شكر وتقدير

بعد حمد الله وشكره على انجاز هذا البحث، اقدم خالص شكري وتقديري الى الدكتور الفاضل عبد الحميد فاضل لتبنية مهمة الاشراف على إعداد هذا البحث ولما ابداه من متابعة جدية لخطواته وتقويمه البناء وتوصياته الحكيمة التي ادت الى رصانته العلمية. وكذلك اقدم الشكر والتقدير لعمادة كلية التربية الفنية ولرئاسة قسم التربية التشكيلية وتدريسي القسم لمساعدتهم وتسهيلهم مهمة انجاز هذا البحث.

وبدافع الوفاء والعرفان بالجميل اقدم شكري وتقديري الى الدكتور الفاضل فائز صاحب غالي والى الآنسة آمنة فاضل البياتي مسؤولة المكتبة المسمارية في مديرية الهيئة العامة للآثار والتراث والدكتورة منى حسن عباس مسؤولة السجلات والآنسة جنان عناد في مديرية الهيئة العامة للآثار/ شعبة السجلات، والآنسة هدى مانوئيل شاكر وروعة مؤيد مرقص امينتا مكتبة المتحف العراقي، والدكتورة ثامرة الطائي مديرة قسم التصوير في دائرة هيئة الآثار، والدكتور ابراهيم سرحان والدكتور كاظم مرشد سرحان والدكتور علي شناوة والدكتور مكي عمران لما قدموه لي من مساعدة قيمة ساعدت في توجيه البحث الى المسار الصحيح. كما اقدم شكري وتقديري للدكتور قدوري عراك والدكتور محمود العجمي والدكتور عبد الهادي والدكتور كامل القيم والدكتور دوني جورج من دائرة الآثار والتراث لما قدموه لي من مساعدة في الحصول على المصادر الاجنبية من مكتبة مديرية الآثار والتراث. واشكر جهود المسؤولات على المكتبة في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد وكلية التربية الفنية/ جامعة بابل. ولا يفوتني ان اتقدم بوافر الشكر والتقدير.

والدكتورة ريا محسن من هيئة الآثار والتراث واتضرع الى الله ان يمد بعمر والديّ ويدفع عنهما كل مرض وسوء لدعائهم لي بالنجاح وبالتفوق.

كما اقدم وافر شكري الجزيل لزميلات الدراسة الآنسة سهاد عبد المنعم والآنسة فاطمة عبد الله والآنسة مواهب عبد الحسين لما قدّمنه لي من عون معنوني لاتمام مشواري الدراسي، ولكونهن كنّ كالأخوات لي قبل الصديقات. وأخيراً اتقدم بالشكر الجزيل لكل من قدم لي العون والمساعدة لأتمام هذا البحث والله من وراء القصد.

اقــرار

اشـهد أن أعـداد هـذه الرسـالة والموسـومة (الأبعــاد الفـكـريــة والفنيـــة للمصـوغات السومرية) والمقدمة من قبل الطالبـة (رحـاب خضـير عبـادي) قد جرى تحت إشرافي فـي كليـة التربية الفنية – جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية الفنية.

المشرف
التوقيع:
المرتبة العلمية: أستاذ مساعد
الاسم: د. عبد الحميد فاضل البياتي
التاريخ: / / ٢٠٠

بناءاً على التوصيات ارشح هذه الرسالة للمناقشة

رئيس القسم
التوقيع:
المرتبة العلمية: أستاذ مساعد
الاسم: د. عباس نوري
التاريخ: / / ٢٠٠

Abstract

Since the fourth thousand B.C., the Sumerian farmer has succeeded in subjugation of mineral to make beautiful forms. He could use them for his habits and his ceremonial tradition. He used an element or group of elements in space with a certain shape to farm a specific subject expressing an idea or a subject. So the most Sumerian forms have affected the spectator from artistic point, moreover; they have single thoughtful effects. From this point, the importance of this research would be shown. The searcher did her best to search the thoughtful and artistic dimensions in Sumerian forms by describing them are very important part from artistic production and it is one of the criterion in developing artistic styles which give us the chance to trace the artistic development path which has taken place with Sumerian forms by objective analysis for artistic works.This is research falls into four chapters. The first one deals with the problem of the research, its importance and its aims to know the thoughtful dimensions with the Sumerian forms beginning from the first sedcent period to the end of the third descent time.The second chapter included the theoretical frame work which has three sections. In the first section, the thoughtful and artistic dimensions in Iraq have been studied. In the second one explained in details the artistic performance of Sumerian forms that related to mentioned periods. The techniques used in Sumerian forms have been discussed in the third section.The third chapter explained procedure performances that the researcher depend on to achieve wanted aims from this study according to the indicators of the theoretical frame work by tracing available samples and copies of Sumerian forms. This research has been taken due to the basic criterions:

١- The researcher took full samples which are not influenced by full damage.

٢- The historical origin of all the references which have been taken.

٣- Choosing forms which show the best artistic and thoughtful dimensions (from the researcher point of view) and also these that discover and thoughtful dimensions.

٤- If there are several samples from the same type with same properties one of them has been chosen to represent them.

The final result of a society sample which has been analyzed by ٢٥ ancient pieces that included all the studied historical periods. A detail explanation has been given according to description and analytic procedures.

In the fourth chapter, the results and deductive have been exposed with concentrating on the wanted aims. Some of these result are:

١- The correlation of most Sumerian forms with thoughtful dimensions related to ceremonial or religious aspects.

٢- The Sumerian former has used the geometrical figurers in his artistic work in mineral forms such as: (triangle, cycle and curved figure) repeatedly with numeral relation. These forms have correlated with people in Iraq with ceremonial religions, magic and thoughtful remarks related to letters, protection and fertility.

٣- The Sumerian former could make the thoughtful dimensions in his artistic works through repetition, variety and resemblance which have changes in figures and size.

٤- The Sumerian former could create his forms that he had done with different techniques by using his own simple tools he made them by himself according to his needs.

المحتويات

المحتويات	رقم الصفحة
الشكر والتقدير	أ
الملخص	ب
المحتويات	د
فهرست الاشكال والصور	و
فهرست الملاحق	ط
الفصل الاول	
مشكلة البحث	١
اهمية البحث	٣
اهداف البحث	٣
حدود البحث	٣
مصطلحات البحث	٤
الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة واهم ما اسفر عنه الاطار النظري	
المبحث الاول: الابعاد الفكرية والفنية لوادي الرافدين	٩
المبحث الثاني: خصائص التكوين الفني للمصوغات السومرية	٥١
المبحث الثالث: التقنيات الفنية للمصوغات السومرية	٦٦
اهم ما اسفر عنه الاطار النظري	٨١
الدراسات السابقة	
دراسة منى (١٩٩٧)	٨٣
دراسة نوال (١٩٩٩)	٨٤
الفصل الثالث: اجراءات البحث	
تحديد المجتمع	٨٥
عينة البحث	٨٦
طريقة البحث	٨٦
اداة البحث	٨٧
صدق الاداة	٨٧
ثبات الاداة	٨٨
تحليل العينات	٨٩
الفصل الرابع	
نتائج البحث	١٢٧
الاستنتاجات	١٢٩
التوصيات	١٣٠
المقترحات	١٣٠
المصادر	١٣١

فهرست الصور والاشكال

الشكل		الصفحة
الشكل رقم	(١)	١٣٩
الشكل رقم	(٢)	١٣٩
الشكل رقم	(٣)	١٤٠
الشكل رقم	(٤)	١٤٠
الشكل رقم	(٥)	١٤١
الشكل رقم	(٦)	١٤١
الشكل رقم	(٧)	١٤٢
الشكل رقم	(٨)	١٤٢
الشكل رقم	(٩)	١٤٣
الشكل رقم	(١٠)	١٤٣
الشكل رقم	(١١)	١٤٤
الشكل رقم	(١٢)	١٤٤
الشكل رقم	(١٣)	١٤٥
الشكل رقم	(١٤)	١٤٥
الشكل رقم	(١٥)	١٤٦
الشكل رقم	(١٦)	١٤٦
الشكل رقم	(١٧)	١٤٧
الشكل رقم	(١٨)	١٤٧
الشكل رقم	(١٩)	١٤٨
الشكل رقم	(٢٠)	١٤٨
الشكل رقم	(٢١)	١٤٩
الشكل رقم	(٢٢)	١٤٩
الشكل رقم	(٢٣)	١٥٠
الشكل رقم	(٢٤)	١٥٠
الشكل رقم	(٢٥)	١٥١
الشكل رقم	(٢٦)	١٥١
الشكل رقم	(٢٧)	١٥٢
الشكل رقم	(٢٨)	١٥٢
الشكل رقم	(٢٩)	١٥٣
الشكل رقم	(٣٠)	١٥٣
الشكل رقم	(٣١)	١٥٤
الشكل رقم	(٣٢)	١٥٤
الشكل رقم	(٣٣)	١٥٥
الشكل رقم	(٣٤)	١٥٥
الشكل رقم	(٣٥)	١٥٦
الشكل رقم	(٣٦)	١٥٦
الشكل رقم	(٣٧)	١٥٧

الشكل رقم	(٣٨)	١٥٧
الشكل رقم	(٣٩)	١٥٨
الشكل رقم	(٤٠)	١٥٨
الشكل رقم	(٤١)	١٥٩
الشكل رقم	(٤٢)	١٥٩
الشكل رقم	(٤٣)	١٦٠
الشكل رقم	(٤٤)	١٦٠
الشكل رقم	(٤٥)	١٦١
الشكل رقم	(٤٦)	١٦١
الشكل رقم	(٤٧)	١٦٢
الشكل رقم	(٤٨)	١٦٢
الشكل رقم	(٤٩)	١٦٣
الشكل رقم	(٥٠)	١٦٣
الشكل رقم	(٥١)	١٦٤
الشكل رقم	(٥٢)	١٦٤
الشكل رقم	(٥٣)	١٦٥
الشكل رقم	(٥٤)	١٦٥
الشكل رقم	(٥٥)	١٦٦
الشكل رقم	(٥٦)	١٦٦
الشكل رقم	(٥٧)	١٦٧
الشكل رقم	(٥٨)	١٦٧
الشكل رقم	(٥٩)	١٦٨
الشكل رقم	(٦٠)	١٦٨
الشكل رقم	(٦١)	١٦٩
الشكل رقم	(٦٢)	١٦٩
الشكل رقم	(٦٣)	١٧٠
الشكل رقم	(٦٤)	١٧٠
الشكل رقم	(٦٥)	١٧١
الشكل رقم	(٦٦)	١٧١

فهرست الملاحق

الموضوع	رقم الملحق
١. جداول جرد مجتمع البحث	١٧٢
٢. ورقة عدم ممانعة من جرد السجلات والمصورات الفوتوغرافية في دائرة هيئة الآثار والتراث في بغداد	١٧٦
٣. استمارة استبيان الخبراء	١٧٧
٤. اداة تحليل الابعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية بصورتها الاولية	١٧٨
٥. اداة تحليل الابعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية بصورتها النهائية	١٨٢
٦. ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية	١٨٦

رقم العينة	نوع الاثر	الرقم المتحفي م.ع	الحفريات U	المعثر P.G	المادة	القياسات	الفترة الزمنية	الموقع
١	فأس مزدوج	٨٢٨٤	١٠٠١٨	P.G. ٧٥٥	الكروم سبيكة من الذهب والفضة	الطول ٨.٥سم والعرض١٢سم	فجر السلالات الثالث	أور
٢	خنجر ذو مقبض بيضوي مع غمده	٨١٤٩	٩٣٩١	P.G. ٥٨٠	ذهب ولازورد	الطول ٣٧سم العرض٣.٥سم	فجر السلالات الثالث	اور
٣	رمح عليه كتابة	٣٢٦٨٤	١٧٦٠٩	-----	نحاس	الطول ٢٢.٧العرض ٣.٨سم طول السيلان ٦.٥سم السمك ٤ ملم	فجر السلالات الثالث	اور
٤	فأس دو رأس مجوف كامل	٢٠١٩٨	١٩١٤٠	P.G.B.	نحاس وبرونز	طول النصل ١٥.٥سم طول الراس ٨.٨سم العرض عند الوسط ١.٧سم قطر الدائرة ٥.٥سم السمك عند الوسط ١.٥سم السمك من الداخل ٣ملم	فجر السلالات الثالث	اور
٥	رجل ذو لحية قصيرة مدببة تقريباً يلبس مسندا على راسه ويداه متشابكتان الى الامام اما القدم اليمنى فهي متقدمة ومثنية قليلاً.	٢٧٢٣٢	Ag٣٥.١٠٣٥	Ag	نحاس	الارتفاع ١٣٦×٣٠×٢٦سم	فجر السلالات الثاني	تل اجرب معبد شاره
٦	ثنائي في وضع صراع	٤١٠٨٥	Kh.٨.١١٧	Khofa je	نحاس (برونز)	٤٧×٨٨×١٠٢	فجر السلالات الثاني	خفاجي معبد نانا
٧	اناء طقوسي بشكل كاس مخروطي	٨٢٥٥	١١٩٠٢	P.G.١٠٥٤	الذهب	الطول١٣.٥سم والعرض ٥سم	فجر السلالات الثالث	اور
٨	طاسة ذهبية	٨٩٢١			الذهب	٩×١١٥	فجر السلالات الثالث	كيش
٩	تمثال اساس قسمة الاعلى بهيئة انسان والقسم الاسفل بهيئة مسمار	١٣٥٣٣	مصادرة	-----	البرونز (النحاس)	٢٢.٥×٥.٢×٤.٥سم	فجر السلالات الثالث	-----
١٠	تمثال اساس بشكل عنزه ينتهي جسمها بمسمار	١٣٥٣٥	مصادره	------	البرونز	٢٢.٥×٨×٤ سم	فجر السلالات الثالث	------
١١	حلقة نصف دائرية متصل في ووسطها مسمار طويل وهي تقوم مقام تماثيل الاسس والى اليمين واليسار منها لوحان من الواح الاساس بشكل المستوى المحدب مصنوعات من الحجر الابيض وخالية من الكتابة	٢٢٦٥٦	W.٥٨٥٥B	Warka	نحاس	٣×٢٥.٥×٥٤	فجر السلالات الثالث	الوركاء

رقم العينة	نوع الاثر	الرقم المتحفي م.ع	الحفريات U	المعثر P.G	المادة	القياسات	الفترة الزمنية	الموقع
١٢	قلادة تتكون من خرز ذهبية ومن اللازورد والعقيق	٣٩٥٨	U.٨٥٦٥	P.G.٣١٧	الذهب مع الازورد مع العقيق الاحمر	الطول ٢١سم	فجر السلالات الثالث	اور
١٣	قلادة تتكون من الذهب وخرز من العقيق الاحمر	٣٩٣٣	U.٨٥٢٧	P.G.٢٦٣	الذهب ومن العقيق واللازورد	١٦سم	فجر السلالات الثالث	اور
١٤	قلادة على شكل ثلاث صفوف	٨٨١١	١٤٤٨٢ a ١٧٤٩	Ur	من اللاوزرد ومن الذهب والعقيق	الطول ٤١سم	فجر السلالات الثالث	اور
١٥	قلادة مع مجموعة من الحلقات الدائرية الشكل	٧٥٣٤	١١٥٥٨	Ur.Group ١٠٦٨	من الذهب والعقيق واللاوزرد	٢٩سم	فجر السلالات الثالث	اور

١٦	عربة يقودها رجل ملتحي بيده سوط تجرها اربعة حمير (اناغر). وهي تعد من اقدم ما عرف من نماذج العجلات في العراق	٣١٣٨٩	Ag.٣٦/١٥٠.M	١٤/ 12 / 31.00	البرونز	الارتفاع ٧.٢سم	فجر السلالات الثالث	تل اجرب
١٧	رجل ملتحي ذو جدائل متدلية على الكتفين كان يحمل فوق راسه مبخره او ما شابه يمثل كاهنا عاريا على كتفه كتابة مسمارية قديمة	٨٩٦٩	٣٥١ a	-----	البرونز	الارتفاع ٥٥.٥ سم	فجر السلالات الثالث	خفاجي المعبد والبضوي
١٨	راس ثور ذو لحية بشرية طويلة يزين قيثارة موسيقية ذات احد عشرة وتر او لعلها من قبر الاميره شبعاد (شبأد)	٨٦٩٤	١٢٣٥٣	P.G ١٢٣٧	الذهب المطعم بالصدف والازورد		فجر السلالات الثالث	اور
١٩	خوذة من الذهب الخالص نفيسة جدا تزن كيلو غرام واحد وثلاثين غرام وتعتبر من اثمن الاثار في المتحف طرقت طرقا فنيا رائعا	٨٢٦٩	٧٠٠٠٠	P.G. ٧٥٥	الذهب الخالص	الارتفاع ٢٦سم	فجر السلالات الثالث	اور
٢٠	طقم من الذهب يستخدم لزينة النساء يتالف من علبه مخروطية الشكل مزينه بالتخريم وكان فيها الكحل وملقط الشعر ومنظفة الاذن	٤٣٠٦	U.٩٣٤٠		من الذهب	الطول ٨ سم	فجر السلالات الثالث	اور

رقم العينة	نوع الاثر	الرقم المتحفي م.ع	الحفريات U	المعثر P.G	المادة	القياسات	الفترة الزمنية	الموقع
٢١	حلقة عنان التي كانت تزين العربة السومرية، ويعلوها حمار	٨٢٩٦	U. ١٠٥٥١	P.G. ٧٨٩	الفضة	١١ × ١٧ سم	فجر السلالات الثالث	اور
٢٢	حلقة عنان كانت تزين مقدمة العربة السومرية ويعلوها شكل ثور	٥٧٦٣	Ur.		النحاس	٩×١٨سم	فجر السلالات الثالث	اور
٢٣	حلقة عنان كانت تزين مقدمة العربة السومرية ويعلوها حمار وحشي	٨٩٦٧	U.١٠٤٣٩	P.G.٨٠٠	الاكتروم (مزيج من الذهب والفضة)	١٢.٥ سم	فجر السلالات الثالث	اور
٢٤	سوار مفتوح قابل للتصغير والتكبير	٩١٣٦	U. ١٧٩١٢	P.G ١٨٥oB.٩	الذهب	٧×٧ سم	فجر السلالات الثالث	اور
٢٥	سوار صغير بشكل حلقة صلدة	٨٠٢٠	U. ١١١٥٦	P.G. ٧٧٩	الذهب	٣.٩	فجر السلالات الثالث	اور
٢٦	ختم اسطواني من الذهب نقوشه وليمه شراب يجلس فيها الملك والملكه ويعزف الندماء على قيثارة مشابهة لقيثارة الاميرة (شبعاد)	١٤٥٩٧	U.١١٩٠٤ pcr ١٠٥٤	Ur	الذهب	١٨×٤٠	فجر السلالات الثالث	اور
٢٧	تمثال صغير لماعز على ارجلة الاربعة	٢٢٤٨٣	١٥٣٧٦ a	-----	الذهب	الطول ٢٩سم، العرض ١١سم، الارتفاع ٣٥سم	فجر السلالات الثالث	الوركاء
٢٨	راس لبوة، كانت تستعمل هذه الرؤوس لتزيين الآلات اللموسيقية اوو العربات ومنها ما كان يزين واجهة معبد تتخرساك في تل العبيد	٨٢٤٤	١٠٤٦٥	P.G. ٨٠٠	الفضة	١٢×١١.٥سم	فجر السلالات الثالث	اور
٢٩	وجه فتاة لها قرنا بقرة	٨٢٦٣	١١٧٩٨	P.G. ١٠٩٠	النحاس	١١×١٢سم	فجر السلالات الثالث	اور
٣٠	راس عجل من النحاس ومعه قطع من الصدف المستعملة في التطعيم وهو جزء من قيثارة	٨٩٢٣	١٠٥٧٧	P.G. ٧٨٩	النحاس	١٣×٩.٥سم	فجر السلالات الثالث	اور
٣١	ورقة نباتية مفردة من ضمن اكليل الراس	٧٦٢٦	U.١٢٣٩٧	P.G.١٢٣٧.٣٩	من الذهب واللازورد والعقيق	٥.٢×٣.١سم	فجر السلالات الثالث	اور
٣٢	ورقة نباتية ثلاثية الشكل من ضمن اكليل الراس	٧٦٢٦	U.١٢٣٩٧	P.G.١٢٣٧.٣٩	من الذهب والازورد والعقيق	٤.٥×٥.٥×٠.٦ سم	فجر السلالات الثالث	اور

				الاحمر				
٣٣	وحدة هندسية (دائرية الشكل) ضمن اكليل الراس	٧٦٥٦	U.١٢٣٩٧	P.G.١٢٣٧.٣٩	من الذهب واللازورد والعقيق الاحمر	الحلقة (٢×٠.٢)، ٣.٥	فجر السلالات الثالث	اور

رقم العينة	نوع الاثر	الرقم المتحفي م.ع	الحفريات U	المعثر P.G	المادة	القياسات	الفترة الزمنية	الموقع
٣٤	ماسك شعر حلزوني الشكل	٧٤٨٠	U. ١٢٣٧١	P.G. group No. ١٢٣٧	الذهب	٣×١.٦×٠.٤	فجر السلالات الثالث	اور
٣٥	ماسك شعر حلزوني الشكل	٧٤١١	U.١٢٣٩	P.G. ١٢٣٧	من الفضة	٢.٢ × ١ × ٠.٢٥	فجر السلالات الثالث	اور
٣٦	فاصل قلادة على شكل الاسطوانة المخروطية الشكل المتكررة الى اربعة اشكال	٨٢٥١	U.٩٦٧١	P.G.٥٨٠	ذهب	٤.١ × ١.٦	فجر السلالات الثالث	اور
٣٧	قرط هلالي الشكل (بشكل قارب) مكرر مرتين (ضمن حلي الملكة شبعاد)	٧٥٤٢	Ur	-------	ذهب	٨ ×٧.٢× ٤.١	فجر السلالات الثالث	اور
٣٨	خاتم نسائي تكرر فيه الخطوط	٧٣٧٥	U.١١٩٣١	P.G.١١٨٠	فضة	٢ × ١.٥ × ٠.٦	فجر السلالات الثالث	اور
٣٩	خاتم نسائي تكرر فيه الخطوط	٨٢٦٧	U.١٢١٣٤	P.G.١٢٦٦	ذهب	١.٨ × ١.١	فجر السلالات الثالث	اور
٤٠	خاتم نسائي فيه تكرار الخطوط والشكل المعيني	٨٢٦٨	U.٩٧٧٨	P.G.٥٨٠	ذهب	٢ × ١ × ٠.١	فجر السلالات الثالث	اور
٤١	مشبك شعر تزييني(ضمن حلي راس الملكة شبعاد) وقد استخدمت فيه الزهرة الثمانية الاوراق بشكل متكرر	٧٩٩٢	U.١٢٤٠٥	P.G.١٢٣٧	ذهب مع عقيق احمر	الارتفاع (٣١) قطر الوردة (٦.٥)، العقيق (٢)	فجر السلالات الثالث	اور
٤٢	تمثال من البرونز يمثل امراة جالسة وقد طوت ساقيها الى الوراء	٢٠٦٣١	As.٣٣.٣٢٢	Asnunna	النحاس (البرونز)	٤.٥ × ٦ × ٢.٧	فجر السلالات الثالث	Asnunna تل اسمر
٤٣	قارب كبير مع مجاذيف وهو شبيه بالمشحوف الحالي المستعمل في جنوب العراق	٨٢٥٩	U.١٠٥٦٦	P.G.٧٨٩	الفضة	٦٤ × ٨ × ٢٠	فجر السلالات الثالث	اور
٤٤	مسرجة كبيرة	٨٢٥٨	U.١٢٤٤٦	P.G.١٢٣٦	الفضة	٢٩ × ١٦.٥	فجر السلالات الثالث	اور
٤٥	طاسة من الذهب مضلعة بيضوية الشكل وقد على القاعدة صورة وردة ثمانية تعود للملكة شبعاد	٨٢٧٢	U.١٠٠٠.٣	P.G.٧٥٥	الذهب	٦٠ × ١٤٨ × ٩٠سم	فجر السلالات الثالث	اور
٤٦	ابريقان مع طاستاهما	٨٢٩٤	U.١٠٠٣٥	P.G.٧٥٥	الفضة	الارتفاع ٢٦سم	فجر السلالات الثالث	اور
٤٧	طاستان وابريقهما	٨٢٩٥	U.١٠٠٣٦	P.G.٧٥٥	النحاس	٧ ×٢٤	فجر السلالات الثالث	اور
٤٨	قدور كبيرة من النحاس	٨٥٠١	-	-	النحاس	٣٨ × ١٨	فجر السلالات الثالث	اور
٤٩	اناء كروي وله مصب وهو بديع الصنع	١٩٢٩٣	W.١٥٢٦٣	الوركاء	الفضة	١٦ ×١٠	فجر السلالات الثالث	الوركاء
٥٠	قلادة ثمينة	٢٦٨٣٣	W.١٦١٧٢	Warka	من الذهب والاحجار الكريمة	٥٠ × ٦٠	فجر السلالات الثالث	الوركاء

١- دراسة منى ١٩٩٧ (الجيش والسلاح في العراق القديم)[١].

هدفت الدراسة الى بيان طريقة تجنيد الجند، والتعرف على انواع الاسلحة، واستخدامها ومعرفة المواد الاولية التي صنعت.

وقد استخدمت الباحثة المنهج التأريخي الوصفي، ولم تحدد الباحثة عينة البحث بعدد معين من النماذج فكانت نماذجها من المتحف العراقي وبشكل مطلق، وتم حصرها من فجر عصر السلالات السومرية، حتى نهاية العصر الاكدي وقد تركزت الدراسة في ثلاث فصول، الاول قدمت فيه الباحثة مقدمة تاريخية عن السومريين وعن الاوضاع السياسية في عصر فجر السلالات، وكذلك الاكديين والوضع السياسي العام، والحملات العسكرية للملوك الاكديين.

اما الثني، فقد تضمن مقدمة عن الجيش واصنافه والالقاب العسكرية وكذلك العمارة العسكرية في كل من عصر فجر السلالات والفترة الاكدية، اما الفصل الثالث، فقد تحدثت به الباحثة عن انواع الاسلحة المستخدمة من قبل الجيش (الجنود) وكذلك المعدات العسكرية والملابس العسكرية، واخيراً تضمن انواع المعادن المستخدمة في صناعة الاسلحة.

كما استعانت الباحثة بالتحاليل المعدنية المختبرية لعينات من نماذج الاسلحة وطرائق صناعتها والامراض التي تصيب المعادن وطرائق معالجتها.

ومع ان الدراسة كانت تنصب في جانب الآثار التوثيقي إلا انها افادت من دراسة (الجيش والسلاح في العراق القديم) والتي اشتملت الفترة السومرية وحتى نهاية الفترة الاكدية، ودراسة انواع الاسلحة المستخدمة من قبل السومريين، وطريقة استخدامها.

هذا مما يلتقي مع الدراسة الحالية في الابعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية، حيث تم اجراء الكشف عن اهداف الدراسة الحالية عن طريق اجراءات البحث والاهداف التي اغفلتها الدراسة السابقة، حيث لم تتطرق الباحثة الى الابعاد الفكرية والفنية كون الدراسة اهتمت بالجانب الاثاري والتوثيقي، ومع ذلك وفقت الباحثة في اختيار عينة البحث ودراستها وصولاً الى النتائج، التي افادت الباحثة في الدراسة الحالية في التعرف على انواع الاسلحة المستخدمة خلال العصر السومري (فجر السلالات) والدور الحضاري الذي وصل اليه الانسان العراقي في تلك الفترة من خلال التاثيرات لفن صناعة الاسلحة (صناعتها) لذلك كانت الدراسة منسجمة مع الدراسة الحالية، لا سيما ان الاسلحة المعدنية في عصر فجر السلالات هي احد اهم انواع المصوغات التي انتجتها يد الانسان العراقي القديم.

(دراسة نوال: ١٩٩٩) (واقع تصميم وصناعة الحلي في بلاد وادي الرافدين وتوظيفه في الحلي المعاصرة)[٢].

وضعت الدراسة جملة من الاهداف:

الكشف عن واقع تصاميم الحلي في بلاد وادي الرافدين من خلال تحديد العناصر او الوحدات الزخرفية للحلي، وكشف طبيعة المواد التي استخدمت في صناعة الحلي، وتحديد اساليب وتقنيات صناعة الحلي القديمة وتحديد الخصائص التصميمية للحلي.

وقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، معتمدة على (١٥٠) عينة من الحلي العراقية، والموجودة ضمن مجموعة المتحف العراقي، وللفترات التأريخية التي تشمل عصور ما قبل التاريخ وحتى نهاية العصر البابلي الحديث (٥٣٩ ق.م).

وشملت الدراسة اربعة فصول، الفصل الاول هو الاطار العام للبحث، وتطرقت الباحثة فيه الى مدخل مشكلة البحث واهميته واهداف البحث وحدوده ثم تحديد المصطلحات، في حين تطرق الفصل الثاني الى الاطار النظري وذلك بعرض مقدمة في تصميم وصناعة الحلي في بلاد وادي الرافدين، والمواد والتقنيات المستخدمة في صناعة الحلي، وقد اقتصرت الدراسة على تحليل العينات من خلال: نوع المادة، واساليب الصناعة،

---

(١) منى حسن عباس، الجيش والسلاح في العراق القديم منذ عصر فجر السلالات حتى نهاية العصر الاكدي، رسالة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الآداب في جامعة بغداد، ١٩٩٧.

(٢) نوال محسن علي، واقع تصميم وصناعة الحي في بلاد وادي الرافدين وتوظيفه في الحلي المعاصرة، رسالة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، ١٩٩٩.

والعناصر الزخرفية والخصائص التصميمية للحلي. وهذا ما تم انجازه في اجراءات البحث في الفصل الثالث و التوصل الى نتائج البحث في الفصل الرابع واهمها:

١. تميزت صناعة حلي بلاد الرافدين بدقة العمل وبراعة الانجاز من خلال تنوع الاساليب والتقنيات بتنوع المواد، وكانت ابرز التقنيات المستخدمة في صناعة الحلي المعدنية التحبيب والتقنية البارزة والغائرة.
٢. استخدمت في صناعة حلي بلاد الرافدين مواد عديدة شملت المعادن المختلفة ومن ابرزها مادة الذهب والنحاس، بالاضافة الى الاحجار الكريمة التي كان ابرزها حجر اللازورد والعقيق الاحمر.

