولارسا وبابل)، وكان وجودهم مؤشرا لاختفاء السومريين نهائيا عن المسرح السياسي، لقد ادى وجود الاموريين إلى انقسام البلاد في كيانات صغيرة متنازعة غير مستقرة، حتى ظهور حمورابي على العرش وكان ترتيبه السادس في ملوك بابل فاستطاع القضاء على النزاعات وسيطر على شمال البلاد وجنوبه وقضى على الحكم العيلامي الذي كانت مدن الجنوب تحت امرته، وبذلك اصبحت مدينة بابل في عهده المدينة الاولى في البلاد، وحظيت بمكانة مرموقة في تاريخ الحضارة الانسانية، كما ان البابليين لم يكتفوا بالارث الحضاري السومري الاكدي فقط بل طوروه، فلقد حقق البابليون نجاحا كبيرا في كافة مجالات الحياة.

حكم حمورابي سبعة وخمسين عاماً تقريبا قضى اكثرها في حروب لتثبيت الحكم وتوحيد البلاد، إلا ان الاثنى عشر عاما الاخيرة من حكمه قضاها في هدوء وطمأنينة وتوطيد الملك فأثبت انه بطل في السلم كما كان بطلاً في الحرب، وخذل اسمه في التاريخ على انه ثاني حاكم عظيم من الجنس السامي بعد سرجون الاكدي، كما وله مسلة تعد واحدة من اهم والمع ما نتجته الحضارة العراقية القديمة ولم يستمر حكم هذه الدولة طويلا حيث ضعفت من خلال الحروب مع الحيثيين وسقطت بابل في ايديهم في حدود القرن السادس عشر قبل الميلاد، بعد ان كانت اكبر قوة في الشرقين الادنى والاقصى.

العمارة

لم يصل لنا إلا القليل النادر من الاعمال الفنية المعمارية التي ازدهرت في ذلك العصر، ويرجع سبب ذلك إلى حجم الدمار الشامل الذي نال مدينه حمورابي حتى انه لم

يبق قالب طوب واحد في مكانه على ما تقول به المصادر التاريخية، إلا أننا نستطيع الاستنتاج ما كانت عليه العمارة البابلية من خلال ما تم استكشافه من حفائر المدن الأخرى غير بابل، والتي كانت خاضعة للدولة البابلية مثل (ماري) التي ظهرت فيها حضارة كبيرة متأثرة بالحضارة العراقية وخاصة السومرية، فنلاحظ أن تخطيط قصر المدينة (شكل - 74) كان على النمط السومري، خاضعاً لطبيعة البيئة الطبيعية، كما استخدم الطابوق في تشييد المباني، وظهرت العقود في بناء هذا القصر وهي من قواعد البناء المعتمدة في مدينة أور السومرية وعلى وجه التحديد في مقابر أور الملكية.

كان قصر مدينة (ماري) بمثابة مقر الدولة إذ خصصت بعض اجنحته للإدارة والموظفين وكان الملك يعقد فيه اجتماعاته. ويقسم القصر الملكي لعدة أقسام، منها مصلى ومنها المساكن الخاصة، ومنها المرافق العامة من المطابخ والمخازن والمصانع، والقصر محاط بجدران سمكية من اللبن لا يفتح بها سوى بوابة واحدة مما يجعل القصر قلعة حصينة ضد الحصار الطويل، تميز قصر ماري بزخرفة جدرانه واحتوائه النقوش الفنية التي جعلته قصراً فريداً بين القصور، ازدانت اجنحة الاسرة الملكية الخاصة بزخارف هندسية بينما انتشرت في الاجنحة الادارية المشاهد الدينية والحربية ومشاهد الحياة اليومية في مظاهرها المتواضعة، وثمة جزء من منظر ملون لتقديم القرابين مقسم إلى عدة صفوف يصور موكبا تتقدمه شخصية تميزت بحجمها الكبير مقارنة بمراقبيها، ويعتقد انها شخصية الملك الذي لم يبق منه غير النصف الاسفل من ثوبه (شكل - 75) يتبعه قائد الموكب الذي يمسك بيده اليسرى عصا بيضاء، ويأتي في اثره رجل اخر ملتصق يمسك بالثور المقدم قربانا، ويعد مشهد تنصيب الملك ماري (شكل - 76) الذي ازدان به احد جدران القصر وثيقة فريدة في تاريخ الفن والدين في العراق القديم فهو مزيج من الرؤيتين السامية والسومرية ويجمع بين الممارسات الدينية والتقليدية والجنوح في عالم الخيال، وقد اعتمد الفنان في جعل ممارسة الطقوس الدينية في اعلى اللوحة لاعطاء الاهمية الكبرى لهذه الممارسة التي تتجلى بالملك وهو امام آلهة (عشتار) آلهة الحب والحرب، بينما يبدو الجنوح إلى الخيال المتحرر من القيود في منظر جامعي الثمر المتسلقين للنخيل، ويظهر في اعلى النخلة طير ازرق بسط

جناحيه استعدادا للتطبيق. كما يوجد في اسفل هذا الرسم الجداري امراتان تشخصان على انهما آلهتان بدلالة التاج المقرن الذي يعتلي رأسيهما وقد امسكت كل واحدة منهما بوعاء يتدفق منه اربعة روافد ترمز لانهار جنة عدن الاربعة. إلا ان افضل مثالٍ باقٍ من مباني العبادة في عصر حمورابي هو معبد (اشجالي)* الذي كان مخصصاً لعبادة عشتار (شكل - 77).

لقد كانت المعابد في اعتقاد العراقيين القدماء تعد مسكناً للالهة، لذا بنيت على غرار القصور بفنائها الذي تحف به افنية صغيرة تحيط بها الغرف المختلفة، إلا ان المخطط البابلي النموذجي للمعبد يتميز بخاصية معينة تعظم شان الالهة اذ ان بوابة المعبد تنفذ إلى صحن كبير مكشوف يمتد طويلاً وينتهي بقاعة مستعرضة تسبق قاعة الالهة الرئيسية المستعرضة، الملاحظ ان جميع البوابات الرئيسية تصنف جميعها الواحدة في اثر الاخرى على محور واحد ابتداء من بوابة المعبد الخارجية بحيث ما يكاد المرء ان يدلف منها حتى يرى تمثال الاله في اعماق القاعة الرئيسية للالهة لان الابواب المتتابعة كانت تترك كلها مفتوحة.

النحت البارز

ان تاريخ فن النحت البارز في العهد البابلي القديم لم يكن حتى بداية حكم حمورابي قد بلغ اكثر من المشاركة بوقائع وتفصيلات مادية قليلة، كما ان حجم الدمار والسلب والنهب الذي وقع على مدينة بابل جعل مسألة العثور على اثار للنحت وبالخصوص

* اشجالي: موقع اثري في ديبالى نقب فيه هنري فرانكفورت مبعوثاً عام (1934-1936) من جامعة شيكاغو، واثار هذا الموقع تعود إلى العصر البابلي القديم.

البارزة يعد اقرب إلى المعجزة، ومع هذا فقد بقيت قطعتان ذواتا أهمية من مجموعة النقوش البارزة العائدة لعهد حمورابي لاحداهما اهمية كبيرة في تاريخ الحضارة الانسانية كلها ولتاريخ الفن البابلي القديم، واعني بها (مسلة حمورابي) * الشهيرة (شكل - 78) والتي احتوت شريعة حمورابي القانونية، وتعد من الشرائع القديمة التي عرفت الواجبات والحقوق الانسانية بشكل دقيق وشارت إلى علاقة الدين في دعم من قام بوضع هذه الشريعة من خلال المنحوتة البارزة في قمة المسلة.

اما القطعة الثانية فهي جزء من مسلة يمتلكها المتحف البريطاني (شكل - 79) وتشتمل هذه المسلة على كتابة مسمارية في عدة سطور طويلة مرتبة في قسمين احدهما فوق الاخر، وإلى جانب هذه الكتابة يقف شخص الملك في وضعية جانبية وهو يتطلع إلى ناحية اليمين ويرفع يده اليمنى متعبدا، وقد تلف سطح النحت الناتئ تلفة شديداً، اذ لا يميز منه سوى اجزاء من الوجه والقسم الاعلى من الجسم، واذا ما دققنا النظر في ملامح الوجه فاننا نرى انفاً كبيراً نفذ بشكل دقيق لكنه ممتلئ وقسمت اللحية بوضوح إلى جزأين جزء على الذقن والأخر على الصدر، أما الرداء فقد ثبت بإتقان وبشكل مائل وله حاشية مهدبة تمتد من الابط الایمن حتى الكتف الایسر، بحيث يترك الذراع الایمن مكشوفاً. ويمكننا ايضاً ملاحظة قلادة في رقبة الملك مصنوعة من الاحجار الكريمة الصغيرة الحجم والكبيرة كما نلاحظ وجود طوقين في رسغه الایمن كاساور، ان هذا النحت لا يبين اية مهارة خاصة في نحته بالنسبة إلى شخصية مثل حمورابي له قيمته ملكاً ومشرعاً، ولكننا نتلمس الاهتمام

* مسلة حمورابي: يبلغ ارتفاعها حوالي (225) سم وقطرها حوالي (60) سم منحوتة على حجر الديورايت الاسود، تضم (282) مادة قانونية اكتشفت هذه المسلة في مدينة سوسة أوائل القرن الماضي (1902) على يد الاثاري الفرنسي مورغان، اقيمت هذه المسلة اصلاً في مدينة (سبار) مدينة الاله شمش، ونقلت إلى سوسة على يد احد الملوك العيلاميين كغنيمه حرب.. وقد ترجمت هذه الشريعة اول مرة على يد (شل) سنة (1912)، وهي محفوظة الان في متحف اللوفر.

بالنحت وتفاصيله بما يؤثر أهمية الشخصية المنحوتة وعظمتها في شريعة حمورابي وخاصةً في النحت الناتج الذي يملأ نصف الدائرة في قمة المسلة، إذ يعد هذا النحت البارز في الجزء العلوي علامة مميزة في التاريخ الطويل للفن في العراق القديم وأنه ذو أهمية مساوية لأعمال فنية عظيمة أخرى أمثال (مسلة نرام سن) وراس سرجون الاكدي، ويمثل هذا النحت (الريف) الملك حمورابي وقد وقف في رفعة وسمو امام اله الشمس (شمش) الجالس الذي بدوره يسلم الصولجان رمز السلطة للملك حمورابي، ان هذا المشهد يعبر عن العقيدة الدينية لتلك الفترة ويوضح العلاقة بين الملك والاله التي سادت في حضارة العراق القديم وفرضت وجودها في كل الاعمال الفنية والادبية والعلمية.

كما ان الشخصيات المنحوتة في قمة هذه المسلة تحمل طابعا نصيبا تذكرنا برليقات موجودة في مسلة الملك اورنمو. كما لا تكمن أهمية النحت البارز لهذه المسلة في القدرة الجديدة للفنان على تجسيد الطيات والثنايا وحركتها فحسب بل تتجلى كذلك في تجسيد التاج المقرن لشمس الذي نفذ بشكل يتوافق وحركة الراس الجانبية، وينطبق بذات التوافق مع تجسيد حركة الحية.

وعلى غرار كافة امثلة النحت البارز في العراق القديم فإن المهارة في تنفيذ الابعاد الثلاثة على جدار ذي بعدين يعد من الامور التي تشكل تحديا لمهارة النحاتين، في تجسيد المنظور أو البعد الثالث إذ ان النحات بصفة عامة لا يفهم كيف يخدع العين بوهم وجود تجسيم ذي ابعاد ثلاثة على سطح ذي بعدين.

فحين يدرك الفنان ان عالم الادراك الحسي الذي يتلمسه المرء بيده ويراه بعينه، انما هو في الاساس صورة الواقع الحقيقي والذي هو الوسيلة لانعكاس الوجود، حينئذ يمكن ان يسعى في صياغة فنه ليس لا لمجرد ان يصور رمزاً للاشياء مستقلة عن شكلها العرضي حسب بل لكي يمسك بالحقيقة في مسحة تستطيع العين ان تميز فيها الصورة فعلياً ان نفترض بان شخصية حمورابي كانت قد وصلت إلى هذه المرحلة حين نرى محاولات اكيدة عن المنظور تظهر خلال هذا العصر. ان النحت البارز هو بحد ذاته صيغة لفن ذي بعدين لكنه انتقل في شريعة حمورابي من النحت البارز إلى الاقتراب من النحت المجسم وقد اتضح

ذلك في كثير من التفاصيل وبصفة خاصة في الوجوه وفي اسلوب تنفيذ شعر الآله وفي تاجه المقرن الذي يبرز عاليا عن سطح الارضية، بمعنى انها محاولة نحو المنظور، كما تتضح هذه المحاولة بشكل كبير في التاج المقرن اذ لم يضع النحات التاج في وضعية امامية على المنظر الجانبي لحركة الراس، كما كانت التقاليد الفنية والاسلوبية جارية منذ العصور القديمة.

وإذا ما تناولنا نموذجاً آخر للنقش البارز على الفخار يعود للعهد البابلي القديم فأنا لم نجد إلا نماذج قليلة حاول فيها الفنان اتباع قواعد الرسم والمنظور، فثمة نقش بارز (شكل - 80) من الفخار بارتفاع (12 سم) عثر عليه في خفاجه، يبين مشهداً اسطورياً لإلهين يتقاتلان حيث نرى احدهما يمسك بسكين ضخم يشطر بها الآله الاخر الذي يتسم بصفة غرائبية اذ ظهر الراس بعين واحدة وهناك شعاعات للضوء تنبثق عنه، ويبين هذا النقش الفخاري ما يؤكد اهتمام النحات باظهار الابعاد الثلاثة في النحت البارز لذا يعد الحد الفاصل بين النحت البارز والمجسم في عهد حمورابي ضعيف جداً وغير واضح المعالم. كما ويوجد نقش فخاري بارز بشكل نافر يقترب في النحت المجسم (شكل - 81) يبلغ ارتفاع هذا النقش البارز (50 سم) ويسمى لوح (برني)، ويجسد هذا النقش الهة عارية مجنحة ذات تاج مقرن وترفع كلتا يديها إلى الاعلى وتحمل باحدهما صولجانا والحلقة، ولها قدمان محورتان إلى ما يشبه اقدم الطيور الجارحة ذات المخالب وهي ماسكة اسدين متدابرين، يحيط بهذا المشهد يمينا ويسارا بومين إلى جانب الاسدين. لقد نفذت مفردات اللوح بشكل مقابل للمشهد، اذ ان كل الوجوه نحتت بشكل امامي بمواجهة المشاهد، ويبدو ان لهذا اللوح طبيعة شريفة ولا يمكن ان يترك أي انطباع ودي لدى الناظر اليه. اضافةً إلى ما ورد سابقاً فان فن النحت البارز لهذه العصور لم يكن مقتصرًا على رسوم الالهة أو المشاهد والاشكال الدينية فقط لان مشاهد الحياة اليومية كانت ايضا تلهم النحات، فهناك مشهد لنحت بارز (شكل - 82) يمثل فلاحاً على ظهر ثور، وموسيقياراً يجلس على كرسي يمكن طيه (شكل - 83) وقراداً متجولاً يعرض القرودة (شكل - 84)،

وملاكمين يلتحمان في نزال صارم (شكل - 85) ونجاراً ينحني على خشبة يقوم بتشكيلها (شكل - 86) الخ.

وكل هذه الموضوعات للحياة اليومية صورها النحات وبتفصيلاتها الدقيقة التي تحكي الحياة البسيطة لسكان العراق القدماء، وكلها نفذت باستخدام الفخار بما يؤكد شيوع موضوعات كهذه وكثرتها في هذا العصر، ولم تتوقف رغبة النحات البابلي القديم عند هذا الحد بل تجاوزت إلى نحت حياة البراري والسهول أيضاً، ففي قصر ماري وجدت مجموعة من القوالب الفخارية التي كانت تستعمل في المطابخ لطبع الكعك والفطائر، ففي إحدى هذه القوالب مشهد لصيد الوعول (شكل - 87) يصور رجلاً ملتجياً وهو يقود وعلاً كبير الحجم وقد أمسك به من قرنه أمام حيوان رشيق، يقف على طرفيه الخلفيين ربما كان واحداً من كلاب الصيد، وهناك في أعلى المشهد وعل جعله النحات اصغر حجماً كمحاولة من قبله للإيحاء بالبعد. وهناك نحت على قالب آخر يكشف جانباً آخر من حياة البراري الذي يتسم بالعنف والوحشية، (شكل - 88) إذ نشاهد اسداً يثب على ثور بهدف افتراسه، وفي ذات الوقت نرى في أعلى المشهد حيوانين آخرين اصغر حجماً يهربان من منطقة الخطر.

النحت المجسم

تعد التماثيل البرونزية التي عثر عليها في مدينة ماري والتماثيل التي عثر عليها في مواقع أثرية أخرى، من الكنوز الفنية الجميلة ذات الشأن الكبير، والتي تؤكد ازدهار فن النحت المجسم في هذا العصر، ومن جملة هذه التماثيل تماثلان كشف عنهما في (لارسا)* يحملان الطابع السامي المتمسم بالحركة والحياة، أحدهما يمثل ثلاثة جديان صغيرة وقد

* لارسا (سنكرة): نقب فيها السير وليم كنت لوفتس (1853 - 1854) وسبر اغوارها اندرية بارو سنة (1933)، أسست سلالة لارسا الحاكمة في الفترة (1761 - 2023) قبل الميلاد على يد (نابلانوم)، وانتهت بحكم (رمسن) الذي هزمه حمورابي ملك بابل، وقد سمي أحد العصور التاريخية باسم لارسا. وتبعد سنكرة اليوم (40) كم شمال غرب الناصرية.

شبت على قوائمها الخلفية والتحمت ظهورها (شكل - 89) وقد وظفت القاعدة كحوض ماء يسدانه رجلان ملتحيان، ويبدو ان هذه الكتلة النحتية- الجديان الثلاثة والحوض- كانت تعمل كنافورة أو حوض سقاية، والشيء الجميل في هذه المنحوتة انها استخدمت رقائق من معدن الذهب معدن لتغطية وجوه الجديان الثلاثة بينما غطى وجها الرجلين الملتحيين برفائق من الفضة** وهذه اشارة جميلة من النحات لاستقطاب النظر إلى الاجزاء المهمة من التمثال وكذلك فان معدن الذهب والفضة كانا يعدان من المعادن المطهرة، والتي يمكن ان تكسب الاجزاء المغلفة بها قدسية خاصة ومعنى سامياً.

اما التمثال الثاني والبالغ ارتفاعه (19.5 سم) (شكل - 90) فيمثل رجلاً عابداً راكعاً على ركبته اليمنى مستعظفاً، وقد اسند ساعده الايسر على الرجل اليسرى التي اثبتت هي الاخرى بحيث يرتكز القدم على الارض، هذا الرجل العابد يلبس عمامة عريضة ويرتدي ملابس طويلة ذات اكمام طويلة ايضا والتمثال بشكل عام استند بقدميه الحافيتين على قاعدة متوازي مستطيلات تحمل في مقدمتها حوضاً صغيراً ربما للاشارة إلى موضع النذور، وقد زينت هذه القاعدة بمشاهد نحتية واطئة الارتفاع حيث ظهرت على احدى الجوانب منحوتة لكبش مضطجع وعلى الجانب الاخر منحوتة لمتعبد يركع امام الآلهة، وهناك كتابات مسمارية على القاعدة تتبنا بأن هذا التمثال قد اهدي إلى الاله من قبل الشخص الذي يجسده التمثال تكريماً لحياة حمورابي.

ان موضوعة التمثال مع قاعدته لم يخرج عن نطاق المواضيع الدينية في العراق القديم، فحركة اليد اليمنى في التمثال قد تشير إلى حالة التوسل أو طلب الاذن للسماح بالتكلم والدعاء من الاله مشفوعاً بتقديم النذر وهو الكبش.

