

## الفصل السادس

الحركة وأثرها على الأبعاد الجمالية في  
فن النحت في بلاد ما بين النهرين

لقد تجمعت على جانبي نهر دجلة والفرات حضارة بلاد ما بين النهرين وشعوب هذه الحضارة عاشت على أرض سومر ثم بابل ثم آشور وكان لنا من ذلك حضارات سومرية وبابلية وآشورية وأرض سومر القديمة ضمت إليها مدن كثيرة أهمها ، أريدو ، أوروك ، لارسا ، أور ، لجش ، وغيرهم وفي فترة ثانية نشأت مملكة أكاد على يد بطل قومي يدعى سرجون وترك في عهده آثار تخلد انتصاراته ثم جاءت من " لجش " السومرية على يد الملك جوديا نهضة جديدة خلدت آثار إلى أن جاء الملك حمورابي الذي قضى على سائر الأمراء السومريين وعرفت مملكته بالعصر البابلي إلى أن انتقلت مركز السلطة إلى الشمال إلى المنطقة التي يحدها نهر دجلة في الشرق والصحراء في الغرب والجنوب والجبال من الشمال وقد عرفت هذه المنطقة بأشور وعرف أهلها بأهلها بالآشوريين وحضارة بلاد ما بين النهرين تميزت بعطائها الكثير عبر تلك العصور المختلفة فقد كان فن بلاد ما بين النهرين فناً تذكاريًا احتفاليًا في المقام الأول فهو يهتم بالاحتفالات الرسمية بالأحداث الكبرى وعرض المثل العليا ليحتزي لها شعبية كما أن موضوعاته كانت تتعرض لوصف الحروب وذكر الانتصارات ونستد في ذلك إلى تمجيد آلهة الشعب .

ومن خلال هذا التفسير يتراءى أمامنا فناً يعتمد على الانفعالات والعواطف وحركات الروح الإنسانية . بغض النظر على استيعاب مبدأ الإدراك الحسي في سبيل إدراك الكليات أما المرئيات بأبعادها المختلفة لا موضع لها . وهذا الطابع التقليدي لفن بلاد ما بين النهرين أدى إلى استخدام الرمز بكثرة فصار الجزء المميز يستخدم للدلالة على الكل بأسره .

فالجبل مثلاً يرمز إليه بخطوط متموجة ولكن فنان بلاد النهرين أظهر موهبته في تصوير الحيوان فهناك تماثيل الحيوانات ونحوتات تمثل حيوانات

تتسم بواقعية قوية معبرة أظهر فيها الفنان مهارته على تمثيل الحيوان وحركاته بمقدرة فائقة" (١)

وقد صاغ فنان بلاد ما بين النهرين تماثيله وقد كان أساسها الإيجاز في النسب الطبيعية فقد كان العراقيون يردون كل شيء إلى رأس الإنسان فهو الأساس أما الجسم فما هو إلا دعامة عليها الرأس وتتميز التماثيل العراقية برؤوسها الصلع أو ذوات الشعر المستعار والتماثيل في شكلها العام تأخذ الشكل المخروطي أما الحركة في التماثيل فقد كان أساسها الذي يتناول من خلال تعبير الفنان والذي يعتمد على المعالجة معتمداً على الحذف والإضافة في خامة الطين من خلال استقامة الاتجاه في صورة الشخص الرئيسي وتتعامد مع الخطوط الأفقية المتمثلة سواء في وضع اليدين وتشابكهم أعلى الصدر أو من خلال وضعية الجلسة إشارة للتجلة والاحترام وقد كان فن النحت البارز قد خضع لقواعد ضابطة ، وكان الفنان يلتزم بهذه القواعد إلا أنه من خلال هذه القواعد لم يستطع التعبير عن العمق فهو يتيح له التعبير من خلال بعدين فكان عليه أن يهتدي للوصول إلى الأبعاد الثلاثة إلا أنه يمثل الرأس والساقين من الجنب ويمثل الجزء العلوي من الجسد من الأمام ، ولم يبلغ أن يمثل الجزء العلوي ثلاث أرباع إلا بعد فترة إذ أنه استحدث تنياً خفيفاً للرقبة وعظام الحوض للمواءمة بين هاتين الوصفتين المتباينتين في تمثال واحد والعيون بدت وكأن المرء ينظر إليها مواجهة بينما بدا الوجه وكأننا ننظر إليه من جانبه واللحية طويلة مربعة وقد تدلت على الصدر من الجانب وأخذت جزءاً من الفم .

وفي العصور الموعلة في القدم كانت العضلات بارزة في النحت البارز وظل هذا سائداً قرناً طويلاً حتى العهد الآشوري حيث أصبحت عضلات الذراعين والساقين أكثر وضوحاً على الرغم من إكسائها بالزي وفيها شيء من المبالغة .

أما " النزعة العقلانية التجريدية فكانت تمارس في الفن البابلي والآشوري على نطاق واسع فلم يكن الأمر يقتصر على عرض الهيئة البشرية

(١) سبتيانو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة ، مترجم بالقاهر، بدون تاريخ ، ص ١٠٥ .

أما " النزعة العقلانية التجريدية فكانت تمارس في الفن البابلي والآشوري على نطاق واسع فلم يكن الأمر يقتصر على عرض الهيئة البشرية عن طريق الالتزام الدقيق لمبدأ المواجهة ، بحيث تدار الرأس لإظهار المظهر الجانبي ، بل أن الأجزاء المميزة للوجه ، وهي الأنف والعين تكبر إلى حد بعيد، على حين أن السمات الأقل أهمية ، كالجبهة والذقن ، تصغر جداً

شكل (٤٨) نرى فيها التزام الشكل بعرض الهيئة العامة بمبدأ المواجهة حيث نرى عنصر المواجهة للإله التي لها جناحان ومخالب طير وهي تتسم بالمرونة التي يتميز بها النحت البابلي .

#### الحركة في فن النحت في عصر فجر التاريخ ٥٠٠٠ : ٢٨٥٠ ق.م

" إذا ما حكمنا على النحت المعروف لدينا حتى الوقت الحاضر ، فإن النحت المجسم في بلاد ما بين النهرين قبل سنة ٣٠٠٠ ق.م ، لم يتجاوز الشكل التعبيري إلا في دمي طينية شبيهة كتلك التي وجدت في أور وأوريد ففي ذلك العصر كانت أشكال الذكور والإناث تعمل من طين على هيئات تختلف عن الطبيعة تماماً ، وكان بعض الأجزاء من الجسم يبالغ في صوغها بينما كانت أجزاء أخرى تعمل بلا عناية وبحجم أصغر . وقد استعمل التكوين ليساعد على إعطاء البروز وقوة للصفة الخارقة التي تجسدها هذه الدمي " (١)

" فقد ظهرت هذه التماثيل الصغيرة في حضارة جرمو التي ترجع إلى العصر الحجري الحديث وهي تمثل الربة الأم جالسة أو جاثية وكانت تشكل بالطين . أما من مرحلة تل حلف فشكل المثال المرأة شكل (٤٩) بحيث تكون جالسة ، مترهلة الثديين ، ممثلة العجز والفخذين أما الرأس فهو خالي من الملامح ولعل السبب يرجع أن إنسان بلاد ما بين النهرين لم يجروء على تصنيع آلهته على صورته الخاصة " (٢)

(١) أنطون مورتكات ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣١

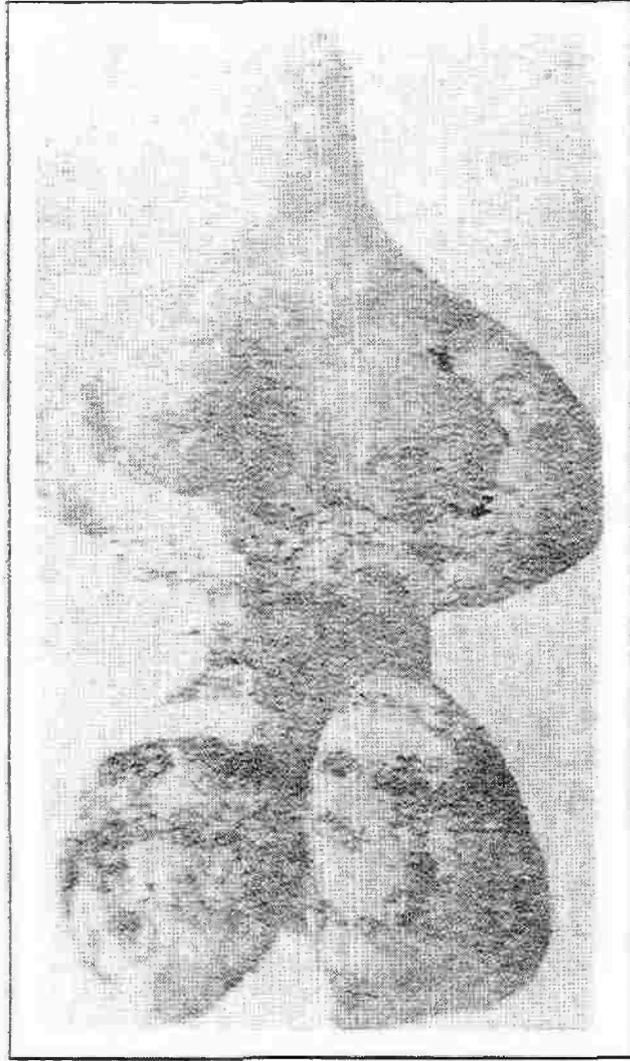
(٢) أندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، مترجم ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ٩٦ .



شكل (٤٨)

فن بابلي قديم - دمية فخارية لرية عارية مجنحة<sup>(\*)</sup>

<sup>(\*)</sup> عن كتاب : انطون مورتكارت : الفن في العراق القديم، ص ٢٧١.



شُكْل (٤٩)

تمثال من الطين المحروق يمثل الربة الام - تل حنق<sup>(٥)</sup>

<sup>(٥)</sup> ثروت عكاشة: تاريخ الفن، الفن العراقي القديم، ص ١٠٥.

أما مرحلة العبيد نرى نفس الهيئة التي تصور بها التماثيل المبالغ في صياغتها وعموماً فإن الحركة في هذه المجموعات كانت تفتقد إلى الحيوية ويتسم مظهرها العام بالجمود .

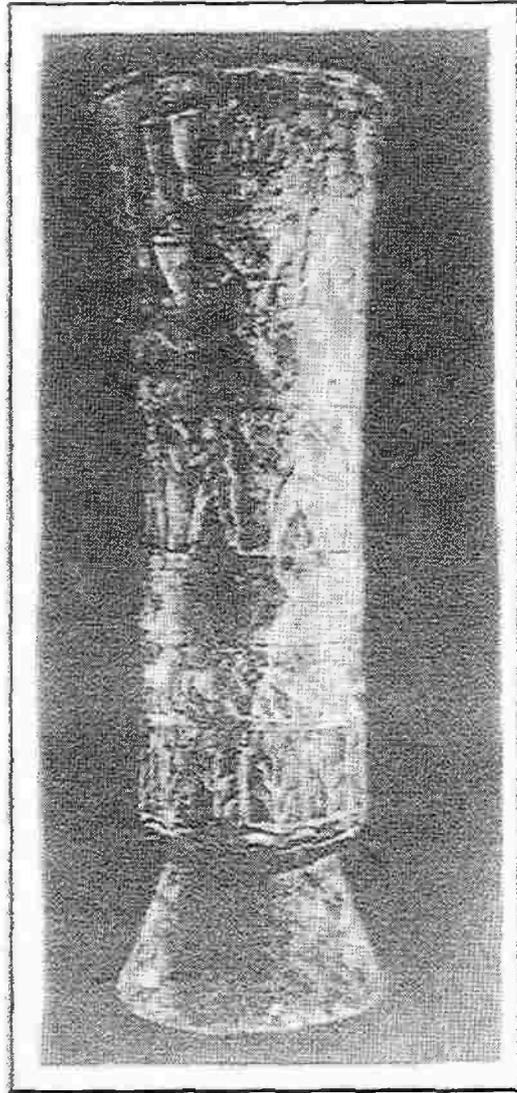
الحركة في تماثيل الوركاء وجمدة نصر ( من ٣٦٠٠ الي ٢٦٠٠ ق.م )

يسهم هذا العصر في النمو الطبيعي لفن النحت منذ بداية نمو فن العصر السابق فقد عبر عن كل أنواع التوسع الفني لمختلف أصناف الفن والأساليب فقد أنتج سمات غدت ذات أهمية حاسمة لمستقبل الفن السومري فتستطيع أن تفعم الصيغة الناتجة بما تحويه أشكاله وما تعبر عن تطلعات نحو الحياة .