وبما ان الدراسة كانت تنصب في الجانب التصميمي لحلي وادي الرافدين اجمالاً، فلم يحظى الفن السومري بالشكل الذي يمكن الاستفادة منه في الدراسة الحالية، إلا انها افادت فقط في حدود العينات الخاصة ببعض الحلي السومرية، من خلال التعرف على طبيعة المواد الاولية والاساليب والتقنيات المستخدمة في صناعة الحلي وتحديد العناصر او الوحدات الزخرفية للحلي. فقد غطت الدراسة الحالية المرحلة السومرية بشكل كامل في حين لم تتعرض الدراسة السابقة لنوال الا بشكل بسيط عن هذه المرحلة بشكل لا يتجاوز البضع صفحات اضافة الى ان دراسة (نوال) السابقة تعرضت الى مقدار التوظيف المعاصر للحلي القديمة، وهذا ليس من صلب الدراسة الحالية ولا يمكن الاستفادة منه.

وبذلك قد تم الكشف عن اهداف الدراسة الحالية عن طريق اجراءات البحث والاهداف التي اغفلتها الدراسة السابقة، اذ لم تتطرق الى الابعاد الفكرية والفنية التي تتضمنها اشكال المصوغات السومرية.

ملخص البحث

لقد وفق الصائغ السومري منذ الالف الرابع ق.م في تطويعه للمعادن ليجعل منها اشكالاً جميلة، إذ سخرها لعاداته وتقاليده الطقوسية الدينية والعقائدية، وقد استخدم عنصراً او مجموعة عناصر في الفضاء بترتيب معين ليتكون منها كلاً واحداً يعبر عن فكرة او موضوع ما، وبهذا فإن معظم المصوغات السومرية مؤثرة في المشاهد من الناحية الفنية اضافة الى كونها محملة بابعاد فكرية منفردة في كل عمل.

ومن هنا تكمن اهمية هذا البحث الذي تطرقت له الباحثة، حيث كرست جهدها للبحث عن الابعاد الفكرية والفنية في المصوغات السومرية، بوصفها جزءاً مهماً من النتاج الفني، واحدى معايير القياس في تطور الطرز الفنية والتي تتيح لنا تتبع مسار التطور الفني الحاصل في المصوغات السومرية من خلال التحليل الموضوعي للاعمال الفنية المدروسة.

وقد اشتمل هذا البحث على اربعة فصول، تعرّض الفصل الاول الى مشكلة البحث واهميته واهدافه، المتمثلة بتعرف الابعاد الفكرية في المصوغات السومرية، وتعرف الابعاد الفنية في المصوغات السومرية ابتداءاً من عصر فجر السلالات الاول وانتهاءاً بعصر فجر السلالات الثالث. اما الفصل الثاني فقد تضمن عرضاً للاطار النظري والدراسات السابقة في الموضوع اذ كان للاطار النظري ثلاثة مباحث درس في اولها الابعاد الفكرية والفنية في وادي الرافدين اما المبحث الثاني فقد استعرض بالتفصيل التكوين الفني للمصوغات السومرية والعائدة للفترات المذكورة آنفاً، اما التقنيات المستخدمة في المصوغات السومرية، فقد تمت مناقشتها في المبحث الثالث.

وعرض الفصل الثالث الاجراءات المنهجية التي اعتمدتها الباحثة في التوصل الى تحقيق الاهداف المرجوة من الدراسة، استناداً الى المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، عبر تعقب ما هو متوفر من نماذج ومصورات خاصة بالمصوغات السومرية. وقد تم انتخاب عينة البحث استناداً الى المعايير الاساسية الآتية:

١. اعتمدت الباحثة العينات الكاملة أي غير المتعرضة لتلف بالغ.
٢. إجماع المصادر المعتمدة كافة على مرجعيتها التاصيلية والتاريخية.
٣. اختيار المصوغات التي تظهر فيها ابعاداً فنية وفكرية متميزة (من وجهة نظر الباحثة) وكذلك تلك التي تكشف عن تطورات تاريخية، اثرت في الابعاد الفكرية والفنية.
٤. في حالة وجود عدة نماذج من فئة معينة بنفس المواصفات السابقة، فقد تم اختيار انموذج ممثل لها. وقد اشتملت الحصيلة النهائية لعينة المجتمع والتي تم تحليلها بـ (٢٥) قطعة اثرية غطت العصور التاريخية المدروسة كافة، وتم تقديم مفصل عنها وفق المنهج الوصفي التحليلي.

اما في الفصل الرابع فقد تم عرض النتائج والاستنتاجات في ضوء الاهداف الموسومة ومن هذه النتائج هي:

١. ارتباط معظم المصوغات السومرية بابعاد فكرية متعلقة بمفاهيم طقوسية او دينية وعقائدية.
٢. استخدام الصائغ السومري الاشكال الهندسية في تكوينه الفني لمصوغاته المعدنية ومن هذه الاشكال (المثلث والدائرة والشكل المنحنى) وبشكل مكرر وبعلاقة عددية (رقمية) اذ ارتبطت هذه الاشكال عند سكان وادي الرافدين بدلالات فكرية طقوسية دينية سحرية متعلقة بالحروز والوقاية والخصوبة.
٣. استطاع الصائغ السومري ان يجسد الابعاد الفكرية في اعماله الفنية (المصوغات) من خلال التكرار والتنوع والتناظر الحاصل في الاشكال والحجوم.
٤. استطاع الصائغ السومري ان يبدع اعماله الفنية (المصوغات) التي نفذها بتقنيات مختلفة وباستخدام ادواته البسيطة، والتي كان يقوم بصناعتها بنفسه وفقاً لحاجة العمل لها.

الفصل الاول

- مشكلة البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

مشكلة البحث:

حضارة(*) العراق القديمة لم تكن حضارة وقتية، ماتت واندثرت بزوال سلطان الاقوام التي شادتها بل انها حضارة ما زالت تؤثر في حضارات العالم المعاصرة، وما حضارتنا الحديثة إلا وليد تلك الحضارة العريقة(١).

ويمكننا ان نميز بين نوعين رئيسيين من الحضارات، يشمل النوع الاول الحضارات الاصلية بينما يشمل النوع الثاني الحضارات الفرعية(٢).

فأما الحضارات الاصلية فهي تلك الحضارات التي نشأت من حياة بدائية بسيطة من دون احتكاك او اتصال بشعوب او امم اخرى اكثر تمدناً وحضارة، بينما يقصد بالحضارات الفرعية تلك الحضارات التي كانت نتيجة من نتائج احتكاك مجتمع ما بمجتمعات اكثر تمدناً بينما يقصد بالحضارات الفرعية تلك الحضارات التي كانت نتيجة من نتائج احتكاك مجتمع ما بمجتمعات اخرى اكثر حضارة.

وتعد حضارة وادي الرافدين في العراق من الحضارات الاصلية تلك الحضارة التي نشات ونضجت وازدهرت في هذا الجزء من العالم الذي عرف بمنجزات شعوبه منذ اكثر من مائة الف سنة حتى اليوم، وبما توصل اليه اولئك الناس من فنون وعلوم وآداب وصناعات واختراعات كانت الاساس الاول لحضارة عالمية ناضجة في العصور التي تلت حضارة وادي الرافدين(٣).

وقد اورثت لنا حضارة وادي الرافدين العديد من الشواخص والكنوز الاثرية الثمينة التي كانت مطمورة تحت الركام والانقاض بين الابنية في طبقات المدن الدارسة والاطلال والتلول التي لا تحصى في العراق، ومن هذه الكنوز التماثيل والاواني والادوات المعدنية التي ان دلت على شيء انما تدل على براعة ومهارة نحاسي وحرفيّ تلك الحضارة أي حضارة وادي الرافدين.

فقد توفق الانسان في مطلع الالف الخامس قبل الميلاد الى اكتشاف المعادن وصنع منها ادوات مختلفة استعملت بجانب الادوات الحجرية، وقد عرف هذا العصر بالعصر الحجري ـ المعدني(*).

(*) ان المقصود بمصطلح (الحضارة) جمع حضارات ((هو مختلف انشطة وسلوك الانسان التي تعتبر افعالاً انعكسية فطرية او غرائزية)). فالحضارة اذن تشمل مظاهر متعددة منها اللغة والدين والاخلاق والنظم والعادات والتقاليد القانونية والاقتصادية والاجتماعية والفنون على اختلافها والصناعة وكل ما يجب على الانسان ان يتعلمه من اخوانه افراد مجتمعه (ينظر: احمد مالك الفتيان وعامر سليمان، المصدر السابق، ص١١).
اما ابن خلدون فيعرّف الحضارة (بانها طور طبيعي في حياة المجتمع، وبانها التفنن في الترف وانها غاية العمران، وهي حالة يستقر فيها االملوك ويقوى فيها النعيم المقيم ويتجه الناس فيها الى اتقان الصنائع والمهارات المهنية والتانق في سبل العيش سواء اكان ذلك في الماكل والملبس وهو ذلك النمط من الحياة المناقض للبداوة المتصف بالاستقرار في الحضر أي المدن والقرى وما ينشا من زراعة للارض وانتظام في الادارة والصنائع والعلوم ومكاسب العيش ومن وسائل الدعة والرفاء. ومن مظاهر الحضارة المظهر الاقتصادي والمظهر السياسي والمظهر الاجتماعي والمظهر الفكري) (ينظر: ص٩٥، احمد سوسة، تاريخ حضارة وادي الرافدين في ضوء مشاريع الري الزراعية والمكتشفات الآثارية والمصادر التاريخية، ج١).
(١) الفتيان، احمد مالك، وعامر سليمان. محاضرات في التاريخ القديم، ص٢٨.
(٢)الفتيان، احمد مالك، وعامر سليمان. المصدر السابق. ص١١.
(٣) البصمجي، فرج، كنوز المتحف العراقي. ص٩.

(*) العصر الحجري المعدني او البرونزي (الكالكوليتيك ٥٦٠٠ ـ ٣٥٠٠ ق.م) يشمل هذا الدور الاعصر الحضارية الاخيرة من فترة العصر الحجري حيث تقدمت الصناعات المختلفة فاخذ الانسان يؤسس بداية الحضارة الناضجة لا سيما عندما انتقلت موجه الحضارة من الشمال ومن الهضاب الشرقية الى الجنوب والغرب نحو السهوب والسهول حيث وجدت ارض خصبة واسعة الارجاء سهلت الزراعة وظهرت عليها مستوطنات

وقد احتلت المنتجات المعدنية السومرية موقعاً متميزاً بين المنتجات المعدنية لاي عصر تال، فان الانجازات الكبيرة في السباكة يمكن ارجاعها الى نحاسي عصر سلالات المدن السومرية[١].

حيث تعد الفنون السومرية الاصل الكلاسيكي لفنون الشرق الادنى القديم بالمقارنة مع غيرها من الفنون التي كانت لها الاهمية الجانبية[٢].

وتكمن مشكلة البحث في ان جهود العديد من علماء الآثار والباحثين في التاريخ قد انصبت، بالدرجة الاساس على الاهتمام بتوثيق هذه النتاجات الفنية بشكل تاريخي وآثاري، وقلما كان هناك اهتمام بالابعاد الفكرية والفنية المحمولة على هذه النتاجات، إلا بشكل عابر ولم تدرك هذه المخلفات الفكرية والفنية إلا بدلالة المخلفات الحضارية العامة[٣]. ولذلك اتخذت الباحثة من مشكلة (الابعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية) موضوعاً لبحثها من خلال هذه الوريقات القادمة.

اهمية البحث.

تكمن اهمية البحث في كونه يسلط الضوء على الشواخص والكنوز الأثرية والمعدنية المصاغة والموجودة في المتحف العراقي والتي تعود الى فترة الحضارة السومرية (فجر السلالات السومرية) كما يسلط هذا البحث الضوء على الارث الحضاري الفكري والفني لبلاد وادي الرافدين، وليعرف المتخصص والقارئ ودارس الفنون ومحب الآثار والتراث الخصائص الفنية لتكوين المصوغات المعدنية السومرية، والمواد والتقنيات الفنية المستخدمة في صياغة المعادن، وكذلك تعرّف ما تحلمه هذه المصوغات من مفاهيم وابعاد فكرية وفنية.

اهداف البحث

يهدف البحث الى:

١. تعرّف الابعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية.

حدود البحث

اقتصر البحث على دراسة المصوغات المعدنية العائدة للفترة السومرية (عصر دويلات المدن ٢٨٠٠ _ ٢٣٧٠ ق.م)[*]. والموجودة ضمن ممتلكات المتحف العراقي، والتي تتميز

عديدة كانت اهم مراكز حضارة العراق القديم وكانت حضارة هذا العصر تعتمد على استخدام ثلاثة اكتشافات او اختراعات اساسية وهي: اكتشاف المعادن التي تشمل النحاس والقصدير والذهب والفضة والرصاص واستخدام الافران الموقدة بالفحم الخشبي لصهرها ثم اكتشاف المحور الدوار او اللولب واخيراً اختراع مبادئ الكتابة.
ويقسم العصر الحجري المعدني الى اربعة ادوار هي دور حلف ودور العبيد ودور الوركاء ودور جمده نصر. (ينظر: احمد سوسة، المصدر السابق، ص١٣٣-١٣٥).

(١) لويد، سيتون، آثار بلاد الرافدين، ترجمة د. سامي سعيد، ص١٤٩.

(٢) مورتكان، انطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، ص١٦.

(٣) الطعان، عبد الرضا. الفكر السياسي في العراق القديم. ج١، ص١٣.

(*) عصور فجر السلالات (Early Dynastie Period) ٢٨٠٠-٢٣٧٠ق.م وتشمل عصر دويلات المدن السومرية حتى قيام الدولة الاكدية ويقسم هذا العصر الى ثلاث اقسام الاول والثاني والثالث
عصر فجر السلالات الثاني ٢٨٠٠-٢٦٠٠ ق.م
عصر فجر السلالات الثالث ٢٦٠٠-٢٣٧٠ ق.م (ينظر: ص١٥٧، طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج١ وكذلك ينظر: ص٥٣، ص٥٦، عامر سلمان واحمد مالك الفتيان، محاضرات في التاريخ القديم).

بتكامل اجزائها والتي تشتمل على المصوغات المعدنية العائدة لهذه الفترة، من حلي واوانٍ واداوت وتماثيل صغيرة مسبوكة.

تحديد المصطلحات

تناولت الباحثة تحديد المصطلحات الواردة في العنوان ومنها:

١. الابعاد: البعد (الجمع) ابعاد، هي الرأي والحزم[١].

البُعْد:- (الجمع) أبعاد: مصدرها بَعُدَ: اتساع المدى او المسافة[٢].

البُعْد: ضد القرب وقد (بَعُدَ) بالضم فهو بعيد أي (مُتباعِد) و (أبعَدَه) غيره و (باعَدَه) و (بعَّده بعيداً)

والبَعَد بفتحتين جمع باعِد وخَدَم. والبَعَد ايضاً الهلاك[٣].

البُعد (سليكولوجيا): ابعاد الشعور هي مظاهر عملياتية، من شدة او ضعف، ووضوح او غموض، وطول او قصر.

البُعد (هـ) هندسياً: في التحليل الرياضي هو اس الحد، وفي العلوم الطبيعية هو العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة الى المقادير الاساسية وهي الطول والزمن والكتلة.

البُعد (فلسفياً): كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة انه قد يكون بعداً خطياً من غير خط وبعداً سطحياً من غير سطح إنه إذاً فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما خط وكذلك اذا توهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح لانه انما يكون ذاتها سطحاً إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وانما يكون فيها خط إذا كان فيها سطح ففرق بين الطول والخط والعرض والسطح لان البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس بسطح وانه كان كل خط ذا طول وكل سطح ذا عرض[٤].

(بُعدي) مصطلح فلسفي: يطلق على المعرفة التي تتكون بعد ما تنطبع به الحواس من معطيات وتكون القضية (بعدية) إذا كان المعول في صدقها على خبره بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي تحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها[٥] وعند ارسطو البعدي هو الحكم الذي يصدر عن العلم بالمعلوم من حيث ان المعلوم متاخر بالطبع عن علته في مقابله (قبلي)[٦] .

---

(١) البستاني، فؤاد افرام، منجد الطلاب، ط الحادية والثلاثون، دار المشرق، بيروت، لبنان.

(٢) جبران مسعود، رائد الطلاب، دار العلم للملايين: بيروت ص٢٠٥.

(٣) الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبدالقادر. معجم اللغة العربية، مختار الصحاح، طبع في مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر، مكتبة النهضة – بغداد، ١٩٨٣، ص٥٧.

(٤) معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي – انكليزي – لاتيني، اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص٦٩ - ص٧٠.

(٥) مجموعة من الباحثين، الموسوعة العربية الميسره، باشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر القاهرة – ١٩٥٩، ص٣٨٢.

(٦) معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي – انكليزي – لاتيني، المصدر السابق، ص٧٠.

التعريف الاجرائي.

الابعاد (البعدي): هي المعرفة التي تنطبع بها الحواس من معطيات الرأي والحزم، وكان المعول في صدقها على الخبرة بالواقع المحسوس.
٢- الفِكر جمع(أفكار): تردد الخاطر بالتأمل والتدّو بطلب المعاني //ما يخطر بالقلب من معاني// يقال ((ما لي في الامر فكره)) أي حاجة[١].
الفكرية (الفِكر): (الجمع) افكار مصدرها فكر إعمال العقل في امر نحله او ادراكه[٢].
الفِكرْ: اعمال العقل في الاشياء للوصول الى معرفتها ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية[٣].
فِكر (فلسفياً): فكره او معنى، عند افلاطون تفيد الماهية او الالشيء بالذات المفارق للمادة، في المذهب التصوري الفكرة تطور ذهني، والفكره قوة (I – force) اصطلاح ابتدعه (فوبي) للدلالة على ان الفكرة هو قوة تبعث فكرات اخرى وتدفع الى العمل ومن ثم لا ينبغي التميز بين عقل وإرادة او بين فكره معلومة فحسب وفعل يحققها[٤].
الفِكرْ:
أ- بوجه عام، جملة النشاط الذهني من تفكر وإرادة ووجدان وعاطفه، وهذا هوالمعنى الذي قصده ديكارت بقوله:

((انا افكر، إذن انا موجود))

ب- بوجه خاص
١- ما يتم به التفكير من افعال ذهنية.
٢- اسمى صور العمل الذهني بما فيه من تحليل وتركيب وتنسيق[٥].

الفَكْر والفِكْر: اعمال الخاطر في الشيء.
والفكرْ: كالفِكر وقد فكّر في الشيء وافكرَ فيه وتفكّر بمعنىً[٦].

التعريف الاجرائي:

البُعد الفكري: هي المعرفة التي تنطبع بها الحواس من معطيات تردد الخاطر بالتأمل والتدّو بطلب المعاني.

٣- الفن (فلسفياً) Art: يطلق على ما يساوي الصنعة، فهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتاثرات بواسطة الخطوط او الالوان او الحركات او الاصوات او الالفاظ. ومنه فني (Artistique) [٧].
الفنية (الفن): الفَنُّ: فنان جمع أفنان وفُنون جمع افانين.
١) تعبير الفنان بنتاجه عن مُثل الجمال الاكمل.

---

(١) المنجد الابجدي، الطبعة الثانية، دار المشرق، (المطبعة الكاثولوكية) ص٧٦٩.
(٢) جبران مسعود، المصدر السابق، ص٧٠٤.
(٣) جبران مسعود،، المصدر السابق، ص٧٠٤.
(٤) معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي – انكليزي – لاتيني، المصدر السابق، ص٥٠٨-ص٥٠٩.
(٥) مدكور، ابراهيم. المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤونالمطابع الاميرية القاهرة، ١٩٧٧، ص١٣٧.
(٦) ابن منظور الافريقي المصري، للامام العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن محرم، لسان العرب، المجلد الخامس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦، ص٦٥.
(٧) معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي – انكليزي – لاتيني، نفس المصدر السابق، ص٧٠.

٢) القواعد الخاصة بحرفه او عمل[١].

الفن: الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت او خيراً او منفعة.
فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سُميّ بالفن الجميل، وإذا كان تحقيق الخير سمي الفن، بفن الاخلاق وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة[٢].

الفن: وهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتاثرات بواسطة الخطوط او الالوان او الحركات او الاصوات او الالفاظ، ويشمل الفنون المختلفة كالنحت والتصوير[٣].

الفن: هو احد اشكال الوعي الاجتماعي. وهو التكوين الناشيء عن حقيقة او عدة حقائق هادفة تستهدف عملاً فنياً في النهاية، عن طريق عكس الحقيقة او الواقع في حساب لقواعد وقوانين علم الجمال (الاستطيقا) على هذا يصبح الفن بناءً وصرحاً اجتماعياً يضم بين جناحيه الاساس النظري وبناء التطبيقي العملي، إذ يعتبر جزءاً من هذا البناء للمجتمعات، ينتظر مرحلة التطوير التي ترد بحركة وكل مقومات البقاء والصيرورة عبر المادة الاجتماعية[٤].
ويعرف الفن بأنه: ((ان ينظر الانسان الى الوجود الخارجي نظره ذاتية مباشرة، كأنما هذا الوجود خطره من خطرات نفسه، او نبضة من نبضات قلبه، وتلك هي نظرة الروحاني ونظرة الشاعر ونظرة الفنان))[٥].

التعريف الاجرائي:
البعد الفني: هي المعرفة التي تنطبع بها الحواس من معطيات التعبير الخارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتاثرات بواسطة الخطوط او الالوان او الحركات او الاصوات او الالفاظ.

٤- صاغ: (صاغَ) الشيْ ُمن باب قال فهو (صائغ) و (صَوّ اغ) و (صيّاغ) ايضاً في لغة اهل الحجاز.
وعَ ملـُه(الصياغة) وفلان (يَصوغُ) الكِذب، وهو استعارة وفي الحديث (كِذبةٌ كَذَبها الصّواغُون)[٦].

الصّياغة - [صوغ]: حرفة الصائغ.
الصّيّاغ - [صوغ]: الصَوّاغ.
الصّائغ - (جمع) صاغة وصُيّاغ وصُوّاغ [صوغ]: من حرفته معالجة الفضة والذهب ونحوهما بأن يعمل منهما حلىً واواني.
المَصَاغ - [صوغ]: الحُليّ المَصوغة[٧].

---

(١) جبران مسعود، ،المصدر السابق، ص٧٠٤.
(٢) صليبا، جميل. المعجم الفلسفي (بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية)، الشركة العامة للكتاب، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت لبنان. ص١٦٥.
(٣) مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة - ١٩٧٩، ص٢٤٠.
(٤) كمال عبد، فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس - ١٩٧٨ - ص٢١٤ - ص٢١٥.
(٥) زكي نجيب محمود، الشرق والفنان، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون العامة (آفاق عربية) - بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة. ص٧.
(٦) الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد لاقادر، معجم اللغة العربية، مختار الصحاح، طبع في مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر، مكتبة النهضة -بغداد ١٩٨٣. ص٣٧٣.
(٧) المنجد الابجدي، الطبعة الثانية، دار المشرق - بيروت ١٩٦٨. ص٦٤٠ - ص٦٣٩ - ص٦١٥ - ص٩٦١. ص٩٦١.

صاغَ ـ ًضوغاً الشيء: هيّأه على مثالٍ مستقيم، ويقال ((صاغ الكلام)) أي اختلفه وكذّب فيه و ـ الله فلاناً صِيغة حسنةً: خلقه. يقال ((صِ يَغ على صيغته)) أي خُلق على خلقته // و ـ صِيغةً وصِياغةً وصَ يوغَةً الشيء: سبكه إنصاع إنصياعاً: مطاوع صاغ[1].
صياغة الذهب: من الحرف القديمة التي ظهر فيها دقة بتشكيل الذهب لصناعة الحلي والاواني والاطباق. برع فيها القدماء المصريون كما تدل الآثار التي عثر عليها من عقود وأساور ذهبية مرصعة بالاحجار الكريمة، كما عثر على حلي مماثلة في بلاد وادي الرافدين، قد بلغت غاية الدقة في الصناعة[2].

التعريف الاجرائي.
المصوغات: هي جميع الحلي والاواني والادوات بضمنها التماثيل المعدنية الصغيرة، التي استطاع الصائغ (الحرفي) من تطويعها. وسباكتها بمعالجة الفضة والذهب ونحوهما.

(١) المنجد في اللغة والاعلام، الطبعة العشرون، دار المشرق (المطبعة الكاثولوكية) ص.ب ٩٤٦، بيوت ـ لبنا ١٩٦٩. ص٤٤٠.
(٢) مجموعة من الباحثين. الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة ـ ١٩٥٩ ـ ص١١٣٨.

الفصل الثاني

المبحث الثالث

التقنيات الفنية للمصوغات السومرية

لقد استخدم الصائغ السومري العديد من المعادن في صناعته للمصوغات بعد استخلاصها من خاماتها، واستخدام التقنيات المختلفة لتحقيق نتاجاته الفنية التي تدل بوضوح على مراحل التطور التي بلغها الحرفيون السومريون في الصناعات المعدنية وعلى نطاق واسع بضمنها تلك المتميزة بدقة صناعاتها والتي توضح تقدم التقنية المستخدمة ورهافه الحسي الجمالي.

ويعتقد إن المصوغات الفنية الاولى قد صنعت من النحاسي المحلي وتعد الحضارة السومرية وبقدر معرفتنا بها مثل واضح من امثلة العصر النحاسي[١].

ويوجد النحاس بشكل طبيعي كمعدن نقي كما يتوفر على شكل مركبات متعددة حيث يكون ممزوجاً بمعادن اخرى واكثر اشكال النحاس شيوعاً هي كربونات النحاس والملاكيت (Malachite) والذي يسحق ويستعمل كطلاء اخضر هذا بالاضافة الى كونه مصدر للنحاس المعدني حيث يتحول الى مادة النحاس المعدني في درجة حرارة منخفضة نسبياً[٢].

هذا بالاضافة الى اوكسيد النحاس وكبريتاته، اما بالنسبة الى مميزاته فهناك النحاس الثقيل والمطروق والمصبوب والنحاس المتوسط الجودة والخالص والخام والمؤكسد وهناك نوعاً يكون ذهبياً ويراد به اللمعان الذي يظهر وكأنه من الذهب[٣] (ص٢٤٢-٢٤٣) وقد عرف العراقيون القدماء ومنهم السومريون بشكل خاص مصادر عديدة للنحاس والمعادن الاخرى، فكان النحاس يجلب من دلمون[*] ومن مكان او (مجان)[**].

اما بالنسبة للبرونز وهو سبيكة من النحاس والقصدير، فقد وفق الصائغ السومري في خلط (مقدار معين من النحاس بمقدار معين من القصدير من ٢% الى ١٦%)[٤]. وصولاً الى سبيكة اكثر صلابة من النحاس والقصدير وهي سبيكة البرونز [٥]،[٦]، ولهذا فأنه عندما يضاف للنحاس أي معدن آخر حتى لو كان الين منه ـ كالقصدير ـ فان الناتج يكون سبيكة اصلب واطول

---

(١) سارتون، جورج: تاريخ العلم ج١، ترجمة محمد خلف الله و د. مصطفى الامير وطه باقر و د. محمد عبد الهادي ابو ريده و محمد سليم سالم و د. رشيد الناضوري، بإشراف الدكتور ابراهيم بيومي مدكور و دز محمد كامل حسين و د. قسطنطين رزيق و د. محمد مصطفى زيادة، طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع) القاهرة ـ ١٩٧٨. ص١٧٩.

(٢) لنتون، رالف: شجرة الحضارة: قصة الانسان منذ فجر ما قبل التاريخ حتى بداية العصر الحديث. الجزء الاول، ترجمة د. احمد فخري، مطابع دار الكتاب العربي مصر، الناشر مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ـ نيويورك، ص١٧٦-١٧٧.

(٣) الجادر، وليد. حضارة العراق. ج٢، تاليف نخبة من الباحثين العراقيين، دار الحرية للطباعة ـ بغداد ـ ١٩٨٥. ص٢٢٢-٢٤٣.

(*) دلمون: البحرين فكانت سوقاً معروفة لمعدن النحاس عند منتصف الالف الثالث ق.م. وذلك باستخراج النحاس من منابعه المتنوعة ومنها تلك الواقعة في الاقسام الشرقية من شبه جزيرة العرب وقد جلب السومريون من نفس المصدر (دلمون) الفضة والذهب حيث كانت تتوفر في مناطق الساحل الشرقي في البحر الاحمر. ينظر: (الجادر، وليد، المصدر السابق، ص٢٤٣).

(**) وهي عمان الحالية، وقد نعتها السومريين بانها جبل النحاس علماً بوجود موضع يسمى بجبل المعدن ولا يزال فيه بقايا آثار الحفائر القديمة لاستخراج النحاس منه. (ينظر: الجادر، وليد، المصدر السابق، ص٢٤٣).

(٤) سارتون، جورج. المصدر السابق، ص١١٠.

(٥) الخادم، سعد. الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، باشراف الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي. مطبعة المعرفة، النشر مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة، ص٧٣-٧٤.

(٦) بهنس، عفيق. الفن عبر التاريخ، الناشر الفن الحديث العالي، طبع في مطبعة الجمهورية بدمشق. ص٢٠.

عمراً من كلا المعدنين السابيقين(***). وقد تم اكتشاف البرونز لاول مرة بحدود الالف الرابع ق.م(١).

وقد يمزج النحاس بنسبة عالية جداً مع معادن اخرى كالرصاص والانتيمون او الزرنيخ إلا ان خليط النحاس والقصدير من اجود الانواع(٢). وقد اجتهد العراقيون في سبيل الحصول على معدن القصدير غير المتوفر بكثرة محلياً وذلك في مناطق وجوده في عربستان وعيلام وتركيا، وهو موجود على شكل او كسيد (رملي ثقيل وقاتم اللون).

وقد استخدم العراقيون القدماء الذهب والفضة(*) ايضاً في صناعاتهم المتعددة، ومنها صناعة التماثيل والاسلحة والادوات المنزلية اضافة الى حلي الزينة.

وقد اجتهد العراقيون وبشكل مستمر في سبيل الحصول عليهما سواء عن طريق المقايضة، او عن طرق اخرى بما في ذلك الجزيات(٣). ويعد الذهب منذ القدم ملك المعادن لندرته النسبية أي (الصعوبة في الحصول عليه وتصفيته) بالاضافة الى خواصه الطبيعية المتمثلة في العظمة في الوزن، التقارب في الاجزاء (عدم وجود فراغات ظاهرة) و سهولة التشكيل، النعومة والمناعة ضد الصدأ، واللون الاصفر البراق.