** ان اسلوب تغطية الوجه بالذهب هو من الاساليب التي استخدمها السومريون القدماء، فهناك تمثال سومري لامرأة، وجد في نفر وهو من الرخام والرأس من الذهب، وهذا التمثال موجود الان في المتحف العراقي.

ويظهر هذا التمثال بوجه ويدين كسيا بالذهب لا بهدف منح التمثال قيمة مادية أو فنية، بل للتعبير عن أهمية هذه الأجزاء في الجسم البشري، ولامتلاكها أيضاً طاقة تعبيرية هائلة. لقد كان لحركة الأطراف الدور الكبير في أحداث حالة من التوازن الخطي إذ عمد النحات إلى جعل حركة اليد اليمنى إلى الأعلى لكي توازن حركة الرجل اليسرى إلى الأسفل كما جعل قدم الرجل اليمنى مندفعة إلى الخلف في حين وضع القدم اليسرى إلى الأمام، مما وسع من قاعدة استناد التمثال، وجعله أكثر استقراراً من الناحية الفنية، وخلق نوعاً من الحركة فيه. يوضح هذا التمثال درجة التطور الحاصلة في التقاليد الفنية في العراق القديم نتيجة للتلاقح الحضاري للاجناس التي افرزت نتاجاً فنياً عظيماً مشبعاً بالروح العراقية القديمة التي لا يمكن ان يغفلها دارس للنشاط الفني للحضارات القديمة.

وهناك تمثالان برونزيان من طراز جديد عثر عليهما في اشجالي*، وكلاهما لآلهة، ففي احدهما (شكل - 91) يرى الها واقفاً يبطاً باحدى قدميه كيشاً، والتمثال باربعة أوجه، يبلغ ارتفاع التمثال (17.3 سم)، يوجد زوج واحد من القرون فوق كل وجه، ومن مجموعة القرون على الوجه يتشكل ما يشبه غطاء الرأس، ويرتدي ثوباً يشبه (الكوناكس)** اما كتفه الايمن فهو عارٍ، كما انه حافي القدمين، وتزين يده اليمنى الاساور، ويحمل سلاحاً معقوفاً يتدلى إلى جانبه، وقد اثنا يده اليسرى قرب صدره.

يمثل هذا التمثال نوعاً من التماثيل المجسمة للعراق القديم ذات الأوجه المتعددة والتي لم تظهر إلا في اختتام الفترة الاكديّة إذ صور نقاشو الاختتام إليها ذا وجهين، إلا ان

* اشجالي: موقع في منطقة ديالى اسمها القديم غير مؤكد ويسمى (دور ريموش) نقب في هذا الموقع معهد الدراسات الشرقية لمدينة شيكاغو في الفترة (1934 - 1936) عثر فيه على معبد (عشتار كنينوم)، وتماثيل برونزية رباعية الوجوه، واختام اسطوانية صورت مغامرات جلجامش.

** الكوناكس: كلمة يونانية تشير إلى رداء ذي طبقات يعلق بكتف واحد ويبقى الآخر

وجود اربعة وجوه في تمثال واحد مجسم يعد غريبا ويحصل أول مرة في الرؤية الفنية والفلسفية لموضوعات النحت ويؤشر ايضا تغييرا بهيئة المنحوتات ذاتها.

ويمكن تاويل وجود الوجوه الاربعة في تمثال واحد على انه محاولة من قبل النحات لجعل الاله المجسد بالتمثال على اتصال ودراية بمن حوله، كما يجعل المتعبدين والمريدين ايضا على اتصال معه وبشكل مستمر ومن الجهات الاربعة. ومما يجعل هذا التمثال غريبا هو اسلوب المبالغة الكبيرة في دمج الواقع الطبيعي بالخيال الاسطوري لقد ابداع النحات ايما إبداع في معالجة المهمة الصعبة المتمثلة باخراج اربعة وجوه في راس واحد، بحيث جعلها مرتبطة سوية، وبشكل دقيق لكي تصبح مقبولة للناظر مستفيدا من غطاء الرأس الذي ظهر بكتلة واحدة بحيث يترك الانطباع بأن للتمثال رأسا واحدا، كما استثمر النحات شكل اللحية وخطوطها الزخرفية بحيث تجمع الوجوه الاربعة لتبدو وكأنها لحية لوجه واحد.

اما التمثال الاخر (شكل - 92) والبالغ ارتفاعه (16.2 سم) فهو يبين آلهة تمسك زهرية فوارة بكلتا يديها، ولها ايضا اربعة وجوه كما في التمثال السابق إلا ان هذه الآلهة ظهرت وهي جالسة. وهناك ايضا تمثال يعتبر من اشهر التماثيل المجسمة للعصر البابلي القديم من حيث الموضوع والاستخدام (شكل - 93)، فهذا التمثال المنحوت من حجر الكلس وبارتفاع (1.42م) لامرأة بهيئة الوقوف تحمل بيديها ابناء، وهي حافية القدمين، وعلى رأسها زوج من القرون اشارة لقدسيته كونها آلهة، ولها شعر شد جزء منه في خصلة إلى الخلف، في حين توزع الجزء الاخر على كتفها بشكل خصلتين كبيرتين مفتولتين، وزين عنقها عقد مكون من ستة صفوف من الخرز المشدودة من الخلف بشريط يصل إلى الحافة السفلى للرداء تقريبا لمعادلة وزن العقد، وترتدي هذه الآلهة ثوبا طويلا من عدة ثنيات تنسدل الواحدة منها فوق الاخرى ونقشت عليه من الامام اسماك تسبح باتجاه الاناء. يعد هذا التمثال، الذي عثر عليه في ماري، الوحيد من نوع في استخدامه نافورة ماء من خلال الاناء الذي تحمله، واذا كان صحيحا ان موضوع الاناء الفوار هي من الموضوعات التي سبق للنحات العراقي

القديم ان عالجهما في اكثر من مرحلة *، عبر تجسيد الماء بفيض نحتيا من الاناء، إلا اننا نجد النحات هنا وقد عمد إلى جعل الماء الحقيقي وغير المنحوت يتدفق من الاناء الذي تمسكه الآلهة بيديها الاثنتين بشكل واقعي عن طريق وصل الاناء بقناة مثقوبة في داخل جسم التمثال تتيح للماء بالانتقال من الحوض الخاص به إلى الاناء الذي يفيض منه. لقد نفذ النحات البابلي القديم تماثله هذا متأثرا بالتقاليد السومرية الاكديّة القديمة شكلا وموضوعا. إلا انه يختلف هنا في بعض التفاصيل البسيطة، لقد استطاع النحات في هذا التمثال المزوجة بين الفخامة والرقّة لتجسيد الآلهة بهيئة بشرية متناسقة في ابعادها الطبيعية، ليؤكد لغته التعبيرية الخاصة وشخصيته البابلية على الرغم من ثقل التقاليد الفنية القديمة الموروثة. كما وابداع النحات البابلي القديم في نحت تماثيل غاية في الروعة للحيوانات من اهم الامثلة على ذلك اسود تل حرمل * المصنوعة من الفخار، (شكل - 94) التي تحرس ابواب معبد الآلهة (نيسابا) ربة الخضرة وزوجها (خاني) رب الخصوبة، وهي قابضة على موخرتها معتمدة على قوائمها الامامية تشير إلى القدرة التي تمتع بها فنانون بابل القديمة على نحت تماثيل الحيوانات وبذات الاهمية التي نحتوا بها التماثيل البشرية.

الاختام الاسطوانية

ان الاختام الاسطوانية وطبعاتها على الرقم الطينية، والتي يمكن في كثير من الامثلة والنماذج ان يحدد تاريخها بشكل دقيق، وقد يسرت هذه النماذج من الاختام في تعقب

* لقد ظهر استخدام الاناء الفوار في الاختام الاكديّة، وتطور في تماثيل عصر الاتحاد الاسومري الاكدي، واستمر في الظهور والاستخدام حتى الفترة الاشورية.
* تل حرمل (شاد ويوم): موقع اثاري في بغداد، نقيت فيه مديرية الاثار العراقية في الفترة (1945 - 1947) وفي (1958 - 1959) وعثرت على مجموعة من التماثيل والدمي.

التطور العضوي لفن الشرق الأدنى خلال عصر سلالة بابل الأولى. من عصر بزوغها ثم تعاضها إلى سقوطها واضمحلالها النهائي.

ان فن الاختتام الاسطواني للعهد البابلي القديم يترك لنا انطباعاً مباشراً بأنه ذو مستوى ضعيف فنياً، حيث تطغى فيه الكمية على الكيفية طغياناً عظيماً، هذا إضافة إلى أن موضوع الختم في العصر البابلي القديم يختلف بشكل ملحوظ عن مادة موضوع العهد الذي يسبقه، ويبدو ان المشهد الكلاسيكي (لتقديم المتعبد) الذي الفناه في عهد الاتحاد السومري الاكدي، حيث يتقدم المتعبد تقوده آلهة شفيعة باتجاه كبير الآلهة الجالس فوق عرش (شكل-95)، إلا ان هذا المشهد ويمرور الزمن قد ناله التبسيط خلال العهد البابلي القديم اذا تحول الاله الجالس إلى اله واقف ثم انتهى الامر بحذفه كلياً من المشهد. فلم يعد يظهر غير الآلهة الشفيعة بثوبها الطويل المهذب وتاجها المقرن، هذا إضافة إلى كتابة مسمارية تذكر عنوان صاحب الختم ويبدو ان التهجين بين الموضوعات والاساليب الحديثة وبين الموضوعات والاساليب السومرية الاكديّة لم يتم على وفق منهج متمائل في كافة مناطق الحضارة البابلية القديمة، بمعنى ان هناك تبايناً بمستوى الاداء الفني للاختتام الاسطواني وموضوعاتها بين مدينة واخرى، ويمكننا القول ان تقاليد المراكز المختلفة في العراق القديم كانت متنوعة وغير متكافئة.

لم يستمر حكم الدولة البابلية طويلاً، حيث ضعفت من كثرة الحروب مما ساعد (الحيثيين) على غزو بابل والانتصار عليها عام (1600) قبل الميلاد، وبذلك ينتهي عهد الدولة البابلية القديمة التي جعل منها حمورابي اكبر قوة في الشرق الاوسط. وبعد نهب بابل من قبل الحيثيين عادوا إلى بلاد الاناضول مما مكن (الكيشيين)*، من الانفراد في بابل، وحكموا الجزء الجنوبي من العراق القديم.

* الكيشيون: غزاة من الجبال الواقعة شمال شرقي العراق القديم قضوا على سلالة بابل الأولى، كان اخر ملك منهم سمسوديتانا (1625-1595) قبل الميلاد. وقد انشا سلالة جديدة بلغ عدد ملوكها ستة وثلاثون ملكاً حكموا مدة (576) سنة.

الفصل السابع

الفن الاشوري القرن (14-7) قبل الميلاد

تمثل بلاد اشور* جغرافيا الجزء الشمالي الشرقي من العراق ويخترقها نهر دجلة من الشمال الغربي إلى الجنوب الشرقي ومن الصعب وضع حدود ثابتة لبلاد اشور نظراً

* اشور أو اشركلمة كانت تستعمل في العصور الاشورية القديمة، ولهذه الكلمة ثلاثة مفاهيم متميزة اذ تطلق على اقدم المدن الاشورية وعلى اسم الاله القومي لهم وعلى اسم البلاد الخاصة بالاشوريين بشكل عام. ولا يعرف على وجه التأكيد معنى هذه الكلمة إلا انه من معاني صيغة كلمة اشرك (الرحمن) كما انه من المحتمل ان تكون من اصل سومري، والاشوريون في الاصل فرع من الاقوام السامية التي هاجرت من مهد الساميين جزيرة العرب على ما يقول جمهور من الباحثين وتوجد فرضيات ونظريات اخرى حول اصل الاشوريين اذ ان المرجح ان الاشوريين لم يأتوا مباشرة من الجزيرة إلى شمال العراق وانما حلوا في موطن مؤقت - بعد هجرة اجدادهم من الجزيرة - وانتقلوا منه إلى بلاد صارت فيما بعد وطننا ثابتاً لهم، وهناك فرضية ارتأها المستشرقون وهي ان الاشوريين جاءوا من الجنوب من ارض بابل وحلوا في شمال العراق واستوطنوا فيه منذ زمن لعله من العهد الاكدي وقد سردت التوراة ما يشير إلى هذا الرأي في سفر التكوين الصحاح العاشر ولعل اقوى ما استند اليه اصحاب هذا الراي اعتقادهم بأن اللغة الاشورية ما هي إلا لهجة من اللغة البابلية ولكن في الواقع ان الفرق بين اللغتين لا يدل على ذلك وانما الذي نستنتجه من التشابه الموجود بين اللغتين انهما ذات اصل واحد أي انهما من عائلة اللغة السامية.

لتغييرها المستمر تبعا لتغيير الظروف السياسية وقوة أو ضعف الدولة الاشورية والدول والبلدان المجاورة.

يكاد يكون موطن الآشوريين على هيئة مثلث بين دجلة والزاب الاعلى والاسفل وبين مرتفعات الجبال إلى الشمال والشمال الشرقي.

بنيت جميع مدن اشور على الجانب الشرقي من دجلة عدا مدينة اشور، لذلك كانت البلاد معرضة إلى غزو من القبائل الجبلية. مما حدا بالآشوريين ان يكونوا متهيئين للحرب دائما.

كانت بلاد اشور ولاية سومرية ثم اكدية خلال الالف الثالث قبل الميلاد وفي النصف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد خاض الاشوريون كفاحاً بإصرار كي يحولوا دون ذوبان كيانهم في الشخصية الكنعانية التي بسطت نفوذها بالتدريج على كل بلاد النهرين. حاولت اشور تحرير حضارتها من زعامة الجنوب، فلم يكتفي امراء اشور بتأسيس مراكز تجارية مستقلة في الاناضول حصلوا فيها على المواد الخام الضرورية، بل استقلوا بآلهتهم ايضا. كان لموقع اشور الجغرافي على طريق القوافل التجارية اثره في جعل الاشوريين يطمعون بالسيطرة على الطريق التجاري والاشراف عليه، واصبحت شيئا فشيئا دولة طامعة تهدد جاراتها، وفي القرن الرابع عشر قبل الميلاد حيث استطاعت هذه المملكة ان تسيطر على معظم مناطق الشرق الأدنى* .

العمارة

ان الصفة الحربية للسلطة الاشورية جعلت من الفن المعماري ذا خاصية عسكرية حربية ويمكننا نلمس ذلك بوضوح من خلال القصور العالية التي تفوق في ارتفاعها ابراج

* امتدت رقعة الاشوريين خلال العصور المختلفة ولا سيما في القرن التاسع قبل الميلاد لتشمل بلاد بابل وسوريا والجزء الشمالي من مصر وبعض اجزاء اسيا الصغرى وبلاد عيلام.

المعابد الشامخة (الزقورات) وغالبا ما كانوا يجرسون قصورهم هذه باستخدام تماثيل من الحجر لوحوش حيوانية مركبة مخيفة لاسود وثيران وكانها تتأهب للانقضاض على من يتسلل إلى القصر، كما نلاحظ في بعض القصور الاشورية صورا حائطية فاخرة ذات صفة ديكورية وزخرفية، كما واعتمد الآشوريون على اكساء القسم الاسفل من جدران بعض قصورهم بالطابوق المزجج كوسيلة تزيينية اضافة إلى كونها وظيفة معمارية لتقوية الجدران والمحافظة عليها من التآكل.

كل ما تقدم هو بعض الملامح العامة الظاهرة للعمارة الاشورية، وإذا ما اردنا استعراض بعض الامثلة المهمة في العمارة الاشورية فلا بد لنا من التعرض لمدينة دورشاروكين* (خورسباد) وبالتحديد قصر الملك سرجون الثاني (شكل - 96)، لقد شيدت هذه المدينة بناء على رغبة الملك، واكمل بناءها في سبع سنوات ولكنه لم يعيش فيها إلا سنة واحدة وتوفي بعدها، وكانت المساحة التي شيدت عليها تلك المدينة تبلغ حوالي ثمانية وعشرين هكتاراً مربعاً، وقد احيطت بجدار ضخم ذي ثمانى بوابات معززة بمخافر للحراسة. خطت المدينة بشكل محكم واتبعت في ذلك كل قواعد التخطيط التي وضعت من قبل المصمم.

في القسم الشمالي من المدينة وعلى قاعدة اصطناعية مستطيله الشكل مساحتها عشرة هكتارات شيدت القلاع والحصون وإلى جانب المعبد شيد قصر سرجون الثاني. لقد تميز هذا القصر بوجود ثلاث بوابات ذات عقود مستديرة يحيط بها أبراج شامخة للحراسة، ويشرف القصر على المدينة وذلك لبنائه على مصطبة اصطناعية، بارتفاع اربعة عشر متراً وقد استخدم الطوب لا الحجر في تشييد هذا القصر وعلى النمط السومري، إلا أن الآشوريين بنوا الجزء الأسفل من جدران المدخل بكتل حجرية لم يكن من الصعب توفرها في شمال العراق القديم، كما بنوا الجزء الاسفل من الجدران الداخلية بالواح من الحجر ايضا مما

* دورشاروكين : معناه حصن سرجون .

عزز من قوة ومتانة الجدران، واحتوى القصر على ثلاثة معابد بهيئة زقورات، وقد لونت طوبقها بألوان مختلفة ذات دلالات رمزية معينة، وهذه الزقورات كانت مواجهة للمدينة .

وفي المدخل الرئيس للقصر وضع زوج من الثيران المجنحة (شكل- 97) المنحوتة نحتاً بارزاً* ، كأنها خارجة لاستقبال القادمين إضافة الى ذلك فان لها تأثيراً على الزائرين واشعارهم بقوة الملوك الآشوريين و عظمتهم، لقد أدرك الفنان الآشوري القديم جمالية هذه المخلوقات الاسطورية من خلال حركتها الى الأمام، وفعلها وتأثيرها السحري والنفسي والجمالي على كل من يدخل الى القصر أو معابد الآشوريين، لذلك أولى الآشوريون هذه الأشكال إهتماماً بالغاً بالتنفيذ كما في قصر الملك سنحاريب ابن سرجون الثاني (705-681) قبل الميلاد (الشكل- 98) لقد شيد هذا القصر على تل (قوينجق) داخل نينوى، يعتبر هذه الموقع من أقدم الأماكن المقدسة على نهر دجلة وهو مكان معبد عشتار الشهير في العالم، وقد وصف سنحاريب هذا القصر في كتابة مطولة (القصر الذي لا يضاهى) ومن الملاحظ أن ترتيب الغرف المتجمعة حول الساحات كان يختلف تماماً في الشكل والوظيفة عن نسق القصر الآشوري بشكل عام، ذلك أن الغرف يمكن الدخول اليها من عدة جوانب بل يمكن الدخول من كل الجوانب في الاغلب وهذا ينطبق أيضاً على الساحات والممرات، فهناك جملة من الغرف الطويلة المستطيلة (من اثنين الى خمس) التي يمكن أن تنقسم من خلال امتدادها الى عدة غرف صغيرة اشتركت في قطاع بناء واحد فيه جدران طويلان مزودة بثلاث أبواب وثلاثة أبراج وتماثيل حيوانية مركبة تحف بالأبواب وهي أصغر من الأبواب الرئيسية، ولكنها تشبهها تماماً، وبهذه الطريقة كان كل واحد من هذه المباني يمكن الدخول اليها من كل جانب، وقد زينت جدران القصور بصور حائطية ، ففي جدران أحد قاعات الإستقبال كانت هناك صور نفذت بالألوان - الأزرق- الأسود وعلى خلفية بيضاء تمثل رسوماً لبعض الحيوانات من ثيران وماعز، نفذت هذه الصور بطريقة كرافيكية،

* يتضح ان فكرة نحت الاشكال الحيوانية على الكتل الحجرية الموجودة داخل القصور وفي مداخلها مستمدة من قصور الحيثيين في عاصمتهم (بوغازكوي) ويبدو ان الملوك الآشوريين اعجبوا بذلك ونقلوا هذا الاسلوب إلى عمارتهم مما يؤيد ذلك قول الملك سنحاريب بأنه اقام القصور على الطراز الحيثي.

