مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية

اسم المقال: المؤثرات الحربية في الفن الرافدي في الألف الثالث ق.م
اسم الكاتب: د. حسان عبد الحق
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/2861
تاريخ الاسترداد: 2026/06/04 23:06 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

المؤثرات الحربية في الفن الرافدي في الألف الثالث ق.م

د. حسان عبد الحق*

الملخص

زودت بلاد الرافدين الباحثين بعدد كبير من القطع الأثرية الفنية التي تجسد موضوعات حربية أو احتفالية وتجدر الإشارة إلى أن هذه القطع غير محفوظة جيدًا، إذْ لم يعثر المنقبون إلا على أجزاء منها، ساعدتنا في امتلاك معلومات عن بعض الحروب التي دارت رحاها في الألف الثالث ق.م في بلاد الرافدين. وتناولت مشاهد هذه القطع الإله المحارب، والملك المحارب، والأسرى، والقتلى، والأسلحة المستخدمة في المعارك.

* جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم التاريخ.

Les représentations artistiques de la guerre dans l'art mésopotamien au troisième millénaire avant JC

Dr. Hassan Abdulhaq[**]

Résumé

La Mésopotamie a fourni aux chercheurs un grand nombre de pièces archéologiques et de pièces d'art qui représentent des thématiques militaires ou de cérémonie. Ces pièces ne sont pas bien conservées, puisqu'on n'en a trouvé que des fragments. Néanmoins, ces fragments nous ont permis d'avoir des informations sur certaines guerres qui ont eu lieu au troisième millénaire avant J-C. Les scènes représentées ont traité les thèmes du dieu guerrier, du roi guerrier, des prisonniers, des morts et des armes utilisées dans les batailles.

[**] Université de Damas, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Département d'Histoire.

المقدمة:

تعاقب على حكم بلاد الرافدين خلال الألف الثالث ق.م سلالات حاكمة عدّة، وكانت كل مرحلة من مراحله تأخذ اسم السلالة الحاكمة التي كانت تسيطر على مقاليد الأمور. ففي المرحلة الممتدة من 2900 إلى 2350 ق.م، حكم السومريون الجنوب الرافدي (بلاد سومر)، وأسسوا سلالات حاكمة توزعت على مدنه، وأطلق على هذه المدن اسم دويلات المدن السومرية، ومن أهمها كيش والوركاء وأور ولاجاش وأوما. وكانت كل دولة تتكون من مدينة رئيسة هي العاصمة، وعدد من المدن الصغرى والقرى التابعة لها. نشبت الحروب بينها بسبب النزاعات على الحدود، والتنافس على الأراضي الزراعية، ومحاولة بعضها فرض السيطرة على بعضها الآخر.

وبنهاية العصر السومري الباكر بدأ العصر الأكادي (2350-2159 ق.م) الذي استطاع الأكاديون خلاله تأسيس إمبراطورية مترامية الأطراف، شملت بلاد الرافدين وأجزاء من سورية وآسية الصغرى وبلاد عيلام. وقد اعتمدوا في فتوحاتهم على قوتهم العسكرية بزعامة ملوكهم الأقوياء، مثل شاروكين المؤسس، وحفيده نارام سين (2191-2255ق.م). وبعد مرور ما يقارب 222 عامًا على تأسيس السلالة الأكادية، سقطت الإمبراطورية الأكادية على يدي الغوتيين.

وفي القرن الثاني والعشرين ق.م تأسست سلالتان حاكمتان سومريتان جديدتان: (سلالة لاجاش الثانية 2200-2100 ق.م) وسلالة أور الثالثة (2112-2004 ق.م)، وأطلق على عصرهما اسم العصر السومري الحديث الذي انبعثت خلاله التقاليد السومرية القديمة على مختلف المستويات (الدين، والفن، والعمارة، والأدب...الخ). وشهد هذا العصر بعض الحروب، لكن يبد ولنا أنَّها لم تكن بضراوة الحروب الأكادية، والدليل على ذلك انشغال حكامه بالعمارة والفن والقانون وشق القنوات والتجارة.

ونستنتج من هذا العرض التاريخي السريع أنَّ مختلف حقب الألف الثالث ق.م شهدت الحروب، ومما يميزها أنَّها انعكست على الفن، ممَّا أثار الفضول العلمي لدينا لقراءة المشهد الفني؛ لتعرّف أسباب انعكاسها على الفن، ومدى تأثيرها به، وإظهار الأسلوب المتبع في تصوير المعارك، وتحديد النقاط التي ركز عليها الفنان في المعركة. ولنتمكن من معالجة هذه النقاط استخدمنا المنهجين الوصفي والمقارن، فمن خلالهما نصف المشاهد، ثم نقارن بعضها بعضًا وصولًا إلى الصفات المشتركة بينها، والصفات الخاصة التي قد تنحصر ببعض النماذج.