وهناك مقولة تؤكد بان للذهب صفة طبيعية تجعل منه معدناً فريداً وهي ((إذا صهرنا الذهب الاصفر مئة مرة، فلن يفسد)).(٤)، ويكون لون الذهب النقي اصفر لامعاً، صقيلاً، وهو من من اكثر المعادن قابلية للطرق والسحب، حيث يمكن سحبه الى رقائق تصل الى (٠.٠١) ملم، ويمكن لحامه بسهولة، وله درجة انصهار تتراوح بين (٧٤٨ ـ ١٥٠٠)م(٥). وكان الذهب يستحصل في العصور القديمة من الرواسب الغرينية. وثمة نص من اور يعود تاريخه الى الالف الثاني قبل الميلاد وبعض كالتالي: ((ذهب احرر (١٠) شقلات(*) من الصخر المسحون)) ان هذا النص الوحيد المعروف، الذي يشير الى استخراج الذهب من غير الرواسب الغرينة(٦). واستعمل السومريون تسميات منها الذهب الاحمر و الذهب النقي وكان الاختلاف بين بين هذه الانواع يعتمد على نسبة خلطة بالمعادن الاخرى وخاصة مع النحاس والفضة(٧).

(***) في غالب الامر تكون أي مادة نقية ضعيفة كما ان العديد من الشوائب تصلح لان تجعلها اقوى (ينظر: ص٨٠. برونوفسكي. ج. ارتقاء الانسان، ترجمة د. موفق شخاشير، مراجعة: زهير الكرمي سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرهاالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.٢٩ ربيع الثاني، جمادي الاول ١٤٠١ هـ ـ مارس (آذار) ١٩٨١م).

(١) برونوفسكي. ج. إرتقاء الانسان، ترجمة د. موفق شخاشير و، مراجعة: زهير الكرمي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، ص٨٠، ص٩١.

(٢) الجادر، وليد، المصدر السابق، ص٢٤٦.

(*) يقرأ الذهب باللغة السومرية KU.GI ، والفضة KU. BABBAR و KU تعني باللغة السومرية (نقي) و (BABBAR تعني (ابيض) الامر الذي يكشف عن ماهية وخصائص فضتهم (ينظر:ص٢٣٩: مارتن ليفي. الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في وادي الرافدين، نرجمة وتعليق وتقديم د. محمود فياض المياحي د. جواد سلمان البدري د. جليل كمال الدين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية. دار الرشيد للنشر. دار الحرية للطباعة ـ بغداد ١٩٨٠).

(٣) نخبة من الباحثين العراقيين. حضارة العراق. ج٢. المصدر السابق. ص٢٥٠.

(٤) برونوفسكي.ج. المصدر السابق، ص٩٠-٩١.

(٥) نوال محسن علي. المصدر السابق، ص٣٧.

(*) شقل (في اللغة الاكدية) (Shiglu) وفي السومرية (Gin)وهو وزن يعادل (٨.٤)غم (ينظر ليفي مارتن، المصدر السابق، ص٥٧) ومن المعروف ان التسمية مشتقة من نفس الجذر الثلاثي الذي اشتقت منه كلمة مثقال في اللغة العربية. (ينظر: الجادر، وليد، المصدر السابق،ص٢٥٢).

(٦) ليفي، مارتن. المصدر السابق، ص٢٥٠.

(٧) الجادر، وليد. المصدر السابق. ص٢٥٥-٢٥٦.

وقد فتن الذهب عقول المجتمعات الانسانية على مر العصور، فهو معدن ثمين بالنسبة لنا لانه نادر، ولكنه بالنسبة للسيميائيين(**) في العالم اجمع كان ثميناً لانه مادة لا تفسد ولا يؤثر فيه أي حمض او قلوي معروف في ذلك الوقت ولذلك فقد اربتط الذهب عندهم (برمز الخلود)، ولذا كان كل دواء يهدف الى مكافحة الشيخوخة يحتوي على الذهب (الذهب المعدني)، كمادة اساسية في تركيبه. ولهذا كان السيميائيون يحثون عملاءهم على ان يشربوا باكواب ذهبية كي تطول اعمارهم(١).

اما الباحثة فتظن ان مثل هذا الاعتقاد ربما كان شائعاً عند السومريين والدليل على ذلك هو الاواني الذهبية للملك (مس ـ كلام ـ دك) والملكة شبعاد، والتي عثر عليها في المقبرة الملكية، فقد عثر في احدى المقابر على جثة ملك وهو ممسك باحد كفيه كأساً ذهبية، اما بالنسبة للفضة فكما هو الحال بالنسبة للذهب عرف العراقيون القدماء انواعاً ودرجات متباينة من الفضة ضمنها الفضة النقية او الصافية او المصقولة والقوية او الصلبة. وكانت الفضة تصاغ في اشكال عديدة مثلها مثل الذهب، وقد استخدمت الفضة كوحدة قياس للوزن متعارف عليها في العراق القديم(٢).

وتوجد الفضة بحالة نقية في الطبيعة بدرجة اقل من الذهب، إلا ان المعدنين غالباً ما يتواجدان في الطبيعة مع بعضهما البعض كمزيج (طبيعي) يسمى باللالكتروم (Electrum) وتختلف فيه نسب المعدنين الى درجة كبيرة من منطقة الى اخرى. ويصنف الالكتروم في يومنا هذا كذهب، حيث يمكن فصل المعدنين عن بعضهما البعض اما قيدماً، فقد كان الانسان يصنع تلك المادة كما يعثر عليها. وبالتالي يصعب معرفة فيما إذا كانت المصوغات الصغيرة المصنوعة في الماضي السحيق قد صُنعت من الفضة النقية او من خليط الالكتروم الذي يحوي على كمية قليلة من الذهب، دون اجراء تحاليل كيمياوية لتلك القطع.(٣)

اما الفضة النقية (الصافية) فهي تلي الذهب النقي في القابلية للطرق واللدونة ولها درجة انصهار تتراوح بين (٨٩٣-٩٦٠)م°، وهي مرنة وبالامكان سحبها الى الاسلاك رفيعة ولها القابلية على الثني(٤).

اما الحديد فعادة لا يوجد في الطبيعة كمعدن، لكنه يوجد خاماً على الرغم من ان معدن الحديد يمكن ان يوجد بكميات قليلة جداً في بعض حجارة النيازك. وان كانت بعض اقدم الادوات الحديدية قد صنعت من الحديد النيزكي فان ذلك لا ينطبق على معظمها(٥).

وقد استطاع الانسان السومري ربط العلاقة بين معدن (الحديد والسماء)(*) ومن اهم خامات الحديد هي (الهيماتيت) حجر الدم، الذي يكون احمر اللون عند التسخين، وخامات

(**) السيميائيين:

(١) برونوفسكي. المصدر الساب، ص٩٢.

(٢) الجادر، وليد. المصدر السابق، ص٢٥٣.

(٣) هودجز، هنري. التقنية في العالم القديم، ترجمة رنده قاقيش، مراجعة د. محمود ابو طالب، الدار العربية للتوزيع والنشر، عمان ـ الاردن، ص٦٢،ص١٣٥.

(٤) نوال محسن علي، المصدر السابق، ص٣٨.

(٥) هودجز، هنري. المصدر السابق، ص١٣٥.

(*) قد ذكر مصطلح (آن-بار)، AN-BAR مشيرين به الى إن (آن) تعني السماء وبار تعني الحديد ويترجم المصطلح بمعنى معدن السماء او (المعدن النيزك) (ينظر: ص٢٥٤، الجادر، وليد.).

اوكسيد الحديد الحمراء الشديدة النقاء أي (المغرة الحمراء)[١] وتبلغ درجة انصهار الحديد (١٥٣٧م°)[٢].

ورغم كون خامات الحديد اكثر انتشاراً من خامات النحاس، إذ يوجد في الواقع عدد قليل من الدول التي لا توجد فيها خامات الحديد على الاطلاق[**]. إلا ان طريقة الحصول على الحديد كانت مختلفة عن طريقة الحصول على النحاس والبرونز الى حد كبير، الامر الذي نتج عنه انتشار اساليب تصنيع الحديد قد استغرق وقتاً طويلاً، فقد كان من الضروري التحكم في الظروف داخل الفرن، اكثر مما كان مطلوباً اثناء عملية صهر البرونز، لان خامات الحديد لا تنصهر، وإنما تتحول الى حديد بوجود غاز اول اوكسيد الكربون داخل الفرن، على العكس من خامات النحاس والبرونز، لذا كان من المستحيل انتاج اية كمية من الحديد دون استعمال المنفاخ او اية اداة اخرى لتوليد تيار هوائي[٣].

التقنيات الفنية المستخدمة في المصوغات السومرية

منذ اكتشاف المعادن في فترات التاريخ المبكرة، وقد اهتم الانسان في وادي الرافدين بالصناعات المعدنية وتزايدت الحاجة والطلبات على النتاجات الفنية المعدنية، حيث ان الإله (ايا) المعروف بكونه سيد المعرفة كان رمزاً لمثل هذه الصناعات الخاصة بالمعادن. وكان معدن الذهب ينسب الى الإله انليل[٤]. غير انه ما عرفناه حتى الآن عن الخبرات العلمية القديمة قليل جداً، وربما يعود ذلك جزئياً الى الامية الواسعة النطاق التي اكتنفت (الصائغ) القديم في التكنولوجيا، او رغبة هذا الصائغ في الحفاظ على سرية معرفته المهنية لغرض حماية نفسه[٥]. غير انه من خلال النتاجات الفنية المتبقية لنا والتي توضح لنا المزيد من المعلومات الوثائقية الخاصة بتفاصيل الحرف والصناعات العراقية القديمة، التي بلغها الحرفيون في الصناعات المعدنية على نطاق واسع بضمنها تلك المتميزة بالصناعة التي توضح براعة في التقنية وتحسساً جمالياً[٦].فقد برع الصاغة السومريون في التقنيات الفنية المستعملة في الصناعات المعدنية، إذ ابتكروا تقنيات لم يسبقهم اليها احد كما في تقنية التحبيب والتطعيم وسبك المعادن وصبها. وقد لفتوا اهتمام الملوك (الحكام) والكهنة، وعدوا من امهر الفنانين خاصة بعد ان اصبحت للمصوغات المعدنية مكانة مهمة في الحياة الاجتماعية والدينية على السواء وعلى الرغم من تعدد التقنيات المستخدمة في المصوغات المعدنية عبر العصور التاريخية المتعاقبة، وتقدم التقنيات الحديثة، إلا انه ليس من المستغرب ان تعرف بان التقنيات الاساسية لصناعة المصوغات المعنية قد بقيت كما هي دون تغيير جذري لها، أي انه يمكننا ملاحظة طاولة المصوغات المعدنية المعاصرة، المشابهة الى حد كبير لطاولة الصائغ السومري خلال الالف الثالث ق.م مع العلم ان الآلات المعاصرة قد تكون مصنوعة من مواد عالية المقاومة كالفولاذ بدلاً من

---

(١) ليفي، مارتن. المصدر السابق، ص٢٥١.

(٢) د. منى حسن عباس، الجيش والسلاح في العراق القديم، منذ عصور فجر السلالات حتى نهاية العصر الأكدي، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، مقدمة الى مجلس كلية الآداب في قسم الآثار جامعة بغداد ١٩٩٧، ص٣٢٨.

(**) ان معدن الحديد وخاماته موجودة في القشرة الارضية ونسبة وجوده في الطبيعة اكثر ١٠٠٠ مرة من معدن النحاس، والعراق يمتلك خامات الحديد في منطقة وادي الحسينية، شمال شرق مدينة الرطبة. (ينظر: ص٣٢٨-٣٢٩،منى حسن عباس، المصدر السابق).

(٣) هودجز، هنري. المصدر السابق. ص١٣٦.

(٤) الجادر، وليد. المصدر السابق، ص٢٥٧.

(٥) ليفي، مارتن. الكيمياء والتكنولوجيا الكيميائية في وادي الرافدين. ص٤٢.

(٦) الجادر، وليد. المصدر السابق، ص٢٥٥.

البرونـز، او قـد يستخـدم غـاز (البـوتان) بـدلاً مـن نـار الفحـم المفتوحـة، ومكـائن الصـقل الكهـربائية بـدلاً مـن العمـل المضنـي للصقـل اليـدوي، التـي جعلت العمل اكثر راحـة بالنسبة للصائغ المعاصر ويمكن ان ينجز بدقة عالية وبوقت اقصر[١].

ومن هذه التقنيات المستخدمة في المصوغات المعدنية السومرية هي:

اولاً. تقنية الطرق والتسخين أي (الطرق بالبارد والساخن):

بعد ان اكتشف الانسان المعادن، كانت الادوات المعدنية في البداية تصنع بواسطة طرق القطـع الصـغيرة مـن المعـدن والموجـودة فـي الطبيعـة بحالـة صـافية وقـد اسـتخدمت الحصـى المستديرة لهذا الغرض، واستمر استعمالها كمدقات لعدة قرون لاحقة، فقد كـان النحـاس قبـل ٣٠٠٠ سنة ق.م من بين المعادن القليلة الذي يوجد في حالة صافية وان كـان بصـورة نـادرة اكثـر من وجوده خاماً وادى هذا الاكتشاف الى امكانية تشكيله بالطرق البارد، فقد وجدت مـواد صـغيرة من النحاس مطروقة محلياً. وخرز من الملكيت ووهو احد خاماته في طبقات اوائل الالـف السـابع ق.م فـي مواقـع (جـايونو) قـرب مدينـة اركـا في جنـوب الاناضـول وعلـى بعد ١٢ ميلاً فقط من مصدر مهم لخامات النحاس[٢]. اما في العراق فقد كـان شـيوع استخدام النحـاس ولاول مـرة علـى شكل ادوات حربية ومنها رؤوس الحراب ويبدو ان استخدامه كان في اول الامر بشكله الطبيعـي وذلك بدون تسخين[٣]. وقد استمرت طرق المعادن لعدة سنين بـدون تسـخين ولكـن فيمـا بعـد بـدأت عمليـات تسـخين المعـادن قبـل طرقهـا فـي مواقـد منزليـة، واسـتعملت فيمـا بعـد مصـاهر خاصـة بالمعادن ترفع فيها الحرارة لدرجة مناسبة عن طرق النفخ فـي النـار، باسـتعمال انابيـب خشـبية او مـن القصـب[٤]. وبهـذا فـان تقنيـة الطـرق كانـت تقـوم بتغييـر شـكل المعـدن بـالطرق اليـدوي علـى المعدن البارد او الساخن حسب نوعيـة المعـدن، إذ يتكثـف المعـدن فـي اثنـاء عمليـة طرقـه وترتفـع خواصه الميكانيكية[٥]، وبذاك فان طرق النحاس وهو بارد لا يؤدي الى تنقيته بل الى تكسره مثـل مثل تكسر الاحجار اذا رغب الانسان في صناعة الادوات او الآلات منه ذلك لان التطريق يقسـي المعدن ويجعله اقل لدونـه، امـا التلـدين المتكـرر (بالتسـخين والتبريـد) فهـو ضـروري اذا مـا أريـد احداث تغييرات واسعة في الشكل بالتطريق[٦].

ان تسخين المعدن الى درجة الاحمرار، وعندما يبرد يشكل بـالطرق والتسـخين المسـتمر حتى يبدأ بالتصلب من جديد، عندها يسخن مرة ثانية لتخفيف القوة الضاغطة المتشكلة داخله تلك الطريقـة تعـرف اليـوم بالتلـدين (Onneoling) ويبـدو ان فكـرة التلـدين قـد اكتشـفت فـي غضـون القرن او القرنين اللذين تليا اول استعمال للنحـاس، وقـد كـان هـذا الاكتشـاف فـي غايـة الاهميـة لا سيما وانه عرف الجنس البشري على امكانية تغيير المعادن باستعمال درجات الحرارة المرتفعة، ومن الممكن ان يكون هذا الاكتشاف نتيجة تفكير منطقي من قبل الصـائغ السـومري، فالعديـد مـن المـواد الطبيعيـة كالقـار والصـمغ،على سـبيل المثـال، تلـين عنـد التسـخين لـذلك مـن المـرجح ان استعمال النار للتقليل من صلابة النحاس المطروق، كان لتطبيق مبدأ التليين بالتسخين[٧]. ومثـال على المصوغات السومرية التي شكلت بطريقة الطرق والتسخين هي (مجموعـة الاوانـي الذهبيـة المتمثلة بالطاسة البيضوية الشكل والكأس المخروطي الشكل) ومـن خـلال ملاحظتنـا لمحيـط هـذه الاوانـي واقطـار قاعدتها يمكننـا التكهن بـان الصـائغ السـومري كـان علـى علـم بالقاعدة الهندسية

---

(١) نوال محسن علي، المصدر السابق. ص٥٣.

(٢) ديفيد واجوان اوتيس. نشوء الحضارة، ترجمة لطفي الخوري، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام – بغداد ١٦٨٨. ص٤٣.

(٣) حضارة العراق. ج٢، المصدر السابق، ص٢٤٠-٢٤١.

(٤) هودجز، هنري. المصدر السابق، ص٥٦.

(٥) الحداد، عبد الفتاح حسن وآخرون. المعادن والميكانيك. ط٢، مطبعة وزارة التربية، اربيل، ١٩٨٢، ص٣٥. ص٣٥.

(٦) ليفي، ماترن. المصدر الاسابق، ص٢٧٢.

(٧) هودجز، هنري. المصدر االسابق، ص٥٧.

للاشكال المطلوب تشكيلها وهي عندما يراد الحصول على مقتطعات دائرية يستحسن اقتطاعها على هيئة مربع، بحيث يكون طول الضلع تربيع متساوياً لقطر الدائرة المطلوبة (كما في الشكل رقم):

ومن المؤكد ان الصائغ السومري كان يحدد مركز هذه الدائرة بوساطة تقاطع قطري المربع الاول من اجل ان يحصل على آنية متناسبة ومتوازنة وغاية في الدقة كما لاحظنا في امثلة (الاواني الذهبية) حيث يعتبر مركز الدائرة ((دليل إرشادي في عملية التطويع بالطرق)). وبالتالي الحصول على الشكل المطلوب، ولكن عملية تطويع هذه الالواح المعدنية بالطرق المباشر لا تتم بطريقة عشوائية انما يتم ذلك بالاستعانة ببعض القوالب ذات الاحجام والاشكال المختلفة بحيث ان احجام القوالب التي نحصل بها على تشكيل الآنية تقدر على وجه التقريب، اذ ان الحصول على القالب بغاية الدقة غير ممكن كما هو الحال في إشغال المعادن[١]. وتسمى هذه القوالب (بقوالب التشكيل) وعادة تكون هذه القوالب من الخشب إذا كان العدد المطلوب تشكيله قليلاً، وكثيراً ما تكون هذه القوالب من المعدن خصوصاً اذا كان الشغل عميقاً، ويصنع القالب الخشبي من نوع جيد من الخشب الصلب الثقيل الوزن مثل (خشب السنديان)، وقد يغلف القالب احياناً (إذا كان عدد القطع المراد عملها كبيراً بقشرة معدنية حيث تثبت هذه القشرة المعدنية فوق القالب الخشبي في(انظر الشكل رقم) مثال على قالبين بسيطين:

هناك لوحة جدارية عثر عليها في احد القبور المصرية ويظهر فيها عدد من عمال المعادن، في نحو ٢٠٠٠ ق.م، وعلى الجهة اليسرى رجل يحمل حصى مستديرة للطرق على قالب بشكل اسطوانة مقطوعة وفوقها اسطوانة اصغر أي انه يشبه القالب الصغير[٢]. (انظر الشكل رقم).

اما بالنسبة لادوات الطرق والجمع والمصاقل اليدوية المستخدمة في تقنية الطرق فهي متعددة بتنوعها ومختلفة باشكالها. وقد لاحظت الباحثة ان ادوات الصقل والتجميع التي كان يستخدمها الصائغ السومري تشبه الى حد بعيد المصاقل التي اكتفت باستخدامها شركة توماس فروين (Thomas Fruin Co.) التي تصنع هذه الماكينات الى جانب ماكينات الورش الاخرى، لانها ترى فيها الكفاية لكل اغراض عمليات الجمع[٣].

وهذا دليل على ان الصائغ السومري استطاع ان يبتكر العديد من التقنيات لتشكيل معادنه (مصوغاته المعدنية) من خلال ادواته المعدنية التي ابتكرها بنفسه واستخدمها لهذا الغرض والتي ظلت حتى يومنا هذا محتفظة بنفس الشكل وتستخدم من اجل نفس الغرض ومن هذه الادوات هي (المصقلة) (انظر الشكل رقم) التي تستخدم من اجل الضغط على اللوح المعدني، حيث يبدا العمل بدفع او ضغط اللوح معدني تجاه القالب مع الاستعانة بمركز او عمود يثبت على الركيز ذو الشكل (T) لتحقيق الضغط، وحيث يجري العمل بما يشبه عملية خرط الخشب اليدوية[٤].

وبهذه الطريقة يتشكل القرص المعدني لشكل القالب ويصير القرص المستوي وعاء بغير لحام، ومع ان العملية تبدو سهلة إلا انها تحتاج الى الخبرة الواسعة، ومران جدي للحصول على نتيجة مرضية، وهذه الحقيقة تبدو واضحة حيث يلزم المحافظة على انتظام سمك المعدن مع العلم

---

(١) زهران، محمد احمد. فنون اشغال المعادن والتحف، الطبعة الاولى، الطبع والنشر مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٦٥. ص١١٨.
(٢) هودجز، هنري. المصدر السابق، ص٥٦.
(٣) زهران، محمد احمد. المصدر السابق، ص١٤٩-١٥٠.
(٤) زهران، محمد احمد. المصدر السابق، ص١٤٩-١٥٠.

إنه يجب طلاء القرص المعدني بالزيت قبل البدء بعملية الصقل. (انظر الشكل رقم) حيث يمكننا ملاحظة التاثير العملي لادوات الصقل على اللوح المعدني.

حيث تكون (ب) هي القالب، أ المسند المركب، جـ اللوح المعدني قبل بدء العملية (عملية الصقل) وعندما يبدأ الصانع بالعمل تكون المصقلة (د) تجاه اللوح المعدني لتضغط على اللوح الى ان يصل الى الحالة (ح) وبضغط المصقلة على المعدن الى الخلف يكون تشغيلها الى الوضع (هـ)، وفي النهاية يمكننا الحصول على الشكل الذي نريد.

وبذلك فان الاشكال البيضوية يمكننا الحصول عليها باستخدام قوالب بيضوية ويتم جمعها وصقلها بنفس الطريقة.

وستقوم الباحثة بعرض مجموعة من ادوات (الجمع او المصاقل اليدوية) التي كان يستخدمها الصائغ السومري ومقارنتها مع مجموعة اخرى من الادوات التي استخدمتها شركة (توماس فروين) وستترك الباحثة عملية المقارنة بين المجموعتين للقارئ العزيز من اجل ان يتوصل الى حقيقة مدى عبقرية الصائغ السومري لابتكاره لهذه الادوات التي استخدمها في عمله من اجل تطويع المعادن وبالتالي انتاجه الفني الذي خلفه لنا وهو بمثابة كنوز من التحف الفنية في مجال المصوغات المعدنية.

بحيث ان هذه الادوات اليدوية ظلت شاخصة امامنا حتى يومنا هذا، لما فيها من الكفاية لكل اغراض عمليات الجمع والصقل وباقي العمليات الاخرى بحيث انه أي صانع (او عامل) في مجال المصوغات حتى يومنا هذا لا يمكنه الاستغناء عنها في مجال عمله، فهي بمثابة الحجر الاساس في مجال الاشغال المعدنية (المصوغات المعدنية) المتمثلة بتقنية (الطرق والتسخين) (انظر الشكل رقم).

ثانياً. تقنية وصب المعادن (السباكة)(*).

لقد ظهرت فيما بعد عملية الصهر التي يبدوا انها كانت مرحلة تجريبية وخطوة مهمة على طريق التطور الحضاري وعدت عملية الصهر مرحلة كبيرة ومؤثرة في تسريع عمليات التطور الحضاري وفي العراق بالذات أي (حضارة وادي الرافدين) إذ ان معرفة العراقيين بهذه المرحلة من التطوير في هذا القطاع الصناعي الهام الذي امكنهم من التوصل الى اذابة النحاس واتخاذه باشكال واحجام عديدة وبواسطة ما يعرف بالقوالب المفتوحة ثم التوصل الى ما يعرف بالقوالب المغلقة التي تصنع من اكثر من قطعة واحدة تعتبر هذه المرحلة مهمة جداً حيث استخدمت الطريقة الاخيرة أي (القوالب المغلقة) في عمليات صب التمثيل من المعادن ومنذ عصور فجر السلالات(١).

وقد اصبح الصائغ السومري بامكانه تشكيل المعادن بسهولة عن طريق صبه في قوالب وذلك عند اكتشاف إمكانية تحويل المعدن الى سائل عند التعرض لدرجة حرارة وافية بالغرض. اما فكرة الصب نفسها فقد سبق وجودها في صناعة الطوب، وفي صناعة الاختام في تلك الحقبة وكانت القوالب في البداية غاية في البساطة وهي القوالب المفتوحة، اذ كان يتم حفر الشكل التقريبي للقطعة المراد صبها في قطعة حجرية ملائمة، كالحجر الرملي ذي الحبيبات الناعمة او أي حجر يمكن ان يتحمل درجات الحرارة العالية المشاركة في العملية، بعدها يتم صب المعدن المصهور في التجويف الذي احدث في القالب الحجري. وكانت القطع المعدنية التي تصب في

(*) السبك او (السباكة): هو صهر المعادن وصبه في قوالب نموذجية نحصل بها على الاشكال، السابق تحديد فراغاتها في قوالب من الرمل او من المعدن(ينظر: ص٢٢١، زهران، محمد احمد. المصدر السابق).

(١) الجادر، وليد. المصدر السابق. ص٢٤١.

تلك القوالب لا تزال بحاجة الى الكثير من الطرق والصقل حتى يتم الحصول على الشكل المطلوب[١].

وقد استخدمت الحصى المستديرة للغرض نفسه، حيث استمر استعمالها لعدة قرون لاحقة (انظر في الشكل رقم)، وكان يسخن المعدن (أي يصهر) في افران ذات درجة مرتفعة كافية لصهر الخامات مثل خامات النحاس عن طريق النفخ على النار باستعمال انابيب خشبية او من القصب[٢]. وقد اصبح فيما بعد من الممكن تسخين كميات من المعادن وذلك باستخدام المنافخ لرفع درجة حرارة الافران، اكثر مما كان ممكناً في السابق عندما كان العامل يستعمل انابيب النفخ بالفم، وذلك بوساطة منافخ تصنع على شكل طبلة تغطى بالجلد ومزودة بانابيب فخارية، وحيث نرى في منظر يعود الى احد القبور المصرية في نفس الفترة (فجر السلالات)[*]. حيث رجالاً يقومون بتشغيل المنافخ وهم يتأرجحون من جهة لاخرى، يطأون اولاً على منفاخ واحد لطرد الهواء ثم على الآخر وهكذا، وكان الحبل المتصل بجلد المنفاخ يستعمل لرفع الجلد حيث يمتلئ المنفاخ بالهواء استعداداً للوطئ عليه من جديد.

ولكن في غضون القرون القليلة التالية تم تطوير طرق جديدة لتصميم القوالب، فقد تمكن الصائغ السومري من تشكيل القوالب في جزئين متقابلين مما مكنه من الحصول على الجزء الاكبر من التصميم النهائي للقطعة، فكان يتم تثبيت جزئي القالب باحكام مع بعضهما البعض ثم يصب المعدن المصهور ليملأ الفراغ بين جزئي القالب بحيث يتم الحصول على شكل متقن تقريباً للقطعة المصنوعة فضلاً عن ذلك فان القوالب المكونة من جزئين لم تعد تصنع غالباً من الحجر ولكن اصبحت تصنع من الفخار، حيث كان يصنع نموذجاً للقطعة المراد صبها، وغالباً ما يكون الأنموذج من الخشب وحول ذلك الأنموذج يتم اولاً بناء قالب من الصلصال يليه قالب آخر يقابله، بعد ازالة الأنموذج يتم شي القوالب الصلصالية كما تشوى الاواني الفخارية، ثم تركب بعدها القطع المشوية لتشكل قوالب يصب فيها المعدن المصهور ليملأ الفراغ الذي كان يشغله الأنموذج السابق[٣].

وفيما بعد اصبح من الممكن صب قطع برونزية مجوفة كالفأس السومري المجوف وذلك بادخال نواه صلصالية إضافية. (انظر الشكل رقم).

وكان كل ذلك تمهيداً لظهور القوالب المغلقة التي كانت تصب فيها التماثيل المعدنية بطريقة (الصب بالشمع المفقود)[**] والتي تصلح لانتاج مسبوكات بابعاد دقيقة جداً وباحجام مختلفة، هذا وقد ادرك الصائغ السومري ان اضافة الرصاص بكميات قليلة للسبيكة مكن الصائغ السومري من تحقيق التفاصيل الدقيقة في القطع المصبوبة. فاضافة نسبة ٥% - ٦% من الرصاص الى السبيكة لا يؤدي الى تغير خصائصها كمعدن يستعمل في صناعة الادواة والاسلحة بشكل كبير، وإنما يغير خصائصه عندما ينصهر، لأن السبيكة تصبح اقل لزوجة بكثير، وذلك على درجات حرارة منخفضة وبالتالي يسهل صبه في قالب معقد، وبفحص القطع المصبوبة القديمة وجد ان البرونز الذي فيه نسبة عادية من القصدير يبرد عادة بسرعة كبيرة

---

(١) هودجز، هنري. المصدر السابق. ص٧١.

(٢) منى حسن عباس. المصدر السابق، ص٣٣٠-٣٣١.

(*) لم تكشف لنا التنقيبات عن المواد الاثرية التي تخص اعمال التعدين لدى السومريين، ولم نحصل على الادوات التي استعملها الصواغ مثل البوادق او الافران او ادوات العمل او المنفاخ لذلك بأمكاننا الاستدلال على بعض الادوات من خلال المقارنة مع ما عثر عليه في مواقع تعودد الى نفس الفترة أي (عصر فجر السلالات).

(٣) هودجز، هنري. المصدر السابق. ص٧٤.

(**) تستبعد البحثة استخدام مادة القير في القوالب المغلقة، رغم كونه مادة متوفرة في وادي الرافدين، وذلك لكونه مادة ذات كثافة عالية ولزوجة شديدة بالاضافة الى لونه الداكن، فمن المحتمل انه يترك اثره على القالب وبالنتيجة يكون لون السبيكة معتم، من جراء تلوثها بالقير.