فبحيويتها وطريقة تعبيرها تعد واحدة من أحسن المنجزات الفنية لبلاد الرافدين لتلك الفترة .
ان ادخال اللون في العمارة هو خصيصة من خصائص عمارة المعابد لجنوب
العراق القديم كما في المعبد الأبيض والمعبد الأحمر .
اما عمارة قصر آشور بانينال الذي شيده على تل (قوينجق) فاننا نلاحظ فيه غرفة
كبيرة مستطيلة طويلة تدعى بالصالة الكبرى، وإن هذه الصالة يمكن الوصول اليها من الباحة
الداخلية عبر أبواب ثلاث وهي في ذلك تتبع الإسلوب الذي تكرر غالبا في قصر سنحاريب
وكما يمكننا ايضا ملاحظة غرفة مستطيلة أخرى تعرف باسم الغرفة البابلية ولم تكن في
أكثر الاحتمالات غرفة للعرش لا سيما انها اختلفت كثيرا عن ما كان عليه في القرن التاسع،
وهذا لا يبين لنا التغيير الجوهرى الذي طرأ على القصر الملكى حسب وانما على المملكة
كلها، فمنذ عهد حكم سنحاريب فصاعداً لم يعد مركز القصر الآشورى ممثلاً بغرفة يدخل
فيها الملك ويمكن أن تسمى قاعة العرش، وإذا ما درس المرء القصرين الملكيين في قوينجق
ينكون لديه انطباع عن فقدهما الوظيفة السابقة انهما مركز للعبادة الاسطورية للملك، وأكثر
من ذلك فان خصوصية دخول الغرف التي كانت ذات باب واحد وحرمتها الدينية قد
تضاءلت ، فأصبح بالإمكان في هذين القصرين الدخول لغرفهما وممراتهما ومنحدراتهما
وساحتهما من كل جانب، وكذلك نلاحظ المنحوتات الجدارية أصبحت كلها خاصةً بالملك
وتروى حولياته المصورة لإظهار انجازات الملك التاريخية العظيمة، ومواضيع حياتية يومية
يقوم بها الملك كمشاهد الصيد والحرب .
وأخيرا أود أن أشير الى شيوع استخدام الأقواس في العمارة الآشورية والتي أقتبست
بدون شك من الأكواخ التي شيدها الأقوام الأولى التي سكنت جنوب العراق القديم اذ عثر
في المقابر الملكية في أور التي يعود تاريخها الى النصف الأول من القرن الثالث قبل
الميلاد على أقواس وأغطية أقبية بأشكال مختلفة و بشكل قباب ولكن بمقاييس صغيرة، وهذا
يعني أن أصل الأقواس في العمارة الآشورية هي من جنوب العراق القديم ، وقد سبقوا
عمائرياقى الحضارات في هذا الانجاز البديع.

النحت البارز

إن من خصائص الفن التشكيلي الآشوري بشكل عام هو التقرب لادراك شكل الانسان ، والسعي الى بناء مثل عليا للرجولة والبطولة وهذه المثل تمثلت في الملك لكونه المنتصر ، والأسطورة، والشجاع، الذي لا يهزم اضافة الى كونه زوجاً صالحاً ومقتدراً، وكذلك ظهور خصيصة التعبير عن البطش والقوة بشكل غير مألوف في أكثر التكوينات الفنية سواء كانت نحتاً بارزاً أو مدوراً، فلقد تم تجسيد هذه الصفة من خلال ابراز العضلات وتصنيف الشعر الطويل والكثيف.

ونلاحظ أيضاً الترابط في التركيب بين النحت البارز والمدور مع المعمار عند الآشوريين ويشكل غدا الفصل بين النحت (البارز والمدور) والعمارة صعب جداً، ولا بد أن نشير ايضاً الى ان للحيثيين تأثيراً كبيراً على التكوينات الفنية في العمارة الآشورية، حيث أن الحيثيين سبقوا الآشوريين في المنحوتات البارزة لزخرفة الجدران وارتفاع متر واحد، إلا أن الفنان الآشوري استطاع أن يخلق مباديء معينة تختلف عما جاء به الحيثيون، فقد زاد الفنان الآشوري ارتفاع النحت البارزة على الجدران اذ بلغت المترين والنصف والثلاثة أمتار، وذلك لإظهار الفخامة والعظمة التي تليق بالملوك الآشوريين كما وتميز الفنان الآشوري ايضاً بالاسلوب و بالموضوعات الخاصة المنجزة على جدران القصور، وإذا ما استثنينا لوحتي نرام سن واورنمو، فإنه يمكننا القول بانه -أول مرة- نرى النحت البارز لا تدور موضوعاته حول المعتقدات الدينية، ويعتبر هذا التغيير ايذاناً بضعف سيطرة الدين ورجاله على الملك وسلطته، وتبع هذا التحول تطور في طابع الفن في العراق القديم، فالممثل أمام الإله الذي كان الموضوع الأساسي في الفنون كافة خلال العهود السابقة، اختفى وأصبح نادراً ما يصور الإله، بل أصبح يرمز له برموز تأخذ مكاناً غير ظاهر في المشهد الفني، ولم يبق من التقاليد الفنية القديمة الموروثة سوى المخلوقات الخيالية المركبة والتي شاع استخدامها كمنحوتات بارزة ومجسمة في الفن الآشوري بشكل عام والعمارة بشكل خاص فقد أخذت هذه المخلوقات مكاناً على جوانب مداخل القصور الملكية لتقوم بطرد الأعداء والأرواح الشريرة التي تبغي الأذى لأصحاب القصر، ومن المواضيع التي شغلت بال الفنان

الآشوري موضوعات صيد الأسود * فراح الفنان الآشوري يصورها بدقة وإمعان وأظهر من خلالها عظمة الملك وشجاعته، فنشاهد نحتا بارزا يصور الملك (آشور ناصر بال) (شكل- 99) مستقلا عربته في موكب الصيد، وهو يلتفت الى الخلف ويصوب سهمها الى الأسد الذي أصابته السهام في حين يحاول الأسد مهاجمة العربة الملكية، تمتاز هذه المشاهد بالحيوية والانفعال قياساً الى المشاهد الحربية التي صورت في أماكن أخرى، كما أن مشاهدة صيد الأسود تدل على دقة ملاحظة الفنان ودراسته لشكل الأسد ، ويبدو ذلك جليا في التعبير عن الشراسة الموجودة على وجه الأسد المهاجم الجريح، بينما يبدو الخنوع على وجه الأسد الآخر الساقط تحت أقدام جياد العربة إذ أصابته سهام الملك في مقتل، بحيث بات من الصعب عليه الحراك، كما استطاع الفنان أن يجسد انفعال الجياد وخوفها من شدة هيجان الأسود إذ نلاحظ حركة آذان الجياد المضمومة الى الراس.

كما تم تسجيل الانتصارات الحربية في بعض العهود الآشورية من خلال مناظر اتسمت بالسلمية وخلت من العنف، ومن هذه النماذج نقوش مسلة الملك (شلمنصر الثاني) (شكل- 100). المنتهية بشكل متدرج ذي شبه قريب من الزقورة وتظهر الموضوعات المصورة فيها مرتبة في أفاريز أفقية وتشرح الكتابة الموجودة في أسفل هذه الأفاريز الصور المنقوشة، ولقد امتازت هذه الأفاريز بالبساطة والوضوح حيث اعتنى الفنان فيها بتوضيح زي الأشخاص وسيلة للتمييز بين أجناس البشر في هذه المنحوتات البارزة، وقد أوضحت الكتابة الموجودة في الأسفل بأن الإفريز الأول الأعلى يجسد الملك يهوذا راکعا أمام الملك الآشوري. أما بالنسبة للمنحوتات البارزة الموجودة في قصر سرجون الثاني في خورسباد فإنها تتميز بقلة المناظر الحربية، ويملاً الافريز بمنظر واحد وباشخاص بحجم كبير واضح ففي (الشكل - 101) البالغ ارتفاعه (4.70) م نرى البطل الاسطوري (جلجامش) مرسوما بحجم كبير يحتضن أسدا صغيرا، والنحت في هذا الشكل بارز لدرجة أن البطل جلجامش يبدو

* كانت الأسود تربي في أماكن خاصة وإذا ما رغب الملك بالقيام بصيد الاسود يطلق من هذه الاسود وحسب ما يراه الملك ليقوم هو بصيدها.

وكأنه خارج من سطح الجدار، أما مناظر الصيد الموجودة في هذا القصر فإنها لا تتميز بطابع العنف الموجود في المناظر المماثلة في القصور الآشورية الأخرى، كما يمكننا مشاهدة محاولة لتوضيح المناظر الطبيعية من خلال النحت البارز فتظهر الغابة بأشجارها المختلفة الأحجام وتبدو الأشكال موزعة توزيعاً جميلاً على خلفية الجدارية (شكل - 102) ولقد أهتم الفنان بهذه الجدارية في تغطية المساحة كلها بوحدات متنوعة نباتية وحيوانية وبشرية واضحة كما يسرت عنايته الفائقة باظهار خصائص الحيوانات للوصول الى نتيجة حسنة في ذلك إلا أنه لم يهتم بدراسة المنظور في هذه المنحوتة البارزة حيث جسد كل الأشكال نباتية وحيوانية وبشرية على خط واحد.

وفي عهد الملك (سنحاريب) تطور فن النحت البارز الآشوري تطوراً كبيراً فظهرت مواضع الحرب ذات الجموع الكثيرة، ولرغبة الفنان في ملء الجزء العلوي من الجدارية عمد الى التلاعب بحجوم الأشخاص بتصغيرها للحصول على حشد أكبر عدد من الأشخاص وبذلك لا يترك أي فراغ على الجدار (شكل - 103) كما وتشعرنا بطريقة تنفيذ النباتات النامية في الماء بإدراك أكثر لقواعد المنظور وإحساس بالقرب والبعد، وتتميز الشخصوس المرسومة في النقوش البارزة لقصر الملك سنحاريب بالحيوية والحركة أيضاً. وإذا ما تطلعنا في النحت البارز لقصر الملك (آشور بانبيال) المشيد في نينوى فإننا سنجد الأشكال المنقوشة أكثر وضوحاً من خلال العناية بالتنفيذ وتسجيل الحركات المختلفة بدقة (شكل - 104) لقد تميزت النقوش البارزة لقصر آشور بانبيال بمناظر الحيوانات التي أثبت الفنان المقدرة الفنية والكفاية التي وصل إليها في ذلك القصر وتعد هذه المجموعة الخاصة بقصر آشور بانبيال احسن ما ظهر من نحت بارز في العهد الآشوريّ كله لا على مستوى الأشكال الآدمية فقط. بل الأشكال الحيوانية، إذ نلاحظ في هذا القصر مشاهد لنحوت بارزة لحيوانات مطاردة أو مصابة بالأسهم القاتلة (شكل - 105)، وهي إما أسود أو جياد أو غزلان وهي كلها تؤكد مقدرة الفنان الآشوري في تجسيد هذه الحيوانات ودقة دراسته لخصائصها الذاتية وكذلك دلت على فيض إحساسه ورهافة شعوره.

النحت المدور

إن حب الملوك الآشوريين الظهور بهيئة الأقوياء والأشداء جعل تماثيلهم المجسمة القليلة تطغى عليها هذه الصفة التي نالت من مرونة تلك التماثيل وحركتها، كما دفعهم حب الظهور هذا إلى جعل تماثيلهم مدونات لإنجازاتهم الكبيرة خاصة الحربية منها. لذا لم يولوا اهتماماً كبيراً تمييز تماثيلهم الشخصية قدر اهتمامهم بالتأريخ لأنفسهم ملوكاً عظاماً، الأمر الذي جعل كل تماثيلهم تبدو متشابهة ويتعذر التمييز بينها إذا ما أخفقت تلك الكتابات في التكفل بهذه المهمة، إضافة إلى كل ما تقدم فقد فضل الآشوريون النحت البارز على النحت المجسم (المدور) بل لقد اختلفت نماذج النحت المدور منذ عصر سرجون الثاني.

ومن التماثيل الآشورية المدورة القليلة تمثال الملك شلمنصر الثالث (858-824)

قبل الميلاد. وهو التمثال الملكي الأكبر بين التماثيل الآشورية إذ يبلغ ارتفاعه المترين وهو منحوت من حجر البازلت وقد عثر عليه في نمرود (شكل - 106) يظهر الملك وهو حاسر الرأس بهيئة الوقوف حافي القدمين، يرتدي ثوبا قصير الأكمام ويشتمل بعباءة تلف الجزء الأسفل من الجسم مثل الوزرة وتربط بحزام إلى الجسم، ومن ثم ترتفع إلى الخلف لتغطي الكتف الأيسر وتنزل إلى الأسفل حتى الكاحل، ويحمل بيديه شارات الحكم فاليد اليسرى مثنية تحمل الصولجان قرب الصدر، واليمنى ممدودة إلى الأسفل تحمل سلاحا يشبه السيف المعقوف، ويضع الملك سوارا في كل يد مزينا بزهرة البييون وبحجم كبير غير طبيعي ، كما يلبس أفراتا تزين أذنيه مع قلادة ذات خمسة دلايات ترمز كل منها إلى إله : فالصاعقة تمثل الإله (أداد) والشمس تمثل الإله (شمش) والهلال يمثل الإله (سن) والنجم يمثل الإله (عشتار) والتاج المقرن بثلاثة أزواج من القرون يمثل الإله (آشور) كما ووضع بالحزام خنجرين.

لقد أولى النحات هذا التمثال اهتماما بالغاً لإظهار هيئة الملك الشديد الصارم في كل جزء من أجزاء التمثال، وخاصة في كتلة الرأس الكبير قليلا، فقد ظهر الوجه بملامح حادة ذات العيون المحدقة، والشفتان المطبقتان بتوتر شديد.

لقد حاول النحات في هذا التمثال تجميع كل مراكز الأستقطاب البصري وجعلها في الجهة الأمامية، وأولى ذلك اهتماماً بالغاً في تجسيد التفاصيل وبدقة عالية، كما وسعى

النحات الى تسجيل مآثر الملك على الجهة الأمامية وعلى الأجزاء الملساء من الرداء بين صفي الأهداب المزينة للملابس.

إلا أن النحات فشل في جعل الكتلة الثقيلة السفلى من الملابس تحظى بشيء من الحركة والحيوية، حتى أن الأهداب التي زينت الملابس والتي نفذت بشكل متموج لم تسعفه بذلك كأنه سعى الى جعل الجزء الأسفل من التمثال ساكناً لتثبيت مدوناته عليه التي يحتمل أنها كانت هي الهدف من ايجاد التمثال أصلاً.

وأخيراً يمكننا القول إن تمثال (شلمنصر) الثالث يعد تقريباً معياراً لكل التماثيل الآشورية المدورة من حيث الموضوع واسلوب التنفيذ والخامة، ويمكن الإكتفاء به لبيان النحت المدور الآشوري.

الفنون التطبيقية

لقد ترك لنا شلمنصر الثالث منحوتات بارزة برونزية* ذات أهمية استثنائية في تاريخ الحضارة، وقد رمت وتم تجميعها كلها من قبل متخصصين من المتحف البريطاني، نفذت هذه المنحوتات البارزة على صفائح كانت تغلف أبواباً في قصر الملك آشور ناصر بال الذي جدد بناءه (شلمنصر الثالث) ويرجح الباحثون أن هذه التغلفة البرونزية تمت خلال التجديد، (شكل - 107) وتغليف الأبواب بالصفائح البرونزية تع د سابقة فنية في الحضارة العراقية وقد استخدمت بهدف تقوية وحماية الباب اضافة الى القيمة الجمالية والتزيينية، كما انها تعد توثيقاً تاريخياً للإنتصارات الحربية التي حققها الملك . وإذا ما دقت النظر في هذه الصفائح ستجد أن كل صفيحة برونزية تحتوي إفريزين منقوشين بمناظر توضح الحملات التي قام بها الملك ويفصل بين الإفريزين وحدة زخرفية متكررة لزهرة الببون وتسجل هذه

* وجدت في موقع (بلوات) صفلح من النحاس لثلاث أبواب من قصر الملك آشور ناصر بال وعليها مشاهد من الحملات العسكرية صورت بدقة وموقع بلوات يبعد حوالي عشرة كيلو مترات من شمال شرقي مدينة نمرود نقب فيه الأثاري الانجليزي ملوان سنة 1956، الذي يعد من أبرز الاختصاصيين في فخاريات العراق القديم وفي تاريخ العصر الآشوري .

المناظر المختلفة شكل القلاع الآشورية كما توضح نوع الأسلحة التي استخدمها الآشوريون في حروبهم، وحتى طبيعة الأراضي التي تمت بها المعارك، ويمكننا القول أنها أشبه بالبانورما الاستعراضية، وقد اجتهد النحات فيها على الرغم من صغر الصفائح ومحدودية حجمها في اظهار التفاصيل الدقيقة للمشاهد واستطاع ايضا تحقيق الجموع البشرية بمساحة محدودة إضافة الى إبداعه في خلق حيوية استثنائية في كل جزء من أجزاء هذه الصفائح، ويبدو أن مهارة النحات الآشوري في النحت البارز استثمرت بشكل عظيم في هذه الصفائح. ومن الفنون التطبيقية الأخرى التي استخدم فيها العاج ظهرت أكبر مجموعة من العاجيات وجدت في نمرود وخور سباد . وكان أغلب هذه العاجيات المنقوشة استعملت في الآثاث الملكي وتزيين العروش إضافة الى عمل مجموعة من التماثيل الصغيرة وعلب خشبية مطعمة بالعاج تستخدم لحفظ الحلبي، وكذلك أمشاط لشعر الرأس، وهذه القطع العاجية قد تكون ملساء أو منقوشة (شكل-108) وفي بعض الأحيان يلون العاج أو يرصع بأحجار ملونة كما كانت بعض أجزاء منه تغطى بطبقة من رقائق الذهب إلا ان الالفت للانتباه في هذه المجموعة العاجية أنها تحوي تأثيرات مصرية قديمة وفينيقية* ومما يؤكد ذلك وجود بعض الحروف الفينيقية على بعض القطع وكذلك وجود رموز مصورة في الحضارة الفرعونية كزهرة اللوتس، ويبدو أن الآشوريين قد جلبوا العاج ومن يعمل به من مصر وفينيقية بهدف إنجاز ما يحتاجونه من أدوات ومستلزمات عاجية.

* فينيقية منطقة على ساحل البحر الأبيض المتوسط تمتد من اللاذقية في الشمال الى جبل الكرمل في الجنوب.

الفصل الثامن

فن بابل الجديدة القرن (7-6) قبل الميلاد

أخذت الدولة الآشورية بالضعف والاضمحلال في أواخر عهد الملك الآشوري آشور بانيبال. وكان الفرس الميديون من الأقوام التي كانت تعيش في تخوم الدولة الآشورية وقد تحالف مع الميديي الكلدانيون* بقيادة نبوخذ نصر زعيم الكلدانيين بتقويض الدولة الآشورية، واستطاع هذا التحالف من محاصرة نينوى وتخريبها وتقويض الدولة الآشورية بحدود (609) قبل الميلاد. وكون (نبوبلاصر) مملكة بابل الجديدة التي حكمتها أسرة مكونة من عشرة ملوك، لقد سيطر (نبوبلاصر) على معظم البلدان والأقاليم التي كانت تابعة للدولة الآشورية لمدة تناهز القرن وعرفت في المصادر التاريخية والآثارية بإسم الدولة البابلية الحديثة أو الدولة الكلدانية.

وعلى الرغم من قصر المدة الزمنية التي حكمت فيها الدولة البابلية الحديثة إلا أن عهدها كان بحق من العهود المجيدة من تاريخ العراق القديم من الناحيتين السياسية

* الكلدانيون اسم استعمل خطأ في العديد من الكتب للإشارة إلى السومريي وإذا ما تحدثنا بدقة فإن هذا الاسم لا يطلق إلا على القبائل التي استوطنت الأجزاء السفلى من بلاد الرافدين في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد، والكلدانيون ينتسبون إلى قبيلة كلدو أو كشدو وهي إحدى القبائل الأرامية.