وإناء الوركاء شكل ( ٥٠ ) الذي عثر عليه في الوركاء يوضح ما لأهمية هذه الفترة من سمات فنية والإناء من الألبستر ٩٠سم بدون القاعدة " الإناء طويل زين من ثلاث مستويات والمستوى الثالث قسم لصفين عبارة عن منظر لنباتات يعلوه صف حيوانات ربما ثيران أو أبقار أو أكباش. أما الصف الثاني فهو عبارة عن مجموعة من الخدم عراة يحملون مجموعة من السلال في أيديهم مملوءة بالفاكهة أو الخضروات والبعض يرى هؤلاء الأشخاص كهنة وفي الصف الثالث شخص عاري يشبه الذين في الصف الثاني يمسك إناء مليء بالفاكهة ويقف أمام شخص ويعتقد أنها الآلهة إنانا نفسها.

والبعض يرى أنها كبيرة كهنتها وخلفها نجد رمزين هما رمز الآلهة إنانا ربما أنه يمثل الغاب أو القصب شعار معبدها والمعبر عن اسمها " (١)

ومن خلال هذا نستطيع أن نتلمس عالم فجر التاريخ في بلاد سومر الذي كان يمثل وحدة عالم الآلهة مع حياة البشر في علاقة متينة .



شكل (٥٠)

إناء نفري الوركاء - من الأبيستر ٩٠ سم بدون القاعدة<sup>(٢)</sup>

<sup>(٢)</sup> عن كتاب : انظون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ٤٩.

والمشهد هنا يمثل تصور ديني له ارتباط بعبادة الآلهة والمشهد المصور تدور سلسلة صورته حول الإناء من خلال الصفوف الثلاثة من الإفاريز يعلو أحدها الآخر مع الأشرطة البارزة التي تفضل بينهما وتبرز القاعدة والحركة نتلمسها في التوزيع المساحي لشخص الإناء فنرى العالم قد انقسم إلى ثلاث أقسام الماء في أسفل والنباتات والحيوانات والبشر في الوسط والملك مع الآلهة في أعلى "والمبدأ التجريدي في تركيب الصورة الذي استخدم في هذا العمل يتألف ببساطة في تركيب بسيط لصفوف في تكرار إيقاعي . أما الأفريز كفراغ تصوري . فقد برز من سطح الإناء بشكل أشرطة عريضة تؤطره من أعلى ومن أسفل" (١)

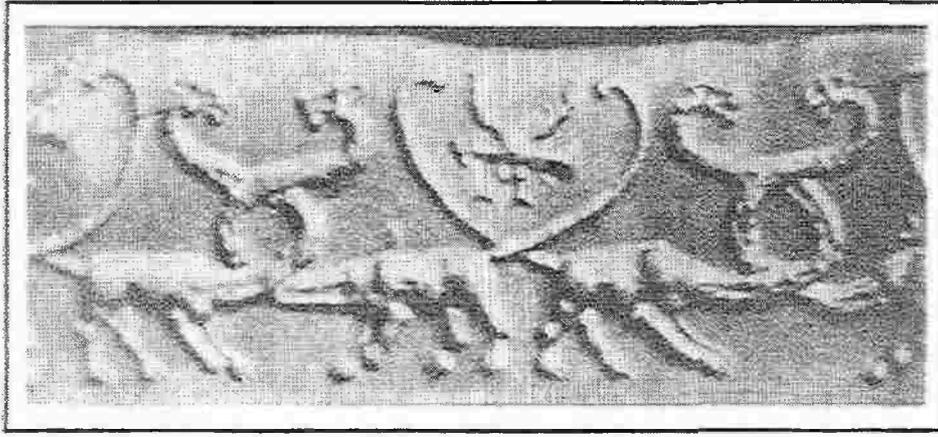
الحركة في الأختام الأسطوانية

" لعبت الأختام الأسطوانية \_ المنبسطة \_ المنحوتة دوراً هاماً في الفن العراقي . وذلك لسعة انتشارها وكثرة استخدامها لتوثيق المستندات وكانت هذه الأختام تصنع من الحجر على شكل أسطوانة وينحت على الشكل الخارجي للأسطوانة المناظر الدينية أو الأسطورية أو جوانب من الحياة اليومية . وكان يمهـر بها علي الألواح الطينية وقوالب الآجر قبل الجفاف بواسطة الضغط مع التدوير ، والأختام الأسطوانية لها أهميتها لما تلقية من ضوء على الأساليب الفنية والعقائد الدينية " (٢)

والواقع أن هناك سلسلة من طبعات الأختام يظهر فيها وبشكل واضح صور واقعية وحركات غير طبيعية من الحيوانات والمخلوقات المركبة وشكل (٥١) طبعة لحجم من حجر الشيب نرى صور لحيوانات خرافية ذات أعناق طويلة ورؤوس أسود وقد التفت أعناقهم بعضهم حول بعض . والنحات نراه يتطلع بشكل ملموس نحو الأشكال المجسمة والصلدة من خلال الواقعية في التشكيل إلا أن الحركات تبدو مفتعلة وتتميز بالحيوية الشديدة والقوة في المظهر العام حيث يبدو أن النحات حاول أن يربط الفطرة الواقعية.

(١) انطون مورتكات : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٢

(٢) سيد توفيق : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٢٣ .



شكـل (٥١)

طبعة ختم اسطواني - حجر اليشب<sup>(\*)</sup>

<sup>(\*)</sup> عن كتاب : انطون مورنكارت : الفن في العراق القديم، ص ٤٥.

للتجسيم من خلال إبراز العضلات مع الحركات الغريبة والملتوية لإضافة عنصر الخرافة المميز لعالم ما وراء الطبيعة لتؤكد على طبيعة وجوه الموضوع .

### الحركة في فن النحت \_ عصر مسيلم .

" في عصر مسيلم . توفرت لدى النحات القدرة والوسائل لتحويل السمة الغير طبيعية والتجريدية فالفن لم يعد يستخدم للتعبير عن توحيد متوازن للعالمين المادي واللامادي . بل ليعبر عن المفهوم السامي للإله والملك وحدهما . وكان مهمتها هي أن يبرز شكلاً واحداً من الوجود بعيداً عن العالم الدنيوي في صور كانت تشبه الطبيعة في الواقع إلا أنها كانت متغيرة الشكل بفعل القوانين الذهنية المجردة للشكل فنجنب الفن أن يكون كزخرف محض بل النتيجة أنهم احتفظوا بعالم يقوم على الرسوم والأشكال الحقيقية بكل تنوعها الفني ، ومع ذلك فإنهم استطاعوا أن يعطوا هذا العالم معنى روحياً " (١)

والتماثيل التي تعبر عن الفترة الأولى " مسيلم " اتجهت إلى الأحجام الكبيرة من خلال الاتجاه الطبيعي الذي أفسح المجال إلى الاتجاه التعبيري من خلال المتناقضات الإيقاعية التي تعتمد على التفاعل المتبادل بين الضوء والظل والأعمال المنحوتة من تِلْ أسمر شكل (٥٢) من الجبس المطلي وهي تمثل اثنين من العابدين في ملابس طويلة مرتبة بحيث تكشف عن الجزء العلوي للأجسام والرجال كذلك لديهم لحية طويلة وشعر يصل إلى الأكتاف والنساء ترتدي الرداء الطويل وتكشف عن الظهر والساعد الأيمن ، والاهتمام بالأبعاد الهندسية يتضح من تماثيل الذكور ولكن ما يلفت النظر هو التعبيرات الوجهية التي تسري على الوجوه من خلال نظرات العيون الواسعة الغير طبيعية<sup>(٢)</sup> والمجموعة هنا ظهرت

(١) انطون مورتكات ، مرجع سبق ذكره ص ٨٠

(2) Giovanni Garbini, op cit, p35.

في جو من الاتجاهات الفكرية والتعبيرية من خلال الصيغة الحية المنقولة عن الطبيعة . والحركة في التمثال تبدو ساكنة متغيرة معبرة عما بداخلها من روحانيات فالوضعية منسقة من خلال تشابك اليدين سوية أمام الصدر والوقفة معتدلة في استقامة من خلال الشكل المخروطي متعامدة مع وضع اليدين مما يحقق التوازن والهدوء مما يؤكد على جوهر الموضوع أما شكل (٥٣) تمثال جالس من الرخام لابييج \_ إيل مسئول معبد ماري ترى تحرر كل الأطراف من الكتلة الحجرية ونراه وهو يصلي ويدها متشابكتان سوية والوجه نراه ممتلئ قليلاً والالف معقوف والفم له ابتسامة تظهر حقيقية على الوجه والمعالجة زخرفية للحية والملابس والحركة نراها ساكنة من خلال الوضعية الجالسة في تعبد .

وإذا اتجهنا إلى النحت البارز في عصر مسيلم فإن الموضوع الرئيسي هو مشاهد حفلات الشراب شكل (٥٤) " ويتوسط هذا المشهد امرأة جالسة فوق عرش تجاه رجل جالس ، لاشك أنه أدنى منها مرتبة ، ويظهر كلاهما حاملاً كأساً كبيرة في أحد يديه بينما تفيض الأخرى على عصا ، كما نرى الخدم والموسيقيين والراقصات ، ونشهد كذلك أوعية الشراب وأواني النذور والحيوانات المقدمة قرباناً ، ونرى موكب حاملي الهبات الذي يتضمن أربعة حيوانات مشكلاً صفاً ثالثاً " (١)

وعصر مسيلم من خلال مشهد حفلات الشراب نجد أن النحت البارز لا يستخدم العنصر الزخرفي بل صار النحات يمهد السطح ويسويه ويحيطه بالإطارات باهتمام ويقسمه إلى صفوف والتجريد المثالي في التشكيل فرض قوانينه على وصفات الشخوص التي تبدو عليه ، فالأشكال في حركتها واتجاهها وحجمها وصلاتها ببعضها تخضع لعوامل نفسية كامنة على المشهد المصور فاستخدم الفنان المحاذاة بين مستوى الرؤوس والعيون كما تحكم في ترتيب الشخوص كالتراصف وترتيب الصفوف ووضعية أطراف الشخوص من حيث الحركة " (٢)

(١) ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن تري ، الفن العراقي ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٠ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٦٠ .



### شكل (٥٢)

تمثالان من الرخام لإمرأة ورجل - تل أسمر -

ارتفاع ٥٩ سم - ٧٢ سم - المتحف العراقي بغداد<sup>(٤)</sup>

(٤) عن كتاب سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، ص ٤٠٥.

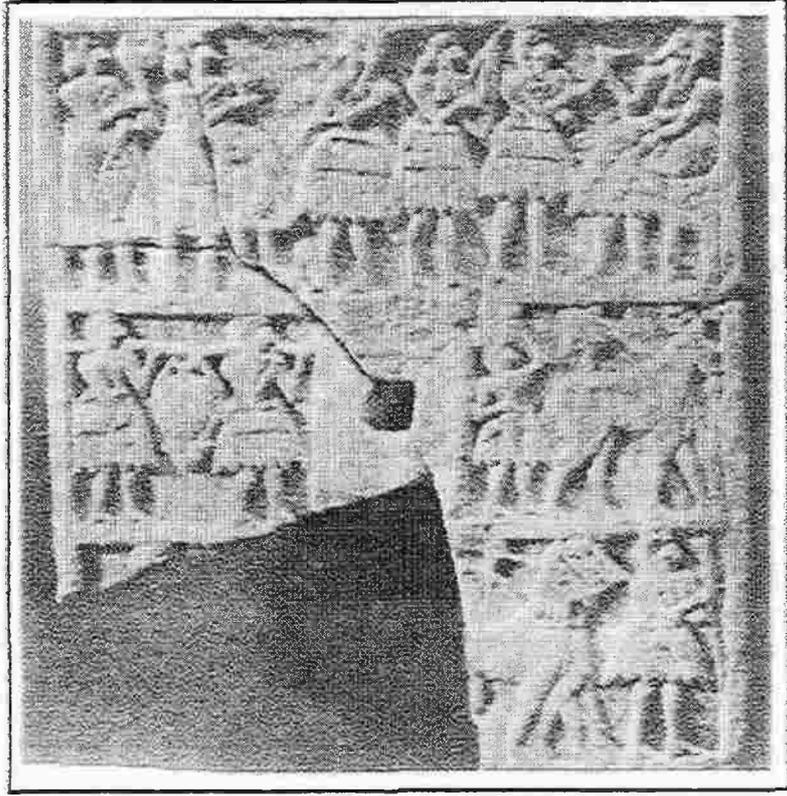


شكل (٥٣)

تمثال جالس لابيخ - ايل - ماري - رخام - الارتفاع ٢,٥ سم

متحف اللوفر - باريس (\*)

(\*) Giovanni Garbini, P. 36.