بحيث لا تظهر تفاصيل القالب على المعدن كما تترك شقوقاً في القطع المصبوبة والتي كانت اما تهمل او تعبأ فيما بعد، وباضافة الرصاص للبرونز تم التغلب الى حد كبير على تلك المشكلة.

ونتج عن ذلك كله ان اصبحت القطع المصبوبة وحتى الاسلحة اكثر إتقانا[١]. يضاف الى ذلك شيوع اساليب جديدة في صناعة القوالب مثل القوالب الشمعية المغلقة حيث يتم صناعة قالب من الشمع للقطعة سواء كانت تمثالاً صغيراً او مقبضاً لسيف. ثم يغطى القالب الشمعي بعدئذ بطبقة من الصلصال الناعم[*]. وبعد ذلك تضاف طبقة سميكة خارجية من الصلصال الخشن، ويترك القالب ليجف، ثم يسخن بحيث يمكن التخلص من الشمع الذائب بصبه خارج القالب بينما تصبح طبقات الصلصال قاسية كالفخار، بعد ذلك يصب المعدن في التجويف الذي ترك بعد التخلص من الشمع بحيث تاخذ القطعة النهائية شكل القالب الشمعي بدقة، وكان القالب يكسر للحصول على القطعة[٢]، وترى الباحثة ان الصب بهذه الطريقة يجعل وصول القوالب الينا امر مستحيل أي (لا يمكن استعمال هذه القوالب مرة ثانية) اما اذا كان النموذج المطلوب هو عبارة عن تماثيل مجوفة، فلصناعة التماثيل كان يتم اولاً تشكيل كتلة من الصلصال اصغر من حجم التمثال المراد صنعه، وتترك لتجف ثم تضاف لها طبقة من الشمع يساوي سمكها سمك المعدن في التمثال النهائي، وكانت تثبت كتلة الصلصال بمجموعة من المسامير من اجل التثبيت اثناء الصب، وكانت توضع جميع التفاصيل النهائية للنموذج المراد صبه على الطبقة الشمعية، وبعدئذكانت الكتلة والطبقة الشمعية تغطى بطبقة صلصالية تترك لتجف ثم تسخن لإزالة الشمع ثم يصب البرونز السائل ليملأ الفراغ الباقي بين الكتلة الصلصالية والقالب الخارجي، وكان من الممكن إزالة الكتلة فيما بعد، إلا ان تلك الخطوة لم تطبق دائماً[٣][*].

التشكيل بالسلك او الصياغة التخريمية (Filigree):

بعد اكتشاف طريق اللحام، بدأ الصاغة بتزيين سطوح اشغالهم بزخارف او رسوم بالسلك المعدني، ويتم انتاج السلك لاعمال الصياغة التخريمية يدوياً، حيث تقطع اشرطة نحيفة من صفيحة معدنية بوساطة اداة حادة او ازميل، ثم تجري عملية سحب الاسلاك باستخدام زوج من الملاقط الصغيرة البسيطة، وتعمل حلزونات وحلقات تملأ مساحة محددة بإطار من شريط معدني وتلحم مع بعضها، وقد يتطلب العمل سكين او اكثر يدمجان مع بعضهما. تقوم بهذا العمل مجموعة ايدي تكمل بعضها بعض حسب خطوات العمل (انظر الشكل رقم).

ان عملية التشكيل بالسلك تتضمن حالتين، فاما ان يعمل اطار خارجي من شريحة المعدن السميك وتشكل اسلاك رفيعة اقل سمكاً تسمى العروق ثم ترص داخل الاطار وتلحم مع بعضها، او توضع حلزونيات الاسلاك فوق قاعدة من المعدن وتلحم مع بعضها. وفي كلتا الحالتين فان التسمية الشائعة محلياً لهذه العملية هي (الفلكري) والتي يقصد بها الطراز المخرم او التشكيل بالسلك[٤].

تقنية الختم او السك بالقالب. (Stamping):

---

(١) هودجز، هنري، المصدر السابق. ص١٤١.

(*) من اجل الحصول على سطح معدني صقيل، تتوضح فيه التفاصيل الدقيقة.

(٢) الجادر، وليد. المصدر السابق. ص٢٤١.

(٣) هودجز، هنري. المصدر السابق، ص١٤١.

(*) للمزيد ينظر: ص٤٤، ديفيد وجوان اوتيس. المصدر السابق، وينظر: ص١٤٢، ليفي، مارتن. المصدر السابق.

(٤) نوال محسن علي. المصدر السابق، ص٦١.

تستخدم هذه التقنية لتشكيل قطع الحلي الصغيرة كالقلائد والمداليات، وكذلك سك النقود المعدنية، فمن خلال هذه التقنية استطاع الصاغة ان يتجهوا الى الانتاج الواسع في عالم الحلي، حيث ان العمل اليدوي صعب ومجهد لا سيما اذا كانت القطع صغيرة وكثيرة العدد هذا بالاضافة الى ان استهلاكه للوقت عند اعادة نفس التصاميم للاساور او القلائد بشكل منفصل، ولذلك فقد وجد الصاغة بان اعادة نفس التصاميم للحلي المطلوبة بشكل منفصل بعد ان يرسم التصميم على وجه اداة معدنية كالبرونز مثلاً، فان بامكانهم انتاج طبعات عديدة لنفس التصميم، على صفيحة معدنية رقيقة موضوعة على قاعدة من الزفت، وبقليل من ضربات مطرقة على ظهر الاداة وهناك طريقة معاكسة لهذه الطرقة الاولى، وهي انه في حالة رسم التصميم على وجه الاله البرونزية، توضع صفيحة رقيقة من المعدن مثل (الفضة النحاس او الرصاص) فوق وجه الاله البرونزية[١] أي على الشكل المرسوم، ثم يطرق على الصفيحة الرقيقة من الخارج أي يطرق على الشكل المرسوم من الخارج، وبذلك سوف نحصل على نسخة ومثال على ذلك هي حلي الرأس المتمثلة بمجموعة من الوريقات المتشابهة في التصميم والمقطع وكأنها عملت بقالب واحد وكذلك الوريقات الاصطناعية في حلية الرأس فانها تملك نفس التصميم الخارجي ونفس المقطع الخارجي بالطبع مع اضافة بعض تقنيات الطرق والتطويع لكي تبدو وكأنها وردة حقيقية.

وبهذه التقنية فإننا نرى ان الصائغ السومري لم يقف امام هذه الاعداد من الوريقات والاوراد حائراً بل استطاع ان يبتكر قوالباً معدنية في انجاز هذه الحلي الرقيقة والدقيقة الصنع، عن طريق سكها (بقوالب السك).

تقنية التحبيب (Granulation).

لقد استخدمت هذه التقنية في بلاد وادي الرافدين في الالف الثالث ق.م وفي البداية استعملت كرات كبيرة الحجم في العمل، كما هو ملاحظ في مقابض الخناجر الهلالية التي كانت ترص بشكل تشكيلات هندسية مع بعضها غاية في الجمال. ولصنع حبيبات صغيرة (كروية الشكل) يمكن وضع قطع صغيرة من المعدن كالذهب فوق ساند من الفحم النباتي في بوتقة ويملأ الاناء تدريجياً بالذهب الخام وبعد تعريض المحتويات للحرارة ينصهر الذهب مكوناً كرات صغيرة. وهناك طريقة اخرى يمكن منها قذف مصهور الذهب من الاعلى على سطح ناعم مثل لوح الرخام ويمرر المعدن المصهور خلال منخل هزاز، حيث تخرج من فتحات المنخل كرات صغيرة اقطارها متشابهة لاقطار فتحات المنخل. ويوضع مصهور اللحام[*] بين الحبيبات على السطح المراد تحبيبه. وبعد تعرضه الى حرارة مناسبة تتبخر مادة الصهر تاركة الحبيبات الصغيرة على السطح[٢].

---

(١) Black, J. Anderson, A History of Jewelry. Published by park lance, New York, Printed in Italy, ١٩٨١. (P.٢٢).

(*) اللحام. هو احدى الوسائل لوصل القطع المعدنية ببعضها بواسطة سبيكة تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك التي ينصهر عندها المعدن المراد لحامه (ينظر: ص٢٣ ،محمود احمد زهران، المصدر السابق) حيث انه بعد تعرضه الى درجة الحرارة المناسبة تتبخر سبيكة الصهر (مادة الصهر) بعد ان تلحم المعدن المراد لحامه. وهناك اسلوب آخر استخدم قديماً لوصل المعادن، وذلك عن طريق تسخين شرائح المعادن وطرقها معاً حتى تلتحم بعضها ببعض. (وقد استخدم هذا الاسلوب في لحم المصوغات التي شكلت بتقنية الطرق. أي قبل تقنية التحبيب). (ينظر: ص٥٨. نوال محسن علي، المصدر السابق).

(٢) Black, J. Anderson, A History of Jewelry (P.٢٥).

الفصل الثالث
اجراءات البحث

١. تحديد مجتمع البحث.

قامت الباحثة بمسح جميع المصوغات المعدنية العائدة للفترة السومرية (فجر السلالات ٢٨٠٠-٢٣٧٠ ق.م) والموجدة ضمن ممتلكات المتحف العراقي، وكذلك بجرد جميع السجلات التأريخية العائدة لمواقع التنقيب الاثرية هذا بالاضافة الى جرد جميع المصورات المحفوظة في المديرية العامة لهيئة الآثار والتراث(*) وذلك للخروج بالمجتمع الاصلي للبحث والذي يعين الباحثة للتوصل الى تحقيق اهداف البحث الموسومة، وقد اتضح بان اعداد هذه المصوغات المعدنية ضخم جداً بحيث انه غير محصي ومثبت في سجلات هيئة التراث، كما ان قسماً كبيراً منها لا يصلح لاغراض البحث الحالي نظراً لتعرضها الى اضرار بالغة قد شوهت معالم الهيئة العامة للمصوغة، هذا وقد اخذت الباحثة بنظر الاعتبار عدة معايير منها:

١. ان يغطي المجتمع كل العصور السومرية التي تعود الى (فجر السلالات ٢٨٠٠-٢٣٧٠ق.م) والمدروسة ضمن حدود البحث.
٢. استبعاد ما هو متشابه من المصوغات في الشكل والحجم ونوع المادة.
٣. وضوح ملامح الشكل والهيئة العامة في المصوغات المدروسة.
٤. اجماع المصادر كافة المعتمدة على اصالتها المعززة بتشخيص الموقع الذي تعود اليه، مع رقم الحفريات والرقم المتحفي وكذلك الفترة التاريخية.
٥. الاكتفاء بما لا يقل عن نموذجين عند تعدد النماذج المتشابه او المتقاربة في الشكل والحجم ونوع المادة، مع الاخذ بنظر الاعتبار نوع المصوغة (اغراضها واستخدامها) وابعادها قياساتها.

وفي ضوء هذه المحددات تم اختيار مجتمع البحث والمتمثل بـ (٥٠) قطعة اثرية من المصوغات المعدنية.

(*) ينظر الملحق (رقم)

عينة البحث.

بعد ان تم حصر المجتمع الاصلي قامت الباحثة بتصنيف المجتمع الى ثلاث مجاميع حسب اغراضها واستخداماتها وتشمل:

١- تماثيل صغيرة مسبوكه، لاغراض عقائدية/ دينية/ طقوسية	أ. المتعلقة بالآلهه المعبودة
	ب. المتعلقة بالكهنة والمتعبدين.
	جـ. تماثيل الاسس السومرية
٢- الادوات التزيينية (الجمالية) لاغراض عقائدية/ دينية/ طقوسية	أ. المتعلقة بالحلي بانواعها التي يتزين بها الانسان
	ب. المتعلقة بتزيين الادوات والآلات التي يستخدمها الانسان
٣- الآلات والادوات النفعية (العملية) لاغراض عقائدية/ دينية/ طقوسية	أ. المتعلقة بالآلات والادوات الطقوسية
	ب. المتعلقة بالآلات والادوات القتالية

وعلى هذا الاساس قد تم اختيار عينة البحث بالطريقة العشوائية المنتظمة وقد تمثلت بـ (٢٥) قطعة اثرية من المصوغات المعدنية.

طريقة البحث.

لغرض عرض وتحليل عينات البحث وفق منهج وصفي تحليلي، اعتمدت الباحثة على اسلوب (الوصف التحليلي) كطريقة للوصول الى النتائج كونه اسلوب علمي ومنهجي مناسب لمثل هذه الدراسة وقد اعتمد في دراسات عدة، فهو يساعد في الكشف عن الابعاد والقيم والميول النفسية والاجتماعية.

اداة البحث.

قامت الباحثة بتصميم اداة اولية لجمع المعلومات والاداةهي عبارة عن استمارة (ملاحظة) تضمنت عدداً من الفقرات والمحاور التي عملت الباحثة على تصنيفها بعد الاطلاع على المؤشرات العامة للدراسة النظرية المرتبطة بهذا البحث وبشكل يغطي اهداف البحث في الكشف عن الابعاد الفكرية والفنية في المصوغات السومرية، وقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء(*) لتعديل بعض فقراتها او حذفها او تصحيحها عدة مرات، وبعد ذلك ظهرت الاداة بصيغتها النهائية ثم استخدمت في التحليل حسب فقراتها النهائية.

صدق الاداة.

ويقصد بصدق الاداة مدى ملائمتها في قياس ظاهرة البحث المطلوبة ولما وضعت من اجله، فقد عرضت الاداة (استمارة التحليل وبشكلها النهائي(**) على مجموعة من الخبراء لبيان

(*) الخبراء هم:

١. د. ابراهيم سرحان. ٢. د. كاظم مرشد ٣. د. منى عباس. ٤. دوني جورج
٥. محمود العجمي ٦. قدوري عراك ٧. د. علي شناوة ٨. عبد الهادي

(**) ينظر الملحق ( ).

مدى صلاحيتها وسلامة صياغة فقراتها وتحقيقها لاهداف البحث الحالي وقد تم الاخذ بآراء الخبراء وبعد التعديل والاضافة والحذف، فكانت نسبة الاتفاق (٩٥%)[***] وبذلك تعد الاستمارة صالحة للقياس.

ثبات الاداة.

هناك نوعان من الثبات هما:

١. الاتفاق بين الباحثة ومحللين خارجيين، بمعنى ان تصل الباحثة والمحللين الى النتائج نفسها تقريباً.
٢. الاتفاق بين الباحثة ونفسها عبر الزمن، بمعنى ان تحصل الباحثة على النتائج نفسها عند اعتمادها على الاداة نفسها ولكن بين فترات زمنية متباعدة نسبياً.

وقد استخدمت الباحثة الاسلوبين معاً، وطلبت من محللين اثنين للقيام بتحليل المصوغات كل محلل على حدة بعد تعريفهما باجراءات التحليل وخطواته وعلى الكيفية التي يتم فيها استخدام الاداة، كما حللت الباحثة العينة نفسها مرتين متتاليتين وبفاصل زمني مدته شهر واحد بين التحليل الاول والثاني، ثم قامت الباحثة باعادة التحليل مع المحللين وفي الفترة الزمنية السابقة نفسها، ثم اعادة العملية، وفي فترات زمنية متباعدة فكانت نسبة الاتفاق جيدة جداً بين الباحثة والمحللين.

(***) اعتمدت الباحثة على معادلة كوبر (Coper) لاستخراج معامل الاتفاق للصدق والثبات، لغرض التحقق من نتائج البحث.

معادلة كوبر (Coper) = $Pa=\frac{Ag}{Ag+Dg}\times 100$

حيث ان Ag= عدد مرات الاتفاق

Dg= عدد مرات الاختلاف

Pa= معامل نسبة الاتفاق.

نسبة الاتفاق = عدد مرات الاتفاق/ عدد مرات الاتفاق +عدد مرات الاختلاف ×١٠٠

ينظر : (Coper Jonad. Measurement and Anylysis, New York (٥thed) Helt. Rinhart ٨ Winston, ١٩٦٣).

المصـادر العـربيـة

١. القرآن الكريم.
٢. مدكور، ابراهيم. المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية: القاهرة، ١٩٧٩.
٣. المصري، ابن منظور الافريقي للامام العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن محرم. لسان العرب، المجلد الخامس، دار بيوت للطباعة والنشر: بيروت، ١٩٥٦.
٤. البستاني، فؤاد افرام، منجد الطلاب، ط الحادية والثلاثون، دار المشرق: بيروت، لبنان.
٥. البصمجي، فرج، كنوز المتحف العراقي، وزارة الاعلام – السلسلة الفنية ١٧، مديرية الآثار العامة: بغداد، ١٩٧٢.
٦. عكاشة، ثروت. تاريخ الفن العراقي القديم (سومر وبابل وآشور). ط٤، الاخراج والاشراف الفني عبد السلام الشرف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبع في مطبعة فينيقيا، بيروت، لبنان.
٧. مجموعة من الباحثين، الموسوعة العربية الميسرة. باشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب، ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر: القاهرة، ١٩٥٩ (صورة طبق الاصل من طبعة ١٩٦٥).
٨. الفتيان، احمد مالك و د. عامر سليمان. محاضرات ففي التأريخ القديم، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر – ١٩٧٨٨.
٩. رو، جورج. العراق القديم، ترجمة وتعليق حسين علوان حسين، مراجعة د. فاضل عبد الواحد علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٨٤م - ١٤٠٥هـ.
١٠. فوزي رشيد. القوانين في العراق القديم، هيئة كتابة التاريخ سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١: بغداد، ١٩٨٨م.
١١. لويد، سيتون، آثار بلاد وادي الرافدين، ترجمة د. سامي سعيد الاحمد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، داغر الرشيد للنشر، المكتبة الوطنية بغداد، ١٩٨٠.
١٢. لويد سيتون، فن الشرق الادنى القديم، ترجمة محمود درويش، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، ١٩٨٨.
١٣. سوسه، احمد. تاريخ وادي الرافدين في ضوء مشاريع الري الزراعية والمكتشفات الآثارية والمصادر التاريخية، ج١، عضو المجمع العلمي العراقي.
١٤. كوبلر، جورج. نشأة الفنون الانسانية (دراسة في تاريخ الاشياء)، ترجمته عبد الملك الناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.
١٥. هالنز، فردريك. الرسم نتذوقه (عناصر التكوين) ترجمة، هادي الطائي، مراجعة: د. سليمان الواسطي، الطبعة الاولى، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، العراق، بغداد الاعظمية، ص.ب ٤٠٣٢ – ١٩٩٣.
١٦. الخادم، سعد. الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، باشراف الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، مطبعة المعرفة، النشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
١٧. بهنس، عفيف. الفن عبر التاريخ. الناشر الحديث العالمي، طبع في مطبعة الجمهورية بدمشق.
١٨. الشايع، صباح احمد حسين. التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق، رسالة دكتوراه غير منشورة، قدمت الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – ١٩٩٧م.

١٩. نخبة من الباحثين العراقيين. حضارة العراق، الجزء الثاني، دار الحرية للطباعة، بغداد – ١٩٨٥.
٢٠. ج. برونوفسكي. ارتقاء الانسان، ترجمة د. موفق شخاشير ومراجعة: زهير الكرمي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ١٩٨١م.
٢١. الجادر، وليد. حضارة العراق، نخبة من البحثين العراقيين، الجزء الثاني، دارالحرية للطباعة، بغداد – ١٩٨٥.
٢٢. نخبة من الباحثين العراقيين. حضارة العراق، الجزء الاول، دار الحرية للطباعة، بغداد – ١٩٨٥.
٢٣. ديفيد، وجوان اوتيس. نشوء الحضارة، ط١، سلسلة المئة كتاب، ترجمة لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، العراق – بغداد، ص.ب. ٤٠٣٢.

٢٤. ليفي، مارتن. الكيمياء والتكنولووجيا في وادي الارافدين، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمود فياض المياحي. د. جواد سلمان البدري، د. جليل كمال الدين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر – ١٩٨٠، سلسلة الكتب المترجمة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
٢٥. زهران، محمد احمد. فنون اشغال المعادن والتحف، الطبعة الاولى، الطبع والنشر مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٦٥.
٢٦. هوينغ، دنيه. الفن تاويله وسبيله (مذهبه وغايته – صورته وصيرورته) تفسيره ومصيره – وجهه وجهته) الجزء الاول، من عهد النشأة الى الفن الروماني، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي – دمشق: ١٩٧٨.
٢٧. البابلي، سعدي عباس كاظم. العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم، رسالة دكتوراه غير منشورة، قدمت الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، ١٩٩٨.
٢٨. رشيد، صبحي انور. تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الاول في الاختام الاسطوانية.
٢٩. رشيد، صبحي انور. تماثيل الاسس السومرية، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام – الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الفنية، ١٩٨٠.
٣٠. التميمي، حسين حسن. تطلعات الانسان الاولى في الفن والحياة، الطبعة الاولى، مطبعة الاقتصاد – بغداد ١٩٨٥.
٣١. هاوزر، آرنولد، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة د. زكي نجيب محمود، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.
٣٢. ابراهيم، زكريا. الفنان والانسان (دراسات في عالم الجمال وفلسفة الفن) دار غريب للطباعة.
٣٣. فيشر، إرنست. ضرورة الفن، نقله الى العربية د. ميشال سليمان دار الحقيقة للطباعة والنشر في بيروت.
٣٤. محمود، زكي نجيب. الشرق والفنان. مشروع النشر المشترك دار الشؤون العامة (آفاق عربية) بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
٣٥. ريد، هربرت. الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ضاهر استاذ في اكاديمية العلوم في بيروت، دار القلم – لبنان.
٣٦. حنون، نائل. عقائد ما بعد الموت – في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام، العراق – بغداد – اعظمية ص.ب ٤٠٣٢ – ١٩٧٧.
٣٧. طه باقر. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء الاول الوجيز في تاريخحضارة وادي الرافدين.

٣٨. بوتيرو، جان. الكتابة – العقل – الآلهة، ط١ ترجمة الاب البيرابونا، مراجعة د. وليد الجادر، سلسلة المائة كتاب – بلاد الرافدين – وزارة الثقافة والاعلام دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

٣٩. لابات، دينيه. المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين – مختارات من النصوص البابلية، تعريب: الاب البيرابونا، مراجعة د. وليد الجادر، مطبعة التعليم العالي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كلية الآداب – ١٩٨٨.

٤٠. الجابري، علي حسين. الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية.

٤١. الطعان، عبد الرضا. الفكر السياسي في العراق القديم، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام – العراق – بغداد ص.ب ٤٠٣٢.

٤٢. الجادر، وليد. لمحات عن الفن العراقي، اصدرته مديرية الفنون والثقافة الشعبية، وزارة الارشاد، سلسلة الثقافة الشعبية، مطبعة الرابطة، بغداد.

٤٣. ياسين، نجمان. حول الانسان والطبيعة، مراد الداغستاني، ط١، طبع في مديرية مطبعة جامعة الموصل – ١٩٨٥.

٤٤. مورتكات، انطوان. الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، طبع في مطبعة الاديب البغدادية، ص.ب ٤٦٨.

٤٥. بارو، اندري. سومر فنونها وحضارتها، تقديم اندري مالرو، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ١٩٧٧.

٤٦. جودي، محمد حسين. تاريخ الفن العراقي القديم، الجزء الاول، مطبعة النعمان – النجف الاشراف – ١٩٧٤.

٤٧. مسعود، جبران. رائد الطلاب، دار العلم للملايين: بيروت.

٤٨. صليبا، جميل. المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزي واللاتينية) الشركة العامة للكتاب، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة بيروت، لبنان.

٤٩. الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. معجم اللغة العربية الصحاح طبع في مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر. مكتبة النهضة – بغداد – ١٩٨٣.

٥٠. عبد، كمال. فلسفة الادب والفن، الدار العربية للكتاب: ليبيا – تونس، ١٩٧٨.

٥١. المنجد الابجدي، الطبعة الثانية، دار المشرق (المطبعة الكاثولوكية) ص.ب ٩٤٦، بيروت لبنان، ١٩٦٨.

٥٢. معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي – انكليزي – لاتيني، اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب – بيروت – لبنان.

٥٣. المنجد في اللغة والاعلام، الطبعة العشرون، دار المشرق (المطبعة الكاثولوكية، ص.ب ٩٤٦، بيروت – لبنان، ١٩٦٩.

٥٤. البياتي، عبد الحميد فاضل. هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، قدمت الى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد (اختصاص النحت)، بغداد – ١٩٩٧.

٥٥. مونرو، توماس. التطور في الفنون، ج١، نقله الى العربية، محمد علي ابو دره وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٧١.

٥٦. الدباغ، تقي. العراق في عصور ما قبل التاريخ في: العراق في التاريخ، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣.

٥٧. ابراهيم، زكريا. مشكلة الانسان، ط١، المكتبة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩م.

٥٨. اورندل، هونرو. حرية الفن، ترجمة حسن الطاهر رزق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٣م.

٥٩. الدوري، سمية عبد الجبار. الفاظ الحضارة في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة االى جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، بغداد، ١٩٩٧م.
٦٠. كريمر، صموئيل نوح. الاساطير السومرية، دراسة في المنجزات الروحية والادبية في الالف الثالث ق.م، ترجمة يوسف داود عبد القادر، الناشر جمعية المترجمين العراقيين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧١م.
٦١. كريمر، صموئيل نوح. السومريون، تأريخهم وحضارتهم وخصائصهم، ترجمة فيصل الوائلي، وكالة المطبوعات للنشر، دار غريب للطباعة، الكويت، ١٩٧٣م.
٦٢. عبد الواحد، فاضل. الاعياد والاحتفالات، حضارة العراق، ج١، تاليف نخبة من الباحثين العراقيين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.
٦٣. فرانكفورت، هنري. فجر الحضارة في الشرق الادنى، ترجمة ميخائيل خوري، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩م.
٦٤. الجوراين، يوسف. البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسط الاسيوي القديم، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٨م.
٦٥. ساكز، هاري. عظظمة بابل (موجز حضارة وادي الرافدين القديمة، ترجمة وتعليق د. عامر سليمان، كلية الآداب – جامعة الموصل، الترجمة العربية، ١٩٧٩.
٦٦. مطر، اميرة حلمي. فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
٦٧. مختارات هيغل، ط١، ترجمة الياس مرقص، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.
٦٨. اوفسيانيكوف. م، ز. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٩.
٦٩. هاوزر، آرنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ. ج١، ط٢، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
٧٠. عبد الواحد، فاضل. سومر اسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م.
٧١. فرمان، حيدر خالد. الرمز في لافن العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة الى جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨م.
٧٢. ابراهيم، زكريا. فلسفة الفكر في الفن المعاصر.
٧٣. ابو ريان، محمد علي. فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، اللاسكندرية، الدار القومية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٤.
٧٤. الشايع، صباح احمد حسين. التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق، رسالة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد (اختصاص الفخار)، ١٩٩٧م.
٧٥. هرمز، سلام ادور. التحليل والتركيب في الاعمال التشكيلية السومرية، رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، ٢٠٠١م.
٧٦. برتملي، جان. بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٠.
٧٧. سكوت، روبرت جيلام. اسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، ب ت.
٧٨. عبد الفتاح رياض. التكوين في الفنون التشكيلية. القاهرة: دار النهضة، ١٩٧٥.
٧٩. نوال محسن علي. واقع تصميم وصناعة الحلي في بلاد وادي الرافدين وتوظيفه في الحلي المعاصرة، رسالة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

٨٠. ريا محسن عبد الرزاق، فجر الحضارة السومرية في ضوء اختام عصري الوركاء وحمده نصر، رسالة دكتوراه غير منشورة في الآثار القديمة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٨.

٨١. الحداد، عبد الفتاح حسن وآخرون. المعادن والميكانيك، ط٢، مطبعة وزارة التربية، اربيل، ١٩٨٤.

٨٢. هودجز، هنري. التقنية في العالم القديم، ترجمة رنده قاقيش، مراجعة د. محمود ابو طالب، الدار العربية للتوزيع والنشر، عمان – الاردن، ١٩٨٨.

٨٣. الجادر، وليد ضياء العزاوي. الملابس والحلي عند الآشوريين، مطبوعات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٠.

٨٤. سارتون، جورج. تاريخ العلم، ج١، باشراف د.ابراهيم بيومي مدكور ومحمد كامل حسين و د. قسطنطين زريق ومحمد مصطفى زيادة، ترجمة محمد خلف الله و د.مصطفى الامير و طه باقر و د.محمد عبد الهادي ابو ريده ومحمد سليم ورشيد الناضوري، طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع) القاهرة: ١٩٧٨.

٨٥. الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني. توظيف الرموز الاسطورية لحضارة وادي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية - جامعة بابل – ١٩٩٩.

٨٦. لنتون، رالف. شجرة الحضارة، ج١، قصة الانسان منذ فجر اما قبل التاريخ حتى بداية العصر الحديث، ترجمة الدكتور احمد فخري، المؤسسة المصرية للطباعة الحديثة، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، الناشر مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، نيويورك، ب.ت.

٨٧. black, J. Anderson, A history of Jewelry. Published by Park lance New York, printed in Italy, ١٩٨١.

٨٨. Coper, Janad. Measurement and Analysis, New York (٥thed) Helt. Rinhort ٨ Winston, ١٩٦٣.

٨٩. Woolley, C.L. The Sumerian, London, The University of Oxford Press, ١٩٣٠.

٩٠. **G.O, Crirk, Olto and Others, Art Fundamentals theory and practive, Printed in U.S.A., ١٩٦٢.**

٩١. IAAM. Henri Frank fort, el: The Intellectual. Adventure of Ancient Man, (Chicago, ١٩٥٧).

٩٢. Donall, Anderson.Composition in the Visual Arts ٣ed Hole Rienhard. New York: ١٩٧٧.

٩٣. Ekki, SALONEN. DIE WAFFEN DER ALTEN MESOPOTAMER Eine lexikalisctle Und Kul TurgeschichichTL Iehe Unters UcHvng, Helsinki, ١٩٦٥.

٩٤. **Winfried, Orthmann. Propylaen Kunstgeschiche in Achtzehn Banden, Der Alte Orient, Bond ١٤, Propylaen, verlag, Berlin, McL xxv, ١٩٧٥.**

٩٥. **Eva, Strommenger. The Art of Mesopotamia, photographs by maxhirmer, ٤٤ colour plates, ٢٨٠ Monochrome plates, ٧٠ text figures, thames and hudson. London. ١٩٦٤.**

٩٦. **Leonard Woolley, M.A.D.LiH. Ur Excavations, Volume II, The royal cemetery, between ١٩٢٦, and ١٩٣١.**

٩٧. **Verlag, PhiLipp, Von Zabern. Mainz/Rhein. Sumer Assur Babylon ١٠٠٠ Jaher kunst und Kultur Zwischen Euphrat und Tigris, Roemer – Und Pelizaeus – Musem Hilde Sheim, ٢٣. Juni – ٢٤. September, ١٩٧٨.**

٩٨. منى حسن عباس. الجيش والسلاح في العراق القديم منذ عصر فجر السلالات حتى نهاية العصر الاكدي. رسالة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى مجلس كلية الآداب في جامعة بغداد في الآثار ١٩٩٧.