والحضارية ، فمن الناحية السياسية ورثت الدولة البابلية الإمبراطورية الآشورية الواسعة، وعملت على تثبيت سلطتها عليها باستثناء بعض المناطق النائية في الجهات الشمالية والشمالية الشرقية، أما من الناحية الحضارية فقد وصلت بلاد بابل وخاصة مدينة بابل الى قمة مجدها وازدهارها الحضاري، وغدت بابل أعظم مدن العالم القديم قاطبة وفاقت عظمتها وشهرتها المدن الآشورية نينوى وأشور كما فاقت اثينا وروما وسواه م، اضافة الى ذلك تعد هذه الفترة من تاريخ العراق ذات أهمية خاصة لكثرة النصوص المسمارية التي خلفتها لنا والتي أفادت كثيرا من التاريخ السياسي والحضاري لبلاد بابل والأقاليم التابعة لها، كما كان لهذه الفترة أهمية خاصة في دراسة التغيرات الجذرية التي حصلت في بلاد سوريا وفلسطين لا سيما بعد أن قضى (نبوخذ نصر) على مملكة يهوذا وسبى سكانها الى بلاد بابل . وأخيرا يعد العصر البابلي الحديث آخر العصور العراقية القديمة حيث وقع العراق بعد ذلك تحت الحكم الاجنبي ولاية تابعة للمحتل حتى تم الفتح العربي الاسلامي.

العمارة

لم يتمكن المنقبون من العثور على اثار كثيرة من عصر بابل الحديثة تسمح بدراسة الفن البابلي الجديد ، وكل ما عثر عليه منه اثار مدينة بابل المعمارية، ومما يعزز هذه القلة من الاثار لمدينة بابل هو حدوث بعض التحولات الفكرية والدينية اضافة إلى ذلك ان مدينة بابل القديمة تقع تحت مستوى المياه الجوفية* .

كانت مدينة بابل الحديثة بشكل مستطيل وبمساحة عشرة كيلو مترات مربعة تقريبا وتكونت المدينة من قسمين الشرقي القديم والغربي الحديث وكانت المدينة محاطة بسورين سميكن محصنين بأبراج عالية كما كانت لها بوابات سميت باسماء الالهة البابلية اهمها

* من الموسف ان مستوى المياه الجوفية قد ارتفع عن معدله فأغرق بابل القديمة التي ابدعها حمورابي في زمانه، وقد عجز الاثاري الالماني كولدوي من انقاذها رغم الجهد المضني.

البوابة الرئيسية المعروفة ببوابة عشتار ** (شكل - 109) لقد غدت مدينة بابل بموقعها في قلب العراق القديم وبين النهرين، تحفة تأسر الزائرين لا بأسطحها البيضاء وجدرانها العالية وابراجها العديدة فحسب بل وبزقوراتها ذات الطوابق السبع التي تشق عنان السماء مشرفة على المدينة اضافة إلى معبد مردوخ الذي يعلو الزقورة البالغ ارتفاعها تسعين مترا فوق مستوى المدينة، ولم يبق من هذا المعبد شيء يذكر غير اننا نستطيع اعتمادا على ما دونه هيروdot وعلى ما سجل من معلومات دقيقة في لوحة مسمارية كتبت في القرن الثالث قبل الميلاد.

لقد اعتمد البابليون على الطوب الخزفي الملون في تزيين الجدران، وطوروا خبراتهم مما تعلموه من الاشوريين فقدموا لنا الطوب الخزفي الذي جعل من مدينة بابل مدينة سحرية بجمال لونها، وخاصة بوابة عشتار ذات الزخارف المتعددة الالوان، فعلى ارضية هذه البوابة الزرقاء توجد وحدات من الحيوانات الملونة بالوان مختلفة موزعة في صفوف افقية ويظهر في احدى الصفوف وحدات متكررة للثور الخاص بالاله (اداد) * (شكل - 110) بلون اصفر بني اما قرونيه وحوافره واهداب الذيل وشعر ظهره فلونها اخضر مزرق، كما ويظهر ايضا على البوابة الحيوان الخرافي المقدس الذي يمتطيه الاله مردوخ متكررا في صف اخر، ويتميز هذا الحيوان الخرافي بجسم ممتد ورقبة طويلة ورأس يشبه الثعبان له قرون، ونلاحظ فيه ايضا لساناً ممتداً إلى الخارج، وتشكل اقدمه الامامية كاقدام الاسد اما الخلفية فهي كاقدام النسر (شكل - 111) ويحيط بهذه الوحدات الحيوانية التي تزخرف البوابة افريز ملون

** يوجد جزء بسيط باقٍ من هذه المدينة في موقعه الاصلي في حين نقلت البوابة كاملة إلى متحف بركامون في برلين ويبلغ ارتفاع هذه البوابة (14.30) متر .
* اداد اله العواصف لدى الاكديين، عرف لدى السومريين والفينيقيين والكنعانيين باسم (حدد).

بالاصفر به وحدات هندسية ، في حين زخرف الشارع الذي يخترق بوابة عشتار بوحدات حيوانية لمجموعة من الاسود (شكل - 112) ويسمى هذا الشارع بشارع الموكب ** .

ان المجموعة المعمارية المتكونة من شارع الموكب والبوابة الضخمة لالهة عشتار تعطي انطباعا مثيرا وذلك عن مدى ادراك الفنان للخطوط والكتل والالوان في التكوين المعماري وانسجامها مع الجو العام مكونة وحدة عضوية بعضها مع البعض الاخر .

ان الخلفية الزرقاء الفاتحة والفيروزية للمنحوتات البارزة له معنى سحري بالنسبة للبابليين القدماء وذلك لطرد الارواح الشريرة واذى الاعداء والعيون الحاسدة عن المدينة .

وهناك نصب معماري اخر ذو اهمية هو القصر الصيفي للملك نبوخذ نصر الثاني في القسم الشمالي من مدينة بابل ، شيد هذا القصر على احدى المرتفعات الاصطناعية يحوي هذا القصر على اربعة اقبية من الداخل، فناؤه الرئيسي تبلغ أبعاده خمسة وخمسين متراً عرضاً وستين متراً طولاً ، وعند الجدار الجنوبي للقصر شيدت قاعة التاج بطول اثنين وخمسين متراً ويعرض سبعة عشر متراً ، وقد غلف الجدار من جهة بالطابوق المزجج بلون ازرق غامق وتظهر وحدات تزيينية عليه مفرداتها نباتية إضافة الى صف من الاسود في الاسفل ، اما في وسط هذا الجدار المزجج فنلاحظ اربعة اعمدة نخلية بشكل مبسط وتجريدي معتمدة على اشكال هندسية معينة (شكل - 113) ، ان هذا الجدار يثير الدهشة والاعجاب لما فيه من اتقان وتناسق من تكامل التكوين وبراعة من استخدام الالوان .

ومن الاثار المعمارية لبابل الحديثة والمشهورة عالميا وتعد من احدى عجائب الدنيا السبع (الجنائن المعلقة) التي بناها الملك نبوخذ نصر الى زوجته الميضية ابنة ملك الميديين ، لتدعيم التحالف السياسي ، ولارضاء زوجته، فاقام لها سلسلة من المصاطب

** يسمى شارع الموكب باللغة القديمة (اييور شابو) أي الطريق الذي لايعبره الاعداء وقد زخرف هذا الشارع باسود بلغ عددها على جانبي الشارع (120) اسدا مزججا .

المتدرجة احداها فوق الاخرى ابتداءً من الاكبر حتى الاصغر بشكل متدرج واحال هذا التدرج الى حدائق ليذكر الزوجة بجبال ميديا وغاباتها.

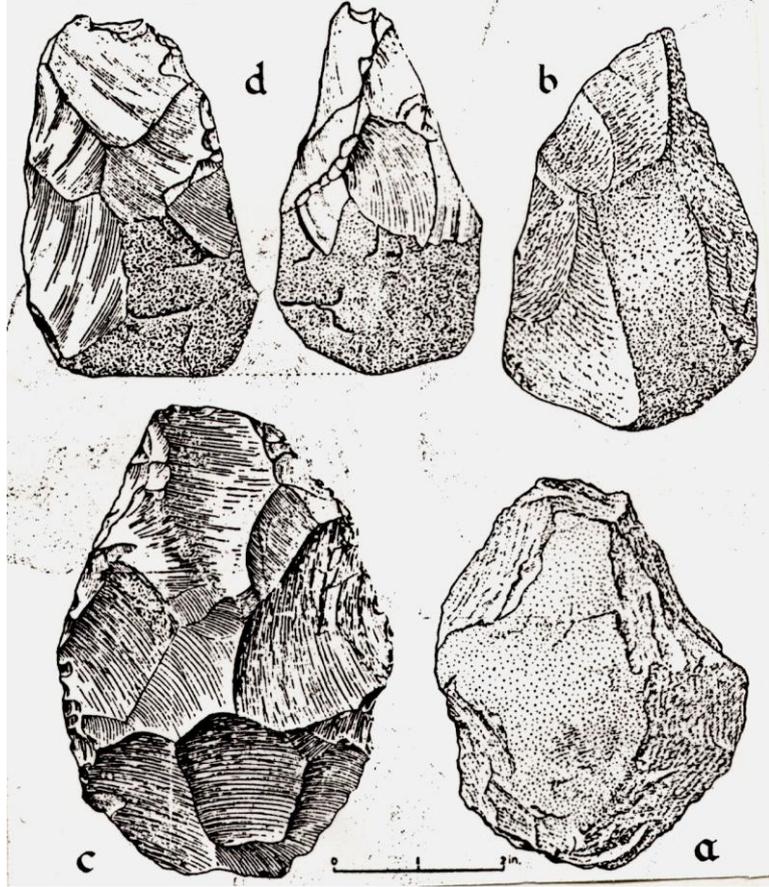
لقد اصبح الفن التشكيلي لهذه المرحلة جزءاً مهماً ومكماً في المعمار وهو اكثر ديكوريا حتى يمكننا عدّ الديكور أو التزيين مبدأ اساسياً من مبادئ فن بابل الجديد.

النحت البارز والمدور

من الموسف حقا ان تكون التقلبات السياسية سببا في القضاء على القيم الحضارية والفنية، فنحن لا نرى إلا الشواهد القليلة عن الفن البابلي الحديث، فيما يخص النحت البارز والمدور ومن هذه القلة قطعة نحتية بارزة تم العثور عليها في مدينة سبار (شكل-114) ، ويمكننا عد هذه القطعة التي اقامها الملك في ذكرى بناء معبد الاله شمش، عودة إلى التقاليد الفنية القديمة ، فقد ظهر في هذه القطعة النحتية الاله شمش جالسا كما كان في مسلة حمورابي إلى ان الاختلاف في جلوسه على عرش مزين برجلين لهما جسم ثور، كما نلاحظ الكاهن الاكبر وهو يتولى تقديم الملك وتتبعه آلهة ترفع يديها دعاءً للملك، وهذا مشهد التقديم سبق وان شاهدناه في اعمال تعود إلى مرحلة الاتحاد السومري الاكدي، بما يؤكد التواصل الفني في حضارة العراق القديم، كما نلاحظ وجود مظلة لحماية الاله وهذه المظلة سبق وان استخدمها السومريون من قبل لنفس الغاية كما تشاهد في وسط هذه القطعة النحتية روح الترميز المتمثلة بقرص الشمس فوق منضدة يشده بالحبال رجلان يبرز جذعاهما من مقدمة المظلة المستندة على عمود بهيئة جذع نخلة، لقد تم نحت هذا المشهد وهو فوق الماء، المسجد بالخطوط المتموجة ويوجد اسفل هذا المشهد النحتي نص مكتوب بالخط المسماري يشير إلى قانون حمورابي، نلاحظ في هذه القطعة البارزة جملة من التأثيرات الفنية القديمة سومرية ومن مرحلة الاكدي والسومري الاكدي وبابلي قديم واشوري، وهذا يؤشر التواصل الحضاري والعودة إلى الجذور من جهة ومن جهة اخرى يؤكد ضعف الاهتمام بهذا النمط من الفنون. وتأكيدا على هذا فنحن لا نرى أي تماثيل مدورة لمملك بابل

الحديثة كما كان الملوك الاشوريين، وجاءت اعمال التنقيب الاثاري في بابل مخيبة للامال، اذ ان القطع الفنية التي عثر عليها في اطلال مدينة بابل لا تنتمي لبابل الجديد، وهي اشبه بموجودات متحف لتذكارات انتصارات ملوك بابل ومن مناطق شتى، وحتى الاسد الجاثم فوق انسان (شكل - 115) عليه جدل كبير وتحفظ في عائدته الحضارية والفنية، وان كان عليه شبه اجماع بعائديه الحثية غير انه يشير الى ان الدولة البابلية استطاعت ان تسود وتقرض هيمنتها على كثير من الاقوام، إلا ان هذا لم يستمر طويلا، فعلى الرغم من التمسك بالالهة وحماتها لمدينة بابل فقد انهارت ودمرت مدينة بابل، وتذكر التوراة في سفر دانيال الصحاح الثاني، ان مملكة بابل كانت تمثالا كبيرا راسه من الذهب وجسمه من الفضة وقدماه من الحديد والخزف، بمعنى ان الدولة كانت على الرغم من ثقلها واهميتها فأنها واقفة على مادتين لايمكن ان تتسجما مع بعضها وتذكر التوراة ان صخرة واحدة كفيلا بالقاء هذا التمثال ارضا. وفعلا تولى هذه المهمة الملك (كورش) من فارس واطاح بالملك نابونيد اخر ملوك بابل الحديثة بعد ان تخلى عنه اقرب الناس اليه وخانه رجاله فلقى حتفة المحتوم. وبعد ذلك دخل كورش البلاد فاستقبله كهنة مردوخ محرراً للبلاد، وهكذا تداعت اكبر مملكة شرقية وحلت محلها دولة الاخمينيين، وقد وضع اختفاء بابل نهاية للتاثير السياسي السامي العراق القديم.