شکل (٥٤)

نحت یارز علی نوح منقوب - فن سومری - متحف العراق بیغداد<sup>(\*)</sup>

<sup>(\*)</sup> عن کتاب: انطون مورتنکارت: الفن في العراق القديم، ص ٨٩.

فالحركة تأخذ وضعيتها وحجمها بنسق المحاور المائلة والوضع المتعامد والأفقي في ترتيب الشخصوس وتساوي مستوى الرؤوس مع الخطوط الرأسية .

" أما أسلوب النحت على الأختام الأسطوانية فقد اتبع نفس الأسلوب الذي يخضع لسيطرة السطح التصويري وقد كانت أغلبها تحوي مخلوقات خارقة للطبيعة من خلال العناصر المتباينة في التكوين على السطح المصور فشكل (٥٥) رجل يفصل بين أسدين تفصيل من شريط الأشكال من شريط الأشكال إبتكاراً لفناني عصر مسيلم حيث " تتراكب الأشكال بعضها فوق بعض مشكلة نمطاً تجريدياً يبعد عن الطبيعة ، وقد أدت التجريدية التصويرية إلى اختصارات في الصورة " (١)

والأشكال مستطيلة الشكل غير طبيعية والحركة تتسم بالحيوية والقوة من خلال الأشكال المنتصبة والمختلفة الاتجاهات ، والتي تحوي عدة أبعاد تعكس المعالجة التجريدية بكل خصائصها والتكوين المرتب والإحساس بالأبعاد الثلاثة للشخصيات.

وبهذا ساد على النحت السومري خلال عهد مسيلم تكوين الأسلوب الموحد هو الأسلوب التجريدي الذي يعتمد على أساليب مختلفة من خلال المعالجة التشكيلية فالحركة خضعت لسيطرة السطح المصور فاتسمت بالحيوية من خلال تحوير الأشكال البشرية والحيوية والمعالجة الخطية للأسلوب الذي فتح المجال إلى الإحساس بحركة الشخصيات من خلال العمق والمؤثرات الإيقاعية للشخصيات .

الحركة في الفترة الأولى لفن النحت السومري : ( ٢٦٠٠ \_ ٢٣٥٠ ق.م )

" ومع بداية الفترة الملكية الأولى ، فإن النحت شهد تطورات عديدة والمراكز القديمة أصبحت على وشك الزوال مع ظهور مراكز جديدة مثل ماري

(١) ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن تري ، الفن العراقي ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٢ .



شكل (٥٥)

ختم اسطواني - رجل يفصل بين اسدين - عصر مسيلم -

الارتفاع ٣,٢ سم - متحف النوفر - باريس فن سومري<sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> Giovanni Garbini, P. 37.

ولاجاش التي أنتجت العديد من الأعمال الحية ، والاتجاهات التي كانت ملحوظة في الفترة الملكية الأولى في كيفية معالجة الشخصيات مثل التماثيل الجلوسة والأزياء الواسعة والاتجاه التعبيري إتاحة المجال إلى التركيز على الواقعية وأصبحت سائدة وأضافت الجو الجديد من خلال الحجم والنحت والسرود التاريخي، فالفنان السومري لم يعد محصور في دور الذليل أمام العظمة الإلهية والقوة الطبيعية " (١) إن التطلع نحو إظهار الحركة الإنتقالية نتلمسه في معالجة أكثر واقعية للملاح الفردية والاهتمام بالكتل والأحجام وشكل (٥٦) يمثل للكاهن أوركيسلا Urcislla من معبد التاسع في خفاجي فالقسم الأعلى من الجسم ما يزال يعكس بوضوح سمة عصر مسيلم ، فقد ترك فراغ واسع بين الأقسام العليا من الذراعين والصدر . ومع ذلك فإن القسم الأعلى العاري من الجسم قد صيغ باتقان مثلما هو الأمر في تمثال لاييج ايل من ماري . وإن الوزرة الطويلة بهدهبا القصير إذا ما نظر إليها جانبياً تتعقب حركة الساق اليسرى التي تقدمت قليلاً إلى الأمام وبذلك أضيفت على التمثال برمته حركة تأرجح على شكل حرف (s) اللاتيني " (٢)

أما النحت ذو البعدين فقد ابتعد قليلاً عن المثالية واتجه إلى الواقعية فغدت الحركات في الشخصيات أكثر التزاماً من ذي قبل إذ اتجهت الحركات إلى الأشكال الطبيعية التي لا مبالغة فيها بقدر الإمكان ومسلة العقبان \* هي ذات قيمة فنية وهي لوح حجر رملي يبلغ ارتفاعها ٨٨،١م وعرضها ٣،١م وجوانب المسلة منحوتة بالنحت البارز ولقد زين طهر المسلة (شكل ٥٧) فنرى أفراد من الجيش متراصين في صف خلف بعض والمسلة.

نصب تذكاري لإنتمينا أعظم أمراء لجش وهي تخلد انتصار بعد أن استعاد الآلهة نتكرسو أحد المناطق المتنازع عليها في المعركة نري الجيوش

(1) Giovanni Garbini, op, cit,p35.

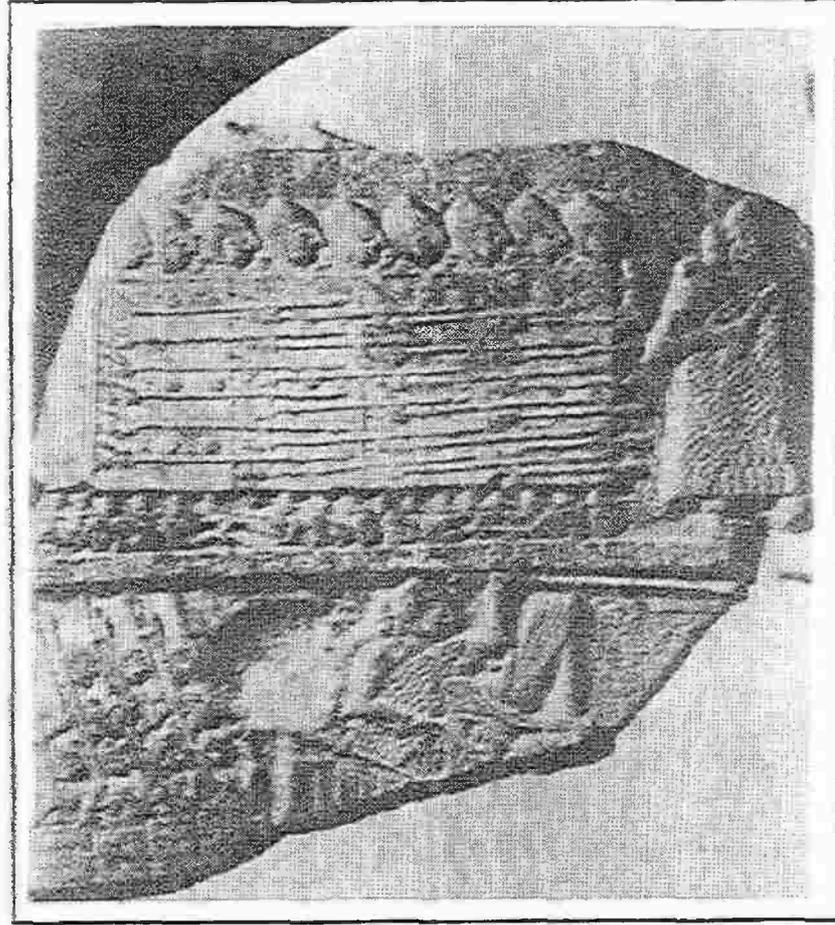
(٢) انطون مورتكات ، مرجع سبق ذكره ص١٢٠



شكل (٥٦)

الكاهن اوركسيلا - فن سومري - الفترة الأولى حفاجي (\*)

(\*) عن كتاب : انطون مورتنكارت : الفن في العراق القديم، ص ١٣٠.



شكل (٥٧)

مسلة العقبان - حجر الرملي - ارتفاع ١.٨٨ - عرض ١.٣ م

فن سومري - الفترة الثانية<sup>(\*)</sup>

<sup>(\*)</sup> Giovanni Garbini, P. 37.

تمشي على جثث الأعداء يتقدمهم الملك "إياتم" راجلاً والجيش يمشي في خطى واحدة يحملوا الدروع التي تحميهم من الأكتاف إلى الأقدام ويرتدوا خوذة الحرب والملك أسفل الصورة يضرب بالحربة ومن خلفه الجنود .

والحركة في هذا العمل تخضع نوعاً ما إلى المنظور فالجنود في الأمام أكثر انخفاضاً من الصف الخلفي والجزء القريب من عين المشاهد أصغر من الصف الخلفي مما يعيد مرة أخرى عن المنظور .

الحركة تقترب من الشكل الواقعي فالحركة مستمرة لاتجاه الجنود وحركة الملك أسفل الصورة وهو رافعاً الرمح إلى أعلى يضرب الأعداء يؤكد على اتجاه الرامي إلى حصر الموضوع في التأكيد على قوة الملك في تأكيد النصر من خلال المشاركة الفعلية أما الجنود خلف الملك فهم في حركة استعداد لحماية الملك وتعبير عن تأييدهم له وحركات الأيدي في أعلى اللوحة مع اتجاه الحراب وخط اتجاه التصميم يخلق جواً من الإيقاع يؤكد على جماليات الشكل الفنية .

ومن هنا نرى أن الفن السومري اتجه خطوة كبيرة إلى تجسيم الأشكال وبذلك قضوا على التناقضات الرمزية وخففوا شيئاً فشيئاً من التجريدية واتجهوا إلى الأسلوب الواقعي

ويظهر هذا الأسلوب في الأختام الأسطوانية مثل الختم شكل (٥٨) نرى صفة التجسيم من لبدة الأسود وهي تبرز فوق مستوى الأجسام كما تمنح حركات الأرجل ومستوى الرؤوس إيقاعاً يؤكد على الدلالات الخطية التي تساهم في ثراء التصميم العام .

الحركة في النحت في عصر أكد ٢٣٣٤\_٢١٥٤ ق.م .

" إن المسيرة الطويلة للتجديد والتطوير الفني بلغت أقصاها خلال فترة أكاد مع توحيد بلاد النهرين في عهد الأسرة الملكية السومرية وهذا يرجع إلى

ظهور العقلية المرنة التي لا تتشغل بالعديد من المخاوف الدينية وتهتم بالعالم الواقعي اليومي " (١)

فحاول الفنان تمثيل المشاهد تمثيلاً واقعياً وتحرر من التجريد وتميزت حركات شخوصه بالتمثيل الحيوي للمشاهد والتماثيل .

وتمثال مانشتوسو شكل (٥٩) يوضح الشكل المستدير للتماثيل فهو يشهد على تمرد الفنان على سكون التقاليد القديمة وعدم حركة الشخصيات في أعمالها، إلى جانب إجادته.

التعبير التشكيلي من خلال التلاعب الضوء والظل فوق طيات القماش لتحويل كتلة الحجر إلى مشهد تدب فيه الحركة والحياة أما لوح نارام سين شكل (٦٠) وهو يبلغ ارتفاعه مترين .

" وقد أقام الملك نارام \_ سين هذا اللوح في مدينة سيار ، مدينة الإله شمش إله الشمس وقد سجل عليه نص أحدث باللغة الأكديّة يشير إلى أن ملك عيلام قد نقل هذا اللوح بعد ألف عام إلى مدينة سوسة حيث عثر عليها هناك." (٢)

" ويبدو نارام سين في قمته متوجاً بخوذته ذات القرون ومزوداً بالنقوش والبلطة والسهم ، وهو بقامته التي تفوق قامات المحاربين طولاً ، يطأ بقدميه أعداءه المتساقطين ، وقد جعل الفنان . سين محط الاهتمام في اللوحة كلها ، ولا غرو فهو يشكل بؤرة التكوين الفني كله . حتى أن كل ما في اللوحة يكاد يبدو وقد استمد منه معناه ومرماه وتتراعى هذه الحركة الدرامية العنيفة وكأنها إنتصار الملك نارام \_ سين على قبائل لولوبي التي سكنت الجبال الشرقية ، ولأول مرة نرى على هذا النحت البارز تعبير عن العظمة الخفية للنزعة الأكديّة نحو الحياة محاولة اقتحام السماء نفسها ، معبرة في دقة عن موضوع تذكاري ضخّم." (٣)

(1) Giovanni Garbini, op,cit,p37

(2) Pierre Amiet, inpropyläen kunstgeschichet,Band14,Berlin, 1975,S,196

(٣) ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن تري ، الفن العراقي ، مرجع سبق ذكره ، ٢٦٨ .