٩٩. الروملي، ميجان. سعد البازعي، دليل النناقد الادبي (إضاءة لاكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت. ٢٠٠٠.

١٠٠. علوش، سعيد. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ٠عرض وتقديم وترجمة) شو شبيرس. دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، بيروت.

١٠١. **S.T.O.R. DIEWAFFEN DER ALTEN MESOPOTAMER EINE LEXIKALISCHE UND KUL TURGESCGICHICHTL ICHE UNTERSUCHUNG VON ERKKI SALONEN HELSINKI, ١٩٦٥.**

النتائج:

١. قد ارتبطت معظم المصوغات السومرية بابعاد فكرية متعلقة بمفاهيم طقوسية او دينية وعقائدية.
٢. استخدم الصائغ السومري الاشكال الهندسية في تكوينه الفني لمصوغاته ومن هذه الاشكال (المثلث والدائرة والشكل المعيني) وبشكل مكرر وبعلاقة عددية (رقمية) اذ ارتبطت هذه الاشكال عند سكان وادي الرافدين بدلالات فكرية طقوسية دينية سحرية متعلقة بالحروز والوقاية والخصوبة.
٣. قد وظف الصائغ السومري الاشكال النباتية والحيوانية في مصوغاته المعدنية لما لها من دلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين، فكانت اوراق اللبلاب والصفصاف ذات دلالات فكرية مرتبطة بالخصوبة والتكاثر (وذلك بسبب سرعة تكاثرها ونموها) اما الوردة الثمانية الاوراق فكانت رمز الالهه عشتار (آلهة الخصب والتكاثر)، اما الثور فكان يجسد (إله السماء) الذي يحرق بانفاسه الحبوب، اما الماعز فكان رمز الاله دموزي اضافة الى الافعى، التي ارتبطت بدلالات فكرية متعلقة بالخصوبة والتكاثر.
٤. استطاع الصائغ السومري ان يجسد الابعاد الفكرية في اعماله الفنية (المصوغات) من خلال التكرار والتنوع والتناظر الحاصل في الاشكال والحجوم.
٥. اقتصرت معظم الاشكال النباتية المزخرفة مثل الاوراق بانواعها والاوراد الثمانية الاوراق في المصوغات المتعلقة باكاليل الرأس.
٦. استطاع الصائغ السومري ان يصوغ مجموعة من الاسلحة القتالية مثل (الفؤوس) بعد ان اخضعها لقوانين العلاقات الفيزيائية المتعلقة بالربح والخسارة ومحصلة القوى والعلاقة بين القوة الضاغطة والمساحة وبالنتيجة كانت الاسلحة (الفؤوس) ذات قوة ضاربة فاعلة.
٧. معظم التماثيل الصغيرة المسبوكة كانت ذات طابع ديني تعبيري اذ جسدت في حالة الوقوف وبما يشير الى العبادة.
٨. عندما صاغ الصائغ السومري الخوذة الذهبية للملك (مس ـ كلام ـ دك) استطاع ان يجسد تصفيفة شعر الملك بدقة متناهية معبراً بذلك عن مدى براعته واتقانه للتقنيات اليدوية والتي تفوق تقنية الآلة الحديثة فقد عدت هذه التصفيفة بمثابة تاج ملكي بحيث انعكست فيما بعد في تمثال الراس لسرجون الاكدي إذ جسدت نفس تصفيفة الشعر مع ملامح الوجه للملك سرجون الاكدي.
٩. قد جسد الصائغ السومري البغال في العينة رقم ( ) بما يؤكد عدم تدجين اواستخدام الانسان السومري للحصان حينذاك.
١٠. استطاع الصائغ السومري ان يبدع اعماله الفنية (المعدنية) التي نفذها بتقنيات مختلفة وباستخدام ادواته البسيطة، والتي كان يقوم بصياغتها بنفسه وفقاً لحاجة العمل لها.
١١. حاول الصائغ السومري تجنب صياغة اشكال للآلهه بشكل مباشر.

الاستنتاجات:

١- كان لكل ممارسة طقوسية او دينية نوع من المصوغات المعدنية ونوع من الحلي.
٢- قد كان الصائغ السومري مدركاً لبعض قوانين الفيزياء والتي اسقطها على بعض مصوغاته المتعلقة بالفؤوس (الاسلحة القتالية).
٣- اعتمد الصائغ السومري مبدأ التكرار والتناظر بشكل اساسي في تجسيد اعماله الفنية (المصوغات) من ضمن المبادئ التنظيمية الفنية.

التوصيات:

١. توصي الباحثة بتغذية جهاز الحاسوب بعدة معلومات عن الآثار الفنية التراثية من ضمنها الصور من عدة اتجاهات ليتسنى للباحث تكوين فكرة متكاملة عن كل عمل فني آثاري وبجهد اقل ووقت اقصر.
٢. توصي الباحثة بان يكون هناك اهتمام بالمصورات الاثرية التي تخص اللقى الاثرية حيث ان المصورات الموجودة في هيئة الاثار العامة غير وافية للدراسة لاقتصارها على جهة واحدة في التصوير.
٣. توصي الباحثة ببذل جهد اكبر من اجل تصنيف بطاقات التعريف (الاندسكات) الموجودة في مديرية الهيئة العامة للتراث فهي غير مصنفة مما يسبب ارباك للباحث وهدر في الوقت.
٤. توصي الباحثة بترجمة السجلات الخاصة بالمواقع الاثرية التي تعود الى الهيئات الاثرية الاجنبية والمتضمنة معلومات عن اللقى الاثرية، والاهتمام بها اكثر، ومن الافضل تجديدها لانها اصبحت غير صالحة للاستعمال.
٥. توصي الباحثة بتزويد السجلات التي تتضمن المعلومات عن اللقى الاثرية بصور فوتوغرافية (عادي وملونة)، فهناك بعض الدراسات تحتاج الى معرفة اللون بشكل دقيق، للنماذج الاثرية، وعدم الاكتفاء باجراء رسم توضيحي لها بواسطة قلم الفحم (والكاربون).
٦. توصي الباحثة للقيام باجراءات امنية على المعروضات الاثرية بحيث تسمح للباحث بالاطلاع ومشاهدة المصوغات الاثرية عن كثب.
٧. توصي الباحثة من تقليل الاعمال الروتينية التي تجري داخل دائرة هيئة الآثار العامة، والتي تخص السماح برؤية المصورات او رؤية السجلات او الاطلاع على النماذج الاثرية، مما يسبب عرقلة في مسيرة البحث العلمي.

المقترحات:
١. الابعاد الفكرية والفنية للمضوغات الآشورية.
٢. توظيف الابعاد الفنية للمصوغات السومرية في المصوغات المعاصرة.

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري

١. جمع الفكر الرافديني بين التجريبية والتأملية محدداً وقع فلسفته بين الدين والعلم، وقد وفق الفكر الرافدي بين الحاجة وبين الخوف من المجهول.
٢. ارتقى الفكر الرافديني من الحسي الملموس الى العقلي المجرد، في بحثه عن المبادئ والاسباب المؤثرة في العالم الحسي ومظاهره فآمن بتعدد هذه الاسباب (الآلهه).
٣. قسم هذه الاسباب الى فئتين الاولى سلبية، والثانية ايجابية تحددت مميزاتها من خلال عملية الصراع فيما بينها، وما تعكسه على الانسان والطبيعة.
٤. لقد ادرك الانسان الرافديني العناصر الاربعة (الهواء، النار، التراب) وهو بذلك قد سبق الفكر اليوناني.
٥. قد منح الظواهر الطبيعية رموزاً ما ورائية.
٦. استخدم الممارسات الطقوسية والفنية بهدف السيطرة على الظواهر الطبيعية، وكانت للتكوينات الفنية الزخرفية الاثر البالغ في هذه السيطرة.
٧. عبر الانسان الرافديني باسلوب رمزي عن المضامين الفكرية والدينية، اذ قدم تكوينات فنية ذات معان عميقة وموجهه اكثر مما هي ممثلة.
٨. استطاع الانسان الرافديني ان يعبر عن الجمال الشكل والمضمون.
٩. اراد الانسان الرافديني ان يحقق توازناً في العالم الذي يحيط به من خلال التكوينات الفنية التي ابدعها والتي كانت بمثابة احدى الحلول لتحقيق توازنه الداخلي.
١٠. كشفت الاعمال الرافدينية عن نظامين الاجتماعي والكهنوتي.
١١. كان الفن في وادي الرافدين وسيلة مشاعة لكل الناس ذات اهداف تربوية وجمالية ودينية.
١٢. برع الصاغة السومريين في صناعة وتكوين الاعمال الفنية المعدنية اذ استطاعوا ان يطوعوا المعادن ليجعل منها اشكالاً جميلة ومعبرة.
١٣. لم يكن استخدام المعادن مقتصراً على صناعة الآلات والادوات الزراعية المختلفة كالمحاريث والفؤوس والمناجل والادوات المنزلية، وانما استخدم المعادن في صياغة التماثيل التي تخص الملوك او تماثيل تخص بعض الكهنة بطريقة النحت المجسم.
١٤. استطاع الفنان السومري ان يطوّع المعادن بطريقة تضفي شكلاً مثالياً للنحت المجسم للتماثيل عن طريق انسجام مادة المعدن مع الاشكال الطويلة والنحيفة.
١٥. صاغ الفنانون (الحرفيون) الاعمال افنية على وفق تكوينات خاضعة لقواعد مستمدة من الطبيعة، ومنها (الوحدة والتنوع، والحركة، التناسب والتكرار).
١٦. استطاع الفنان السومري ان يحصل على المواد الاولية كالاحجار والمعادن والاخشاب الصلبة عن طريق التجارة مع البلدان المجاورة، اذ كانت بيئته الطبيعية تفتقر الى تلك المواد.
١٧. من اهم المعادن التي استطاع الفنان السومري تطويعها هي النحاس والذهب والفضة وسبيكة الالكتروم وسبيكة البرونز.
١٨. برع الصاغة السومريون في التقنيات الفنية المستخدمة في الصناعات المعدينة ومن هذه التقنيات هي تقنية الطرق والتسخين وتقنية الصهر وصب المعادن (السباكة) وتقنية الختم او (السك بالقوالب) وتقنية التحبيب.

العينة: رقم (١) قلادة.
المادة: الذهب واللازورد والعقيق الأحمر.
المعثر: عثر عليها في مقبرة اور الملكية.
تأريخها: يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م).

يبلغ طول القلادة (٢١) سم، وهي تتألف من مجموعة من الخرز منها (٣٣٦) خرزة من الذهب كروية الشكل، وكذلك الخرز القرصية الشكل من اللازورد والعقيق الأحمر، وهي منظومة بستة خيوط وبشكل مجاميع وتوزع هذه الخرز بطريقة متوالية عددية لتكوين زخرفة هندسية هي عبارة عن مجموعة من المثلثات المتعاقبة، حيث إن الخيط الاول القريب على الرقبة يبدأ بخرزة ذهبية واحدة في حين الخيط الثاني يبدأ بخرزتين، اما الثالث فيبدأ بثلاث خرزات وهكذا الخيط السادس وبطريقة متوالية عددية، حتى يتكون شكل مثلث متساوي الساقين، قاعدته البعيدة عن الرقبة تتكون من ست خرز ذهبية (كروية الشكل) ورأسه القريب والمتجه نحو الرقبة يتكون من خرزة ذهبية واحدة، وهكذا بالنسبة للخرز القرصية الشكل المتكونة من اللازورد والعقيق الأحمر، ولكن بطريقة معكوسة حيث يتكون المثلث وقاعدته قريبه من الرقبة ورأسه بعيد عن الرقبة وتوزع الخرز القرصية بشكل متعاقب حيث تنظم الخرز اللازوردية في الخيط الاول القريب من الرقبة، ويبلغ عددها ست خرز قرصية الشكل، اما في الخيط الثاني فتنظم فيه خرز العقيق الاحمر وتتكون من ست خرز ثم خيط الثالث الذي تنظم فيه خمس خرز من اللازورد، ثم الخيط الرابع تنظم فيه خمسة خرز من العقيق الأحمر، ثم الخيط الخامس الذي تنظم فيه اربع خرز لازوردية واخيراً الخيط السادس الذي تنظم فيه اربع او ثلاث خرز من العقيق الاحمر.

وبهذه الطريقة يتكون مثلث قاعدته الى الاعلى وراسه الى الاسفل أي انه معاكس تماماً للمثلث الاول المتكون من الخرز الذهبية، وهكذا تستمر الزخرفة الهندسية، اذ يبلغ عدد المثلثات المتكونة من الخرز الذهبية (١٦) مثلثاً بشكل متناظر، (٨) منها على الجهة اليمنى و (٨) على الجهة اليسرى، اما بالنسبة للمثلثات المتعاكسة المتكونة من الخرز القرصية (اللازوردية والعقيق) فيبلغ عددها (١٥) مثلثاً توزع بشكل متناظر (٧) مثلثات من الجهة اليمنى و (٧) من الجهة اليسرى، اما بالنسبة للمثلث الوسطي الفاصل بين هذه المجاميع المتناظرة من المثلثات، فقد علق به دلايه من الذهب ذات شكل دائري بواسطة سلك رفيع يربط بالدائرة بواسطة اللحام، بعد ان مرر داخل الخيط الاخير للقلادة اما الدلايه الدائرية الشكل فتتمركز بداخلها زهرة ذات عشرة اوراق مطعمه باللازورد الازرق بطريقة (التكفيت) اما الخلفية فمطعمه بالعقيق الاحمر، وفي هذه الحلية يمكننا ملاحظة تكرار الزخرفة الهندسية للمثلثات التي تتضمن دلالات فكرية سائدة لدى سكان ارض الرافدين، فقد ارتبط الشكل الدائري والمثلث بمفاهيم سحرية لها علاقة بالحروز، والوقاية من الاخطار والحماية بشكل عام، فقد ظهرت هذه الوحدات بكثرة في الحلي وفي الاعمال الفنية المختلفة منذ عصور قبل التاريخ.

فيمكننا ملاحظة تماثيل الام التي عثر عليها في اور وهي تحمل طفلاً بين ذراعيها وتمثال الاله الاب الذي عثر عليه في اريدو، وقد تميزت اجسامهم بالتكفيت بحبات صغيرة من الفخار على الاكتاف، وقد نظمت هذه الحبات الدائرية الشكل بهيئة مثلث على كل كتف، (انظر الشكل رقم) وكذلك يمكننا ملاحظة ختم من الاختام السومرية الذي كان يستخدم كدلاية تعلق برقبة صاحبها لوحدها او مع قلائد من الخرز وكان يعتقد ان لها تاثيراً سحرياً يحمي حاملها من الشر والاذى[1]. اما الختم فيكون على هيئة دائرة ويتوسطها افريز من المثلثات التي يبلغ عددها (٣) مثلثات اول مثلث يكون معكوساً أي ان قاعدته الى الاعلى وراسه الى الاسفل اما الثاني فيكون معتدلاً أي ان قاعدته الى الاسفل وراسه الى الاعلى والمثلث الثالث فهو معكوس ايضاً، وفي داخل كل مثلث ثقب صغير بهيئة دائرة ولكن ترتيب هذه الثقوب لا يكون بشكل منتظم فلو

(١) البصمجي، فرج. المصدر السابق، ص١٥٦.

مررنا بخط وهمي من الثقب الدائري للمثلث الاول ثم الثاني ثم الثالث لتشكل لدينا مثلث وهمي معكوس الرأس (انظر الشكل رقم).

اما الاثر التالي فهو بهيئة نسر له رأس اسد وهو الطائر الاسطوري المعروف باسم (امدكود) دوّن عليه بكتابات قديمة ترجع الى عصر فجر السلالات الثاني من نحو (٢٦٠٠ ق.م) وجد في معبد (سن) في خفاجي[١]. وفيه يمكننا ان نرى الثقوب الصغيرة الدائرية الشكل المنتظمة باشكال مختلفة منها الشكل الرباعي (المربع) والشكل الثلاثي (المثلث).

ولما لهذا الطائر (امدكود) من ارتباطات فكرية طقوسية عند سكان وادي الرافدين، لذا فأن وحدة الدوائر المنظومة بهيئة مثلث، وكذلك المثلثات المتعاقبة والمعكوسة مع بعضها قد ارتبطت كثيراً بمفاهيم سحرية لها علاقة بالحروز والوقاية من الاخطار والحماية بشكل عام.

وفي هذه الحلية يمكننا ملاحظة السيادة في المضامين الفكرية الطقوسية بالاضافة الى التنوع في الاشكال الهندسية التي تظم (اشكال الدوائر والمثلثات) وهذا التنوع في الاشكال (الوحدات الهندسية) قد اضفى حركة على الحلية حركة نابعة من تنوع السطوح والحجوم والاتجاهات.

واستطاع الصائغ السومري ان يوازن هذه الحلية توازناً عمودياً متماثلاً كما هو حاصل في الزخرفة الهندسية المتكونة من مجموعة المثلثات متعاقبة، وكذلك توازناً شعاعياً متماثلاً والحاصل في الزهرة المتمركزة داخل الدلاية الذهبية (الدائرية) وكانت للمثلثات المتعاكسة مدلولات فكرية عند سكان وادي الرافدين فالمثلث (بقاعدة الى الاعلى) يرمز الى المرأة او الالهه انانا (عشتار).

اما المثلث (بقاعدته الى الاسفل) فكان يرمز الى الجبل او الاقوام الغريبة القادمة من الجبل[٢].

العينة:/ رقم (٢) (قلادة)
المادة:/ من الذهب واللازورد والعقيق الاحمر.
المعثر:/ عثر عليها في مقبرة اور الملكية.
تاريخها:/ يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م).

يبلغ طول هذه القلادة (٤١) سم وهي تتألف من (١٩٦) خرزة منها (١٠٢) خرزة من اللازورد الازرق (اسطوانية الشكل) تتعاقب مع (٩٤) خرزة من العقيق الاحمر[*] (قرصية الشكل)، منظومة بثلاثة خيوط وبشكل مجاميع، بالاضافة الى (١٥) دلاية من الذهب على شكل دائرة مكونه من سلك رفيع ملفوف حول نفسه بطريقة (البرم)، اما داخل الدائرة فهناك سلكان وسطيان يلتفان حول بعضهما بطريقة (البرم) وينفصلان عن بعضهما في الطرف السفلي والعلوي ليكوّن كل سلك شكلاً حلزونياً في طرفه العلوي وطرفه السفلي، وبالتالي تتكون اربعة اشكال حلزونية وموزعة بشكل متناظر اثنان في الطرف العلوي واثنان في الطرف السفلي اما ترتيب الخرز فيكون بشكل متعاقب كل (٣) خرز قرصية من العقيق الاحمر تعقبها (٦) خرز من

---

(١) البصمجي، فرج. المصدر السابق، ص١٥٩.
(٢) الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني. المصدر السابق، ص٢٠٦.

(*) لقد شاع استخدام اللازورد الازرق اللون والعقيق الاحمر اللون في المصوغات السومرية وخاصة في حلي الرأس (الاكاليل والقلائد) وكان لهذين الحجرين دلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين، فقد كانت لهما مكانة خاصة عند الامراء والملوك، فقد اعتقد سكان وادي الرافدين ان اللازورد الازرق اللون يمنح القوة والسلطة لصاحبه ومن يحمله يكون محظوظاً ويبهج الهه. كما كان حجر الالهه عشتار، والمفضل لديها. (ينظر: ص١٠٨ ـ ١١٢، ريا محسن عبد الرزاق، فجر الحضارة السومرية في ضوء اختتام عصري الوركاء، وجمدة نصر، رسالة دكتوراه (غير منشورة) في الآثار القديمة، مقدمة الى مجلس كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٨).

اللازورد الازرق (اسطوانية الشكل) ثم (٣) خرز قرصية الشكل من العقيق الاحمر وبعدها شريط ذهبي رفيع مطروق بشكل اسطوانة صغيرة لتشكّسل ثلاثة ثقوب لامرار الخيوط وتتصل بالسلك الدائري بواسطة اللحام مكونه اعناق لهذه الدلايات (الدائرية) حيث تعمل كفواصل لهذه المجاميع مكونه (١٤) مجموعه بشكل مكرر ومتناظر وقد استخدم في هذه الحلية الشكل الدائري والوحدة الحلزونيه الثنائية والرباعية بشكل متكرر ومتناظر تاكيدا لاهمية هذه الاشكال والمرتبطة بمدلولات فكرية عند سكان وادي الرافدين، هذا وهناك علاقة عددية بين الخرز القرصية (من العقيق الاحمر) المترتبة على جانبي الدلاية الذهبية (الدائرية الشكل) لا سيما اذا عرفنا بان راموز الالهه (انين) سيدة السماء بهيئة حزمة قصب نهايتها مدورة.[١].

إذ إن عدد الحزم بلغ (٣) حزم من القصب وكل قصبة تنتهي بثلاث دوائر من جهة اليسار وثلاث دوائر من جهة اليمين، فتكون النتيجة (١٢) شكل دائري (كما في الشكل رقم)، فلذلك ربما ارتبط هذا الترتيب العددي بمدلولات فكرية عند سكان وادي الرافدين، هذا وقد تكرر الرقم (٦) في الخرز الاسطوانية اللازورديه فكل (٣) خرز قرصية من العقيق الاحمر كان يتلوها (٦) خرز اسطوانية من اللازورد، فقد رتب الصائغ هذه الخرز الاسطوانية بشكل مجموعتين متناظرتين كل مجموعة تحوي على (٣) خرز اسطوانية، تقابلها المجموعة الثانية، وهي تتكون من (٣) خرز اسطوانية بشكل متناظر ومتوازنة توازناً عمودياً متماثلاً، هذا وقد توازنت الحليه (القلادة) توازناً افقياً غير متماثلاً كما هو الحاصل في مجاميع الخرز القرصية الاسطوانية ومجاميع الدلايات الذهبية.

العينة:/ رقم ٣ (اكليل رأس).
المادة:/ من الذهب واللازورد الازرق والعقيق الاحمر.
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية.
تاريخها:/ منتصف الالف الثالث ق. م (فجر السلالات الثالث).
المصدر:/

يبلغ طول هذا الاكليل (٧٦) سم، وهو على هيئة مجموعة من الاوراق النباتية المفردة مع مجموعة من الخرز اللازوردية (الزرقاء) الاسطوانية الشكل التي يبلغ عددها (٧٢) خرزة ومجموعة من خرز العقيق الأحمر (القرصية) الشكل التي يلبغ عددها (٧٢) خرزة ايضاً حيث يكون مجموع الخرز (١٤٤) خرزة منظومة بخيطين وبشكل مجاميع، هذا بالاضافة الى (١٨) دلاية من الذهب بهيئة ورقة نباتية مفردة وهي بيضوية الشكل، ذات نهايه مدببة، وقد انجزت عروق الورقة الواحدة بشكل خط عمودي وسطي، تتصل به خطوط جانبية متناظرة تقريباً، وكانت اعناق الورقة مثنية على نفسها بشكل اسطوانتين ليمكن تنظيمها وجمعها بوساطة خيط، اما ابعاد الورقة فهي (الطول ٥.٢ × العرض ٣.١). اما الترتيب فيكون بشكل متعاقب (٤) خرز لازوردية (اسطوانية الشكل) ثم تتعاقب مع خرزتان من العقيق الاحمر (قرصية الشكل)، من ثم عنق الورقة الذهبية المثني على نفسه، تتبعه خرزتان من العقيق الاحمر (القرصية الشكل)، ثم تعقبها (٤) خرز من اللازورد الازرق (اسطوانية الشكل)، وهكذا يتكرر هذا الترتيب حتى تكتمل (١٨) دلاية ذهبية، حيث تعمل كفواصل لهذه المجاميع مكونه (١٧) مجموعة بشكل مكرر ومتناظر، وفي هذه العينة يمكننا ملاحظة التوازن الافقي المتماثل والحاصل في الخرز الاسطوانية المنظومة بخطين، والتوازن العمودي المتماثل الحاصل في خطوط (عروق) الورقة، فهناك تنوع في الخطوط متمثلة في الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية للورقة البيضوية الشكل، والوحدة في هذا الاكليل متمثلة في التشابه الدقيق في صناعة الوريقات بما يؤكد استخدام تقنية السك بالقوالب وطريقة اللحام.

(١) البصمجي فرج.المصدر السابق، ص١٥٢.

وقد استخدم في هذه الحلية الشكل النباتي المتكرر بشكل متناظر، وهي الورقة النباتية المفردة[*]، والتي تحمل مدلولات ومفاهيم فكرية واضحة في فن وفكر وادي الرافدين القديم، حيث تعد اغصان النباتات رمزاً للحياة والخصب والتكاثر والنماء.

العينة:/ رقم ٤ أكليل رأس.
المادة:/ من الذهب واللازورد الازرق والعقيق الاحمر.
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية.
تاريخها:/ منتصف الالف الثالث ق.م (فجر السلالات الثالث).
المصدر:/

يبلغ طوله (٢٨) سم. وهو على هيئة مجموعة من الاوراق النباتية الثلاثية[**] الشكل مع مجموعة من الخرز اللازوردية (الزرقاء) الاسطوانية الشكل وهي تتالف من (١١٦ خرزة) تتعاقب مع (١٠٨) خرزة من العقيق الاحمر القرصية الشكل، منظومة باربعة خيوط وبشكل مجاميع، بالاضافة الى (١٣) دلاية من الذهب ذات الشكل النباتي (الورقة الثلاثية الاوراق)، حيث يبلغ طول كل ورقة (٥.٥سم، وعرضها ٠.٤) وهي طولية الشكل ذات نهاية مدببة وتتصل الوريقات النبايتة الثلاثية بعنق واحد، فقد كان عنق الورقة الواحدة (ثلاثية الوريقات) مثني على نفسه بشكل (٤) اسطوانات ليمكن تنظيمها وجمعها بواسطة الخيوط الاربعة، اما عرق الورقة الواحدة فقد انجز بشكل خط عمودي وسطي، تتصل به خطوط جانبية متناظرة تقريباً.

وكانت جميعها منظومة باربعة خيوط وبشكل مجاميع، اما ترتيبها فيكون بشكل متعاقب (٨) خرز من اللازورد (الاسطوانية الشكل) في كل خيط خرزتان ثم تتعاقب مع أربع خرز من العقيق الاحمر (قرصية الشكل) في كل خيط خرزة واحدة ثم دلايه من الذهب الورقية الشكل، ثم (٤) خرز من العقيق الاحمر (القرصية) ثم تعقبها (٨) خرز من اللازورد الازرق، ثم (٤) خرز من العقيق الاحمر (القرصية) ثم دلاية الذهب الورقية وهكذا حتى تكتمل (١٣) دلايه ذهبية، حيث تعمل كفواصل لهذه المجاميع (المجاميع الخرزية) مكونه بذلك (١٢) مجموعة بشكل مكرر ومتناظر. واحياناً تنظم خرز من العقيق الاحمر الى نهايات هذه الاوراق، وقد توصل الى مثل هذه الاكاليل ازهار ثمانية الاوراق، مصنوعة من الذهب، تحتوي على تطعيمات باللون الابيض والازرق (انظر الشكل رقم [redacted]).

لقد استطاع الصائغ السومري ان يظهر مبدأ التكرار وتناظر في الحليه بشكل واضح، وقد نوع بين التناظر الزوجي كما هو حاصل في الخرز الاسطوانية (اللازوردية) والخرز القرصية (العقيق الاحمر)، وبين التناظر الفردي الحاصل في الدلايات الذهبية (على شكل ورقة نبايتة ثلاثية) حيث اعتمد الصائغ على وضع شكل وسطي واحد، ثم يكرر الشكل نفسه على جانبيه، وكان اقل عدد للتكرار هو (٣) كما في الدلاية الواحدة المتكونة من ثلاث وريقات، وقد بلغ عدد الدلايات الذهبية (١٣) دلاية وهي بهيئة ورقة نباتية ثلاثية الشكل، حيث توزعت بشكل متناظر على الجهتين، (٦) دلايات في الجهة اليمنى، و (٦) في الجهة اليسرى مع بقاء دلاية ذهبلية واحدة في الوسط، وعلى الرغم من كل هذا التكرار والتناظر في الوحدات النبايتة ومجاميع الخرز الاسطوانية والقرصية، إلا ان الصائغ السومري استطاع ان يضيف مبدأ الحركة الى هذه

(*) لقد وصف شبه هذه الاوراق باوراق اللبلاب (Lry) وقد اختار انسان وادي الرافدين هذه الاوراق رموزاً للخصب والتكاثر والحياة بشكل عام بسبب سرعة تكاثرها وازدهار اوراقها .(ينظر: ص٨٣، نوال محسن علي، المصدر السابق).

(**) وصفت هذه الاوراق الثلاثية من قبل الاثاري وولي (Woolley) بانها تمثل اوراق الصفصاف (W.llow) (ينظر: ص٨٣، نوال محسن علي. المصدر السابق).

الحلية من خلال التداخل الحاصل في الوريقات النباتية مع بعضها، فقد وفق الصائغ السومري بخلق التنوع الحاصل في الحجوم والفضاءات المتداخلة، وقد استطاعت الوريقات الثلاثية المتصلة من اعناقها باحتلال مساحة فضائية عريضة متناسبة مع طول الحلية وبذلك فقد اكتسبت الحلية تكويناً فنياً جمالياً رغم إن السيادة كانت للمضامين الفكرية، المتمثلة باستخدام الوحدات النباتية (اوراق ثلاثية الشكل) والتي بدورها تحمل مدلولات فكرية مرتبطة بالخصب والتكاثر، هذا وقد ارتبط (العدد) (٣) بدلالات فكرية سحرية عند سكان وادي الرافدين، باستخدامه في التمائم التي تعمل بشكل حروز (انظر الشكل رقم)، فقد ارتبط العدد (٣) بالثالوث الالهي (انكي، انليل، آنو)، هذا وكان يرمز لعبادة الجبل او الاقوام الغريبة القادمة من الشمال (الجبال) بثلاثة مثلثات او ثلاثة اشكال بيضوية[1]. ومن الجدير بالذكر إن الوحدات النباتية (مثل الوريقات والوردات الثمانية الشكل) لم تصنع إلا على شكل اكاليل راس وماسكات مختلفة تستخدم لمسك خصلات الشعر، أي انها لم تستخدم كحلية رقبة او قرط للاذان او سوار او خاتم إلا بشكل زخرفة نباتية بسيطة كشكل وردة ذات عشرة اوراق.