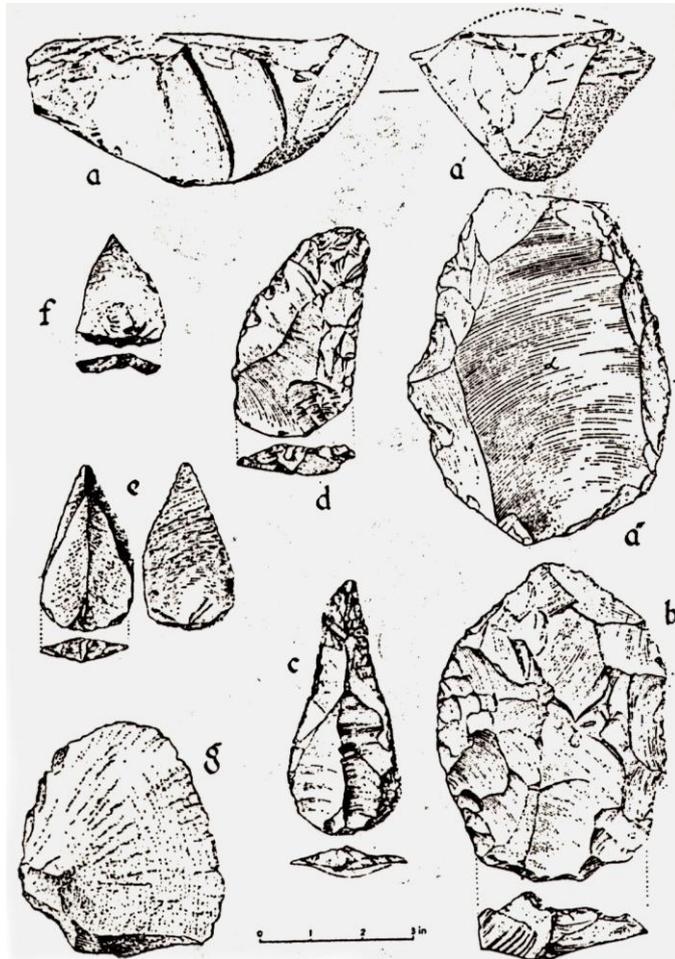
ملحق الصور



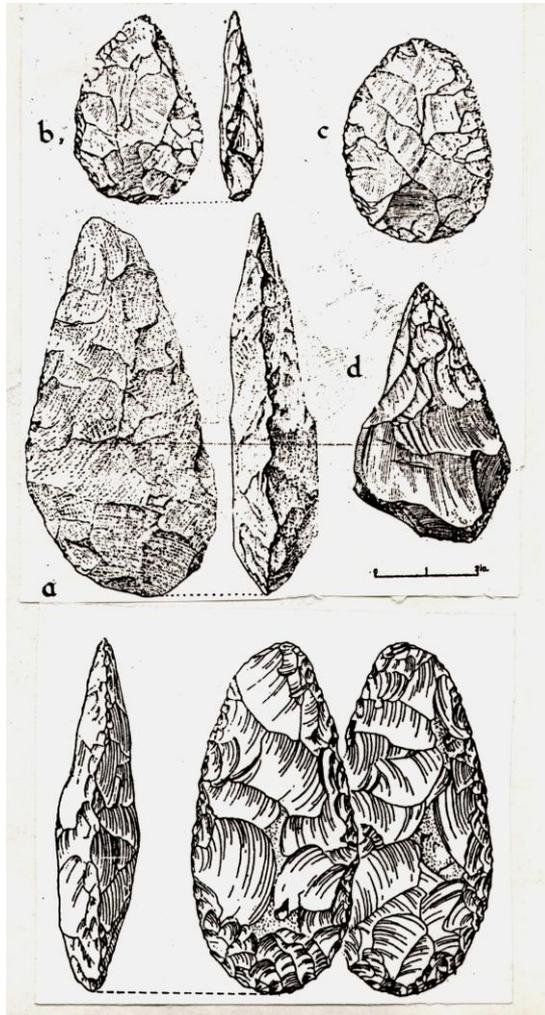
شكل - 1



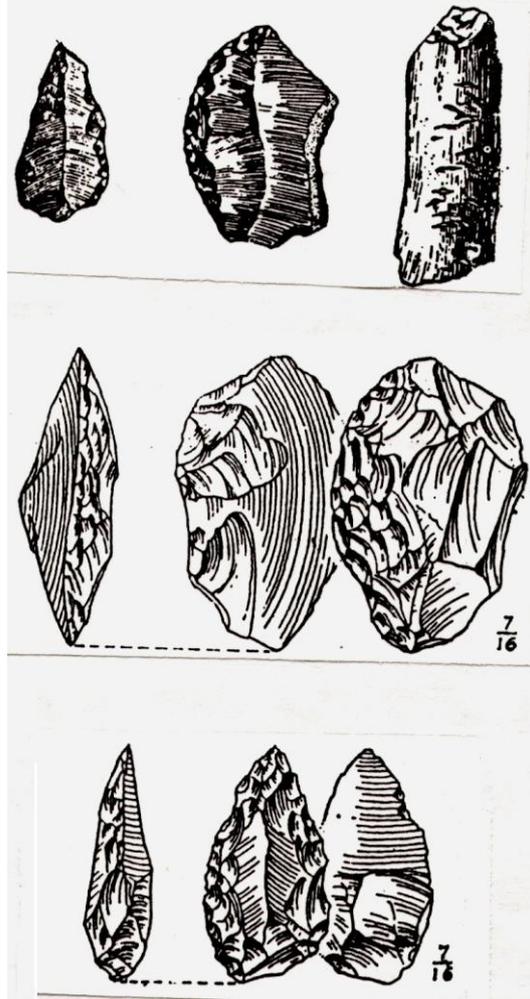
شكل - 2



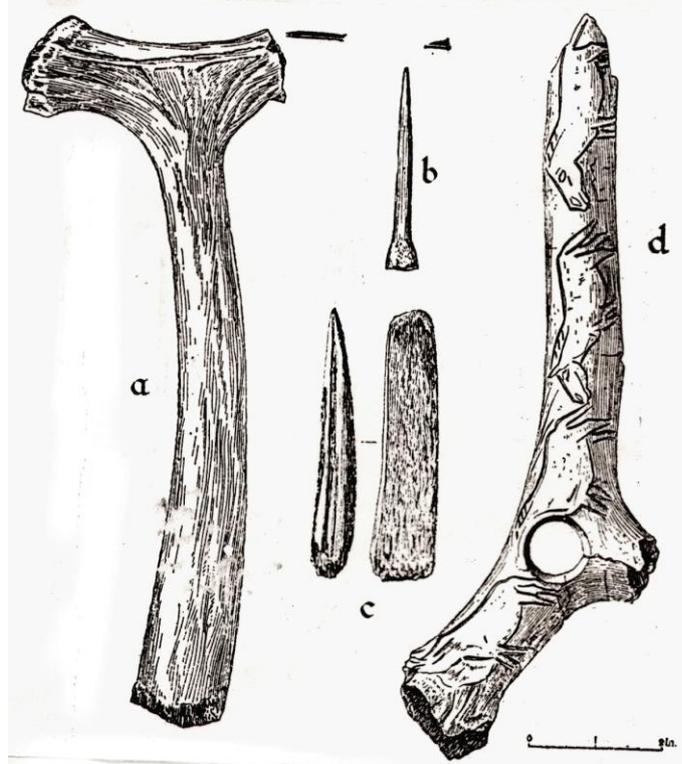
شكل - 3



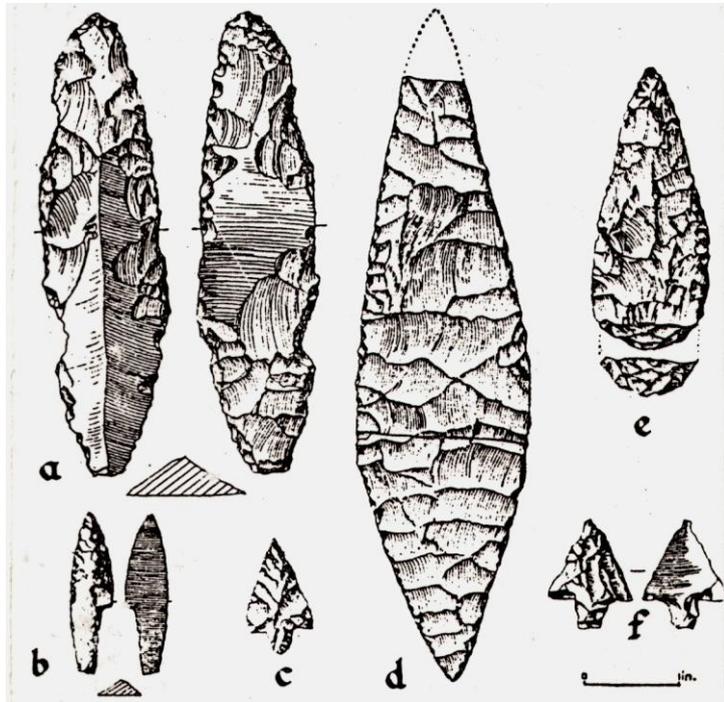
شكل - 4



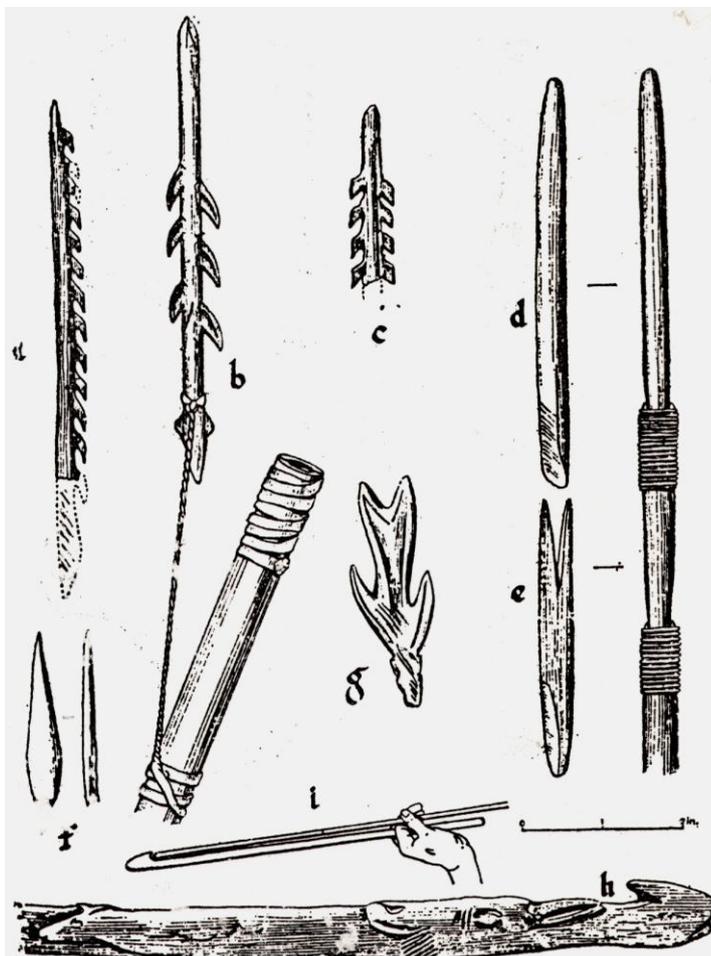
شكل - 5



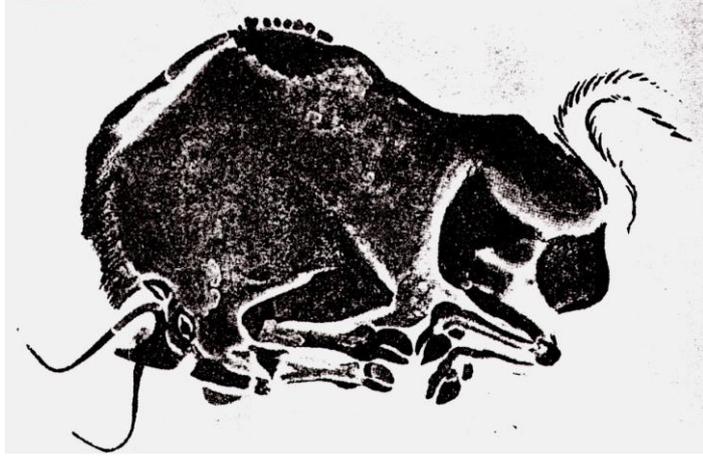
شكل - 6



شكل - 7



شكل - 8



شكل - 9



شكل - 10



شكل - 11



شكل - 12



شكل - 13



شكل - 14



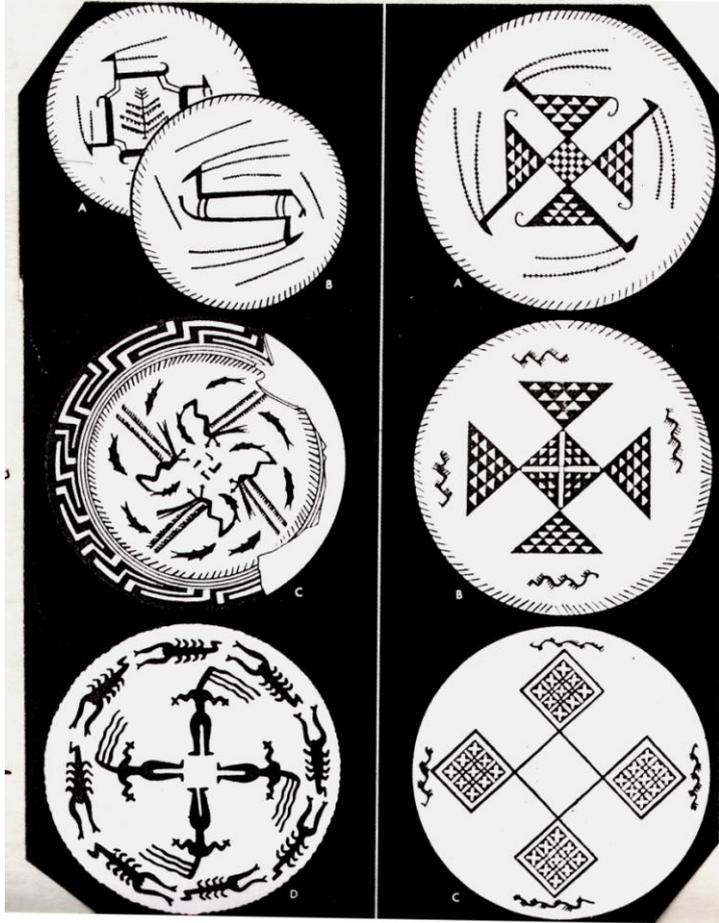
شكل - 15



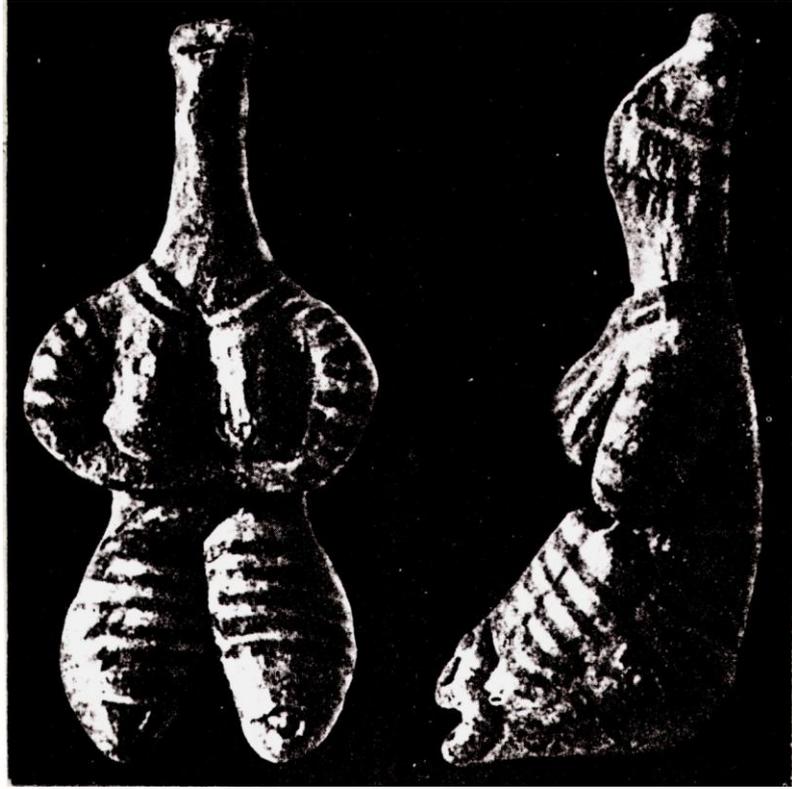
شكل - 16



شكل -17



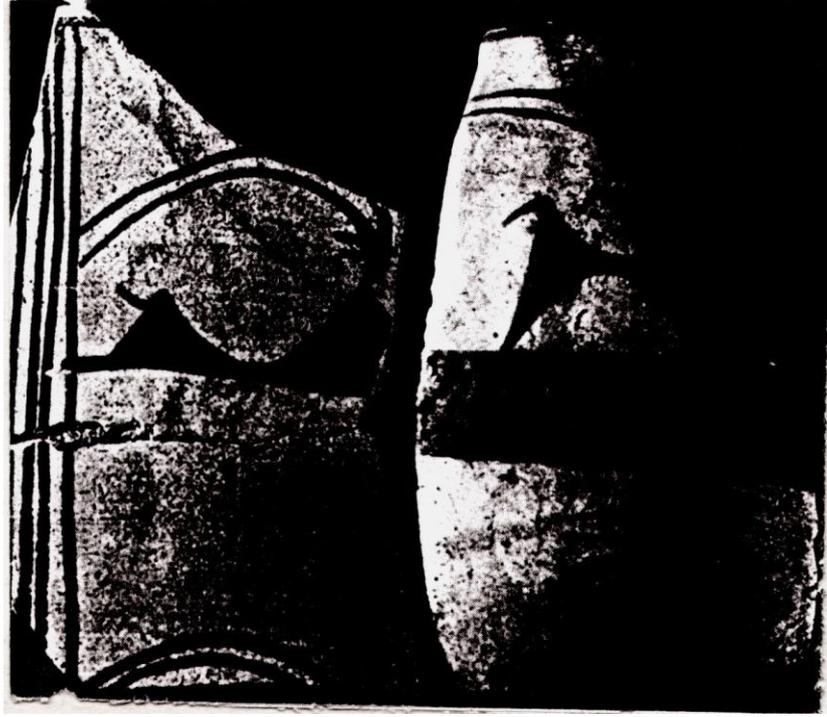
شكل - 18



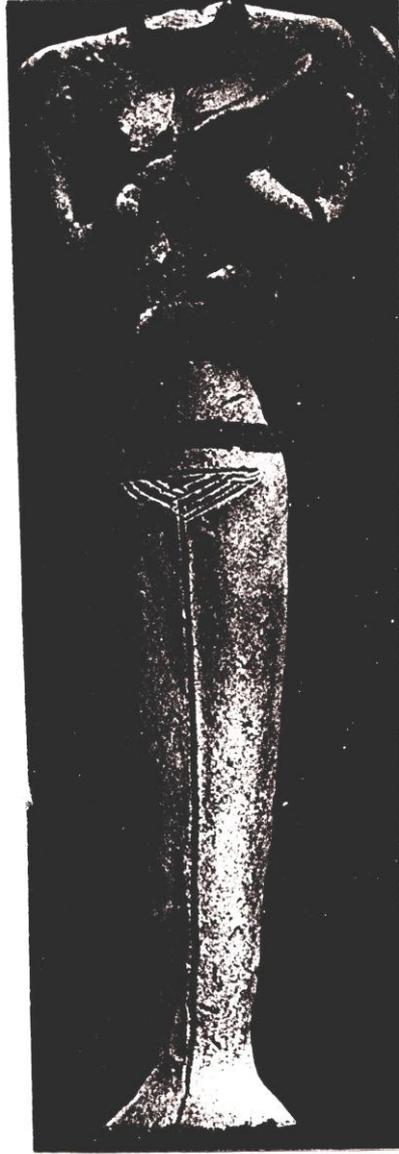
شكل - 19



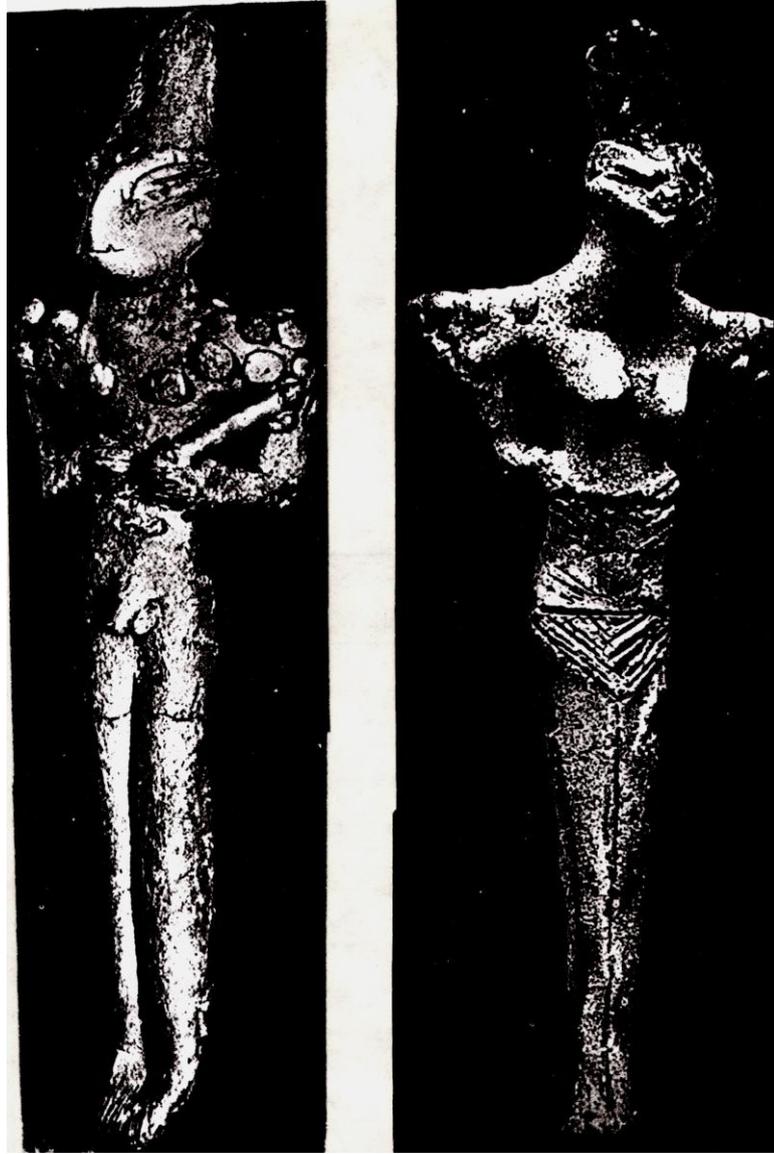
شكل - 20



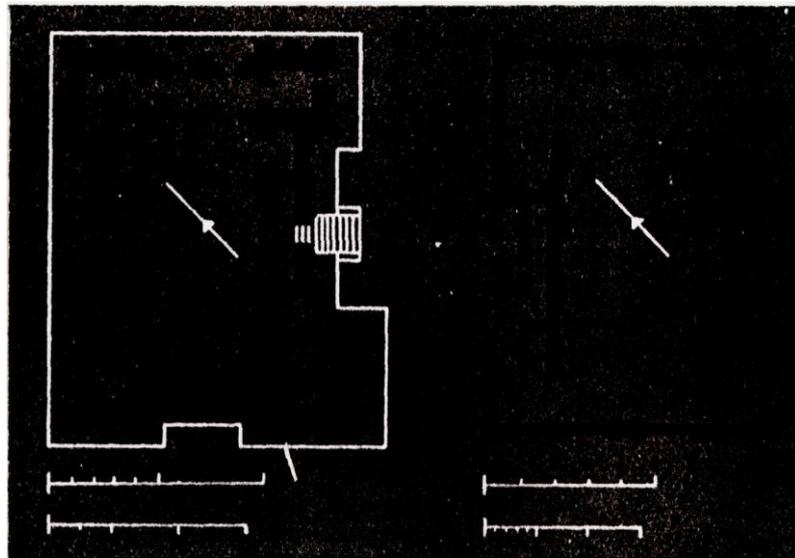
شكل - 21



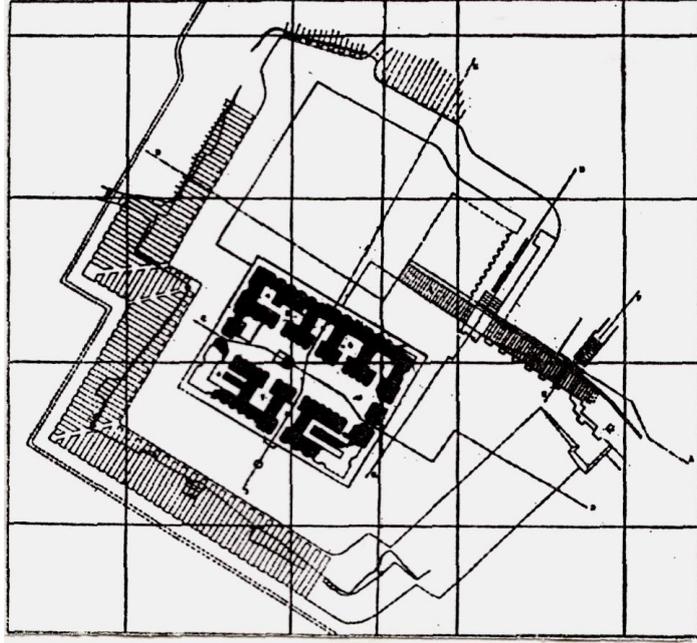
شكل - 22



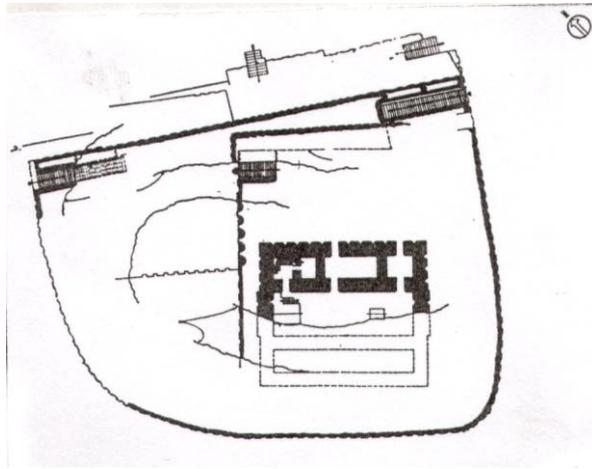