شكل (٥٨)

طبعة ختم اسطواني - فن سومري<sup>(٥)</sup>

---

<sup>(٥)</sup> عن كتاب : انطون مورتكارت : الفن في العراق القديم، ص ١٣٦.

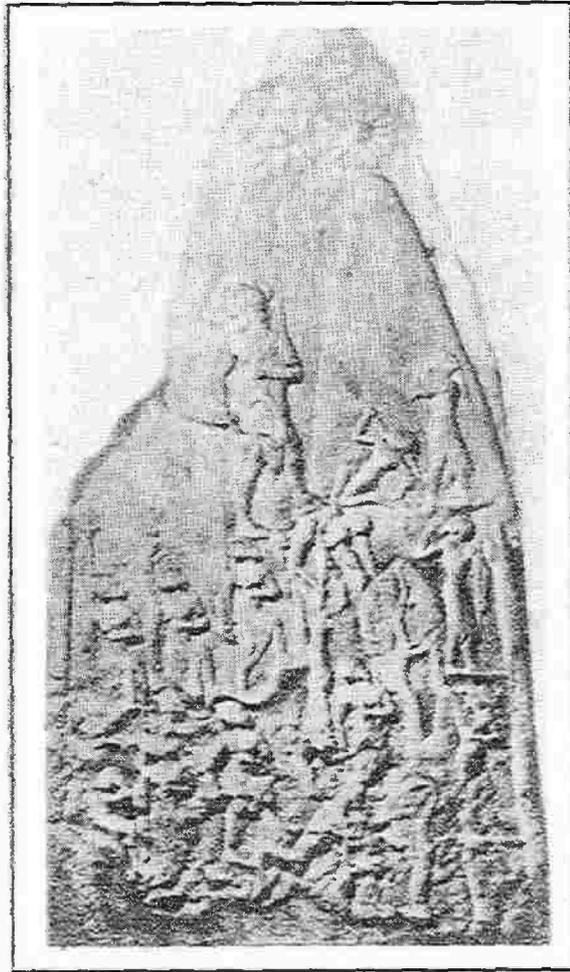


شكل (٥٩)

تمثال لِماتشْتوسو - حجر الديوريت - سوسة - الارتفاع ٩٤ سم -

العصر الاكدي - متحف اللوفر - باريس<sup>(٥)</sup>

<sup>(٥)</sup> عن كتاب : انطون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ١٧١.



شكّل (٦٠)

مسلة النصر لنرام سين - الحجر الرملي الوردي - الارتفاع ٢ م -

العصر الاكدي - متحف اللوفر - باريس<sup>(٥)</sup>

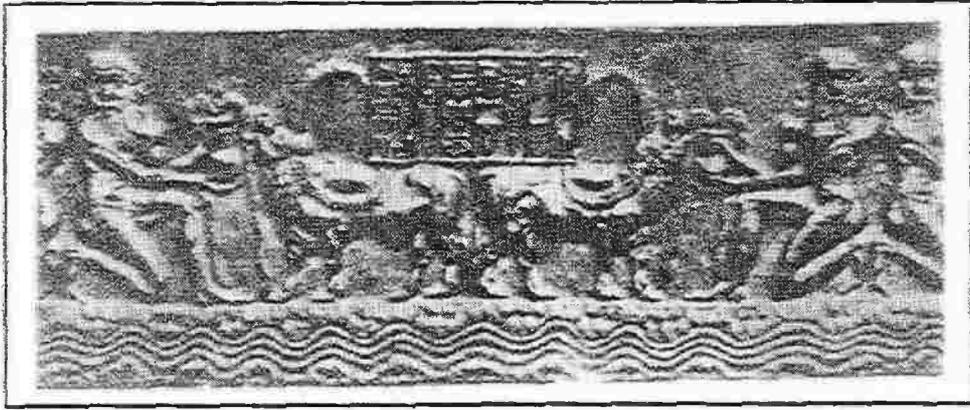
<sup>(٥)</sup> Giovanni Garbini, P. 39.

وهذا العمل يوضح لنا التعبير عن التفاصيل الدقيقة والتناظر في الأبعاد والتكوين الذي يأخذ شكل هرمي والشكل المثلث للمشهد ، والمعالجة الأسلوبية الدقيقة لعناصر المشهد الطبيعي والقدرة على التحليل والتعبير الأسلوبية من خلال وجه الملك الأكبر من الوجوه الأخرى وحركة الجنود الصاعدة أن الحركة تتراءى لنا في التصميم العام الذي يمثله الشخص فنتلمسها في حركة الاقتحام الصاعدة في ميل من أسفل اللوحة يساراً صوب قمة اللوحة يميناً كما توجد توازن بين الحركات الصاعدة والأشعة النازلة من النجوم الممثلة لآلهة السماء التي تبارك انتصار الملك أما بالنسبة للأختام الأسطوانية فقد تضمنت مناظر القتال مع الحيوانات وموضوعات مأخوذة من العالم الأسطوري وقد تميزت بالتجسيم والليونة من خلال التناظر في الأبعاد والتركيز على العناصر الأساسية في المشاهد من خلال التعبير من أجل تحقيق الأغراض العملية وحركة الشخص في الأختام الأسطوانية تتضح لنا في شكل (٦١) " فنرى البطل جلامش عار الصدر فيما عدا حزاماً ، ذا لحية طويلة ذات ضفائر ، ويتميز شعره بوجود ثلاث.

خصلات دائرية على كل جانب ، وقد ركع على إحدى ركبتيه وثنى الأخرى وظهر الجزء الأسفل من جسمه من الجانب ، بينما ظهر جزعه ووجهه من الأمام وقد مسك وعاءاً بكلتا يديه يتدفق منه ماء ، وأمامه جاموسة ذات قرنين ملتويين ، حاول الفنان إظهارهما من الأمام ، مما اضطره إلى انحراف رأس الجاموسة حتى تشرب من الماء المتدفق من الإناء " (١)

وهنا نرى التحرر من ضغط التكوين فالشخص متحررة من خلال الفراغات حول الأشكال وحركة الرأس نراها بشكل مواجهة أما الجسم فيأخذ الثلاث أرباع وحركة التكوين تتجه من اليمين إلى اليسار والعكس أما حركات قرون البقرة فهي تخلق شكل زخرفياً الذي يحقق إيقاعاً مع الخطوط الأفقية للمياه أسفل اللوحة داخل التصميم المترابط .

(١) سيد توفيق : مرجع سبق ذكره ، ص ٣٤١.



شكل (٦١)

ختم امطواني - البطل جلجامش - العصر الاكدي<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، ص ٤٠٤.

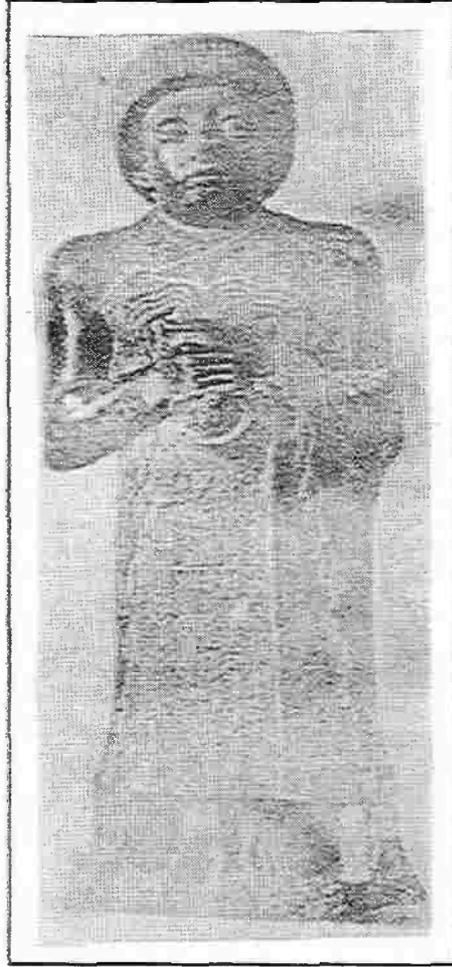
### الحركة في النحت في فترة الانبعاث السومري الجديد (٣١٣٠ - ٢٠٠٤ ق.م)

" عندما هزلت قوة السلالة السرجونية وجيشها اندفعت قبائل الجوتي GUTI المتوحشة التي كانت تهدد الإمبراطورية من الجبال الإيرانية باتجاه أكد تدمر المدن والمعابد وتمسك بزمام السلطة في يدها ولم يبق من البلاد سوى الجزء الجنوبي الذي لم تمسه يد التخريب على نطاق واسع . وهكذا بعد انهيار الامبراطورية الأكديّة بدأ الانبعاث السومري الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً ببلاد سومر قبل العصر الأكدي في حين استمر الجوتيون في شمالي البلاد يسعون ويعملون على إنشاء شكل الإمبراطورية " (١)

واتجه فن النحت في هذه الفترة إلى العودة مرة أخرى إلى صورة العابد القديم في المعبد والميل إلى المؤثرات الضوئية من خلال التشكيل المتنوع على السطح الخارجي وإبراز بعض التفاصيل مثل تفاصيل القدم ، وتقويس الحواجب والنماذج الدينية قد سادت في هذه الفترة التي توضح الملوك في وضع العبادة وحضرة الآلهة والعابد المقدم من جانب الوسيط إلى الآلهة الذي يجلس على العرش وهذا المفهوم يؤكد على أن الحركة في التماثيل كانت ساكنة سواء كانت جالسة أو منتصبية فهي تدخل في نطاق آخر وجو من الروحانية التي تشهد على دخول الصيغة الدينية الجديدة ويطالعنا تمثال جوديا (٦٢) وقد حمل في يديه إناء الخصوبة يفيض منه على الجانبين فيضان كل فيض في أربعة خطوط تتموج في حركة تمثل الحياة ويرتدي رداءً يغطي الجانب الأيسر من الكتف وقد نحتت عليه نصوص مقروءة والحركة في التمثال تدل على الإصرار.

والتصميم يعكس رفض الروح الأكديّة التي تتطلع إلى حالة من الراحة وتعبر عن الساكن في حضرة الإله فهي ترغب في التعبير عن إظهار الجو الروحاني والشعور بالصلاة من خلال الكتلة البنائية للتمثال أما النحت البارز.

(١) انطون مورتيكات : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٠.



شکل (٦٢)

تمثال جوديا واقفا - ديوريت - متحف اللوفر<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، ص ٤٠٤.

فنرى أن النحت على المسلات أصبح بعد التمثال المجسم لدى الملوك هو الأداة التي يستطيعوا أن يصوروا عليها التماسهم لإطالة الحياة وتقديمها للإله فهي تعرض الصلوات المقدمة للآلهة وشكل (٦٣) أورنامو حاملاً سلة البناء علي رأسه وهو حليق الرأس والجسم في وضع مواجهة وهو متعامد مع قاعدة التمثال ويعتبر هذا التمثال من تماثيل الأسس المصنوعة من البرنز التي تغير شكلها حيث كانت هذه التماثيل تستعمل في فن العمارة السومرية منذ عصر مسيلم وما بعده علي شكل اسفين يدك في الارض وكان المعتقد الاساسي منه هو دك الشر واستعمال الاسفين اما في حكم اورنامو ظهر الشكل الجديد لتمثال الاسس حيث يظهر رجل وأمرأة يحمل سلة البناء علي الرأس والأسفين تم حذفه أما شكل (٦٤) نري في لوح "أورنمو".

" فيقتصر هذا اللوح على الأمور الدينية وتمجيد الملك الذي أقام المعبد وحفر القنوات وجلب السلام وقد ظهر في أعلى اللوح الشمس أو نجم والقمر . ولعل الجزء الواضح في هذا اللوح هو الذي يمثل الملك أورنمو وقد صور مرتين في وضعين متقابلين وهو يؤدي شعيرة سكب الماء على جذع شجرة مثبتة في إناء ففي الشمال يصب الماء أمام آلهة وفي اليمين يؤدي نفس الشعيرة أمام إله ونشاهد خلف الملك في المنظرين رجلاً رافعاً يديه في وضع تعبدي ونرى في حقل آخر الملك يحمل أدوات المعمار وقد ظهر أحد الأتباع وهو يساعده لنقلها وقد صور الملك خلف أحد الآلهة " (١)

وهنا نرى العودة إلى تقسيم اللوحة إلى صفوف لضمان الوضوح والدقة من خلال التبسيط والبعد عن حشد اللوحة بالشخصيات والإحداث كما نرى الآلهة برفقة البشر وحركات الشخوص في المشهد هادئة رزينة تحقق إيقاعاً من خلال الاتجاهات المختلفة لحركة الجسم والرؤوس واختلاف حركات الأيدي وتنوعها

(١) سيد توفيق ، مرجع سبق ذكره، ص ٣٤٤.