العينة:/ رقم (٥) أكليل رأس
المادة:/ من الذهب واللازورد الازرق والعقيق الاحمر
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ منتصف الالف الثالث ق.م (فجر السلالات الثالث)
المصدر:/

يبلغ طوله (٢١) سم، وهو على هيئة مجموعة من الحلقات الذهبية (دائرية الشكل)، مع مجموعة من خرز العقيق الاحمر واللازورد الازرق إذ بلغت (١٧١) خرزة منها (٥٧) خرزة من اللازورد الازرق (الاسطوانية الشكل) و (١١٤) خرزة من العقيق الاحمر (قرصية الشكل) هذا بالاضافة الى الدلايات الذهبية التي يبلغ عددها (٢٠) دلاية ذهبية على هيئة حلقة هندسية (دائرية الشكل) يبلغ قطرها (٣.٥) سم وهي منظومة بثلاثة خيوط وبشكل مجاميع اما ترتيبها فيكون بشكل متعاقب كل (٣) خرز من العقيق الاحمر (قرصية الشكل) تاتي بعدها (٣) خرز من اللازورد الازرق (الاسطوانية الشكل) ثم تاتي بعدها (٣) خرز من العقيق الاحمر (القرصية) وثم شريط ذهبي رفيع مطروق بشكل اسطوانة صغيرة لتشكل ثلاثة ثقوب لامرار الخيوط، وتتصل بالحلقات الدائرية الشكل مكونة بذلك اعناق لهذه الدلايات الذهبية (الدائرية) حيث تعمل كفواصل لهذه المجاميع مكونه (١٩) مجموعة بشكل مكرر ومتناظر وقد استخدمت هذه الحلية فقط على جبهة الراس (نظراً لقصرها كما هو موضح في النموذج) وكانت السيادة فيها للاشكال الهندسية الدائرية (انظر الشكل رقم).

فقد ارتبط شكل الدائرة عند سكان وادي الرافدين بمفاهيم طقوسية سحرية لها علاقة بالحروز والوقاية من الاخطار ، وكذلك بجلب الحظ الجيد.

وبذلك فان سيادة البعد الفكري كانت غالبة على هذه الحلية، وعلى الرغم من التناظر في هذه الحلية إلا ان الصائغ السومري استطاع ان يتغلب على الرتابة في هذه الحلية عن طريق تداخل الحلقات (الدائرية الشكل) فيما بينها، فكل حلقة تتداخل مع الحلقة التي قبلها ومع الحلقة التي بعدها، تداخلاً منتظماً قد خلق تنوعاً في الفضاءات والحجوم وبذلك فقد استطاع الصائغ السومري ان يضفي حركة فنية هندسية لهذه الحلية ناتجة عن حركة الفضاءات المتداخلة للحلقات (الدائرية الشكل) وهناك نوع آخر من هذه الدلايات تكون بشكل اقراص ذهبية، مراكزها من حجر اللازورد، وهي بذلك لا تخلو من قيمتها الجمالية (كما في الشكل رقم).

العينة:/ رقم ٦ قلادة

---

(١) الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني، المصدر السابق، ص٢٠٦.

المادة:/ من الذهب واللازورد والعقيق الاحمر
المعثر:/ عثر عليها في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات الثالث ق.م (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م).
مصدرها:/

يبلغ طول هذه القلادة (٢٩) سم، وهي تتالف من (٥٩) خرزة منها (٢٣) خرزة من اللازورد اسطوانية الشكل تتعاقب مع (٣٠) خرزة من العقيق الاحمر كروية الشكل، منظومة بخيط واحد وبشكل مجاميع، بالاضافة الى (١٧) دلاية من الذهب ذات شكل دائري (حلقة ملساء) اما ترتيبها فيكون بشكل متناظر وعلى جهتين فالجهة اليسرى تبدأ بـ (٣) خرز اسطوانية الشكل من اللازورد الازرق يليها شريط ذهبي رفيع مطروق بشكل اسطوانة صغيرة لتشكل ثقب واحد لامرار الخيط، وتتصل (الاسطوانة) بالحلقة (الدائرية الشكل) بلحام مكونه اعناقاً لهذه الدلايات الدائرية، ثم تليها خرزة اسطوانية، ثم عنق دلاية ذهبية، وتعقبها خرزة اسطوانية من اللازورد الازرق، تعقبها خرزة كروية الشكل من العقيق الاحمر ثم عنق دلاية ذهبية تعقبها خرزة كروية من العقيق الاحمر ثم خرزة اسطوانية من اللازورد الازرق، وبشكل متعاقب حتى الوصول الى المنتصف (أي الدلاية التاسعة من الجهة اليسرى) التي تعقبها خرزة كروية من العقيق الاحمر ثم خرزة اسطوانية من اللازورد تليها خرزة كروية الشكل كبيرة (اكبر من سابقاتها) من العقيق الاحمر ثم خرزة قرصية الشكل كبيرة من اللازورد الازرق وقد ثقبت من الطرف الضيق ورسم على الطرف المسطح (العريض) بزخرفة نجمية رباعية بداخلها شكل دائري وهي بذلك تشبه رمز الاله اوتو (اله الشمس)(*) تليها خرزة اسطوانية من العقيق الاحمر وقد رسم في داخلها مجموعة من الاشكال الدائرية المتعاقبة، ثم تعقبها اربع خرز كروية من اللازورد الازرق بطريقة تكرار متناظر، فقد استخدمت في هذه الحية الشكل الدائري بشكل تكرار متناظر تاكيداً لاهمية هذه الاشكال ذات المدلول السحري، المرتبطة بالمفاهيم الفكرية عند سكان وادي الرافدين فقد عملت الخرزة القرصية المسطحة من اللازورد كفاصل بين المجموعتين مجموعة من الجهة اليسرى، ومجموعة من الجهة اليمنى، ولكن يبدو ان هذه الحلية قد فقدت دلاية ذهبية وخرزة اسطوانية لازوردية من الجهة اليمنى، عدا هذه فتبدو ان هذه الحلية متناظرة الجهتين فقد برع الصائغ السومري في اضافة الخرزة القرصية المسطحة (اللازوردية) وما عقبتها من الخرز الاخرى بطريقة قد غيرت الهيئة العامة لهذه الحية عن مثيلاتها من الحلي، فالخرزة القرصية الشكل (المسطحة) المتمركز في وسط القلادة بالاضافة الى الخرزة الاسطوانية والخرزتين الكرويتين الكبيرتين من العقيق الاحمر، وكذلك الخرز الاربعة الكروية المتعاقبة اللازوردية كلها عملت على سحب ثقل مركز القلادة الى الاسفل بزاوي حادة مما ساعد على تغير هيئة القلادة بشكل حرف (V) في حين ان مثيلاتها من الحلي كن على هيئة منحنٍ ( ) او حرف (U) وهذا السحب في مركز قلادة منظومة بخيط واحد قد ساعد الدلايات الذهبية (الحلقية) ان تتراكب متداخلة مع بعضها معطية شكلاً ذا جمالية ناتجاً من التنوع في الفضاءات المتداخلة مبتعدة بذلك عن الرتابة الناتجة من تكرار الشكل الكروي هذا بالاضافة الى التنوع الحاصل في الاشكال الكروية والاسطوانية وعلى الرغم من ان الوحدة في هذه القلادة كامنة في تكرار الاشكال الكروية إلا ان السيادة كانت للمضامين الفكرية المرتبطة بمفاهيم سحرية لها علاقة بالحروز والوقاية من الاخطار والحماية بشكل عام. المرتبطة بالاشكال الدائرية (الكروية) وخاصة شكل الخرزة القرصية المرسوم عليها زخرفة نجمية رباعية الشكل الشبيه برمز الاله اوتو (اله الشمس) الحامي، اله النور والحياة، وتعد هذه القلادة مثالاً للتوازن العمودي المتماثل.

(*) الاله اوتو (اله الشمس) ابن اله القمر اخاً للالهه انانا (عشتار).

العينة:/ رقم ٧ مشبك شعر
المادة:/ من الذهب، ومطعم بالعقيق الاحمر
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ منتصف الالف الثالث ق.م (فجر السلالات الثالث).
المصدر:/

يبلغ ارتفاعها (٣٤) سم وهو متكون من صفيحة معدنية مثلثة الشكل، ذات نهاية رفيعة وبشكل قضيب، ترتفع من البدن المثلث ثلاث زوائد تنتهي بوريدات، ذات ثماني اوراق ومطعمة بالعقيق الاحمر، حيث يبلغ قطر الوردة (٦.٥ سم) وقطر قرص العقيق يبلغ (٢) سم ويرتدى هذا المشبك من خلال غرس طرفه السفلي الرفيع في الشعر من الخلف وتثبيته بدبوس صغير ليستقر على الراس وقد شاع ارتداء مثل هذا المشبك في طقوس خاصة بالملكه وحاشيتها من النساء (الوصيفات) وخاصة خلال الفترة السومرية.

وقد استخدم الصائغ السومري في هذا المشبك، الوردة الثمانية التي عرفت في وادي الرافدين في مختلف فتراته التاريخية، فقد ظهرت هذه الوردة على ابريق من الوركاء يعود زمنه منذ بداية (الالف الثالث ق.م) وقد احتلت هذه الوردة مركز السايدة في الابريق وبشكل مكرر[١]. وكان الابريق خاصاً بالاستخدامات الدينية، هذا مما يعطي اهمية دينية واضحة لهذه الزهرة خاصة اذا ما عرفنا ان هذه الوردة (الثمانية) كانت رمزاً للالهه انانا (عشتار) وكذلك عندما نلاحظ المشهد في ختم اسطواني يعود الى عصر جمدة نصر. وفي هذا الختم نشاهد رجل ملتحي يرتدي قلنسوة على راسه، ووزره طويله تغطي عورته ربما يكون ملكاً محاولاً اطعام الحيوانات المقدسة في الزريبة العائدة للالهه عشتار، وكانت الحيوانات هي عبارة عن زوج من الماعز، الذي كان يعد عند السومريين تجسيداً للرجولة ومظهر من مظاهر الخصب الحيواني[٢].

في حين ان طعامها كان عبارة عن اغصان ذات ازهار ثمانية الاوراق في كل جهة اربع ازهار لكل حيوان وبشكل متناظر، هذا بالاضافة الى حزمة من القصب ذات النهاية الدائرية والتي تشير الى رمز للالهه (عشتار)[٣] ولذا فان هذه الازهار ذات الاوراق الثمانية تحمل مضمونا طقوسياً دينياً مرتبط بمفاهيم الخصب والحياة والتكاثر بشكل عام.

ويصنع هذا المشبك الذهبي من خلال قطع صفيحة معدنية رقيقة بشكل مثلث مع الزوائد المرتفعة والنهاية السفلى التي تضيق بشكل قضيب رفيع، اما الاوراد فتقطع صفائح رقيقة تنجز من خلال الضغط والطرق وتركب الى مراكزها احجار من العقيق الاحمر، المقطوعة بشكل دائري منتظم ثم تثبت هذه الاوراد الى نهايات الزوائد المرتفعة.

ويكون الشكل العام في البناء التكويني للهيئة هو المثلث، ويعتمد على التكرار والتناظر الفردي للوردة الثمانية الاوراق حيث عمل الصائغ السومري على وضع شكل وسطي واحد، ثم يكرر نفس الشكل على جانبيه، وهناك انواع اخرى من المشابك منها مشابك فضية بخمسة وريدات، وكان مشبك الملكة (بو- آبي) له سبعة وريدات[٤].

وقد برع الصائغ السومري في التكوين الفني لهذه المشابك حيث استطاع ان ينوع بين الوحدات النباتية مثل الوردة الثمانية المتوازنة توازنا شعاعياً متماثلاً وبين الوحدات الهندسية المتمثلة في المثلث المعكوس (راسه الى الاسفل) هذا بالاضافة الى السيادة في المضامين الفكرية الطقوسية ولقد كان هذا المشبك من الحلي التي لازمت النساء وخاصة خلال الفترة السومرية، حيث كان ذا مكانه ومنزلة رفيعة عند النساء السومريات وقد التزمت كل ملكة بمشبك معين فقد التزمت الملكة (شبعاد) بمشبك ذهبي ذي ثلاث اوراد في حين ان الملكة (بو - آبي) التزمت

---

(١) البصمجي، فرج. المصدر السابق، ص١٨٦.
(٢) لويد، سيتن. آثار بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص١٠٨.
(٣) مورتكات، انطوان. المصدر السابق، ص٣٧.
(٤) نوال محسن علي، المصدر السابق، ص٨٧.

بمشبك ذهبي ذي سبع اوراد (ثمانية الاوراق) وكانه بمثابة رتبة لكل امراة او صفة مميزة لكل واحدة.

العينة:/ رقم (٨) ماسك شعر
المادة:/ يتألف من سلك مصنوع من الذهب
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ يعود الى عصر فجر السلالات (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

وهو بهيئة سلك ملتف بشكل حلزوني، ثلاث مرات متساوية، وتكون نهايته مقطوعة، وواقعة في خط افقي وباتجاهين مختلفين، اما قطره فيبلغ (٣) سم، وارتفاعه (١.٦ سم) وسمك السلك (٠.٤ سم) وقد صنع هذا الماسك بطريقة قطع سلك معدني ولفه على قضيب اسطواني الى عدد من اللفات وبعدها تقطع نهايات السلك، وتكون حركة الماسك بشكل خط منحني باتجاه دائري منتظم، ويتكرر على مسافات متساوية مما يوحي هذا التكرار المنتظم بالاستمرارية والتماثل في اجزاء الشكل ويكون هذا الشكل متوازناً عمودياً متماثلاً، وتكون السيادة الى الخط المنحني بالاتجاه الدائري منتظم.
وربما يكون الصائغ السومري قد استوحى شكل هذا الماسك الحلزوني من وضعية الافعى وهي في حالة التواء او في وضعية خاصة وهي تعصر فريستها مثلاً، بعد ان التفت حوله بهيئة حلزونية، وكانت الافعى عند سكان وادي الرافدين مرتبطة بدلالات رمزية متعلقة بتجدد الشباب والاغواء والزواج.[١].

العينة:/ رقم (٩) فاصل قلادة
المادة:/ من الذهب
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات (منتصف الالف الثالث ق.م)
مصدرها:/

يبلغ طوله (٤.١) سم وعرضه (١.٦) سم، وهو مصمم بهيئة اربعة اشكال مخروطية مزدوجة مرتبطة معاً من وسطها، كل واحدة منها مزينة بتقنية السلك المعدني (الفلكري) وبشكل ضفيرة تعقبها سلسلة، وتكرر حول الاشكال على محورها الطولي، ويزين شكل الضفيرة منتصف الاشكال واطرافها، وتكرر هذه الزخارف بشكل متناظر على كل شكل مخروطي، وقد توازن هذا الفاصل توازناً عمودياً متماثلاً وقد اضفى التكرار في الاشكال المخروطية بالاضافة الى التكرار في العناصر الزخرفية بتقنية السلك المعدني (الفلكري) نوعاً من الايقاعات المتكررة هذا بالاضافة الى التنوع الحاصل في الفضاءات المتداخلة، مما يؤدي الى حركة الفاصل حركة وهمية ناتجة عن تنوع وحركة الفضاءات المتداخلة في الشكل.
ومن الممكن ان يكون هذا الشكل (فاصل القلادة) مستوحى من شكل الختم الاسطواني المثقوب والذي يعلق بخيط الى الرقبة وخصوصاً إذا ما عرفنا ان هناك فاصل قلادة ابسط من هذا الشكل حيث انه يتكون من شكل مخروطي واحد ولكنه مزين بنفس الطريقة.
فمن الممكن ان يكون هذا الشكل قد تطور ليصبح بهيئة اربعة اشكال مخروطية مزدوجة مرتبطة معاً من وسطها، تاكيداً من الصائغ السومري على تكرار الاشكال المتناظرة، اما بالنسبة

(١) الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني، المصدر السابق، ص٢٠٥.

لشكل الضفيرة فترى فيه الباحثة شكلاً زخرفياً وكأنه افاع ملتوية كما في المسرجه المزين ظهرها بزوج من الافاعي (انظر الشكل رقم).
هذا وقد حملت الافعى دلالات رمزية معروفة لدى سكان وادي الرافدين مرتبطة بتجدد الشباب والولادة، الاغواء والزواج كما في العينة السابقة.

العينة:/ رقم (١٠) خاتم
المادة:/ مصنوع من النحاس
المعثر:/ عثر عليه في موقع كيش
تاريخها:م يعود تاريخه الى عصر فجر السلالات السومرية
مصدرها/

وهو بشكل حلقة من قضيب رفيع، سطحه مستوي، معيني الشكل، ويحتوي على اربعة خطوط صغيرة عمودية محزوزة اما ابعاده فهي (١.٧ ـ ١.٥ × ٠.٢) وقد استخدم في تزيين سطحه تقنية الحفر والتحزيز، وقد عمل الصائغ السومري على تكرار هذه الخطوط الصغيرة بطريقة متناظرة مما جعلها تستقطب جذب النظر.
ويبدو ان الصائغ السومري قد عمد على اختيار الشكل المعيني لما له من ارتباطات ذات دلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين.
فيمكننا ان نلاحظ المخاريط الفخارية (الشبيهة بالمسامير) والمغروسة بطبقة من الطين على جدران المعابد في الوركاء وقد كانت لهذه المخاريط رؤوس مستوية ومزينة بحزوز ملونة بالالوان السوداء او البيضاء او الحمراء.
وقد تم تنظيمها بطريقة تالف منها اشكال فسيفسائية تشبه في مظهرها وضوح اشكال المنسوجات[١]. ذات الزخارف المعينية الشكل والمثلثات المتعاقبة والمتعاكسة في الاتجاه.

العينة:/ رقم ١١ خاتم
المادة:/ من الذهب
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات
مصدرها:/

وهو بشكل حلقة كاملة من صفيحة ذهبية ابعادها (٢ × ١ × ٠.١) مزينة باسلاك تكون اشكالاً معينية معمولة بتقنية (الفلكري)، حيث سحبت الاسلاك وحنيت وفق الاشكال المطلوبة ثم لحمت الى قاعدة من صفيحة معدنية.
وقد استخدم الصائغ السومري مبدأ تكرار الخطوط لتكوين هذا الخاتم، حيث تكررت الوحدة البنائية (للشكل المعيني) نفسها عدة مرات مكونة مساحة عرضية للشكل وقد توازن في هذا الخاتم توازناً شعاعياً متماثلاً هذا بالاضافة الى التنوع الحاصل في الخطوط والحجوم وقد لاحظت الباحثة بان هناك تشابهاً كبيراً بين الزخرفة المعينية الشكل المعمولة بتقنية (الفلكري) لهذا الخاتم، وبين طريقة (شكل) تصفيف لحية راس الملك (ايكو ـ شمكان) من ماري (النصف الاول من الالف الثالث ق.م) حيث قام النحات بسحب خصل شعر اللحية ثم حنيها وفق الشكل المعيني وبطريقة مكررة[٢]. مما ادى الى لفت انتباه الباحثة (ينظر الشكل رقم).

---

(١) مورتكان، انطوان. المصدر السابق ص٢٢.
(٢) بارو، اندريه. االمصدر السابق، ص١٦٦.

ومن هذا يمكننا ان نستنتج بان الصائغ السومري لهذا الخاتم، ربما كان قد حضر من مدينة ماري ومتأثراً بطريقة تصفيف شعر اللحية في تلك المدينة(*)،فمن المعروف في حضارة وادي الرافدين بان الحرفيين (الفنانين) كانوا يجلبون من مختلف المناطق ويغروهم بالاموال من اجل الابداع في الاعمال الفنية، وهذا ما يؤكد بان هذا الحرفي (الصائغ) قد جسّد طريقة تصفيف شعر اللحية الملكية على هذا الخاتم الذهبي بغية الربط بين الخاتم والملكية لا سيما وانه كان خاتماً ملكياً عثر عليه في المقبرة الملكية في اور، او ربما انه اراد ان يميز هذا الخاتم بكونه ليس خاتماً نسائياً، بانه خاتم قد استخدم ربما من قبل الملوك الرجال فقط هذا بالاضافة الى ان الشكل المعيني قد ارتبط بدلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين.

العينة: رقم ١٢ خاتم
المادة:/ من الفضة.
المعثر:/ عثر عليها في موقع اور
تاريخها:/ يعود تاريخا الى عصر فجر السلالات السومرية
مصدرها:/

وهو بشكل حلقة كاملة من اسلاك رفيعة متصلة مع بعضها مكونة شريطاً عريضاً ابعاده (٢ × ١.٥ × ٠.٦) فقد استطاع الصائغ السومري من ان يطوي اسلاكاً رفيعة جداً على قضيب اسطواني ومتراصة مع بعضها لتكوين الشريط العريض وهو (الخاتم)، وكما في العينة السابقة قد اعتمد الصائغ السومري هذه المرة ايضاً على مبدأ التكرار والتناظر لتكوين هذا الخاتم فقد تكررت الوحدة البنائية نفسها وهي الخطوط عدة مرات مكونة مساحة عريضة، وكان التوازن في الخطوط توازناً شعاعياً متماثلاً.

وقد لاحظت الباحثة كما في العينة السابقة بان تصفيفة شعر لحية الملك (لمكي ماري) (النصف الاول من الالف الثالث ق.م) من ماري مشابهة للتكوين الفني لهذا الخاتم الفضي.

فقد قام النحات بسحب خصلات شعر اللحية بطريقة عمودية ومتراصة مع بعضها بشكل متكرر لتكوين لحية طويلة وعريضة (ذات خطوط طولية عمودية متراصة) ولم تجد الباحثة تفسير لهذا التشابه بين طريقة تصفيف شعر لحية الملك (لمكي ماري) وبين طريقة تكوين الخاتم الفضي، إلا انه من المؤكد بان الخبراء من الفنانين كانوا في بعض الاحيان يستدعون من قبل الملوك وكبار الموظفين(١)، وعلى هذا فمن المحتمل تماماً ان تتوفر لنا في بعض الحالات صورة تشبيهية، فمن المحتمل بان صائغ هذه الخواتم ربما جاء من مدينة ماري، ولهذا جاء متاثراً بالاعمال النحتية لملوك هذه المدينة وكذلك بالوحدات البنائية الزخرفية المستعملة في تلك الفترة لمدينة ماري، ثم نفذها في مدينة اور تحت طلب حكامها بهيئة مصوغات معدنية.

العينة:/ رقم ١٣ قرط
المادة:/ من الذهب
المعثر:/ عثر عليه في المقبرة الملكية في اور
تاريخها:/ يعود تاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

(*) راجع سومر وفنونها، نلاحظ ان التماثيل التي عثر عليها في تل اسمر وخفاجي قد اختلفت تصفيفات شعر اللحية عن ماري (ينظر: اندريه بارو، المصدر السابق، ص١٥١ ـ ١٥٢،١).
(١) بارو، اندريه، المصدر السابق، ص١٦٤.

يبدو بهيئة قاربين متصلين مع بعضها طولياً، او شكل هلالي مزدوج، وهو مجوف ومفتوح، وتمتد من نهاية احد القاربين قضيب يمثل دبوساً للتعليق في الاذن، يمتد الى نهاية القارب الثاني، وقد صنع هذا القرط من صفائح معدنية رقيقة ابعاده (٧.٥ × ٧.٢ × ٤.١ السمك) فقد شكلت هذه الصفائح الى الشكل المنحني وذلك من خلال طرقها بشكل جيد ثم لحمت الاجزاء سوية وثنيت احدى جانبي الصفيحة لتشكل مكاناً فارغاً لاستقبال سلك التعليق (الكلاب) بينما سحب الطرف المقابل بشكل سلك رفيع ليكون الكلاب، وقد اعتمد الصائغ السومري في تكوين هذا القرط على تكرار الشكل الهلالي الذي يمثل بدن القرط، والذي تكوّن اساساً من تكرار الخطوط المنحنية، ويؤدي تكرار الخطوط المنحنية الى الوحدة الحاصلة في الشكل الدائري، ويحقق الصائغ السومري في هذا القرط توازناً شعاعياً غير متماثلاً، وان شكل القارب المفتوح من شانه ان يحدث تناسباً في توزيع الحجوم والفضاءات المحصورة داخل هذا الشكل ومن هذا التناسب والتنوع في الفضاءات يمكن ان نلاحظ بان هذا القرط قد اكتسب حركة وهمية ناتجة من حركة الفضاءات المحصورة داخل هذا القرط (انظر الشكل رقم). في حين ان الوحدة الزخرفية المستخدمة في تكوين هذا القرط هي شكل القارب، الذي ارتبط باداء الطقوس الدينية بالاضافة الى اقترانه بالاله القمر (ننار)، فان شكل القارب (الهلالي) يرتبط اساساً برمز الاله القمر، الذي كانت احدى القابه زورق السماوات المضيء[١].

وكان للزوارق (المشاحيف) دوراً مهماً في حضارة وادي الرافدين قديماً، حيث وجدت نماذج لقوارب فخارية من عصر العبيد (الالف الخامس ق.م) من ضمن الهدايا المكرسة الى المعبد، وكذلك وجدت نماذج معدنية في المقبرة الملكية في اور وضعت مع الموتى للاعتقاد بانهم يحتاجونها في عبور نهر العالم السفلي[٢]. وهناك اشارات مدونة تؤكد ان للاله وسائل تساعدها في تنقلها فيظهر الاله القمر مستخدما القارب[٣].

ومن كل هذا فان السيادة في هذا القرط تكون للمضامين التي ترتبط ارتباطات ذات دلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين.

هذا وقد ارتبط شكل الهلال عند سكان وادي الرافدين برمز الاله (سين) ننار، المتعلق بالضياء والامل، والفأل الحسن[٤].

العينة:/ رقم ١٤ فأس مزدوج
المادة:/ سبيكة الالكتروم (مزيج من الذهب والفضة)
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ يعود تاريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

ويبلغ طول هذا الفأس من اعلى نقطة (٨.٥ سم) وعرضة من ابعد نقطة (١٢ سم) اما الهيئة العامة فيأخذ الرأس الشكل الدائري (البيضوي) وهو مجوف في منطقة المركز (المنتصف) ويستخدم هذا التجويف من اجل ادخال القضيب الخشبي (العصا الخشبية) والتي يستخدمها من قبل الشخص الحامل للفأس من اجل السيطرة عليه عند حمله او استعماله للقتال، وقد زين بدن الفأس بخطوط زخرفية هندسية متمثلة بخطين متقاطعين عند المنتصف مكونين بذلك مثلثين متقابلين بالرأس مختلفين بالاتجاه، وهذه الزخرفة الهندسية شبيهة بكيفية ربط الحبال التي كانت تستخدم لتثبيت رؤوس الفؤوس الحجرية المستخدمة في العصور القديمة وقد عملت الحافات

(١) الجادر، وليد وضياء العزاوي، الملابس والحلي عند الآشوريين، مطبوعات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٠، ص٩١.
(٢) نائل حنون، المصدر السابق، ص١١٣.
(٣) نوال محسن علي، المصدر السابق. ص١٠٠.
(٤) الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني، المصدر السابق، ص٢٠٥.

الخارجية لهذا الفأس بشكل منحنٍ (نصف دائري)، وقرب كل حافة هناك فتحة دائرية الشكل (نافذة) تشبه العيون ذات الجوانب الدائرية وقد اعتمد الصائغ السومري في تكوين هذا الفأس المزدوج على مبدأ التكرار والتناظر في الخطوط المنحنية مما ادى الى الوحدة الحاصلة في الخطوط المنحنية المتمثلة في شكل الدوائر والحافات الخارجية، هذا وقد استطاع الصائغ السومري ان ينوع في الخطوط نتيجة استخدامه الخطوط المستقيمة المتقاطعة المستخدمة في الزخرفة الهندسية والتي تزين بدن الفأس بالاضافة الى الخطوط المنحنية، هذا وقد توازن الفأس توازناً عمودياً وأفقياً متماثلاً، ونرى ان الصائغ السومري قد عمد على الشكل الدائري وبشكل متناظر من خلال الفتحتين الجانبيتين، ربما لما لها من ارتباطات ذات دلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين كما في العينات السابقة وهناك رأي آخر يؤكد ان الصائغ السومري اراد ان يرمز بهذا الفاس المزدوج الى عيون الملك (المفوض من قبل الاله) او عيون الاله الناظرة او الساهرة على الشعب[١]. كما هو الحال في التمثال الحجري الذي يجسد رمزاً لالهه العين الطاردة للشر والسحرة حيث تمثل عيون الالهه والتي كانت تستخدم لاغراض دينية او سحرية[٢]. فمن المحتمل ان هذا النوع من الفؤوس كان يحمل في المناسبات والاحتفالات الدينية لغرض جلب الحظ السعيد او قد ترمز الى بعض الطقوس الدينية، فقد كان الفأس المزدوج عند سكان وادي الرافدين يرمز للاله انليل، والعمل والموت[٣]. نظراً لان القوة الضاغطة لهذا الفأس تكون اقوى من أي فأس عادي، فقد استطاع الصائغ السومري رغم فطرته في امور العلاقات الفيزيائية، ان يتعرف على اكثر الاشكال التي تعطي قوة ضغط اكبر وهي الاشكال الدائرية او ذات النهايات المنحنية، وان علم الفيزياء فسر ذلك بكون ان الاجسام الدائرية تكون قوتها المركزية متجه الى اقرب نقطة تقع على السطحة الخارجي (كما في الشكل رقم) وبما ان قانون الضغط يعتمد على القوة المسلطة على المساحة، فان القوة الضاغطة تتناسب عكسياً من المساحة، ض = ق/ مس، لذلك نرى بان الصائغ السومري ربما ادرك هذه العلاقة العكسية بين القوة الضاغطة والمساحة، المتعرضة للضغط من قبل الفأس ومن ثم يزداد الضغط المتولد فتكون الضربة اكبر واكثر وقعاً من الفأس ذو الحافات المستقيمة المستوية، وكذلك ربما استفاد من الفتحتين الجانبيتين (الدائرية الشكل) من كونها تسبب ادخال كمية من الهواء اثناء استخدام الفأس (الضغط عليه) في جسد الخصم، ومن ثم تكون الضربة مسممه ومميتة.