شكل - 22



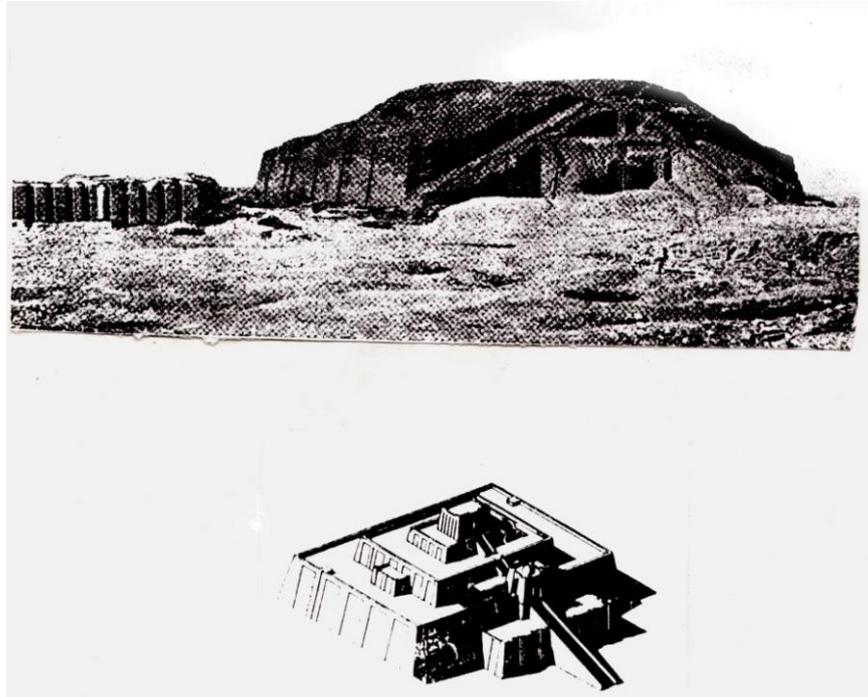
شكل - 23



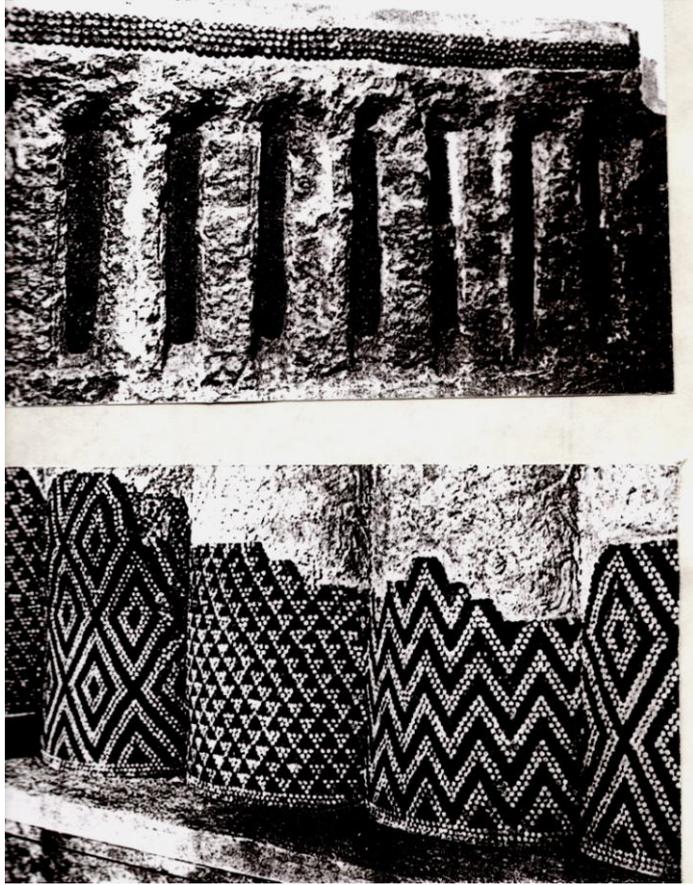
شكل - 24



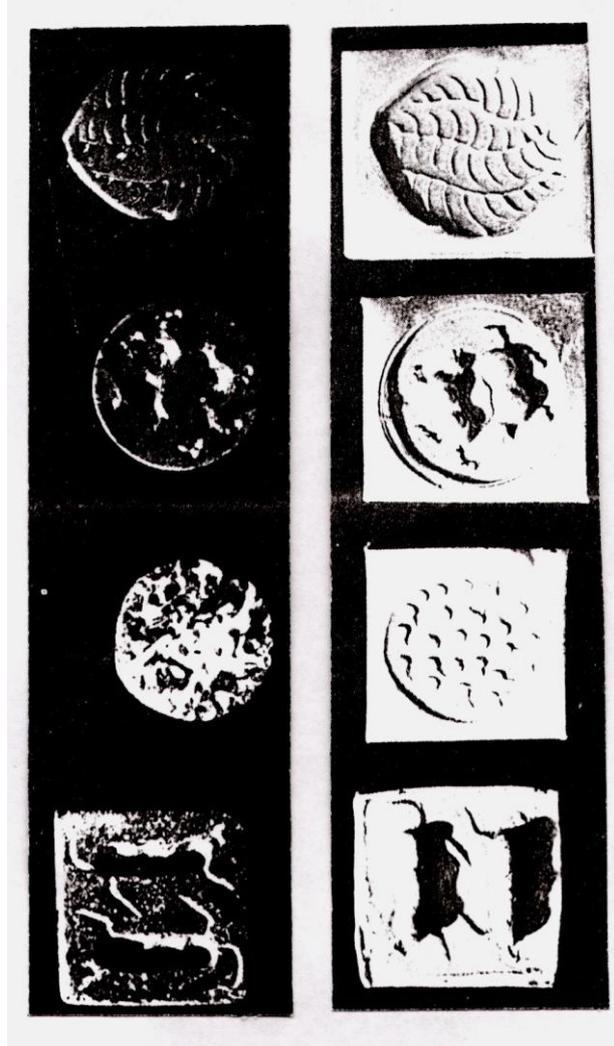
شكل - 25



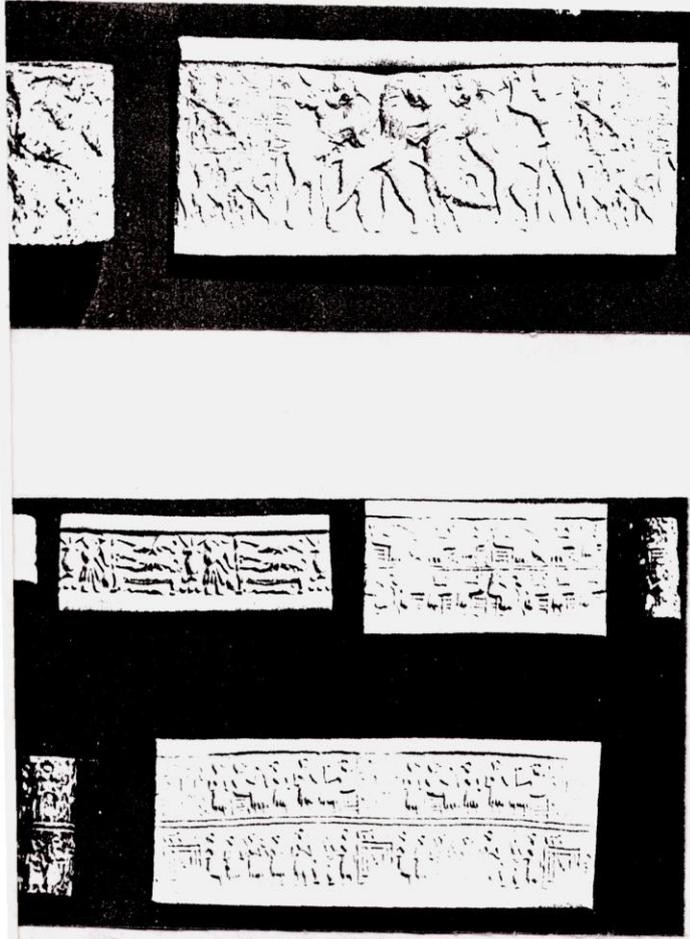
شكل - 26



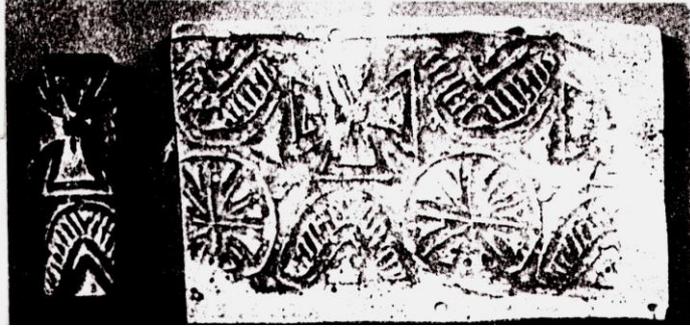
شكل - 27



شكل - 28



شكل - 29



شكل - 30



شكل - 31



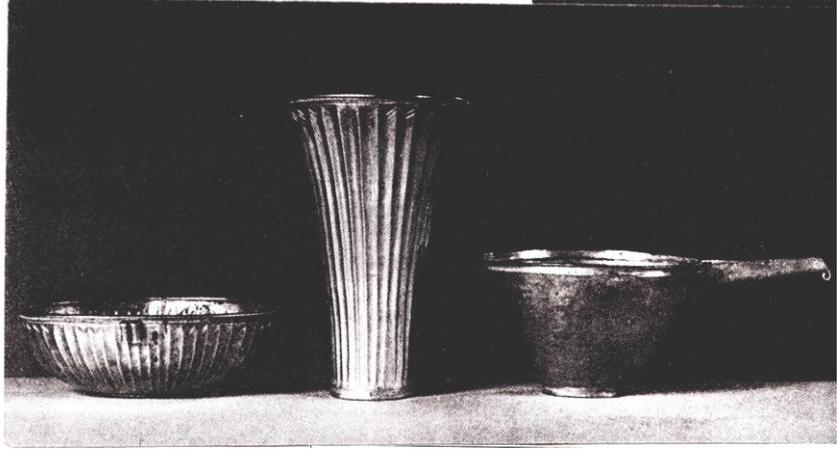
شكل - 32



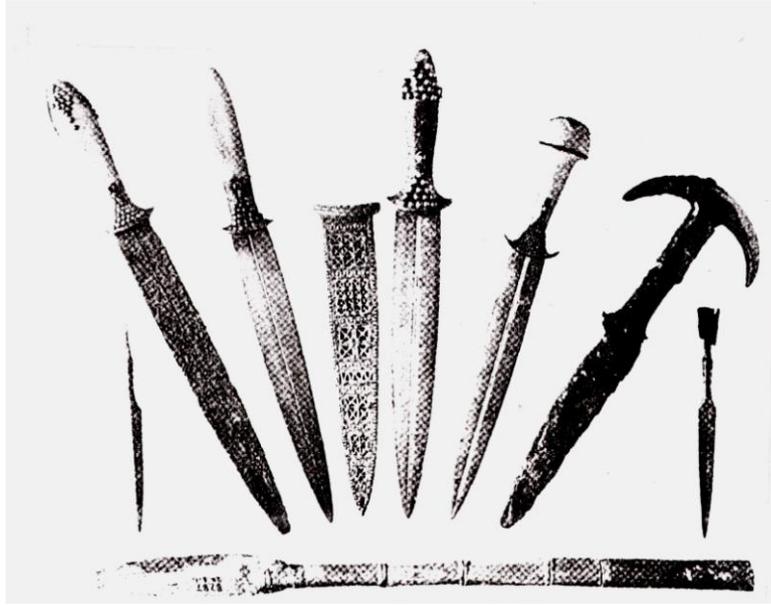
شكل - 33



شكل - 34



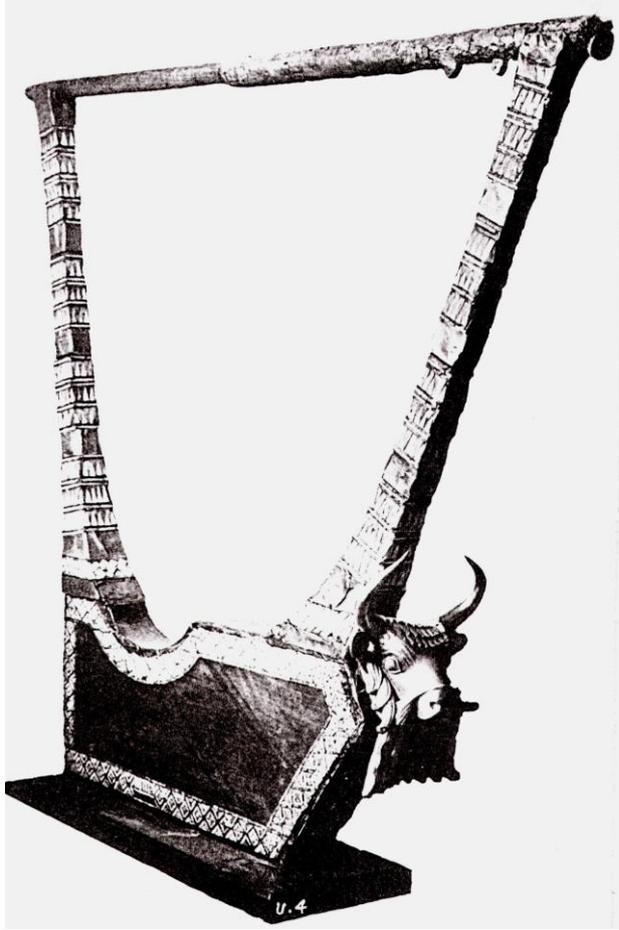
شكل - 35



شكل - 36



شكل - 37



شكل - 38

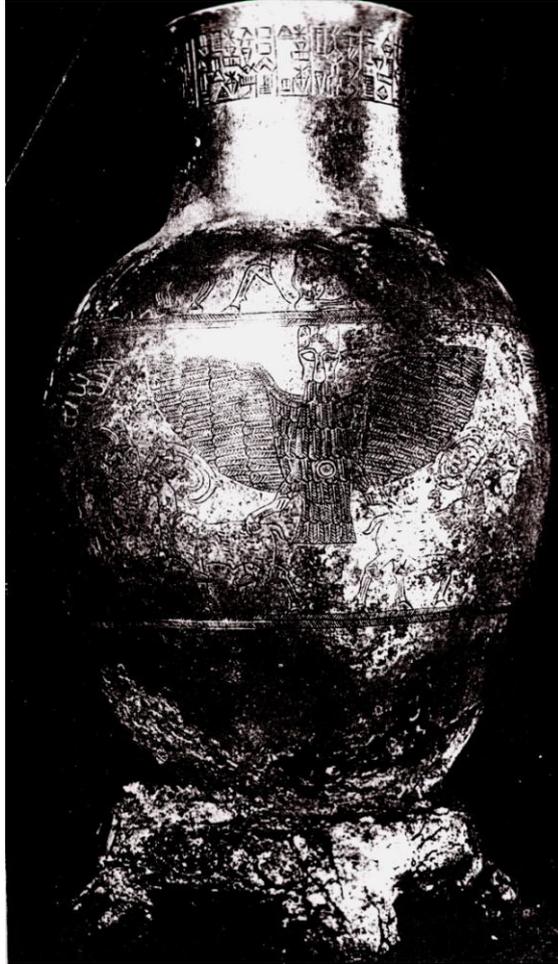


شكل



شكل - 39

40 -



شكل - 41



شكل - 42



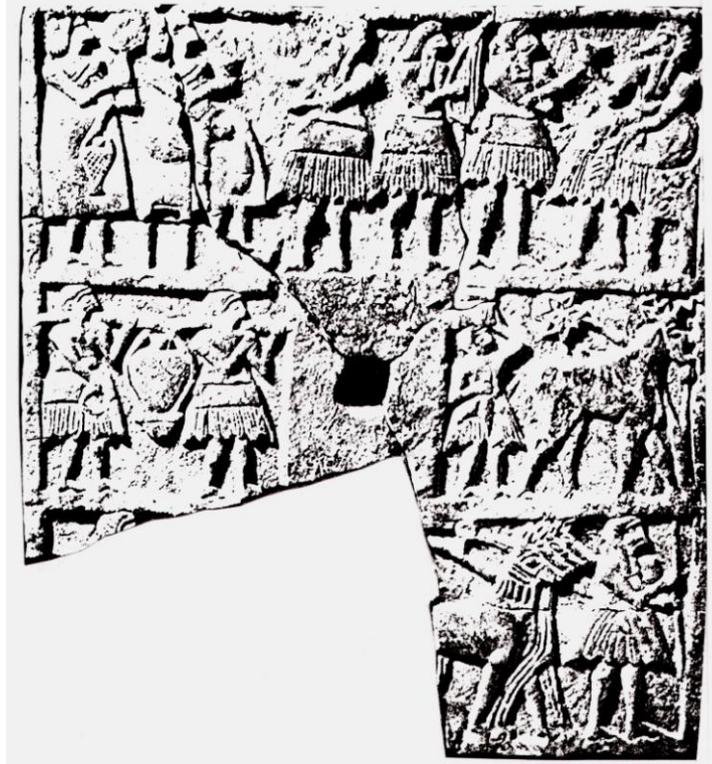
شكل - 43



شكل - 44



شكل - 45



شكل - 46



شكل - 47



شكل - 48



شكل - 49



شكل - 50



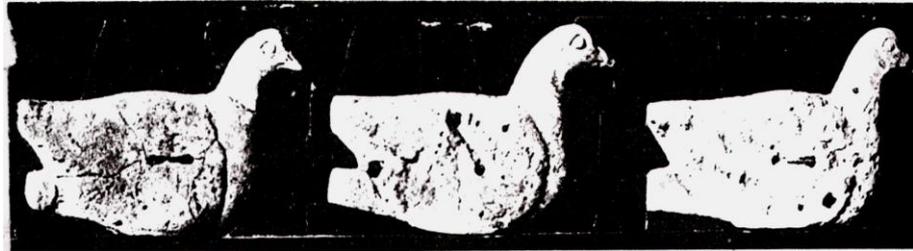
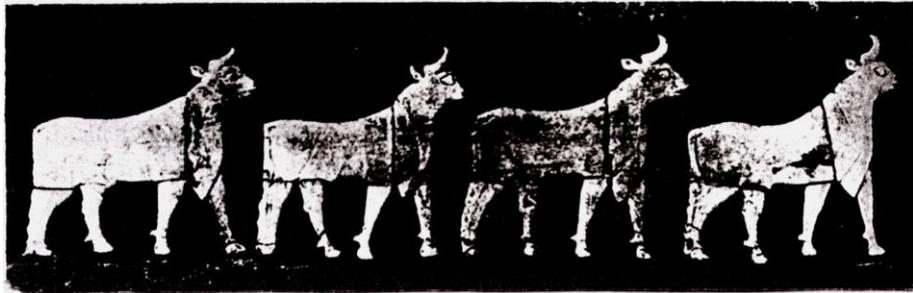
شكل - 52