إزاء الجلسة الهادئة لحضرة الآله. أما النحت على الأختام الأسطوانية فمادة الموضوع تتمثل في تقديم متعبد إلى إله وهو الموضوع المفضل في النحت البارز شكل (٦٥) يوضح هذا المفهوم حيث نرى الملك جوديا في مظهره المعتاد ذو لحية وشعر مصفف بشكل كروي ويقدمه أحد الآلهة.

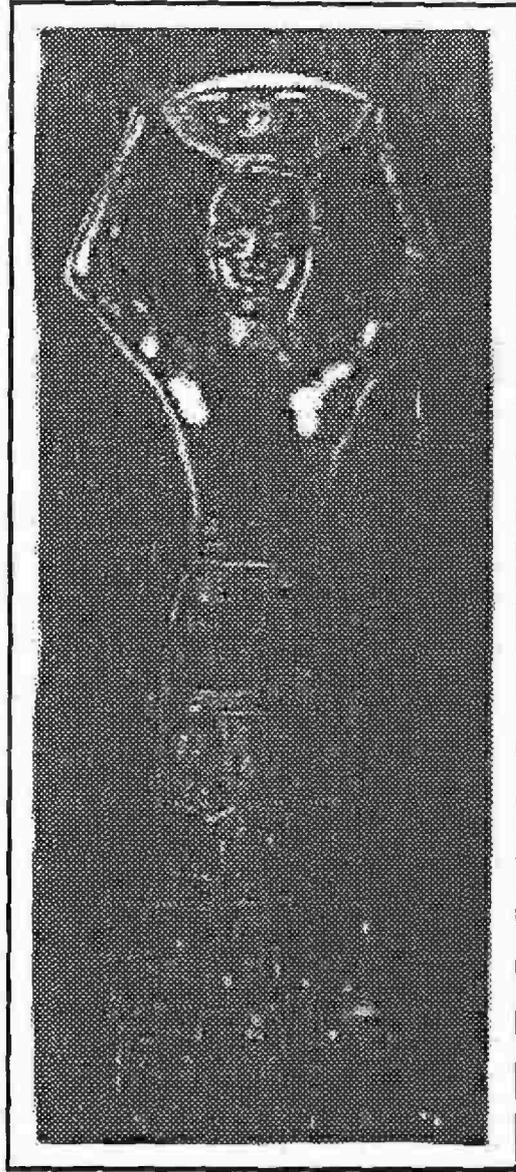
للإله الأعظم وصفة التجسيم تظهر في معالجة الشخوص مع الحركة الهادئة التي تفيض على المشهد الروحاني .

الحركة في النحت خلال عهد سلالة بابل الأول في بلاد ما بين النهرين (١٨٩٤ - حتى ١٥٩٥ ق.م)

" نعتبر بداية هذا العصر منذ بداية تأسيس السلالة البابلية على يد سومو ابوم . والذي اتسم بأعظم إبداع سياسي وحضاري متمثلاً في شخصية حمورابي الخلاقة . وقد استطاع حمورابي في فترة قصيرة لكنها ذات نتائج بعيدة المدى أن ينشئ مملكة موحدة كانت القوة السياسية والعسكرية فيها في أيدي الكنعانيين الساميين الذين استطاعوا

بيطيء وخلال قرون أن يتغلغلوا في المنطقة السومرية الأكديّة برمتها من حلب حتى لارسا ومن ساحل البحر الأبيض المتوسط حتى جبال الحدود الإيرانية " (١)

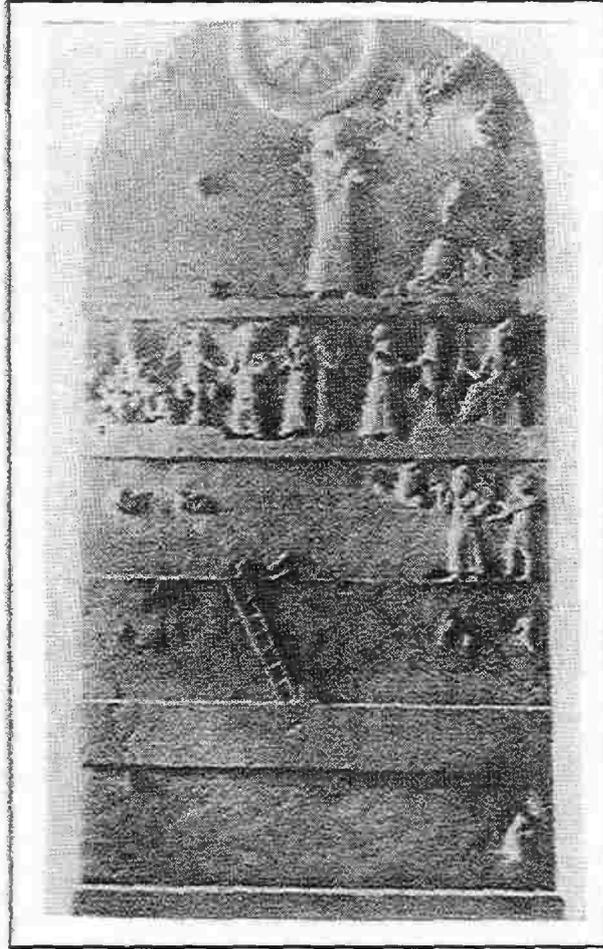
وفي العهد البابلي تتبني الأعمال الفنية إبقاء الأفكار والأشكال التي تعود إلى عصر الانبعاث السومري من جهة المعالجة المتمثلة في الأشكال وحركات الشخوص والتصميم العام والموضوع فقد استمرت مشاهد التقديم والعبادة في حضرة الإلهة.



شكل (٦٣)

أورنامو - برنز - ارتفاع ٣٣,٥ سم - نيويورك (\*)

(\*) عن كتاب : انطون مورتكارت : الفن في العراق القديم، ص ١٩٤.

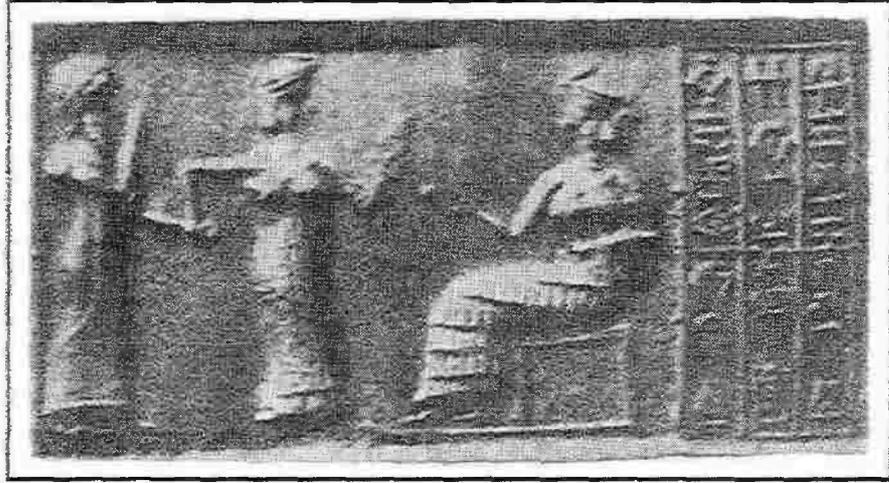


شکل (٦٤)

لوح أورنمو - من الحجر - القرن ٢٢ ق.م -

متحف الجامعة بقبيلادلفيا<sup>(٤)</sup>

<sup>(٤)</sup> عن كتاب : سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، ص ٤٠٧.



شكل (٦٥)

ختم سومري من العصر الحديث - تفصيل - متحف اللوفر<sup>(٥)</sup>

<sup>(٥)</sup> عن كتاب : النطون مورتكارت : الفن في العراق القديم، ص ٢٣٤.

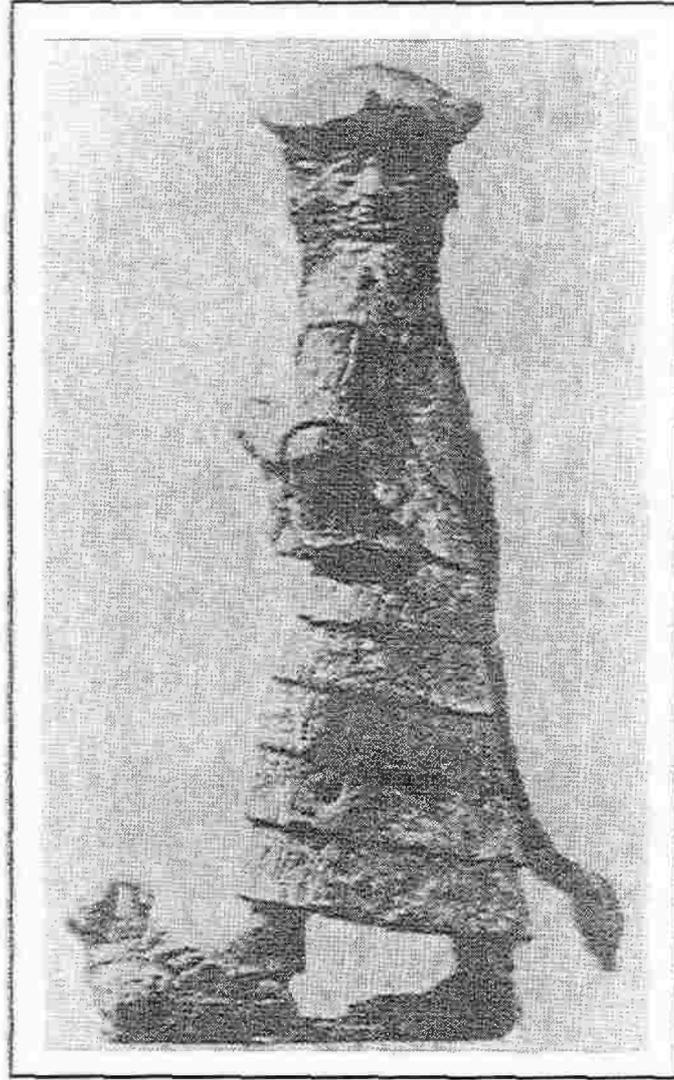
ومن أهم الأعمال المجسمة في النحت البابلي تمثال لإله ذي أربعة وجوه شكل (٦٦) وهو يرتدي رداءً طويلاً مقسم إلى شرائح يمسك بيده اليمنى فأساً بمنجل ويدوس بقدمه اليسرى على كبش نائم أمامه ونستطيع أن نتلمس حركة الجسم مع تقدم القدم اليسرى قليلاً وثبات القدم في مستوى أعلى من القدم اليمنى والتي تعطي انحناءة في الخط الخارجي للجسم والذي يتناغم مع الوجوه الأربعة المتمثلة في الرأس والمختلفة الاتجاهات . وهذا العمل يهتم بالعناية الدقيقة بتفاصيل الملابس واللحية وهو يتناول مفهوم الإله المتعدد الوجوه المبصر لكل اتجاه من خلال التوازن الذي يتضح من سقوط الضوء على التجاعيد الوجهية للإله.

أما النحت البارز خلال العهد البابلي فلم يزيد إلا في الإسهام ببعض التفاصيل المأخوذة من ثياب الكنعانيين القومية كما نجد الأشكال البشرية والإلهية لهما الرغبة في التجديد كما غدا الحد الفاصل بين النحت البارز والمجسم غير واضح المعالم كما صورت الحيوانات المختلفة كما كان للخرافات أثرها في الموضوعات حاول النحات أن يتبع من خلالها قواعد المنظور كما في شكل (٦٧) التي تبين " مشهد لإلهين أسطوريين خرافيين .