العينة:/ رقم ١٥ رمح عليه كتابة
المادة:/ من النحاس
المعثر:/ عثر عليه في اور
تاريخها:/ يعود تاريخه الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م).
مصدرها:/

ويبلغ طوله حوالي(٢٢.٧ سم) وعرضه (٣.٨ سم) وطول السيلان (٦.٥ سم) ونلاحظ ان هذا الرمح يتكون من نصل له شكل ورقي يتسع عند الوسط ويضيق نحو الاسفل وينتهي برأس عريض مكسور ومرمم. اما سيلانه فهو طويل وسميك جزء منه مكسور ومفقود ويضيق عند الاسفل ويتسع كلما يمتد نحو الاعلى. وهذا الرمح ذو جوانب حادة ويوجد خط عمودي يقسم الوجه (وجه الرمح) الى قسمين، وهناك سبعة خطوط افقية تقسمه الى اقسام متساوية تحصر بينها كتابة مسمارية والجزء الاكبر منها تالف ما عدا علامة (dingir) وتعني (الغرباء الاعداء) وعلامة الالوهية ( ) وتعني (الاله) وبعض العلامات الغير واضحة، ويعد هذا الرمح من

(١) منى حسن عباس، المصدر السابق، ص١٧٩.
(٢) الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني، المصدر السابق، ص٦٩،.
(٣)الطائي، سلوى محسن حميد عبد الغني، المصدر السابق، ص٢٠٦

الرماح المنقوش عليها بكتابة معينة وتكون فريدة من نوعها، حيث يعتقد بانها صنعت لاشخاص قد يكونوا ملوكاً او قادة عسكريين. وقد استطاع الصائغ السومري ان يجعل من هذا الرمح المنقوش رمحاً من الرماح الفريدة لانه استطاع ان يصنع منه رسالة معلّمة مبعوثة الى الاعداء.

فبرغم إن الجزء الكبير من العلامات (الكتابة) المسمارية تالفه إلا ان المتبقي منها وهي علامة (الاله) و (dingir) التي تعني الاعداء، الغرباء، من هذا يمكننا ان نستنتج من ان الصائغ السومري استطاع ان يقسم هذا الرمح بخطوط عمودية وافقية لكي يجعل منها سطحاً قابلاً لكتابة رسالة معينة مبعوثة الى الاعداء من قبل الاله (الحارس) الحامي ويقصد بها الموت للاعداء الغرباء او الموت للغرباء المعتدين.

في حين ان هناك رماحاً من النوع الطويل تميزت بنقش صورة لبوة على رؤوسها (اور – ١٢٠٧٣١ م ع) فربما هي مخصصة لصيد الحيوانات. كما وهناك رماح اخرى تحمل نقوش اقوام بشرية(*) ويعتقد بانها كانت مخصصة للقتال (انظر الشكل رقم) فربما اراد الصائغ السومري ان يضع هذه النقوش الصورية من اجل دلاله سحرية مثلاً إن الرمح المخصص للصيد والمنقوش عليه صورة لبوه، يمنحه ذلك قوة سحرية من اجل اصطياد الحيوانات كما تصطاد اللبوة فريستها، وكذلك الرمح المخصص للقتال والمنقوش عليه صورة قدم، يمنحه ذلك قوة سحرية من اجل ان ينطلق بسرعة وينال من العدو.

العينة:/ رقم ١٦ خنجر
المادة:/ من الذهب ومطعم باللازورد
المعثر:/ عثر عليه في اور
تاريخها:/ يعود تاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ – ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

وهو خنجر ذو مقبض بيضوي الشكل مع غمده، يبلغ طوله (٣٧ سم) وعرضه (٥.٣ سم) فالمقبض مصنوع من مادة اللازورد (ذات اللون الازرق) ذو نهاية بيضوية من الاعلى وينتهي عند الاسفل بنهاية تشبه شكل الهلال يزينها من الاعلى حبيبات ذات شكل دائري (كروي) مصنوعة من الذهب، وزعت بشكل منتظم بحيث انها غطت الجزء العلوي من المقبض باكمله، اما الجزء الاسفل من المقبض وبالضبط فوق النهاية المحدبة (الهلالية الشكل) فقد وزعت الحبيبات الذهبية الكروية الشكل بشكل منتظم لتكوّن شكلاً هندسياً على هيئة مثلث متساوي الاضلاع، وبوضعية متمركزة في الوسط بالضبط، كما في العينات السابقة التي تخص حلي الرقبة اما في منطقة الوسط تقريباً يوجد ثقب نافذ على هيئة دائرة (حلقة) من مادة الذهب، وهي بذلك تشبه الحلقة الذهبية (الدائرية الشكل) التي تتمركز في بدن الطائر الاسطوري (امدوجود) الذي يحمل راس اسد، وهو يفرش جناحيه في وسط الاناء الطقوسي، لانتمينا حاكم لكش، من تلو، وهو يمسك بقدميه كبشان في حالة حركة وبشكل متناظر وبما ان هذا الاناء المصنوع من الفضة والنحاس والذي يبلغ ارتفاعه ٣٥ سم كان يستخدم لاغراض طقوسية(١). لذا فمن المحتمل بان الحلقة الذهبية (الدائرية الشكل) المتمركزة في الوسط قد ارتبطت بمضامين ذات دلالات فكرية طقوسية عند سكان وادي الرافدين وخصوصاً اذا ما عرفنا بان (امدوجود) النسر براس الاسد الذي تمركزت في داخله هذه الحلقة الذهبية (الدائرية الشكل) يعني في الميثولوجيا السومرية بانه صورة تمثل عاصفة المطر التي تحمل معها الخير وتنهي الجفاف الذي استمر طويلاً(٢). هذا بالاضافة الى النهاية المحدبة ذات الشكل الهلالي، الذي ارتبط برمز الاله القمر

(*) ان العلامة الرمزية للقدم تعني يذهب (اذهب). ص٤٤ قدم يذهب (ينظر: ص٤٤، هاري ساكز، المصدر السابق.

(١) مورتكات، انطوان. المصدر السابق، ص١١٣.

(٢) ستين لويد، فن الشرق الادنى القديم، المصدر السابق، ص٩١.

(ننار)[*] عند السومريين و (سين) عند الاكديين والذي عبده سكان وادي الرافدين عبر فترات تاريخية طويلة.

اما النصل فهو من الذهب وهو يشبه ورقة النبات وذو جوانب حادة ونهاية مدببة ويوجد ضلع بارز يقسمه الى قسمين وذلك لغرض الزيادة من فعالية الخنجر وعلى الجهة اليسرى توجد علامة صورية منقوشة تمثل القدم والتي تعني بالمسمارية (يذهب، إذهب) كما في العينة السابقة (المنقوشة على الرمح) ومن هذا يمكن ان نفسر بان هذا النوع من السلاح قد استخدم لقتل الرجال المعتدين (الاعداء).

من كل هذا نرى ان الصائغ السومري عنما اراد ان يصوغ الخنجر فقد استعان بالتكوين الفني لبعض الاشكال مثل الدائرة (الحلقية الشكل) ومجموعة الحبيبات (الكروية الشكل) والتي رصّت بهيئة مثلث متساوي الساقين وكذلك بالنسبة للنهاية المدببة (الهلالية الشكل).

وهي كلها اشكال ذات ارتباطات بدلالات فكرية طقوسية عند سكان وادي الرافدين كما شرحنا ذلك سابقاً، لذلك فان السيادة في هذا الخنجر تكون للمضامين الفكرية، وهناك تنوع في الاشكال والخطوط على الرغم من التكرارات التي استخدمها الصائغ كما في الاشكال الكروية والخطوط المنحنية وقد استطاع الصائغ السومري ان يوازن هذا الخنجر توازناً عمودياً متماثلاً اما الغمد فنهايته العليا صنعت بشكل شريط بارز منقوش عليه وحدات زخرفية على هيئة ضفيرة يحيط به شريط مبروم ويحيط بالغمد وحدة زخرفية متمثلة بندب صغيرة على هيئة شريط وقد قسم الغمد الى ستة اقسام تتسع في الاعلى وتضيق عند الاسفل الذي ينتهي بنهاية مدببة.

وكانت الوحدات الزخرفية التي تزين سطح الغمد قد نقشتن باشكال هندسية مثل المثلث والمربع ذات تشكيل مكرر ومتناظر، فيكون القسم الاول الموجود في اعلى الغمد مقسم الى ثلاثة حقول كل حقل مقسم الى ثلاثة مربعات متساوية بالقياس، وبالتالي فان القسم الاول يتكون من تسعة مربعات في كل مربع، مستقيمان متقاطعان عند المنتصف، وبذلك يتكون في كل مربع اربعة مثلثات متناظرة ومتقابلة بالرأس ويوجد في مركز هذا القسم (الحقل الثاني) مربع محاط بندب دائرية الشكل في كل زاوية من زوايا المربع الاربعة (أي اربعة ندب دائرية) وتعد هذه الزخرفة الهندسية من الزخارف القديمة التي بدأ الانسان يستخدمها في الاواني الفخارية، كما في فخاريات سامراء (الالف الخامس ق.م) حيث استطاع الحرفي ان يكون زخرفة هندسية من امثال المربعات والمستطيلات والمعينات[1]. (انظر الشكل رقم)

اما القسم الثاني فيزيد عدد المربعات الى (١٦) حيث هناك اربعة حقول كل حقل مقسم الى اربعة مربعات متساوية بالقياس، وفي كل مربع مستقيمان متقاطعان في المنتصف، حيث يتكون في كل مربع اربعة مثلثات كما في القسم الاول اما القسم الثالث فيتكون من اربعة مربعات كبيرة الحجم (أي انها اكبر من مربعات القسم الاول والثاني) وبشكل منفصل أي منفصلة عن بعضها في كل مربع مستقيمان متقاطعان مكونان بذلك اربعة مثلثات متناظرة ومتقابلة بالراس كما في القسمين الاول والثاني وفي كل زاوية من زوايا المربع توجد ندبة دائرية الشكل حيث يبلغ عددها (١٦) ندبة (دائرية الشكل).

اما القسم الرابع فيتكون من افريز من المثلثات المتعاقبة والمتعاكسة بالاتجاه حيث يبلغ عددها خمسة مثلثات اما القسم الخامس فيتكون من اربعة مربعات كما في القسم الرابع ولكنها

(*) أعتبر القمر احد النيرين الكبيرين الذين يؤثران في ظواهر الطبيعة والحياة ومن محاور الفكر الاسطوري للانسان قديماً فرفعه الى مقام الالوهية والتقديس وتصوره الانسان كائناً حكيماً يعرف بالتعقل والاتزان، وجعله رمزاً للخير والخصب وهناك اثر فريد من نوعه عثر عليه في مشروع احياء مدينة بابل وهو عبارة عن شكل هلال من البرونز نقش عليه سطرين من الكتابة المسمارية ويشير النص الى ان احدى النساء لا تنجب اهدت هذا الاثر الى الهه الحمل إيروا (Erua) بهدف مساعدتها على الحمل، مما يشير الى ارتباط الشكل الهلالي بالخصب (ينظر: ص٩٧، نوال محسن علي،المصدر السابق).

(١) بارو، اندري، المصدر السابق، ص٩٢.

اصغر حجماً وبشكل متلاصق أي انها غير منفصلة عن بعضها اما توزيع الندب (الدائرية الشكل) فيكون مختلفاً حيث انه لو مددنا بخط وهمي يمر بكل ندبة دائرية الشكل لتكون لدينا شكل معيني متمركز في القسم الخامس حيث هناك ندبة مركزية تقع في وسط القسم الخامس وهي مركز الشكل المعيني، اما القسم السادس والاخير فهو عبارة عن مربع كبير متقاطع القطرين (مستقيمان متقاطعان في المنتصف) وهناك ندبة في مركز تقاطع المستقيمين (أي في المنتصف) المركز.

وهذه الاقسام المزخرفة بالاشكال الهندسية المذكورة يحيط بكل منها شريط خطي مضفور، والغمد بهيئته الزخرفية التي وصفناها، قد نفذ لغرض اضفاء بعد جمالي مضافاً الى قيمته المادية المتمثلة بصناعته من معدن ثمين هو الذهب وهو بتشكيلته هذه يشير الى انه صنع خصيصاً للملوك.

كما ان التقنية الفنية المستخدمة في هذا الغمد هي تقنية (الفلكري) أي التشكيل بالسلك او الصياغة التخريمية، والتي اعطته جمالية فنية هذا بالاضافة الى استخدام تقنية التحبيب (استعمال كرات كبيرة الحجم وحبيبات صغيرة) وتثبيتها بواسطة اللحام.

العينة:/ رقم ١٧ فأس.
المادة:/ من النحاس (البرونز) ذو راس مجوف كامل.
المعثر:/ عثر عليه في اور.
تاريخها:/ يعود تاريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

يبلغ طول النصل (١٥.٥ سم) وطول الرأس (٨.٨) سم وعرضه من الوسط (١.٧ سم) اما قطر الدائرة فيبلغ (٢.٥ سم) وقد صنع هذا الفأس من مادة النحاس والبرونز ونلاحظ الرأس في هذا الفأس عريضاً ومجوفاً وعملت الدائرة بشكل بيضوي يحيط بها شريط حلقي بارز من الاسفل والاعلى الغرض منه الزيادة من صلابة الفأس ولغرض جمالي ايضاً والنصل مستوٍ من الاعلى ذو حافة حادة ومحدبة من الاسفل وهو يميل الى التقوس عند الاسفل، فهو يتسع عند منطقة اتصاله بالراس وينتهي بحافة حادة ذات نهاية تميل الى التكور اما كلمة فأس باللغة السومرية فتقرأ (gis gin) او (urudu gin) وترادفها بالاكدية (pasu) او urudu HA. ٢I IN ترادفها hassinnum وتعني فأس القتال النحاسي. في حين يطلق على الفؤوس التي تصنع من النحاس والبرونز تسميه (Urudu agasilig) وكانت تستعمل من قبل الالهه[١]. لذلك كانت تستخدم مثل هذه الفؤوس في المناسبات والاحتفالات الرسمية لغرض الزينة ومنها فأس يعود الى الملك (ميس ـ كلام ـ دوك). وهناك رأي يأكد على انها كانت تحمل من قبل الملك والقادة ولا يمكن اعتبارها سلاحاً[٢]. وقد صورت الفؤوس في (راية اور) فنلاحظ مشهد الحرب والذي يتالف من ثلاثة حقول افقية حيث يصور المشهد الاسفل مركبة تتحرك على ارض المعركة، فالجندي في المركبة الاولى يحمل فأساً ذو رأس طويل بكلتا يديه وفي هذا الفأس قد برع الصائغ السومري في صياغته وتكوينه، فيمكننا ملاحظة بأن الرأس المجوف يتصل بالنصل بزاوية حادة، وبذلك فأن النصل يثبت بزاوية حادة مع (العصا) الذي يستقر في تجويف الرأس، إضافة الى إن النصل يكون طويل نسبياً وضيق عادة يزاد عرضه عند الحافة الحادة جداً، بحيث تكون الحافة مستديرة قليلاً من الاسفل[٣]. ومن هذا نلاحظ بان الصائغ السومري قد ادرك ولو بفطرته العملية والعلمية اثر تثبيت النصل بزاوية حادة مع المقبض (العصا) والتي تؤدي الى زيادة قوة

(١) منى حسن عباس، المصدر السابق ص٢١٠.
(٢) منى حسن عباس، المصدر السابق، ص١٧٧.
(٣) منى حسن عباس، المصدر السابق، ص٢١٣.

الفأس القتالية (زيادة فعاليته) هذا اضافة الى اثر طول النصل في سهولة الاداء (أي التغلب على الخصم باقل قوة ممكنة).

وان تفسير هذا من الناحية الفيزيائية الحديثة في الحالة الاولى، تعتمد على محصلة القوى، الناتجة من تحليل اتجاه قوة دفع الفأس عمودياً وافقياً، فالمحصلة تمثل قوة دفع النصل (الفأس) الفعلية بالزاوية الحادة، وهي ناتج جمع القوتين العمودية والافقية (انظر الشكل رقم).

اما في الحالة الثانية فقد ادرك الصائغ السومري انه كلما كان النصل طويل كلما كانت ضربته قوية، ولا يحتاج قوة دفع كبيرة من المقاتل، أي انه كلما طال نصل الفأس زادت قوته، وتفسير ذلك انه في قانون العتلات (القوة في ذراعها = المقاومة في ذراعها، ق × ذراعها = مق × ذراعها) ومن اجل التغلب على المقاومة ونزيد من تاثير القوة، نقوم بتطويل ذراع القوة، وبذلك تزداد القوة من نتيجة حاصل ضربها مع ذراعها هذا بالاضافة الى الرأس المكور (المستدير) كما في العينة السابقة فانه يزيد من القوة المسلطة على الجسم.

العينة:/ رقم ١٨ تمثال
المادة:/ من البرونز بهيئة الوقوف
المعثر:/ عثر عليه في المعبد البيضوي بخفاجة
تاريخها:/ يعود تاريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

وهذا التمثال يمثل متعبد (رجل) عار بارتفاع (٥٥.٥ سم) وهو متمنطق بحزام، وله شعر طويل وقد صفه بهيئة جدائل ملتفه مع بعضها (مبرومة) وقد تدلت على كتفيه، من الجهة الامامية للجسم وعلى كتفه كتابة مسمارية قديمة، هذا بالاضافة الى اللحية المسرحة ذات النهاية المكورة.

كما هو شائع في عصر ميسلم(*). وقد وجدت ثلاثة منها في المعبد البيضوي بخفاجة واخرى اصغر منها في تل اجرب(١). وقد استطاع الصائغ السومري في تكوينه الفني لهذا التمثال البرونزي من ابراز الرشاقة والرقة في الاطراف، حيث يقف المتعبد (الرجل العاري) وهو في وضع متهيئ للحركة وقد انحنى الجزء الاعلى من جسمه الى الامام قليلاً، كما ارتفع رأسه قليلاً الى اعلى، بينما تحررت الاجزاء العليا والسفلى من ذراعية، من الجسم وقد تشابكت يداه وامتدت الى امام مما خلق مشهداً حركياً يبث الحياة في التمثال وعلى الراس يوجد عمود اسطواني ينتهي بمسند رباعي الاطراف، يحتمل ان يكون قد هيء لحمل وعاء خاص توضع عليه مواد تستخدم في ممارسات طقوسية بالمعبد، او لتقديم النذور وغيرها وهو ينتصب على قاعدة دائرية الشكل ذات اربع قوائم.

والتمثال برمته يشير باعجاب الى حماسة احد المتعبدين ويعبر عن انقطاع كلي للاله(٢). كما انه مثال للتحرر من الرهبة والخوف التي تنتاب الانسان البدائي في حضرة الالهه، فهو يتحرك بجرأة الى الامام محاولاً ارضاء الالهه بتضرعه وبيديه المتشابكتين، فهو ليس في غيبوبة منومة مركزاً في الصلاة والدعاء كما في تماثيل الاثني عشر من تل اسمر في معبد آبو (النصف الاول من الالف الثالث ق.م)(*). فالمتعبد العاري من خفاجي جريء في دعاءه وجريء في حركته وصلاته فقد استطاع الصائغ السومري ان يخلق توازناً عمودياً متماثلاً في هذا التمثال هذا

(*) من اجل المقارنة، راجع انطوان موتكارت, المصدر السابق، ص٩٧.
(١) لويد، سيتي، آثار بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص١٤٩.
(٢) مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص٩٨.
(*) من اجل المقارنة راجع: اندري بارو، المصدر السابق، ص١٥١ـ ١٥٦.

بالاضافة الى تناسب نسب جمسه مع بعضها، فقد نجح الصائغ في تحقيق النسب الطبيعية للهيئة البشرية في هذا التمثال من حيث ادراكه لقيم التشريح وحيوية الحركة وحريتها.
وكانت السيادة في هذا التمثال تشمل المضمون الفكري المتعلق بالطابع الطقوسي لدى سكان وادي الرافدين.

العينة:/ رقم ١٩ تمثال
المادة:/ من النحاس بهيئة رجلان في وضع صراع
المعثر:/ عثر عليه في خفاجي معبد نانا
تاريخها:/ يعود تاريخه الى فجر السلالات الثاني (٢٨٠٠ ـ ٢٦٠٠ ق.م)
مصدرها:/

يبلغ ارتفاع هذا التمثال (١٠.٢ سم) وكان المتصارعان عاريين إلا مما يستر عورتيهما، وهما في وضع صراع من نوع خاص، وعلى راس كل منهما إناء كبير لا يتفق حجماً وجسم مع جسمي المتصارعين ويمثل هذا التمثال نموذجاً آخر من اثاث المعبد الذي يستخدم في اغراض عملية طقوسية بحتة يؤكدها الاناءان الموجودان على الرأسين واللذان ربما استخدما في وضع الماء او الزيت المقدس او البخور او المراهم التي تدخل في ممارسات المعبد الطقوسية. وهو بذلك يشبه نموذجاً آخر عثر عليه بتل اجرب وهو تمثال من الرخام للخادم العابد العاري المتمنطق بحزام كما في تماثيل خفاجه وهو بوضعية الركوع(*) ويبلغ ارتفاعه (١٠ سم) حيث يبدو ان هذا التمثال للمتعبد الراكع قد استخدم لنفس اغراض العملية الطقوسية التي تمارس في المعبد، فقد كان هذا الرجل يحمل اناءاً كبيراً على راسه ويسنده بكلتا يديه المرفوعتين، وقد نُحِتَتْ الساقان بشكل مستقل احدهما عن الاخرى تماماً وقد ارتفعت الركبة اليسرى الى اعلى في حين كانت الركبة اليمنى مستنده على الارض.
اما في تمثال المتصارعين فقد تقدمت الرجل اليسرى لكلا المتصارعين في حين بقيت الرجل اليمنى مستنده على الارض بوضع الثبات ودفع الى الامام. وقد استندت كلتا اليدين بحزام الآخر مما ساعدهم على التوازن والاستقرار. وقد كانت رياضة المصارعة مقدسة لدى سكان وادي الرافدين اذ كانت تدار وفق ممارسات طقوسية، ويمكننا ملاحظة اللوح النذري من حجر الكلس الذي عثر عليه في خفاجة وقد بلغ عرضه (٢٤ سم) (المتحف العراقي ببغداد)[١]، وقد نقشت عليه بعض الحركات التي كانت تمارس في لعبة المصارعة، ومن هذا يمكننا ان نفهم لماذا اختار الصائغ السومري هذه الرياضة لتجسيدها في مصوغة معدنية، وذلك لقدسية هذه الرياضة لدى سكان وادي الرافدين.
وتبدو الحركة للمتصارعين ليست بالعنيفة بل اشبه بالحركة الحذرة المتزنة، إذ تماثلت وتناظرت لدى المتصارعين، بحيث لم يتضح على هيئة احدهما الغلبة على الآخر وكأنهما في بداية الشروع في الصراع[٢].
وقد تميز هذا العمل بالتوازن العمودي المتماثل فهناك توازن في الكتل وتوازن في الخطوط هذا بالاضافة الى التوازن الحركي المتمثل بموازنة كتلة الاناء نسبياً ازاء كتلة الجسم الصغيرة، هذا بالاضافة الى حركة الاطراف المتمثلة باستناد كلتا اليدين بحزام الآخر، وانخفاض كتلة الرأسين والانائين وتوسيع المسافة بين ارجل المتصارعين بشكل كبير وتقديم القدم اليسرى لكلا المتصارعين وبقاء اليمنى في حالة ثبات وتأهب، مما ادى الى الموازنة الحركية المستقرة للتمثال بشكل عام.

(*) من اجل المقارنة راجع انطوان، مورتكات ، المصدر السابق، ص١٠١.
(١) مورتكات، انطوان، المصدر السابق. ص٩١.
(٢) البياتي، عبد الحميد فاضل، المصدر السابق، ص٨٩.

العينـة:/ رقم ٢٠ (عربـة يجرهـا اربعـة حميـر (انـاغر) يسـوقها شـخص ملـتح، ربمـا هـو (ملـك سومري))
المادة:/ البرونز (النحاس)
المعثر:/ عثر عليها في غرفة المقدسات قرب المذبح العالي بمعبد شارا في تل اجرب
تاريخها:/ يعود تاريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)

وتعد هذه المجموعة اقدم مثال نعرفه عن تقنية الصب بالشمع المفقود حيث بلـغ ارتفاعها (٧.٢ سم) فمع ان ارتفـاع هذه العربـة لا يزيـد عن ثـلاث بوصـات إلا انهـا مـع ذلك تؤلـف قطعـة فريدة للتدليل عن تاريخ النقل (النقل بواسطة العربـات) فهذه العربـة ذات العجلتين تجرهـا اربعـة حيوانات ليست من الخيول على وجه التاكيد وانما يمكن تشخيصـها علـى اكثر احتمـال كحمير او حمير وحشية. ولقد صفت الحيوانات جنباً الى جنب حيث يربط الحيوانـان اللـذان فـي الوسط بنير اقفل بقوة على طوقهما. وقد مرت حزمة الحبال عبر حلقة مثبتة بالشفه العليا لكل من الحيوانـات الاربعة، حيث يمسك السائق وهو رجل ملتحٍ ذو شعر طويل ويرتدي وزره تتدلى من الخلف، بالزمامين المركزين في يده اليسرى، وقد لفَ الجزء المتدلي منهما حول قطعـة وسطية ثبتت فـي محور عجلة العربة، اما يده اليمنى فبقيت طليقة ولا بد انها كانت تمسك بسـوط او منخـس (فهـذه المادة الملحقة قد اختفت)[١] لتآكلها بالصدأ، ولما كان سائق العربـة غير محمـي، كـان من العسير اعتبارها نموذجا لعربه حربية كتلك التي تم تصورها على مسلة العقبان وعلـى رايـة اور. (انظر الشكل رقم) وتميل الباحثة الى ان تعتبر هذه العربة التي تجرهـا اربعـة من الحيوانـات مـا هـي إلا عربة نذريـة كـان يستخدمها الملك (الحـاكم) فـي المناسبات الطقوسية مثل (الـزواج المقدس) وبرهان ذلك هو لوح نذري من خفاجه (النصف الاول من الالف الثالث ق.م) وقد نحت عليه نحتاً بارزاً حيث نجد في هذا اللوح ذو الحقول الثلاث، احدها فوق الآخر كما تم استعماله قبلاً فـي إنـاء الوركاء، ويعد هذا تخطيطـاً سومرياً نموذجياً، فالشريط الاعلى يحتوي علـى مشـهد وليمـة، مـع رجل وامـراة كضيفي شرف، بينمـا يبين الحقل الوسط الاستعدادات للوليمـة وفـي الاسفل عربـة يجرها اربعة حيوانات وقد تلفت نهايتها مع الاسف[٢]. وحسب رأي بعض خبراء الآثار والتـاريخ فان مشاهد من هذا النوع تمثل احتفالات راس السنة عندما يتم القيام بطقوس الزواج المقدس لضمان خصوبة التربة في السنة الآتية.

ولقد ابدع الصائغ السومري في صياغته لهذه المجموعة، فلغرض ان يعطي انطباعاً عن حياة اكثر شدة للحيوانـات وللسائق، نـراه يدخل قطعـة من اللؤلـؤ فـي محجـري العينين، ويثبتهمـا بالقار، هذا بالاضافة الى حركة الرؤوس الاربعة للحيوانات حيث ان الحيوانين اللذين على الجهـة اليمنى يتجهان بحركة راسيهما الى الجهة اليسرى والحيوانين اللذين على الجهـة اليسرى يتجهـان بحركة راسيهما الى الجهة اليمنى هذا بالاضافة الى حركة الاذنين المتوافقة مع حركة الراس.

اضافة الى حركة يدي السائق الملتح فهو حين يمسك بيده اليسرى الزمامين فانه يرفع يده اليمنى الى الاعلى قليلاً والتي ربما كـان يحمل فيهـا سوطاً ممـا اضـاف حركـة فـي التكوين الفنـي لهذه المجموعة من حيث الحركة في الكتل والحجوم والحركة في الخطوط والاتجاهات.

هذا وقد استطاع الصـائغ ان يحـافظ علـى التناسب الحاصـل فـي الكتل والحجوم لكل من سائـق العـربة والحيوانات الاربعة فقد استطاع ان يضـبط نسب الرجل الملتح وتناسبه مـع حجم الحيوانات الاربعة، هذا بالاضـافة الـى التوازن الحاصـل فـي العمل من حيث التوازن فـي الكتل والحجوم والخطوط توازناً عمودياً متماثلاً وقد كانت السيادة في هذا العمل هو مضـمونها الفكـري الـذي ارتـبط ارتباطـات ذات دلالات فكريـة لـدى سكان وادي الرافدين، تتعلـق بـالطقوس النذريـة

(١) بارو، اندري، المصدر السابق، ص٢٠٢.
(٢) بارو، اندري، المصدر السابق، ص١٨٢.

والزواج المقدس، وقد توصلت الباحثة من خلال ملاحظة هذه العينة بان الحضارة السومرية وخاصة فجر السلالات لم تكن لتستخدم الخيول في جرّ العربات او في وسائل النقل وربما لم تكن تُدّجِنُها حتى، في حين ان استخدام البغال والحمير الوحشي كان شائعاً آنذاك وبذلك فقد قدمت حضارة فجر السلالات السومرية من اقدم ما عرف من نماذج العجلات في العراق.

العينة:/ رقم ٢١ خوذة
المادة:/ من الذهب الخالص نفيسة جداً
المعثر:/ عثر عليها في المقبرة الملكية في اور قبر الملك (مس ـ كلام ـ دك)
تاريخها:/ يعود تاريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

تعد هذه الخوذة من اثمن الآثار في المتحف العراقي اذ تزن الفاً وثلاثين غراماً وقد طرقت طرقاً فنياً رائعاً، ويبلغ ارتفاعها (٢٦ سم) ويشاهد فيها كيفية تصفيف الشعر في ذلك الزمن وكان الملك يضعها على راسه في الحفلات الرسمية الكبرى[١]. فقد حفر شعر الملك (مس ـ كلام ـ دك) المتموج وجدائله وذقنه وعكفاته بشكل محكم في صفيحة معدنية واحدة، وهكذا نرى ان السومريين كانوا يعمدون الى تثبيت رقائق الذهب او الفضة على (نواه) من الخشب او القطران (القير) وكانوا يصلون بين الرقائق بلحمها او دقها بمسامير من المعدن نفسه، ويشكلونها احياناً بالطرق او الضغط ثم بالازميل كخوذة (مس ـ كلام ـ دك) الذهبية[٢]. (Mes – Kalam – Dug) وهي مثال رائع لغطاء الراس حيث يمثل غطاء الراس هنا شعراً متموجاً مقسما بشكل ضفائر دائرية مشدودة باكليل ولمة من الشعر مثبتة الى الاعلى. وكأن راس الملك وتسريحته كانتا قالباً لصنع هذه الخوذة وكانت هناك ثقوب صغيرة على طول حافة الخوذة، من اجل ربطها ببطانة من الجلد[٣].