شكل - 53



شكل - 54



شكل - 55



شكل - 56



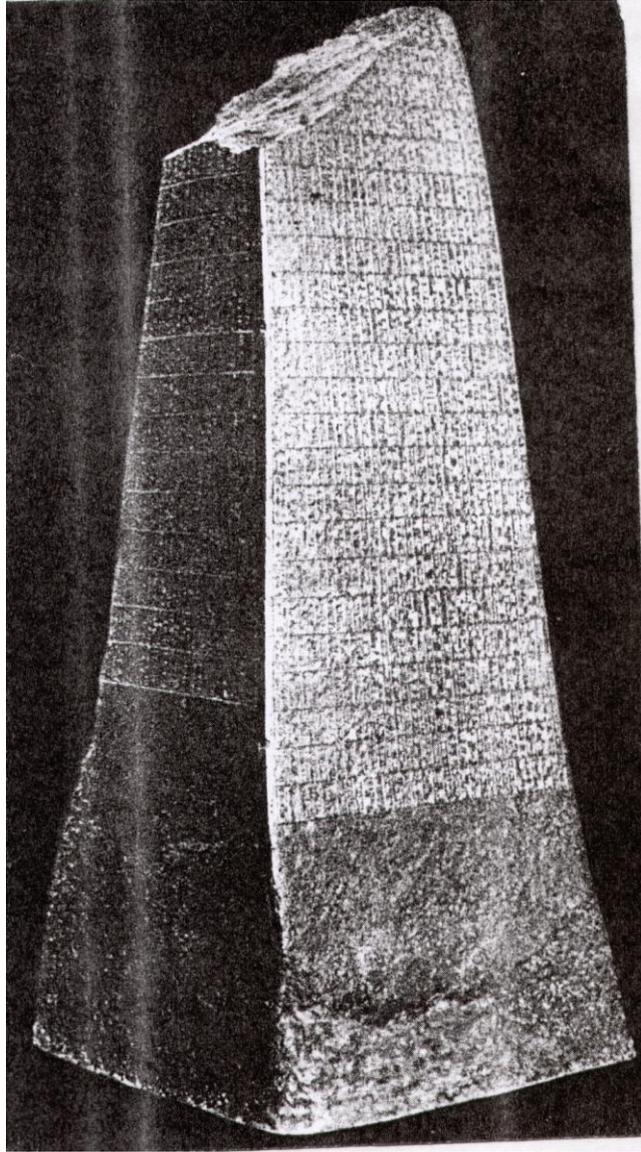
شكل - 57



شكل - 58



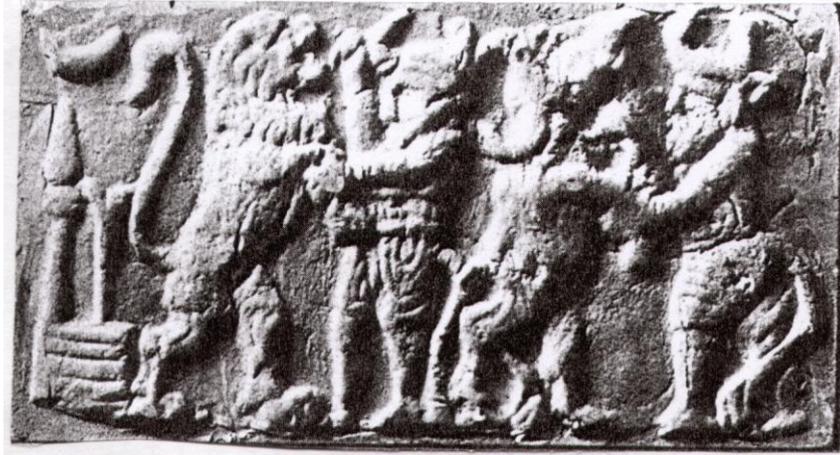
شكل - 59



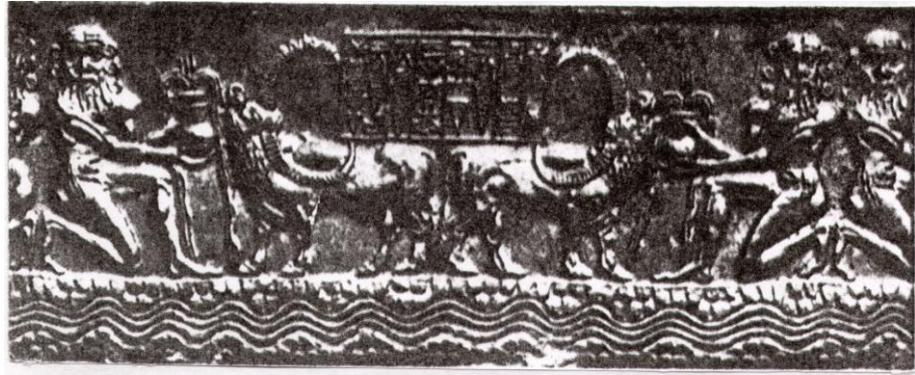
شكل - 60



شكل - 61



شكل - 62



شكل - 63



شكل - 64



شكل - 65



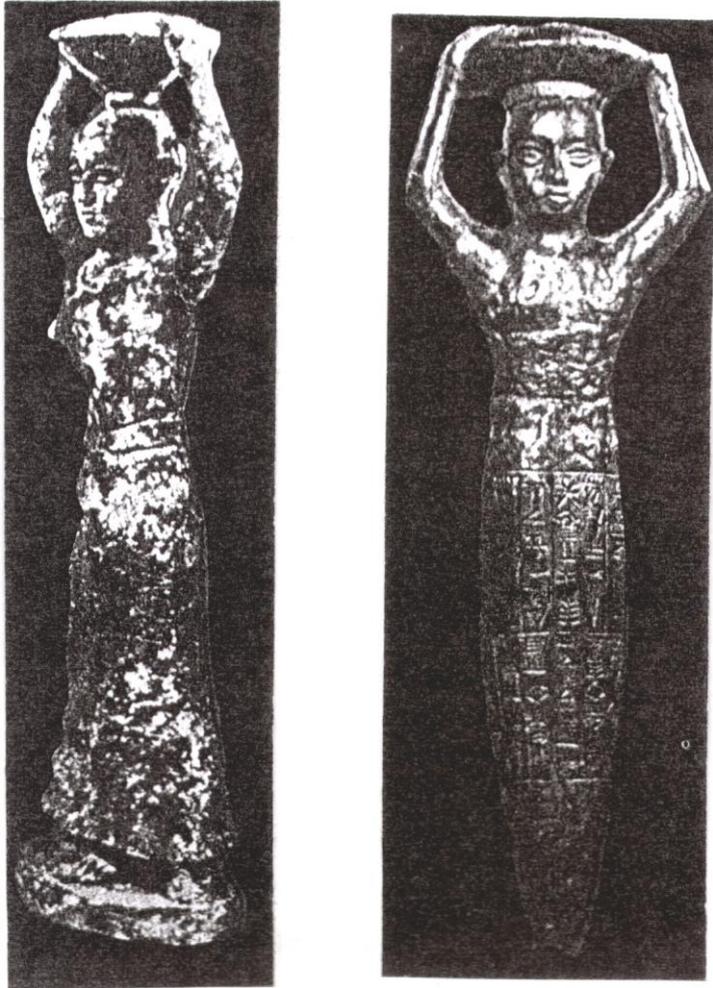
شكل - 66



شكل - 67



شكل -68



شكل - 69



شكل - 69



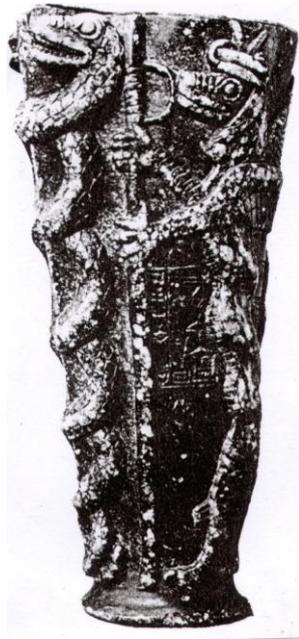
شكل - 70



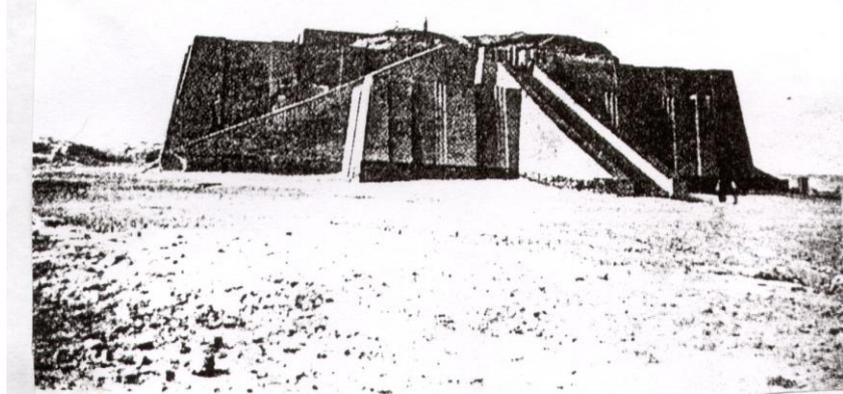
شكل - 70



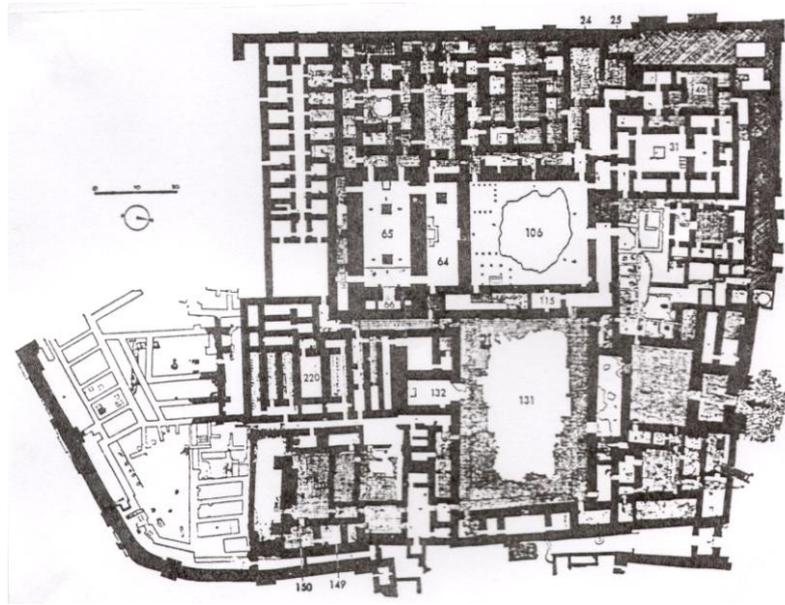
شكل - 71



شكل - 72



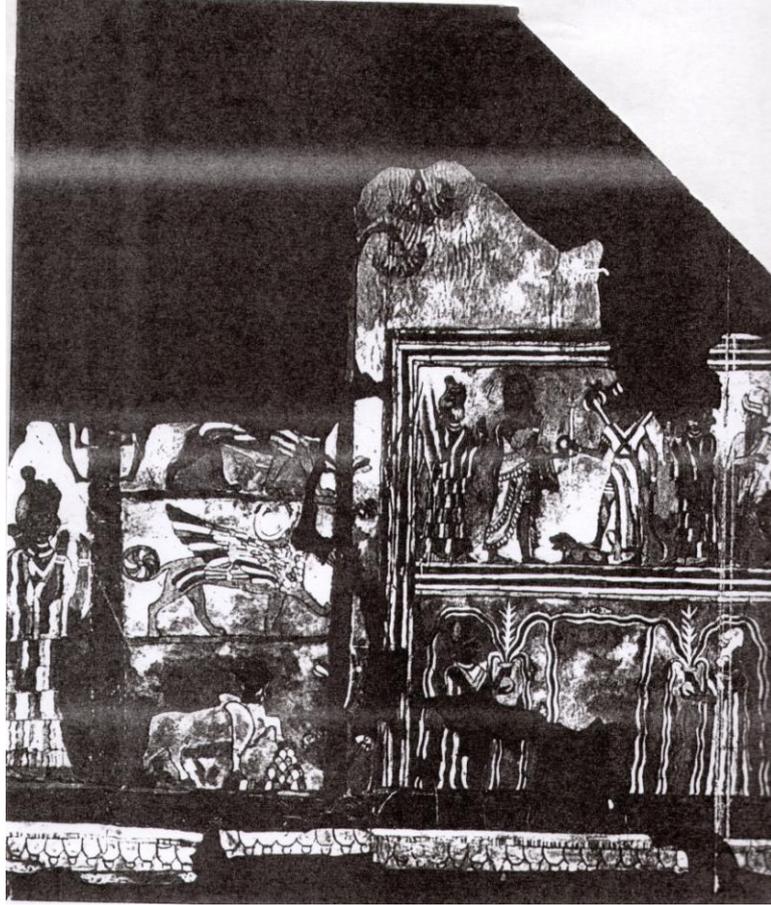
شكل - 73



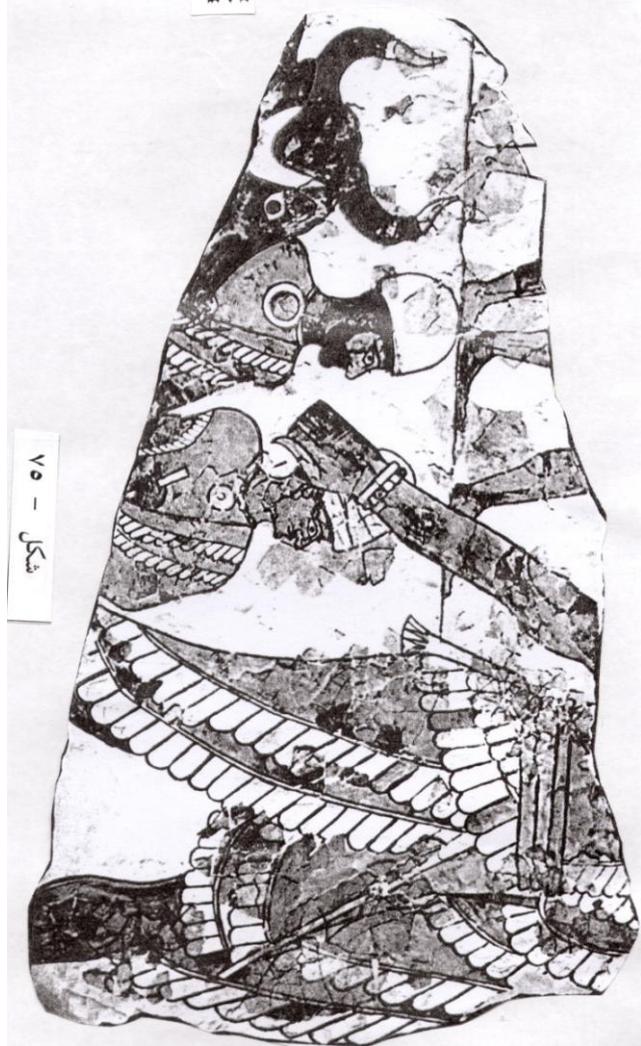
شكل - 74



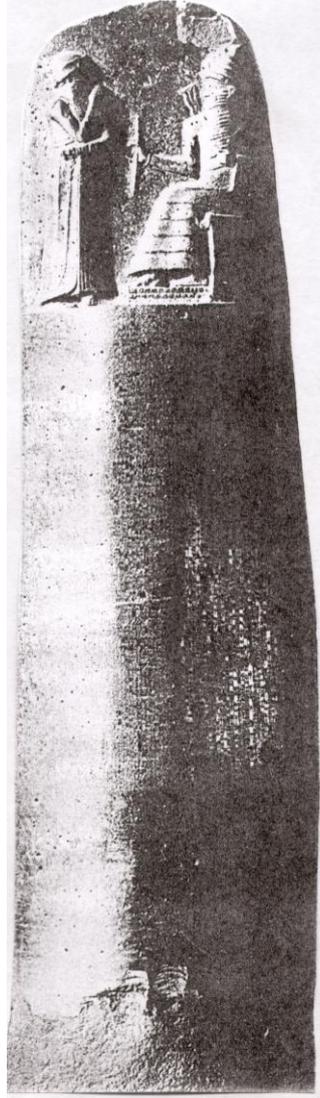
شكل - 76



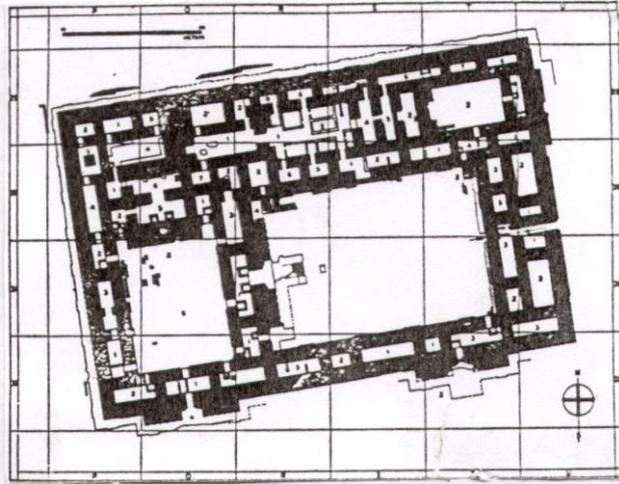
شكل - 76



شكل - 75



شكل - 78



شكل - 77



شكل - 79

شكل -

80



شكل - 81



شكل - 82



شكل - 83



شكل - 84



شكل - 85



شكل - 86



شكل - 87



شكل - 88



شكل - 89



شكل - 90



شكل - 91



شكل - 92



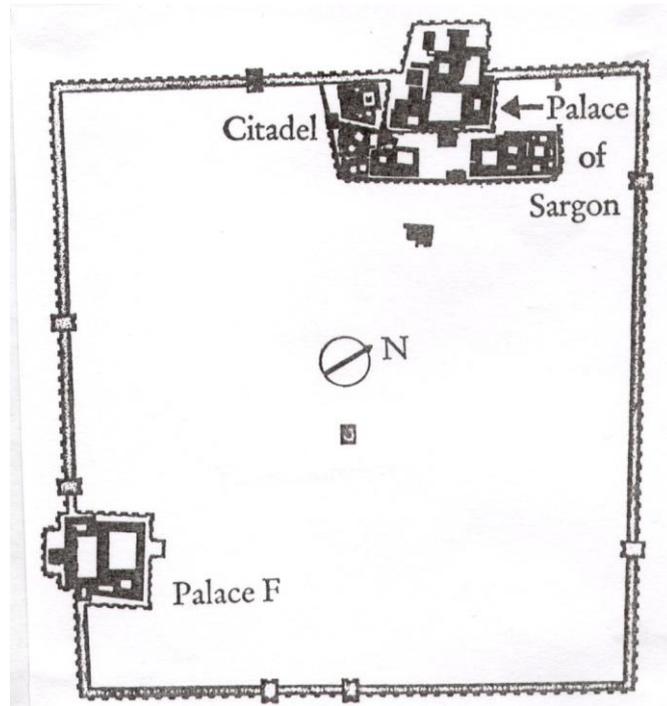
شكل - 93



شكل - 94



شكل - 95



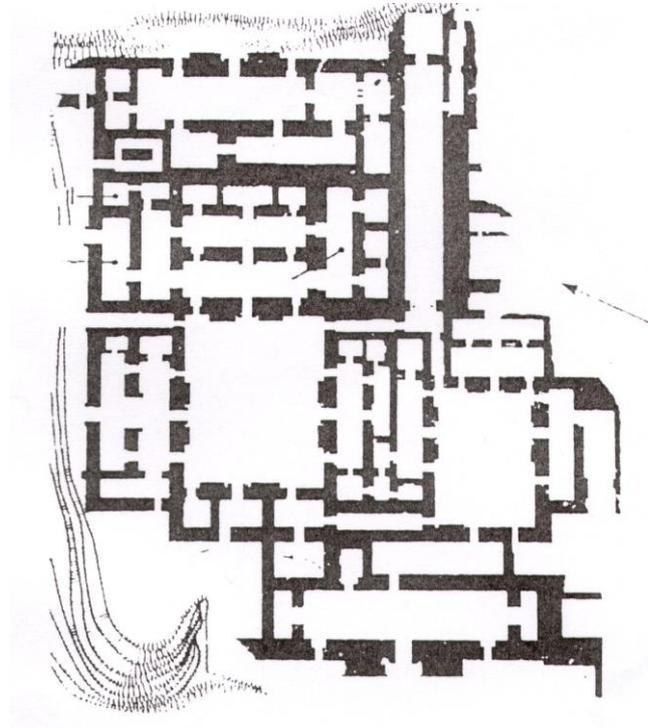
شكل - 96



شكل - 97



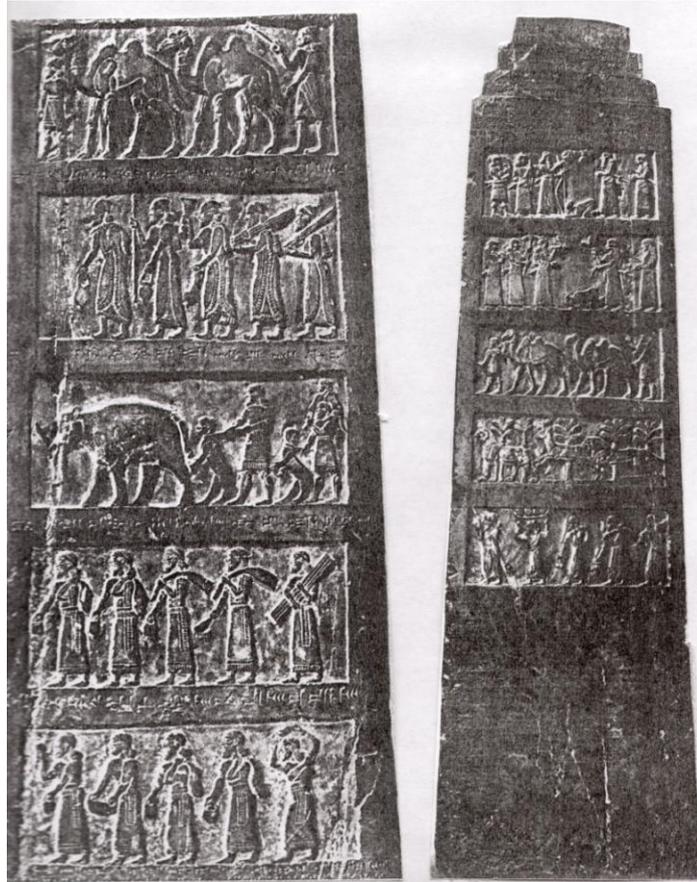
شكل - 97



شكل - 98



شكل - 99



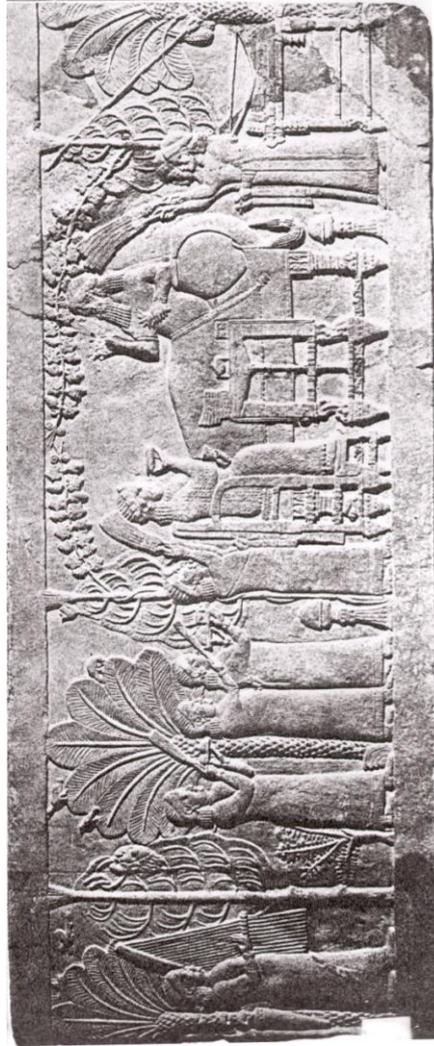
شكل - 100



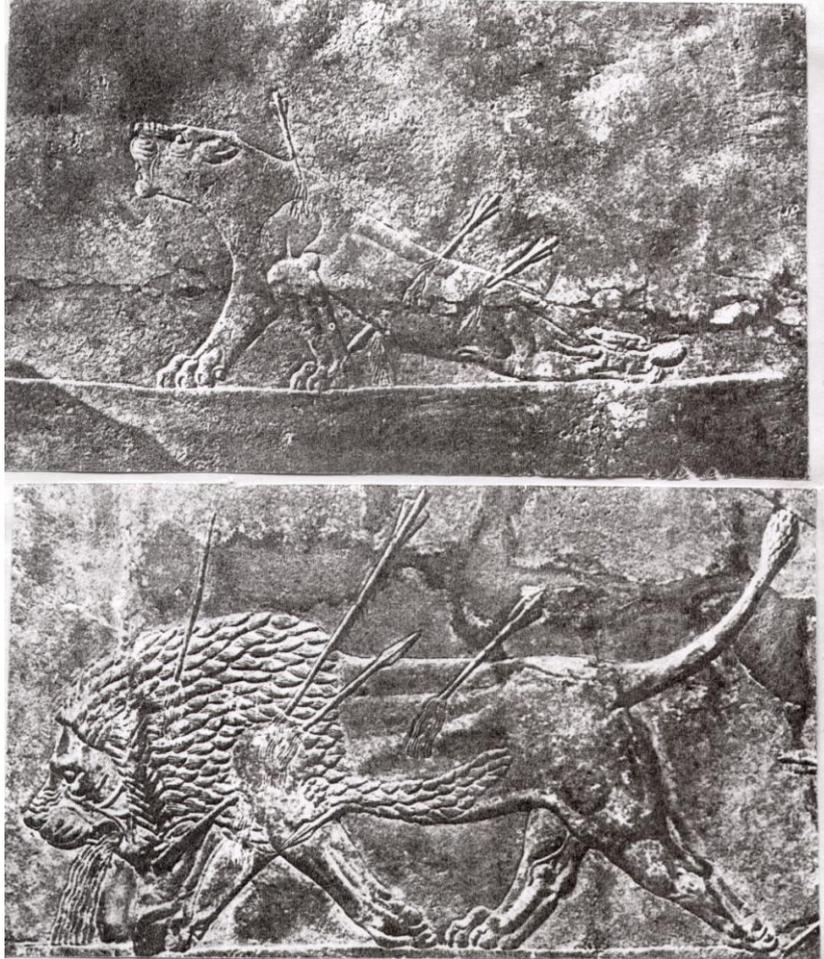
شكل - 102



شكل - 103



شكل - 104



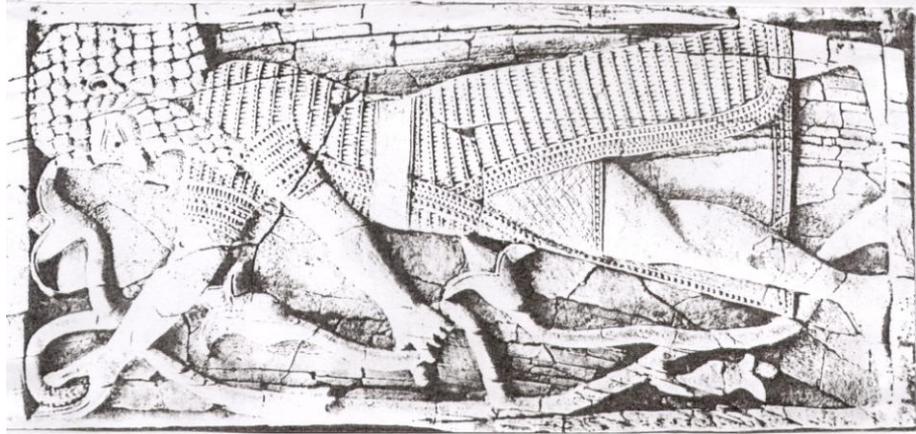
شكل - 105



شكل - 106



شكل - 107



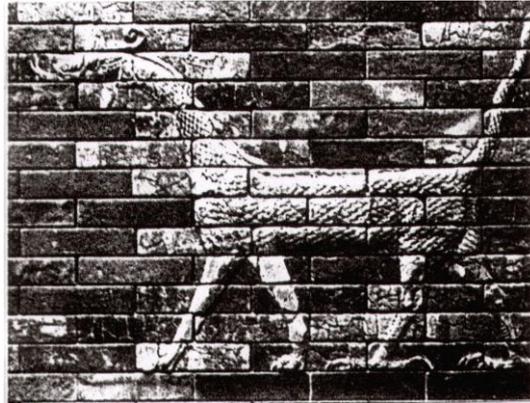
شكل - 108



شكل - 109



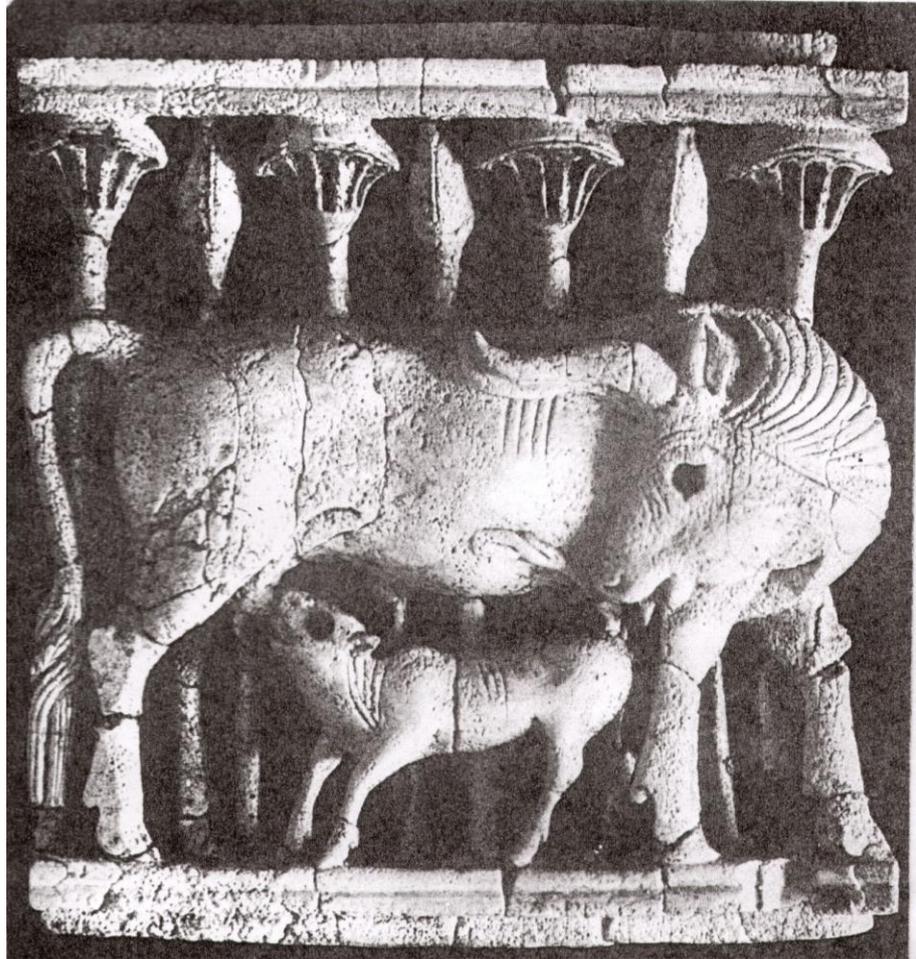
شكل - 110



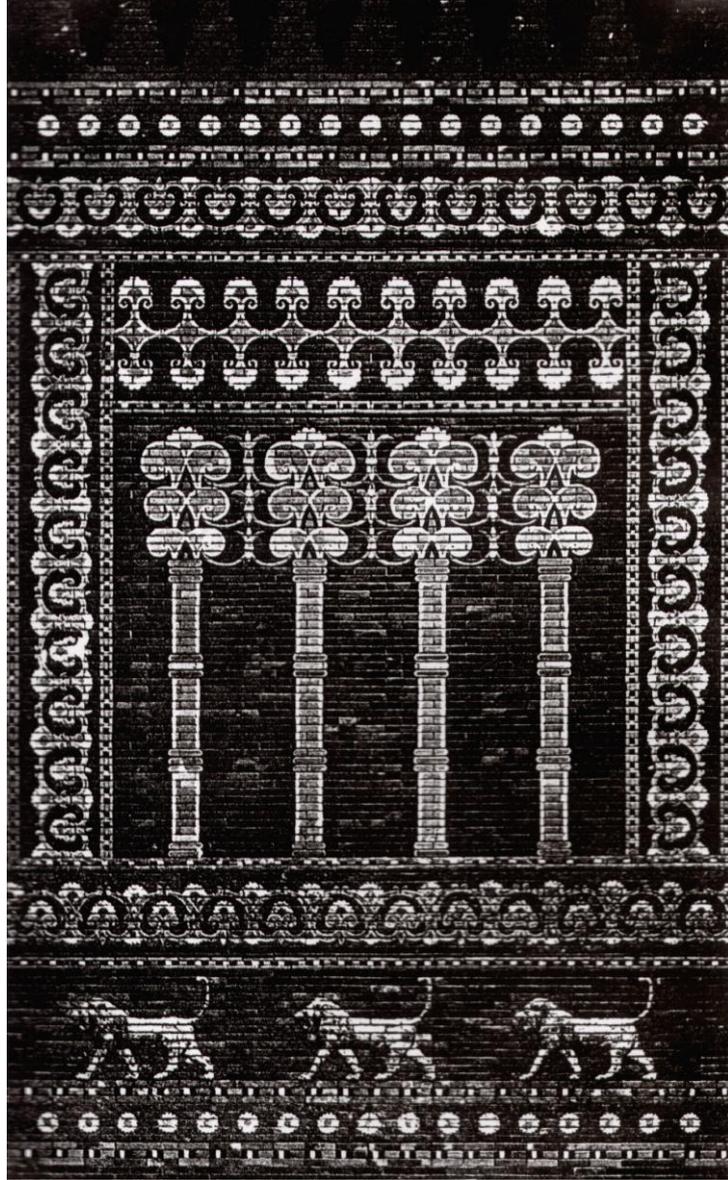
شكل - 111



شكل - 112



شكل - 108



شكل - 113



شكل - 107



شكل - 114



شكل - 115

-المصادر باللغة العربية-

- القرآن الكريم -
- التورات -
- اوبنهايم ، ليوو، بلاد ما بين النهرين ، ترجمة :سعدى فيض عبد الرزاق ط 2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،01986
- ايمار ،اندرية ، وجانين ، تاريخ الحضارات العام ، ترجمة : فريد . م . داغر وفواد . ج . ابو ربحان ، ط 2 ، ج 1 ، بيروت ، منشورات عويدات 1986 .
- بارو ، اندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978.
- ،- ، بلاد اشور ونيوى وبابل، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد: وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، 1980.
- باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط 1، ج1، بغداد: منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث، 1973.
- بوتيرو، جان، بلاد الرافدين، الكتابة. العقل. الالهة، ترجمة: الاب البيرابونا ووليد الجادر، سلسلة المائة كتاب الثانية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
- ،- ، الديانة عند البابليين، ترجمة: وليد الجادر، مطبعة الجمهورية، بغداد: 1970.
- يوستفتيت، نيكولاس، حضارة العراق، ترجمة: سمير الجليبي، بغداد، دار المامون، 1991.
- تونيبى، ارنولد، تاريخ البشرية، ج 1، ترجمة: نقولا زيادة، بيروت: الاهلية للنشر والتوزيع، 1981.
- الجابري، علي حسين، الحوار الفلسفي بين الحضارات الشرقية القديمة وحضارة اليونان، بغداد: دار افاق عربية، 1985.
- جماعة من اساتذة السوفيت، اسس علم الجمال، ترجمة: فؤاد مرعي، ط 2، ج1، دمشق: دار الجماهير، بيروت: دار الفارابي، 1978.

- حوراني، يوسف، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم، بيروت: دار النهار للنشر، 1978.