يتقائلا على سطح دمية فخارية ونرى الإله يمسك بسكين ضخم يشطر بها جنية نصفين ، وقد ظهرت رأسها ذات العين الواحدة وشعاعات الضوء المنبثقة عنها كاملة وإن كانت ذراعاها قد أوتقتا خلف ظهرها وبدا جذعها الأعلى العاري بالجانب " (١)

والحركة في المشهد فعلية قوية من خلال وضع الإله حيث يتقدم بقدمه اليسرى إلى الأمام مع حركة الأيدي القوية في إتمام الحدث والحركة للجنية التي تعكس الاستسلام والتراخي والتي تلائم الموقف .

(١) ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن تري ، الفن العراقي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٤٨-



شكـل (٦٦)

تمثال لإله ذو أربع وجوه - فن أشجالي - برونز - الارتفاع ١٧,٣ سم -

بابل - المعهد الشرقي بشيكاغو<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، ص ٤٢١.



شكل (٦٧)

إله يشطر جنية خرافية - نحت بارز - خفاجي - فن بابلي -

الارتفاع ١٢ سم - المعهد الشرقي - جامعة شيكاغو (\*)

(\*) عن كتاب : ميثاق لويد : فن الشرق الأدنى القديم، ص ١٤٩.

وخلال هذا العهد استمر استخدام الأختام الأسطوانية التي تعددت موضوعاتها وقد اتجه الفنان إلى تناول المشاهد من خلال الوحدات الزخرفية التي يملأ بها الفراغ والتي تعكس موضوع تقديم المتعبد إلى الإله وشكل (٦٨) نرى من خلاله المتعبد تقوده إلى صوب الإله الأعظم الجالس على العرش وفي المشهد نتلمس الرموز السحرية المشتقة من عالم الكنعانيين والصور المختلفة للخرافات والمخلوقات الملققة والتي تنتج مشهد أقرب إلى النواحي الزخرفية والحركات الغريبة للأشكال الملققة على سطح اللوحة مما أعطى إحساس بطابع ميثا فيزيقي ويبدو أن التهجين في عناصر اللوحة تم من خلال الأساليب الكنعانية والأساليب السومرية الأكديّة .

#### الحركة في النحت في فترة السيادة الحيثية ( الكاشيون )

تغلب على مدينة بابل موسيليس الملك الحيثي العظيم حيث غزا بابل واستمر الحكم ( ١٥٧٠ - ١١٥٥ ق.م ) وعلى عكس الكنعانيين الذين ارتضوا بالتراث السومري ، نرى أن الحيثيين قد صهروا الحياة الجديدة للثقافة البابلية وذلك واضح في مجال الفنون وقد كانت هذه البصمات واضحة من خلال الأعمال الفنية المشيدة على الجدران الخارجية للمعابد والتي تمثل ألواح من الطين المحروق تشكل سلسلة من البروزات والتجاويف ، والتي تتضمن نحوتات عن الآلهة أما البروزات فهي تتضمن نماذج خطبة ذات إلهامات دينية " (١)

ورغم هذا " فقد استعار الحيثيون موضوعات كثيرة من فنون بلاد ما بين النهرين وأول تلك الموضوعات هو شكل الإله الواقف على حيوانه وهو نموذج له تاريخ طويل يرجع إلى العصور السومرية " (٢)

(1) Giovanni Garbini, op, cit, p43.

(٢) أ.ر.جيرني : الحيثيون ، ترجمة محمد عبد القادر محمد ، مراجعة د. فيصل الوائلي ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ٢٤٨ .



شکل (٦٨)

ختم اسطواني - العهد البابلي القديم<sup>(١)</sup>

(١) عن كتاب : انطون مورنكارت : انفن في العراق القديم، ص ٢٧٥.

والسمة المميزة لفن بابل الحيثية تتمثل في كودورو والكودورو وتمثل تطور النجمات مثل نجمة حمورابي وهي ذات شكل أسطواني لها سطح مغطى بالرموز والنصوص الدينية وشكل (٦٩) نرى خمس صفوف من الأفاريز مرتبة بشكل أفقي تمثل " مجموعة من الآلهة النجوم في أعلى العالم العلوي إلى القوى الخفية في العالم السفلي في الأسفل وطبقاً للنظام اللاهوتي فكل من يعتدي على النص فإنه يكون قد اعتدى على الآلهة ونرى في المشهد الملك مليشيوخا الثاني وهو يدون العقد لمصلحة ولده مردوك وهذا العقد قد صاغته القوى الخارقة للطبيعة والكون " (١)

ونتلمس في المشهد الإحساس بالوضوح في التكوين والحرص على ترتيب المستويات ويؤكد على صفة التركيب للآلهة في وضعها طبقاً اللاهوتي والحركات متناسقة ومتجانسة مما تؤكد على الطابع الرمزي للأحداث .

### الآشوريون

" أطلق اسم مدينة آشور \_ بشاطيء دجلة الأوسط \_ على ولاية سومرية صغيرة . ومنذ القرن الثامن عشر قبل الميلاد بدأت تظهر في التاريخ ، ولكنها لم تستطع أن تبرز حتى عام ١٣٥٠ ق.م حين أودى الاحتلال الكاسي بسلطان بابل، وقضى الطغيان الحيثي على متياني .. عندئذ استطاعت آشور أن ترفع رأسها وتؤكد استقلالها وتمد حدودها . ونستطيع أن نعد بقية الألف الثاني هي العصر الآشوري الوسيط أما ما بين ١٠٠٠ ق.م و ٦١٢ ق.م فتتضمن العصر الآشوري المتأخر " (٢)

ولا يمكن أن نغفل دور الفن المتياني على الفن الآشوري خلال الفترة الممتدة من انهيار سلالة حمورابي حتى ١٤٠٠ ق.م بعد ذلك أصبح العنصر

(١) انطون مورتكات ، مرجع سبق ذكره ص ٣٠٥ .

(٢) محيط الفنون ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٦ .



شكل (٦٩)

كودورو - مئيشيخو الثاني - حجر كلسي - سوسة -

الارتفاع ٦٨ سم - متحف اللوفر - باريس - فن حيثي<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : انطون مورتكارت : الفن في العراق القديم، ص ٣٠٦.

الآشوري له السيادة والسيطرة فالأفاريز المصورة هي واحدة من أمجاد الفن الآشوري الذي أدى إلى التحرر الداخلي في تطور الصيغة الفنية التي أدت إلى النزوع نحو التصميم الشكلي من خلال حركة التصميم الممتدة التي تصور موضوعاً مرتباً بتصميم متراس متناظر أو متباين والتي أدت إلى ترتيب تاريخ الحوادث الآشورية المصورة وحركة تصميمها وتركيبها المتزن وهذا برؤية فنية وصلت إلى ذروتها في الفن الآشوري الحديث حيث استطاع آشور ناصر بال الثاني خلال حكمه أن يتحرر من الأراميين في كل المجالات حيث شرع بوطنهم على حدود المملكة الآشورية .

#### مفهوم الملك عند الآشوريين

\_ الحقيقة أن الفن الملكي أو فن البلاط هو الفن المخصص لتمجيد الشخصيات النبيلة والتي نراها داخل سلطة الدولة الآشورية التي سادت على الشرق الأوسط لمدة ثلاث قرون " والملك الآشوري كان يمثل نموذج الحاكم الواحد والأشكال العديدة للإمبريالية كانت معالجة بناء على نموذج الحاكم الآشوري المطلق ، فجميع الفنون كانت في خدمته ، وملوك آشور كانوا يميلون إلى القصور الكبيرة ، حيث كان كل منهم يبني قصراً أو أكثر في المدن المهمة في الإمبراطورية ، حيث كان هؤلاء الملوك يزعمون بأنهم من أصل سلالة إلهية، وهم ليسوا آلهة ولكن آدميين خارقين ، ذلك لأن قدرته على الموت تتضح من قوته ، وحتى يستطيع أن يحكم لابد وأن يكون مهاباً والقسوة لديه تمثل وسيلة للحكم وتأكيد ذاته ولذلك فإن سياساته وأخلاقياته وبقاؤه يعتمد على قسوته " (١)

فهؤلاء الملوك كانوا يسعدوا من حرق المدن وأعمال الذبح والترحيل للشعوب الأخرى ، وتعذيب الأعداء الأسرى ، وخلال القرون الثلاثة للحكم الآشوري كانت العراق دائماً في قتال مستمر مع الدول المجاورة وكان الجيش

(1) Gemain Bazin Aconcise " History of World Sculpture", Op. Cit, P.43.

يمثل أداة السلطة ولذلك فإن تمجيد الملك البطل يتخذ شكل التعبير عن المعارك التي تؤكد الانتصار وتظهر مختلف أنواع التعذيب لذلك أصبح الفن الآشوري من أواخر الفترة الآشورية الجديدة (١٠٠٠ - ٦١٢ ق.م) يمثل فن القصور العظيمة والتي أتاحت المناخ المناسب لأساس التطور الفني الموحد التي تعكس ذوق البلاط الملكي من خلال النحت الروائي على جدران القصور .

الحركة في فن النحت في عهد الملك آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق.م)

إن فن النحت الآشوري الحديد أصبح خلال عهد آشور ناصر بال الثاني متفرداً في منحوتات قصر آشور ناصر بال في نمرود لتعكس مدى القدرة الفائقة التي تميزت بها منحوتات هذا العهد ومن اللحظة التي يدخل فيها الزائر من عتبة القصر فإنه يواجه كائنات مختلفة تمثل أشكال خرافية هي الجان التي تحرس البوابات وهي تهدف بث الخوف والهيبة من الملوك إلى جانب تصوير كائنات مهجنة من الإنسان والأسد والنسر والثور شكل (٩) وهذه الكائنات تجمع صفات القوة التي تعتمد على الفطرة والذكاء ، ونراها متمثلة بخمس أرجل بحيث تبدو كاملة من الأمام والجانب

" وهذه الأعمال الفنية لأمسو كانت تستعمل للحماية من الأرواح الشريرة ولحراسة الأرواح الصالحة " (١) وهي مستعارة من النماذج السورية والحركة في هذه الأعمال إيهامية من خلال وضع الأرجل للحيوانات التي تعطي لك إحساس بأنها تتحرك لخلق نوع من الرهبة والفرع مما يتحقق خلالها وحدة الموضوع وهي أكثر حيوية وتكسف عن الدقة وتفاصيل الخطوط .

أما النحت البارز الذي يكسو الوجوه الجدارية للقصر فهي تمثل موضوعات عديدة مما يتحقق من خلالها تمثيل الأحداث التي تخدم الملكية وتصور على إفريز طويل يتلاءم مع مجرى الأحداث القصصية .

(١) انطون مورتكات ، مرجع سبق ذكره ص ٣٧١ .

فالنحت الذي يزخرف الجزء السفلي من جدران قصر آشور ناصر بال ينقسم إلى قسمين المجموعة الأولى تصوير الملك والجن المجنح في طقوس دينية بينما المجموعة الأخرى تصور حملات الملك العسكرية ورحلات الصيد شكل (٧٠) وهي تقسم المشاهد إلى مستويات ونلاحظ في تلك المشاهد أن شخصية الملك مصورة أكبر من الشخصيات المحيطة بها " فنرى موكب من صف كامل من الأعداء المغلوبين يقودهم قائد الجيش الآشوري باتجاه الملك الذي ترجل من عربته الحربية وهو يحمل قوساً وسهاماً في إحدى يديه في حين يرفع أول مرافقيه مظلة شمسية فوق رأسه كشارة لرتبته \_ وهذا المشهد يقع في نصفين بالنسبة لمادة الموضوع والتأليف وذلك عن طريق الإتيان بهما سوياً نحو المركز فالملك يقبل من اليسار بعربته الحربية مع جملة السلاح والشخصية الملكية متوجة بإكليل ومن الناحية اليمنى يقترب القائد منه مع جماعة يقتادون الأسرى " (١)

ومن خلال تلك المشاهد الروائية فإن الخطوط تصبح دقيقة وحركات الشخصيات تبدو حرة في المشاهد الحية والتي تعتمد على ثراء التفاصيل والعناية بالتكوين الذي يعطي سلسلة متداخلة تداخلاً قوياً عن طريق التتابع الحركي للشخصيات المرتفعة والمنخفضة في سياق منظم والتي تحقق إيقاعاً تحت تأثير الصعود والهبوط في التركيب التصويري حيث أن المسيرة المتحركة داخل الإفريز منظمة تنظيمياً قوياً من حيث تحرك التصميم في اتجاه الشخصية الرئيسية مما يحقق عنصر السيادة في اللوحة للتعبير عن الصفة الملكية والتي تؤكد على الوحدة في البناء الرمزي في العمل النحتي .