ولو نظرنا الى التمثال المسبوك لراس الملك (سرجون الاكدي) للاحظنا التشابه الكبير بين صياغة الخوذة وبين الرأس وخصوصاً طريقة تصفيف الشعر، مما يؤكد التاثر الكبير بالمنجز السومري ولو شاهدنا مسلة النصر (مسلة العقبان)[*] لانتيمنا نراه في الشريط العلوي للمسلة يسير على رأس صف من حملة الرماح المدرعين فوق ابدان الاعداء الذين كانوا قد سقطوا صرعى، وهو يرتدي غطاء الراس (خوذة) تشبه بذلك الخوذة الذهبية التي عثر عليها في مقبرة اور الملكية والتي تعود الى الملك (مس ـ كلام ـ دك) من هذا تستنتج الباحثة إن هذا النمط من التكوين الفني للخوذة الذهبية كان شائعاً لدى حكام (ملوك) وادي الرافدين، فقد كان يرتديها الملوك في المناسبات الكبرى وفي اثناء الحروب، ويمكننا ان نلحظ التناسب الدقيق لهذه الخوذة فقد استطاع الصائغ السومري ان يجعل هذه الخوذة متناسبة مع نسب الراس هذا بالاضافة الى توازنها العمودي المتماثل وسيادة الخطوط المنحنية والحادة، وعلى الرغم من التكرار الحاصل

(١)البصمجي، فرج. المصدر السابق، ص١٧٠.
(٢) عكاشة، ثروت. تاريخ الفن (الفن العراقي القديم)، سومر وبابل وآشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مطبعة فينيقية، ص
(٣) لويد ـ سيتون، آثار بلاد الرافدين، لويد سيتون، ص١٥٠.

(*) مسلة العقبان: هي عبارة عن نصب تذكاري لا نتمينا اعظم امراء لكش وهي ذات قيمة تاريخية وفنية ايضاً وهي عبارة عن حجر تجذيري يخلد انتصاراً ولقد اقامها (إناتوم على الحدود بين لكش وأما) وهي لوح من الحجر الرملي يبلغ ارتفاعها ١.٨٨م وعرضها ١.٣ م وسمكها احد عشر سنتمتراً مدورة من الاعلى. (راجع: ص١٤٧؛ مورتكات، انطوان. الفن في العراق القديم، ترجمة وتعلم د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي نفس المصدر السابق).

في الخطوط إلا ان التنوع بالخطوط المتضادة والمختلفة استطاع ان يضيف بعداً جمالياً للخوذة الذهبية.

العينة:/ رقم ٢٢ قيثارة
المادة:/ من الذهب برأس ثور ملتحي وهي مزينة بالذهب والعقيق واللازورد مع الصدف ذات احد عشر وتراً
المعثر:/ عثر عليها في مقبرة اور الملكية
تاريخها:/ ويعود تاريخها الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠ ـ ٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

يبلغ ارتفاع القيثارة (١٢٢ سم) وتعد هذه الآلة الموسيقية من صنف الادوات المركبة، وهي ذات صندوق صوتي خشبي مستطيل مطعم بالزينة الملونة والاقسام القائمة منها موجودة عند النهايتين مع قطعة في الوسط ترتبط بها الاوتار بملاوٍ خشبية للصوت وجسم القيثارة في العادة ذو زينة امامية من المعدن على شكل راس ثور وهناك ايضاً قيثارة على شكل قارب مع شكل نحاسي لغزال موضوع امام الجزء القائم (انظر الشكل رقم) وقد صنعت هذه القيثارة بكاملها من الخشب هذا بالاضافة الى راس الثور الملتحي الذي يتوج الصندوق الصوتي (الخشبي)، حيث عمد الصائغ على تثبيت رقائق الذهب على (نواه) من الخشب، ثم قام بلحم الرقائق مع بعضها اما بواسطة مسامير من نفس المعدن، كما ذكرنا في العينة السابقة او بطرقها مع بعضها ثم قام بتشكيل الراس بواسطة الطرق والضغط بواسطة الازميل حتى يحصل على الشكل المطلوب، فبالاضافة الى راس الثور المصنوع من الرقائق الذهبية هناك لحية بشرية طويلة وعرف مصنوعان من اللازورد االازرق.

اما العينان فهما كبيرتان ومطعمتان بالصدف الابيض واللازورد الازرق وقد رصعت حواف جسم الآله باللازورد والعقيق الاحمر والاصداف.

ويلاحظ في مقدمة القيثارة تحت راس الثور منظر طقوسي يتالف من قطع مطعمة من الصدف الدقيق الصنع تمثل الاسد (إمد - وجود) ذا راس النسر وهو يهاجم تيسين وعنزتين تستندان بارجلهما الامامية على شجرتين وثور يصارع فهدين واخيرا اسداً يهاجم ثوراً[١].

في حين انه قد عثر على قيثارة سومرية اخرى نقش على صندوقها الصوتي (في مقدمة القيثارة) منظر طقوسي آخر، يمثل (كلكامش) المتعري الجسم وهو ممسك بثورين لهما راس انسان وهو رمز للحياة ثم تاتي سلسلة من الحيوانات في شخوص رجال، مثال ذلك كلب يغمد في حزامه خنجر وهو يحمل طاولة خشب معبأة ويعقبه اسد يحمل قدحاً وجره كبيرة ، حيث هناك استعدادات بكل وضوح لاقامة وليمة، يعزف فيها حمار على قيثارة، وابن آوى على الصلصلة والدف بينما يقوم الدب بالرقص، وياتي بعد ذلك رجل في شكل عقرب في يده لفة ويعقبه غزال يمسك بكأسين ملئا توا من وعاء كبير خلفه، وفي خضم هذه النشوة من الابتهاج والرقص والموسيقى، حتى الموت ذاته وهو ممثل في صورة اسد كان يحتفل بمهرجان الحياة، وهنا نرى التاكيد على تجسد الحيوانات، والتي كانت منذ عصر فجر التاريخ ترمز الى القوى الخارقة والسحرية، والتي استطاع الصائغ السومري ان يضيف عليها صفات بشرية[٢]، حيث ترى وهي تحتفل باعظم واهم حفل مقدس من طقوس العبادة ونعني به المهرجان الكبير بالزواج المقدس.

ولو شاهدنا راية اور ما يسمى (بالعلم الملكي)[*] من مدفن اور وفيها منظراً سلمياً لوليمة وغنائم

---

(١) عكاشة، ثروت. المصدر السابق، ص٢٤٠.
(٢) مورتكات، انطوان، المصدر السابق، ص١٥١-١٥٢.

(*) العلم الملكي: هو موزائيك من اشكال بالصدف على الخلفية من اللازورد تصور من الامام منظراً سلمياً لوليمة وفعالية زراعة ومن الجانب الخلفي منظر الحرب ومشاته بالخوذ والعربات في وضع حربي يبلغ ارتفاعها

حرب، لوجدنا إن في اعلى جهة اليمين وفي الافريز الاول رجلاً ممسكاً بقيثارة في مقدمتها راس ثور بلحية وهو يعزف عليها وقد خلع الملك بزته العسكرية وظهر بوزرته التي يرتديها ايام السلم واذ جلس وبيده كاسه راح منتشياً مع ضيوفه (وكلهم من الرجال) الذين جلسوا قبالة ملكهم، وهم يستمعون الى عازف القيثارة ولهذا فقد عرفت هذه القيثارة (بقيثارة السلام) لانها ظهرت في مراسيم طقوسية خاصة بالسلام.

ومن هذا كله ترى الباحثة بان القيثارة السومرية ذات راس الثور الملتحي بلحية بشرية والتي تميزت بها حضارة فجر السلالات السومرية قد نقش في مقدمتها مناظر طقوسية مختلفة (كما ذكرناها آنفاً) وكان كل منظر يدلل على المناسبة الطقوسية التي تعزف فيها القيثارة، أي ان القيثارة تكون (معنونة) (مخصصة) لمناسبة طقوسية معينة كما هو في الرماح والمنقوشة (عينة رقم [redacted]).

فالمنظر الطقوسي الاول الذي شرحناه، المتمثل النسر (امد وجود) ذي رأس أسد (وهو يمثل الموت) وهو يهاجم تيسين وعنزتين تستندان بارجلهما الامامية على شجرتين وهي تمثل رمز للحياة من المؤكد انه منظر طقوسي قد نقش في قيثارة موسيقية استخدمت في المراسيم الطقوسية الجنائزية كما هو حاصل في المقبرة الملكية في اور كما هو الحاصل في قبر الملك (مس ـ كلام ـ دك) والملكة (شبعاد). اما المنظر الطقوسي الثاني الذي يبدأ بالبطل كلكامش وهو ممسك بذراعيه بثورين لهما راس انسان، قد نقش في قيثارة قد استخدمت في مراسيم الاحتفال بالزواج المقدس (مهرجان الحياة) وبالمناسبات السعيدة، هذا وان المرء ليتولاه العجب عند رؤية رؤوس تلك الثيران التي خلفها الصائغ السومري والتي تمثل وجوها لحيوانات مطعمة بلحية بشرية كثيفة وكأن الصائغ السومري اراد ان يعطي لهذه الحيوانات صفة الالوهية معبراً بذلك عن قدرات هذا (الحيوان ـ الاله) الخارقة والسحرية، خارقاً بذلك قوانين الطبيعة، حيث استطاع الصائغ على الرغم من التنافر الحاصل بين راس الحيوان (الثور) وبين اللحية البشرية ان يكون تكويناً فنياً فيه الانسجام والتوازن العمودي المتماثل، والتنوع في الكتل والمساحات هذا بالاضافة الى تحقيق التناسب مع نسب الراس لهذا الحيوان مع اللحية البشرية، كما ان التكرار المتناظر الحاصل في الزخارف ذات الشكل المعيني والشكل المثلث، التي زينت بها حواف جسم الآلة، ولما لهذه الاشكال (شكل المثلث والمعين) من ارتباطات ذات دلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين كما شرحنا سابقاً فقد كانت السيادة في هذه القيثارة للمضامين الفكرية الطقوسية.

العينة : / رقم ٢٣ كأس
المادة : / من الذهب الخالص .
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية (قبر الملك " مس ـ كلام - دك ")
تأريخها:/ يعود تأريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

يبلغ ارتفاع الكأس (١٣.٥) سم وقطر القاعدة (٥) سم، والكأس الذهبي ذو شكل مخروطي مغضن الجانب" وقد صنع هذا الكأس بطريقة الطرق والتحزيز وقد استطاع الصائغ السومري ان يعبر عن براعته في هذا الجانب من خلال التعرجات الطوليه التي زينت هذا الكأس المخروطي " بالاضافة الى الزخرفة الهندسية المتمثلة في شكل المثلثات المتعاقبة والتي تحيط بفوهة الاناء وقاعدته الدائرية الشكل اما بالنسبة للتكوين الفني للكشل فهو بهيئة اسطوانة منتظمة من الاسفل حتى منتصف الكأس ثم يبدأ بالتوسع حتى الفوهة ليأخذ الشكل المخروطي مع وجود انبعاج قليل الى خارج حافة الفوهة الدائرية وهي بذلك مخصصة لسكب المشروب منها كما هو

(٢٠سم) وربما كان هذا الاثر صندوق صوت لآله موسيقية (ينظر: لويد سيتن، آثار بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص١٥٢).

الحال في الاواني الحالية اما الجزء السفلي (الاسطواني المنتظم) فهو من اجل امساك الكأس وحمله بواسطة اليد هذا بالاضافة الى الزخرفة النباتيه المتمثلة في الوردة الثمانية الاوراق المزدوجة التي تتمركز في قاعدة الكأس الدائرية الشكل وكما ذكرنا سابقا فأن هذه الوردة الثمانية قد ارتبطت ارتباطات ذات دلالات فكريه طقوسية لدى سكان وادي الرافدين وبذلك يصبح هذا الكأس اناء طقوسي فقد كانت الوردة الثمانية رمزا للالهة انانا (عشتار) .

وكما هو الحال في (اناء الوركاء) وهو بشكل ابريق من حجر رمادي مزخرف بالصدف ويبلغ ارتفاعه (١٤) سم وقد تمركزت الوردة الثمانية في هذا الاناء وبشكل متناظر ولتأكيد هذه العلاقة يمكننا مشاهدة لوح نذري من حجر الكلس من تلو الارتفاع ١٧ سم (متحف اللوفر بباريس) وهو مزين بمشهد سكب الماء المقدس امام الهة الجبل والزراعة المتوجه وفي هذا اللوح يمكننا رؤية رجل عاري وهو ممسك بأبريق يشبه أناء الوركاء ويسكب منه الماء المقدس في كأس مخروطي الشكل موضوع على دكة امام الالهة. (انظر الشكل رقم)

وكذلك عند مشاهدة راية اور التفصيلية (التي تخص السلام) (النصف الاول من الالف الثالث) سوف نرى الملك في اعلى يسار الرايه وهو يرتدي وزرته وقد جلس وبيده كأس مخروطي الشكل وقد قدم اليه الماء المقدس. (انظر الشكل رقم)

وفي هذا الكأس المخروطي استخدم الصائغ مبدأ التكرار والتناظر في الخطوط الطولية وكذلك الزخرفة الهندسية المتمثلة في المثلثات المزدوجة الخطوط والتي اعطت للكأس ملمسا متعرجا وبهذا هناك وحدة في الملمس المتعرج للكأس المخروطي اضافة الى التنوع الحاصل في الخطوط الطولية والافقية اضافة الى التنوع الزخرفي المتمثل بالزخرفة الهندسية والتي تجسدت بالخطوط الطولية والمثلثات المزدوجة اضافة الى الزخرفة النباتية المتمثلة في الوردة الثمانية مما ابعد الرتابة عن تكوين هذا الكأس المخروطي الناتج عن التكرار المتناظر الحاصل في الخطوط الطولية وكانت السيادة في هذا الكأس المخروطي، للملمس والخطوط الطولية وقد اعتمد الصائغ على التناسب بين طول الكأس المخروطي وعرض القاعدة الدائرية هذا بالاضافة الى تناسب نسبة عرض الفوهة في اعلى الكأس مع نسبة عرض القاعدة مما ادى الحصول على كأس مخروطي بشكل متوازن توازنا عموديا متماثلا.

العينة:/ رقم ٢٤ تمثال أساس
المادة:/ مصنوع من البرونز (النحاس) قسمه الاعلى بهيئة انسان والقسم الاسفل بشكل مسمار وتدي .
المعثر:/ عثر عليه في ارضية معبد الوركاء
تأريخها:/ يعود تأريخه الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

ويبلغ ارتفاعه (٢٢.٥) سم وطوله (٥.٥ سم) و عرضه (٤.٥ سم) وهناك تمثال أساس اخر قسمه الاعلى بهيئة عنزه والقسم الاسفل بشكل مسمار وهناك أثر اخر بهيئة حلقة نصف دائرية متصل في وسطها مسمار طويل وهي تقوم مقام تماثيل الاسس وقد ارتبطت هذه التماثيل بدلالات فكريه عند سكان وادي الرافدين فقد كان يعتقد سكان وادي الرافدين بأن بناء المعبد الذي يصمد بشكل ثابت في الارض يعتمد بصورة خاصة على الاوتاد او المسامير الكبيرة التي كان الجزء الاعلى منها يصنع على شكل انسان (ملكاً) كان او إلهاً. وهو في وضع التضرع ، وبعد ذلك اقدم القوم على نقش كتابات على تماثيل الاسس وكانت هذه التماثيل توضع في الزوايا الاربع للبناء (المعبد). فقد كان يعتقد إن هذه التماثيل مزودة بقوى سحريه ضد القوى الشريرة التي قد تنبعث من الاعماق فتلحق الاذى بالبناء (المعبد)[1] وبما ان الفكرة كانت قائمة على تثبيت البناء

(١) مورتكات انطوان، المصدر السابق، ص٦٤.

(المعبد) وحمايته من الارواح الشريرة ، لذلك كان التكوين الفني لهذا التمثال ، يكون بهيئة مسمار وتدي في القسم السفلي يثبت في الارض وفي القسم الاعلى هيئة انسان قد يكون ملكاً في حالة تضرع او إله يدعو من اجل الحماية والتطهير من الارواح الشريره . فاليدان متشابكة امام الصدر والعينان واسعتان لهما حاجبان بشكل بارز كما يلاحظ على الصدر بعض الرموز الكتابية. ورغم التنافر الحاصل بين هيئة الانسان (الكائن الحي) وبين عنصر الجماد المتمثل في المسمار (قضيب اسطواني الشكل) نرى ان هناك انسجاما في التكوين الفني لهذا التمثال معتمدا على التجريد ، فقد استطاع الصائغ ان يجرد القسم السفلي من جسم الانسان وهما الساقين بشكل اسطواني مدبب النهاية وعلى هيئة مسمار دون ان يخدش هيئة الانسان المتعبد وهو في حالة تضرع فهناك تنوع في الكتل والخطوط والحجوم ، بالاضافة الى التناسب الحاصل بين جسم الانسان وطول المسمار وعرضه. مما ادى الى توازن التمثال توازناً عمودياً متماثلاً . وكنتيجة لهذا التجريد في تماثيل الاسس ، قد توصل الصائغ الى تكوين اثر قد ينوب عن تمثال الاساس وهو على هيئة حلقة نصف دائرية متصلة في وسطها بمسمار طويل وهي تقوم بمقام تماثيل الاسس. ومن المحتمل إن هذا الاثر ما هو الا تجسيد مجرد لتمثال اساس بهيئة انسان قد وضع ذراعيه فوق رأسه كما هو الحال في تماثيل الاسس الاكدية التي تضع ذراعيها فوق رأسها حاملةً بذلك لوحاً عليه كتابة مسمارية تخص المعبد واسم الملك (انظر الشكل رقم).

ومن ذلك نرى إن التنوع الحاصل في هذا التمثال بالاضافة الى التجريد والتناسب والتوازن قد ساعدت على تكوين عمل فني متمثلا بتمثال الاساس بهيئة انسان متضرع ، وقد كانت السيادة في هذا التمثال للمضامين الفكرية الطقوسية.

العينة:/ ٢٥ حلقة عنان
المادة:/ من الالكترون (وهو مزيج من الفضة والذهب)
المعثر:/ عثر عليها في اور
تاريخها:/ يعود تاريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

يبلغ ارتفاع هذه الحلقة (حلقة العنان) ١٢.٥سم وهي حلقة يمر فيها العنان الذي يربط الخيل او (الحمار الوحشي) يعلوها تمثال لحمار وحشي يتميز بالحياة النابضة لحيوان غير مدجّن، فهو يتحفز بحركته ويرفع راسه الى الاعلى بشكل شاخص وكأنه يتنسم ريح الحرية بشموخ، فقد استطاع الصائغ السومري ان يعبر بوضوح عن السخط الشديد لمخلوق متكبر شديد البأس لا يسمح لنفسه ان يقتنص من دون صراع، فهو لا يخشى أي كبوة تعترض طريقه. اما الحلقة التي يستند عليها (يعلوها) تمثال الحمار الوحشي فهي بشكل حلقتين دائريتين تتصلان ببعضيهما بواسطة شكل اسطواني مضغوط الجانبين يعمل وكأنه رابط يضم الحلقتين الدائريتين مع بعضهما بشكل متناظر وذلك بواسطة اللحام، ويمتد من هذا الشكل الاسطواني قضيب بشكل اسطواني ويتفرع في النهاية الى جهتين (طرفين) جهة اليمين وجهة اليسار وبشكل منحنٍ مع وجود نتوء بارز يتجه الى الاعلى من كل طرف (جهة) وتعمل هذه النتوءات من اجل تثبيت الحلقة بالعنان بواسطة الحبال التي تربط مع الحلق (النصف كروية) مشكلة بذلك حلقة كاملة تحيط بالعنان بشكل محكم، من خلال ملاحظة التكرار المتناظر في الشكل الدائري لهذه الحلقة، والتي ترى الباحثة بانه قد تكرر كثيراً في العينات السابقة وبشكل متناظر تاكيداً من الصائغ على المضامين ذات الدلالات الفكرية التي ارتبط بها هذا الشكل (الدائري) فلو راجعنا (العينة رقم) والتي هي بهيئة فأس مزدوجة كانت تُحمل من قبل الملك او القائد، لاستطعنا ان نلاحظ بان الصائغ اراد ان يعيد صياغة هذه المصوغة والتي تحمل مضامين ذات دلالات فكرية، ولكن بهيئة مختلفة ألا وهي حلقة العنان فحينما يكون الفأس المزدوج (ذو الثقبين الكرويين) بمثابة عيني الحاكم او عيني الاله الحامي والمدافع عن المحاربين المشاة تكون حلقة العنان بمثابة عيني الاله الحامي الذي يحمي الركوب (الدواب التي تجر العربة) من ان (تكبو) تتعثر في سيرها، لا

سيما اذا ما عرفنا إن مثل هذه الحقات كانت تستخدم في العربات الحربية والتي كان يصعدها الملوك او قادة الجيش، كما هو موضح في مسلة العقبان(*). هذا بالاضافة الى انها كانت تحمل الاشياء التي تخص المراسيم الطقوسية كما هو موضح في اللوح النذري (من حجر الكلس) من خفاجي العرض (٢٩.٥سم) والآخر من اور العرض (٢٧ سم) (١). حيث تكون حلقة اللعنان واضحة وبشكل حلقتين دائريتين ملتصقتين مع بعضهما لا يعلوها أي تمثال، تاكيداً على البعد الفكري في هذا اللوح النذري، (انظر الشكل رقم) ولكن الصائغ السومري استطاع ان يضيف الى هذه الحلقات بعداً جمالياً متمثلاً بالتماثيل المعدنية التي تعلو هذه الحلقات فقد استند الصائغ على مبدا التوازن العمودي المتماثل وتناسب جسم الحيوان مع الحلقتين الدائريتين هذا بالاضافة الى التنوع في الخطوط والكتل والحجوم وكذلك التنوع في الفضاءات، مما ادى الى ابراز الحلقة فقد استطاع ان يعبر الصائغ من خلال هذا التنوع عن الحركة الرشيقة التي يتحركها الحمار وهو يتبختر بمشيته رافعاً راسه ليشم نسيم هواء الحرية وقد استطاع الصائغ ان يبرز البعد الفكري لهذه الحلقة، وبذلك فقد اصبحت السيادة في هذه الحلقة للشكل الدائري الذي ارتبط بدلالات فكرية عند سكان وادي الرافدين.

(*) راجع: اندري بارو: ، المصدر السابق، ص١٨٥.
(١) مورتكات، انطوان. المصدر السابق، ص٨٩.

العينة : / رقم ٢٣
المادة : / كأس من الذهب الخالص .
المعثر:/ عثر عليه في مقبرة اور الملكية (قبر الملك " مس ـ كلام - دك ")
تأريخها:/ يعود تأريخها الى فجر السلالات الثالث (٢٦٠٠-٢٤٠٠ ق.م)
مصدرها:/

يبلغ ارتفاع الكأس (١٣٥) وقطر والكأس الذهبي ذو شكل مخروطي مغضن الجانب" وقد صنع هذا الكأس بطريقة الطرق والتحزيز وقد استطاع الصائغ السومري ان يعبر عن براعته في هذا الجانب من خلال التعرجات الطوليه التي زينت هذا الكأس المخروطي " بالاضافة الى الزخرفة الهندسية المتمثلة في شكل المثلثات المتعاقبة والتي تحيط بفوهة الاناء وقاعدته الدائرية الشكل اما بالنسبة للتكوين الفني للكشل فهو بهيئة اسطوانة منتظمة من الاسفل حتى منتصف الكأس ثم يبدأ بالتوسع حتى الفوهة ليأخذ الشكل المخروطي مع وجود انبعاج قليل الى خارج مسافة الفوهة الدائرية وهي بذلك مخصصة لسكب المشروب منها كما هو الحال في الاواني الحالية اما الجزء السفلي (الاسطواني المنتظم) فهو من اجل امساك الكأ س وحمله بواسطة اليد هذا بالاضافة الى الزخرفة النباتيه المتمثلة في الوردة الثمانية الاوراق المزدوجة التي تتمركز في قاعدة الكأس الدائرية الشكل وكما ذكرنا سابقا فأن هذه الوردة الثمانية قد ارتبطت ارتباطات ذات دلالات فكريه طقوسيةلدى سكان وادي الرافدين وبذلك يصبح هذا الكأس اناء طقوسي فقد كانت الوردة الثمانية رمزا للالهة انانا (عشتار) .

وكما هو الحال في اناء الوركاء هو بشكل ابريق من حجر رمادي مزخرف بالصدف ويبلغ ارتفاعه (١٤) سم وقد تمركزت الوردة الثمانية في هذا الاناءوبشكل متناظر ولتأكيد هذه العلاقة يمكننا مشاهدة لوح نذري من حجر الكلس من تلو الارتفاع ١٧ سم (متحف اللوفر بباريس) وهو مزين بمشهد سكب الماء المقدس امام الهة الجبل والزراعة المتوجه وفي هذا اللوح يمكننا روئية رجل عاري وهو ممسك بأبريق يشبه أناء الوركاء ويسكب منه الماء ا لمقدس في كأس مخروطي الشكل موضوع على دكةامام االالهة ٢١

---

(١) نفس المصدر السابق ص ١٤٤

وكذلك عند مشاهدة راية اور التفصيلية (التي تخص السلام) (النصف الاول من الالف الثالث) سوف نرى الملك في اعلى يسار الرايه وهو يرتدي وزرته وقد جلس وبيده كأس مخروطي الشكل وقد قدم اليه المأ المقدس . ص١٩٩

وفي هذا الكأس المخروطي استخدم الصائغ مبدأ التكرار والتناظر في الخطوط الطولية وكذلك الزخرفة الهنسية المتمثلة في المثلثات المزدوجة الخطوط والتي اعطت للكأس ملمسا متعرجا وبهذا هناك وحدة في الملمس المتعرج للكأس المخروطي اضافة الى التنوع الحاصل في الخطوط الطولية والافقية اضافة الى التنوع الزخرفي المتمثل بالزخرفة الهندسية والتي تجسدت بالخطوط الطولية والمثلثات المزدوجة اضافة الى الزخرفة النباتية المتمثلة في الوردة الثمانية مما ابعد الرتابة عن تكوين هذا الكأس المخروطي الناتج عن التكرار المتناظر الحاصل في الخطوط الطولية وكانت السيادة في هذا الكأس المخروطي هي الملمس والخطوط الطولية وقد اعتمد الصائغ على التناسب بين طول الكأس المخروطي وعرض القاعدة الدائرية هذا بالاضافة التناسب نسبة عرض الفوهة في اعلى الكأس مع نسبة عرض القاعدة مما ادى الحصول علىكأس مخروطي بشكل متوازن توازنا عموديا متماثلا

العينة :/ رقم ٢٤

المادة : / تمثال اساس مصنوع من البرونز (النحاس) قسمه الاعلى بهيئة انسان والقسم الاسفل بشكل مسمار وتدي .

المعثر : / عثر عليه في ارضية معبد الوركاء

تأريخها : / يعود تأريخه الى فجر السلالات الثالث ( )

مصدرها : /

ويبلغ ارتفاعه ( ) سم وطوله (سم) و عرضه (سم) وهناك تمثال ساس اخر قسمه الاعلى بهيئة عنزه والقسم الاسفل بشكل مسمار وهناك أثر اخر بهيئة حلفة نصف دائرية متصل في وسطها مسمار طويل وهي تقوم مقام تماثيل الاسس وقد ارتبطت هذه التماثيل بدلالات فكريه عنر سكان وادي الرافدين فقد كان يعتقد سكان وادي الرافدين بأن بناء المعبد الذي يصمد بشكل ثابت في الارض يعتمد بصورة خاصة على الاتاد او المسامير الكبيرة التي كان الجزء الاعلى منها يصنع على شكل انسان ملك كان او الة . وهو في وضع التضرع ، وبعد ذلك اقدم القوم على نقش كتابات على تماثيل الاسس وكانت هذه التماثيل توضع في الزوايا الاربع للبناء (المعبد) . فقد كان يعتقد بأن هذه التماثيل مزودة بقوى سحريه ضد القوى الشريرة التي قد تنبعث من الاعماق فتلحق الاذى بالبناء (المعبد) ص ٦٤ وبما ان الفكرة كانت قائمة على تثبيت البناء (المعبد) وحماية من الارواح الشريرة ، لذلك كان التكوين الفني لهذا التمثال ، يكون بهيئة مسمار وتدي في القسم السفلي يثبت في الارض وفي القسم الاعلى هيئة انسان قد يكون ملك في حالة تضرع او اله يدعوا من اجل الحماية والتطهير من الارواح الشريره . فاليدين متشابكة امام الصدر والعينيين واسعتين ذات حاجبين بشكل بروزه كما يلاحظ على الصدر بعض الرموز الكتابية . ورغم التنافر الحاصل بين هيئة الانسان (الكائن الحي)) وبين عنصر الجماد المتمثل في المسمار (قضيب اسطواني الشكل) نرى ان هناك انسجاما في التكوين الفني لهذا التمثال معتمدا على التجريد ، فقد استطاع الصائغ ان يجرد القسم السفلي من جسم الانسان وهما الساقين بشكل اسطواني مدبب النهاية وعلى هيئة مسمار دون ان يخدش هيئة الانسان المتعبد وهو في حالة تضرع فهناك تنوع في الكتل والخطوط والحجوم ، بالاضافة الى التناسب

الحاصل بين جسم الانسان وطول المسمار وعرضه. مما ادى الى توازن التمثال توازن عمودي متماثل . وكنتيجة لهذا التجريد في تماثيل الاسس ، قد توصل الصائغ الى تكوين اثر في بنوب عن تمثال الاساس وهو على هيئة حلقة نصف دائرية متصله في وسطها بمسمار طويل وهي تقوم بمقام تماثيل الاسس . ومن المحتمل بأن هذا الاثر ما هو الا تجسيد مجرد لتمثال اساس بهيئة انسان قد وضع ذراعيه فوق رأسه كما هو الحال في تماثيل الاسس الاكدية التي تضع ذراعيها فوق رأسها حاملتا بذلك لوح عليه كتابة مسمارية تخص المعبد واسم الملك (انظر الشكل) ومن ذلك نرى بأن التنوع الحاصل في هذا التمثال بالاضافة الى التجريد والتناسب والتوازن قد ساعدت على تكوين عمل فني متمثلا بتمثال الاساس بهيئة انسان متضرع ، وقد كانت السيادة في هذا التمثال للمضامين الفكرية الطقوسية .