- الدباغ، تقي، الفكر الديني القديم، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
- دياكونوف، العراق القديم- دراسة تحليلية لآحواله الاقتصادية الاجتماعية، ترجمة: سليم النكريتي، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- ديورانت، ول، قصة الحضارة، ترجمة: زكي نجيب محمود، م 1، ج1، ط3، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1965.
- رو، جورج، العراق القديم، ترجمة: حسين علوان، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1984.
- ريد، هيربت، تربية الذوق الفني، ترجمة: يوسف ميخائيل اسعد، 1975.
- ريشار، اندريه، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، ط 1، بيروت: منشورات عويدات، 1974.
- سارتون، جورج، تاريخ العلم، ترجمة: محمد خلف عبد الله وآخرون، ط 3، ج1، مصر: دار المعارف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1976.
- ساكز، هاري، عظمة بابل، ترجمة: عامر سليمان، ط2، الموصل: 1979.
- سوسه، احمد، تاريخ حضارة وادي الرافدين، ج1، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983.
- عمر، عاطف محمود، الدوافع النفسية لنشوء الفن، بيروت: دار القلم، د. ت.
- فرانكفورت، هنري، وآخرون، ما قبل الفلسفة- الانسان في مغامراته الفكرية الاولى- ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، مراجعة محمود الامين، بغداد: منشورات دار مكتبة الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، 1960.
- فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، ترجمة: احمد ابو زيد، ج 1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- كريم، صومئيل نوح، من الواح سومر، ترجمة: طه باقر واحمد فخري، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د. ت.

- كويلر، جورج، نشأة الفنون الانسانية، ترجمة: عبد الله الناشف، بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، 1965.
- كونتينو، جورج، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور، ترجمة: سليم طه التكريتي، ط 2، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

-المصادر باللغة الاجنبية-

- Barthes, Roland, Le Mode et les sciences Humaines, Exchccanges: 1966
- Frank fort, H, Le Royaume et les Dieux Payot, paris: 1951
- Gombrich, E. H, The story of Art, Eleventh Edition, London: 1966.
- Gowing, Lawrence, The Encyclopedia of visual Art, vol. 1, London: 1984.
- Kroeber, style and civilization, Newyork: 1957.
- Niissen, Hans. J, The Early History of the Ancient Near East 9000-2000 B. c, The university of Chicago, pres, 1988.
- strommenger, Eve, The Art of Mesopotamia, Loudon: 1964.
- Thureau – Danguin, F, Rituels Accadiens, paris: 1921.
- Frankfort, H, sculpture of the Third Millenium. B. C. from Tell Asmer and Khafajah, in: oip. XIIIV, Chicago, 1939.
- _____, _____, More sculpture from the Daiyala Region, in: oip. LX, Chicago, 1943.

الفهرست

1	المقدمة
4	الفصل الأول العصور الحجرية
26	الفصل الثاني الفن في العراق القديم قبل إنشاء الحكومات (القرن 50-30) قبل الميلاد
44	الفصل الثالث لفن السومري: القرن (28-24) قبل الميلاد
79	الفصل الرابع الأكديون القرن (24-23) قبل الميلاد
92	الفصل الخامس الإتحاد السومري السامي القرن (23-22) قبل الميلاد
110	الفصل السادس الفن البابلي القديم (القرن 17-16) قبل الميلاد
131	الفصل السابع الفن الاشوري القرن (14-7) قبل الميلاد
149	الفصل الثامن فن بابل الجديدة القرن (7-6) قبل الميلاد
158	ملحق الصور
260	المصادر باللغة العربية
264	المصادر باللغة الاجنبية