### الحركة في نحتات قصر شالمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق.م)

" يمثل خليفة آشور ناصر بال الثاني وقد تميز عهده ببناء الكثير من المباني في آشور مثل السور الذي يحيط بالمدينة ، ولكن لم يتبق الآن أي أعمال

(١) انطون مورتيكات ، مرجع سبق ذكره ص ٣٨١.

جدارية من عهده ولكن هناك اثنين من الأعمال الفنية التي تكشف عن الاتجاهات الفنية وهي المسلة السوداء

والأبواب البرنزية " (١) وشكل (٧١) الذي يمثل المسلة السوداء والحركة في التصميم تمثل على خمس مستويات تمتد المشاهد على كل جانب بحيث تحقق أفضل تقسيم للوحة بالرغم من تكرار المشاهد في العديد من الجوانب نرى العدو وهو جاثماً أمام الملك شلمنصر في حقل تصويري واسع مستطيل وهذه المسيرة القصصية لا يكون الملك بداخلها يمثل النقطة الرئيسية التي يتحرك إليها التصميم ككل ولا يمثل النقطة المركزية في تأليف المشهد الروائي وحركة الشخصيات تتسم نوعاً ما بالحيوية التي توضح الأسلوب القصصي الإيقاعي على سطح المسلة .

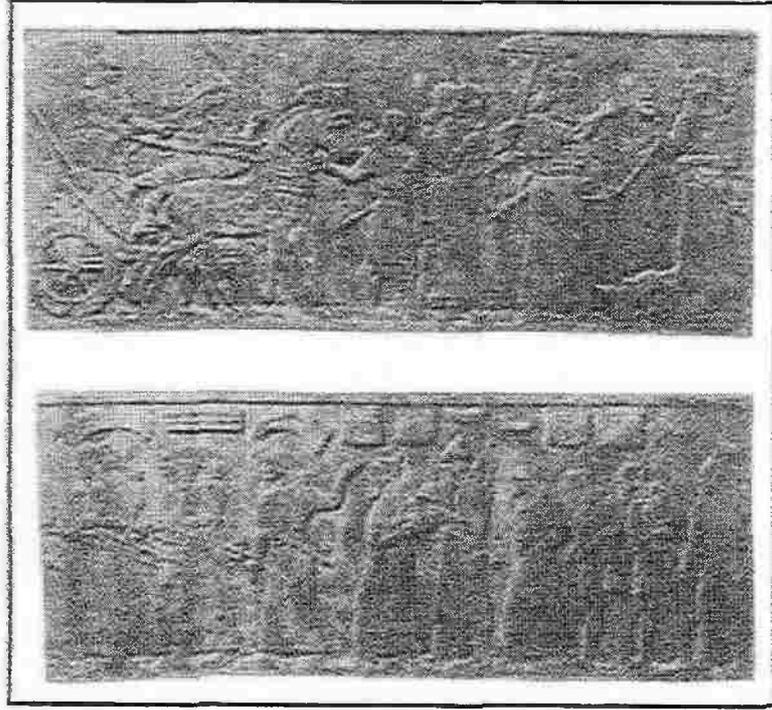
الحركة في نحوتات سارجون الثاني ٧٢١-٧٠٥ ق.م وسيناحريب

تعكس الألواح الجدارية المرمية المشاهد المنحوتة في عهد سرجون الثاني على ما يتميز به وحدة الواقعية القصصية في فن النحت .

فالأعمال المنحوتة التي تزخر القصر المبني في العاصمة الجديدة التي أقامها في خورساباد تنقسم إلى مجموعتين حيث بعضها الملك وحاشيته وبعض منها يصور مشاهد الصيد فالصف الأول نرى الملك سرجون الثاني في صورة بشرية تصل إلى أعلى اللوح الجداري أما الصف الثاني شكل (٧٢) فكان يصور مشاهد الولائم والقنص " وفي عهد سرجون الثاني صورت مشاهد الملك في الحرب والصيد من حوادث حقيقية قد حدثت بالفعل ومن هذا أدى إلى أن يتم التشخيص بصفة منطقية بظهور صفة طبيعية بصورة متزايدة في الحقل التصويري وقد أدى هذا إلى زيادة القضاء على المفهوم الأصلي للحقل التصويري كفراغ تجريدي وبهذه الطريقة اختفى نهائياً التأليف الإيقاعي الذي ابتدعه آشور ناصر بال الثاني على أساس وحدة الألواح الجدارية وخضع الشكل في عهد سرجون الثاني إلى شكل من الواقعية " (٢)

(1) Giovanni Garbini, op, cit, p40.

(٢) انطون مورتكات : مرجع سبق ذكره ص ٤٠٩.

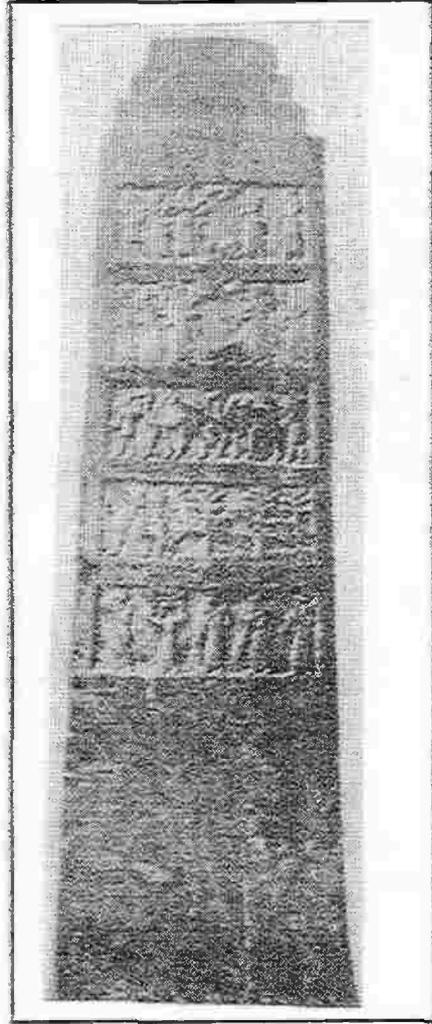


شكـل (٧٠)

نحت جداري - القصر الشمالي الغربي لآشور ناصر - بال الثاني -

رخام - الارتفاع ٩٨ سم - المتحف البريطاني - لندن<sup>(٤)</sup>

<sup>(٤)</sup> عن كتاب : انطون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ٣٨٢.



شكل (٧١-أ)

مسلة من الرخام الأسود - شلمنصر الثالث - نمرود -

الارتفاع ٢م - المتحف البريطاني - لندن<sup>(٩)</sup>

(٩) عن كتاب : انطون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ٣٩٤.

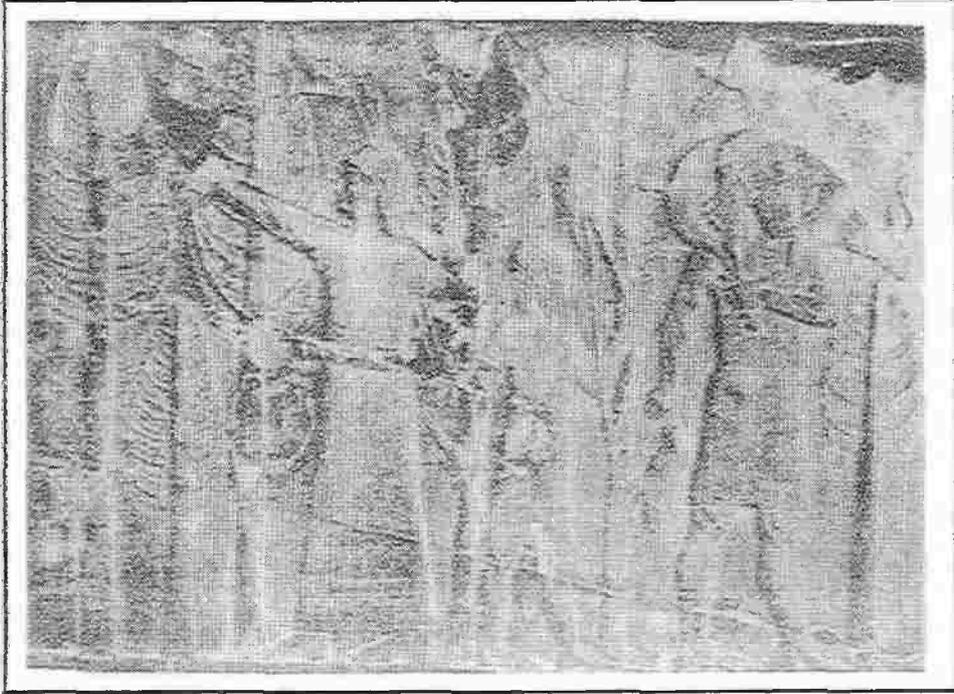


شكل (٧١-ب)

مسلة من الرخام الاسود - شلمنصر الثالث - نمرود -

الارتفاع ٢م - متحف البريطاني - لندن<sup>(٥)</sup>

(٥) عن كتاب : انطون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ٢٣٤.



شکل (٧٢)

نحت جداري - قصر سرجون الثاني - خرسباد - الطول ١,٧٨ م -

المتحف البريطاني - لندن (\*)

(\*) عن كتاب : انطون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ٤١١.

وقد أدى هذا إلى انتظام الحركة وتواليها بشكل طبيعي بحيث لا نستشعر بوجود تصميم تألّيفي. فالحركة في مشهد الصيد يقع في غابة أشجار الصنوبر نرى الطيور تعشش على الأشجار وهم يحملون الصيد الثمين والسطوح مغطاة وتوحي بنوع من الفراغ وتظهر حركة الشخصوص بصورة فردية وتؤكد على تمثيل الحوادث بشكل حقيقي وهذا من خلال المناظر الطبيعية وهذا يؤكد على الجوهر الأسلوبى في نحووات عهد سرجون الثاني " أما بالنسبة لفناني عهد سنحاريب فقد كانت قاعدة التأليف وقوتها المحركة هي الطبيعة ذاتها إذ أن تقسيم الإفريز الأفقى يشار إليه غالباً بطريق نهر وقد يكون عريضاً أو ضيقاً على أن الطبيعة لم تكن هي مصدر هذه الحركة الحيوية في المنحوتات فحسب بل مصدراً أيضاً لنواحيها السلمية «(١)

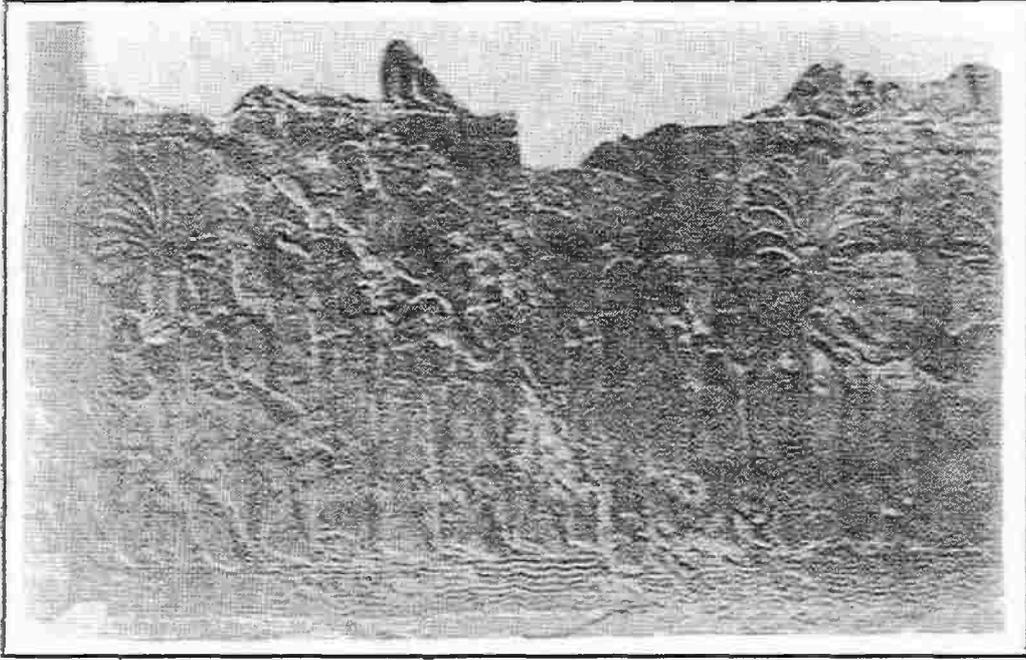
شكل (٧٣) والذي يمثل نحت بارز من القصر الشمالى الغربى لسنحاريب من نينوى نلاحظ حركة التصميم المشار إليها باتجاه النهر أسفل اللوحة والشخوص المتمثلة في الأسرى والرجال الذين يحملون الضحايا في صفوف منسجمة وتعكس هدوء بعد الانتهاء من العمل الشاق والذي يؤكد الخطوط الرأسية المتراسة المتناسقة والتي تؤلف واقعية المشهد مع الخطوط الأفقية للمياه أسفل اللوحة .

#### الحركة في نحووات آشور باني \_ بال

" إن فن آشور باني \_ بال يعرض علينا عالم الحيوانات المفترسة في جنة القصر الذهبى والزواج المقدس في الكرمة ، فعندما نشاهد صراع الملك مع الأسود ، لا تهزنا المشاعر بالقضاء على الشر بقدر ما تهزنا الشفقة نحو المصير المفجع لتلك الحيوانات حيث تشكل هذه المشاهد الخاتمة الطبيعية للفن بالعراق ، ذلك الفن التصويرى المعبر عن " مفهوم الملكية " الذي ابتدعه فنانون العصر الممهد للتاريخ وطوره فنانون العهد الأكدي ، ثم المفهوم الآشورى للملكية الذي بلغ أوجه وقمة تجده برعاية آشور باني \_ بال " (٢)

(١) انطون مورتكات ، مرجع سبق ذكره ص ٤٢٠ .

(٢) ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن ترى ، الفن العراقى ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٨٦ .



شکل (٧٣)

نحت بارز - القصر الشمالي الغربي لسنحاريب - نينوي -

المتحف البريطاني - لندن<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : انطون مورتيكارت : الفن في العراق القديم، ص ٤٢٠.

ففن النحت في عهد آشور باني بال ينعكس من خلال تصوير عدد لا نهائي من المواقف والحركات والتي تؤدي إلى إيقاع منسجم من خلال التبادل بين أجسام الشخص والفرغات والتي تمثل تتابع معين ، إلى جانب ليونة الحركات التي تشير إلى وجود الأشكال الحية والتعبير عن ضراوة الحيوانات نجد أنفسنا نهتم فقط بالحركة التي تؤكد هذا التعبير فتحتوات القصر الشمالي لآشورباني بال استعادت شيئاً من اللغة الإيقاعية من خلال الحركة لعصر آشور ناصر بال وهذه المشاهد تحرك كل ما ينظر إليها بجمالها البالغ " ونرى الملك الشغوف بالصيد شغفه بالحرب شكل (٧٤) راكباً مرة راجلاً مرة أخرى حسبما تقتضيه الحال ، كما نرى الأسود وقد التحمت غاضبة مزمجرة مع الرجال وقد انقض واحد منها على المركبة الملكية بينما وقف الملك رابط الجأش ثابت الجنان ينفذ حربته في جسده ، كما نرى الأسود آخر الأمر قد سقطت مثخنة بالجراح الواحد تلو الآخر وهي تتلوى من الألم ، وكذلك نرى الملك وقد وقف صامداً إزاء لبؤة لم ينل من ضراوتها نفاذ سهام ثلاثة في جسدها بل ظلت قائمة على ساقيها الخلفيتين تحاول الوثوب " (١)

والشخوص في هذه اللوحة لم تعد موزعة لكي تملأ الفراغ إنما تتسابقها في صفوف تشبه الأفاريز التي تقسمها الحدود والحركة في الحيوانات الجريئة تمثل القدرة الفائقة في إبراز التعبير الذي يناسب الآلام المميته التي تشعر بها الحيوانات والحركة فعلية قوية يؤكد الخطوط الخارجية لأشكال الحيوانات من خلال حركاتها المتنوعة وإيقاعاتها المختلفة .

ومن هنا قدم فن آشور باني \_ بال أنشودة تشدو بمباهي القوة والجبروت من خلال موضوع الصيد .

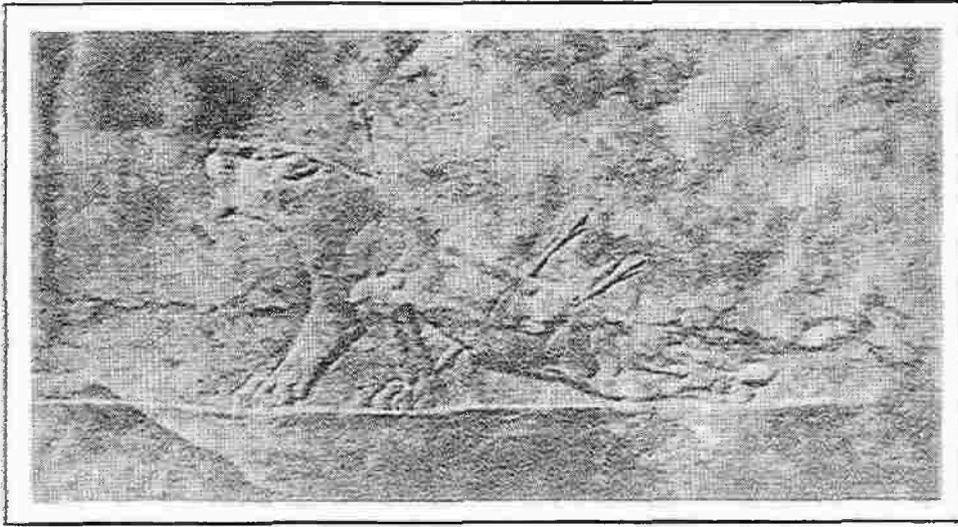
(١) ثروت عكاشة : العين تسمع والأذن تري ، الفن العراقي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٨٢ .



شكـل (٧٤-أ)

أشور باتي - جبال يصطاد الاسود - نينوي - المتحف البريطاني<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : أبو صالح الالفي : الموجز في تاريخ الفن العام ، ص ٢٣.



شكل (٧٤-ب)

اللبؤة الجريحة - مرمر - تفصيل - القرن السابع ق.م -

نينوي - المتحف البريطاني<sup>(\*)</sup>

(\*) عن كتاب : سيد توفيق : تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم، ص ٤٢٢.

## خلاصة

ومن هنا نرى أن فن بلاد ما بين النهرين فناً تذكاريًا في المقام الأول ، يعرض الاحتفالات الرسمية للأحداث والتي تتعرض لوصف الانتصارات والقوة والهيبة للملوك ، بجانب الآلهة التي تحميهم وتمجدهم . وهذا الفن الذي يعكس قوة الملك وهيئته يعتمد خلال ذلك على الانفعالات والعواطف التي تحرك الروح الإنسانية والتي تعكس الواقع المدرك والمرئيات بأبعادها المختلفة ، كما اعتمد أيضاً على قوة الحركات الفعلية والمهارة في تمثيل المرئيات بواقعية معبرة وقوة تهدف إلى تقديم الكيان المتكامل للمعاني العميقة . والحركة من خلال الأشكال النحتية عبر العصور المختلفة لفن بلاد ما بين النهرين تميزت بخصائص تحمل سمات كل عصر .

ففي عصر فجر التاريخ في مرحلة " العبيد " نرى أن الحركة كانت تفتقد إلى الحيوية ، ويتسم مظهرها بالجمود من خلال التماثيل التي كانت تمثل الربة الأم .

أما عصر " الوركاء " وحميدة نصر فإن الحركة في التماثيل بدأت تسهم في النمو الطبيعي إذ كان يعبر عن التطلعات نحو الحياة من خلال تداخل عالم الآلهة مع عالم البشر في علاقة متينة عكست الحركات المفتعلة والملتوية لإضافة عنصر الخرافة المميز لهذا العالم غير الواقعي .

أما في عصر " مسيلم " فإننا نتلمس الحركة في التماثيل التي كانت تعبر عن المفهوم السامي للإله والملك من خلال إعطاء العالم معنًا روحياً وظهرت الحركة من خلال الإيقاع والذي يعتمد على التفاعل المتبادل بين الضوء والظل لإفساح المجال للاتجاه إلى التعبيرية . حيث كانت الحركة ساكنة معبرة عما بداخلها من روحانيات من خلال التماثيل المتعبدة والتي تفرض أسلوبها على وصفات وحركات الشخوص من خلال المحاور المائلة والوضع المتعامد .

أما في فترة العصر السومري المبكر فنرى حركات التماثيل تميزت بالواقعية الأكثر التزاماً من ذي قبل إذ اتجهت الحركات إلى الأشكال الطبيعية التي لا مبالغة فيها فالفنان السومري لم يعد محصوراً في دور الذليل أمام العظمة الإلهية والقوة الطبيعية بل أصبح يمتلك الأرض من جديد فأتجه إلى التطلع نحو المعالجة الأكثر واقعية من خلال الحركات الأكثر التزاماً من ذي قبل .

أما في " آكاد " فإن الفن بلغ أقصاه بالاهتمام بالعالم الواقعي اليومي فقد التزم الفنان بالتعبير عن الحركات الدقيقة من خلال التناظر في الأبعاد والتركيز على العناصر الأساسية في المشاهد من أجل تحقيق الأغراض العملية .

أما في فترة الانبعاث السومري الجديد فالفن قد رجع مرة أخرى إلى العودة إلى صور العابد القديم في المعبد وغدت الحركات تتجه إلى التعبيرية من خلال الميل إلى التلاعب بالمؤثرات الضوئية وتميزت الحركات بالسكون والتي تشهد على دخول الصيغة الدينية من جديد فهي تتطلع إلى الراحة وتعبر عن الساكن والتطلع إلى إظهار الجو الروحاني .

وفي العهد " البابلي " فإن حركات الشخصيات استمرت والتي تعود إلى فترة الانبعاث السومري لتؤكد على الجو الروحاني في مشاهد العبادة .

وفي فترة " السيادة الحيثية " ظهر ما يسمى "كودورو" وهي تمثل تطور لفن النجمات مثل نجمة حموراي وهي تؤكد على الطابع الرمزي للإحداث وحركات التماثيل تبدو طبيعية وهي تعكس مدى الارتباط بين الإنسان والآلهة من خلال الأسلوب والحرص على التأكيد على صفة التركيب المنسقة .

أما في الفن " الآشوري " فنجد الكائنات النحتية الخرافية على واجهات القصور والتي تجمع بين صفات الإنسان والنسر والأسد والثور حيث كانت تحرس البوابات وهي تجمع صفات القوة بداخلها حيث تعكس بداخلها حركات

إيهامية من خلال أرجلها المتعددة والتي تعطي إحساس بأنها تتحرك لخلق نوع من الرهبة والفرع .

والحركة عموماً في النحت الآشوري قد تطورت فنرى النزوع نحو التصميم الشكلي من خلال التصميم الممتد والمرتب والذي يعكس الحركات الممتدة في التصميم البنائي في الأفريز الممتدة داخل القصور .

ففي عهد " آشور ناصر بال \_ الثاني " نرى الحركة في التصميم البنائي على نحوات القصر من خلال المسيرة المتحركة والمنظمة داخل الإفريز ، حيث يتحرك التصميم في اتجاه الشخصية الرئيسية والتي تؤكد على الوحدة في البناء الرمزي من خلال الموضوعات التأليفية والتي تعتمد على ثراء التفاصيل عن طريق التتابع الحركي للشخصيات المرتفعة والمنخفضة والتي تحقق الإيقاع تحت تأثير الصعود والهبوط في التصميم التألّيفي داخل الإفريز .

أما في عصر " سرجون الثاني " فإن الحركة من خلال التصميم التألّيفي في عهد آشور ناصر \_ بال \_ الثاني قد اختفت نهائياً وحل محلها ظهور الصفة المنطقية في ترتيب الحوادث ، حيث ظهور الصفة الطبيعية في التصميم البنائي في اللوحة فغدت الحركة الطبيعية وتؤكد على تمثيل الحوادث بشكل طبيعي .

أما في عهد سينحاريب فإن الحركة في التصميم النحتي كانت تنبعث من قوة الطبيعة فاتجاه الحركة في التصميم كان يشار إليها بطريق نهر أما في نحوات قصر آشور باني \_ بال فإننا نتطلع إلى الحركات النهائية من خلال التعرض إلى عالم الحيوانات المفترسة ، ففي منحوتات هذا القصر نتلمس الحركات المتنوعة والقوية من خلال إبراز التعبير الذي يناسب الألام المميّنة التي تشعر بها الحيوانات ، حيث ساهمت هذه الحركات المتنوعة لتلك الحيوانات لحظة سقوطها في تمثيل القدرة الفائقة لإبراز هذا التعبير حيث عكست قوة الخطوط وليونة الحركات وجود قوى الأشكال الحسية داخل التصميم النحتي .