أولًا: قراءة عامة للمشهد الحربي:

يعود تأثير الحروب في المشهد الفني الرافدي إلى مراحل مبكرة، وممّا يدلُّ على ذلك إحدى طبعات الأختام العائدة إلى عصر أوروك (3600–3100 ق.م) التي نقش عليها مشهد يصور ميدان معركة، يظهر فيه قائد يحمل رمحًا، تبد وعليه ملامح القوة والعظمة، ويستعرض أمامه أسرى المعركة[1]، **الشكل(1)**. واستمر هذا التأثير في الألف الثالث ق.م، غير أنَّ أسلوب عرض المشهد الحربي تطور، فالأمر لم يعد مقتصرًا على مشاهد الأختام، بل تعددت الفنون التي تناولته (النحت النافر، والنحت المجسم، وفن التطعيم)، تاركةً لنا كثيرًا من المشاهد التي تصور ساحة المعركة بما تحتويه من جزئيات، مثل الملك المحارب، والإله المحارب، والطرائق المتبعة في قتال العدو، والأسرى، والقتلى، والجنود والأسلحة.

ومن أهم الآثار الفنية التي تصور هذا النوع من الموضوعات وأقدمها، مسلة النسور[2] الحجرية المكتشفة في تلل و(لاجاش)، التي أمر بإنجازها إيناتوم ملك لاجاش تخليدًا لانتصاره على مدينة أوما المجاورة. وتعود هذه المسلة إلى عصر السلالات الباكرة الثالث (2650–2350 ق.م)[3]، وتنتمي إلى فن النحت النافر، وهي غير محفوظة جيدًا، ولها وجهان، نقش على أحدهما صورة للإله نينجرس وعلى هيئة بشرية، له لحية طويلة، ويمسك بيده اليمنى الأسرى كالسمك في الشبكة، وبيده الأخرى عصا يضربهم بها، **الشكل(2)**. وأمَّا الوجه الآخر، فيحتوي على حقلين، يضمان مشهدين، أحدهما فوق الآخر، يصوران ساحة المعركة. ففي المشهد العلوي يُشاهد إيناتوم ملك لاجاش على رأس جنده، وهو يعتمر خوذته المعدنية، ويرتدي ثيابه العسكرية المصنوعة من الجلد السميك. ويصطف وراءه جنده على شكل مجموعات من المشاة (كراديس[4])، يبلغ عددها إحدى عشرة مجموعة، وتتكون كل مجموعة من ستة صفوف[5]. ويُطلق على هذه المجموعات اسم مجموعات المشاة المتراصة الثقيلة[6]؛ لأنَّها تقاتل ككتلة واحدة، ومتلاصقة بعضها بعضًا، **الشكل(3)**.

---

[1]- عبد الحليم، نبيلة محمد: معالم العصر التاريخي في العراق القديم، دار المعارف، 1983، ص: 33.

[2]- Garelli. P; Durand. J. M; Gonnet. H; Breniquet. C: Le proche - Orient asiatique des origines aux invasions des peuples de la mer, coll. Nouvelle Clio 2, Paris, presses universitaire de France, 2001, P: 38.

[3]- Lloyd. S: the art of the ancient Near East, New York, Praeger, 1961, P: 88.

[4]- مظلوم، طارق عبد الوهاب: النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث، حضارة العراق، جـ2 ، بغداد،1985، ص: 5.

[5]- علي، فاضل عبد الواحد: المنجزات السياسية والعسكرية في عصر فجر السلالات السومرية، المورد، مجلد(16)، العدد(3)، العراق،1987، ص: 23.

[6]- عبد الله، فيصل؛ مرعي، عيد: المدخل إلى تاريخ الحضارة، جامعة دمشق، 2007–2008، ص: 126.

وفي المشهد السفلي، يظهر إيناتوم في عربته الحربية، وهو يحمل بيده اليمنى رمحًا يرمي به الأعداء، وبيده اليسرى سلاحًا آخر يشبه السيف المنجلي، ويتجمع جنوده خلفه حاملين رماحهم.

ولدينا قطعة فنية أخرى، اكتشفت في أحد القبور الملكية في أور (القبر رقم779 PG)[1]، تعود إلى عصر السلالات الباكرة الثالث أيضًا، تنتمي إلى فن التطعيم والتنزيل، يطلق عليها اسم راية أور[2] **الشكل(4)**؛ وهي عبارة عن لوحة مصنوعة من الخشب (الخلفية) والصدف واللازورد والحجر الجيري الأحمر (الأشكال التي نزلت على الخلفية) والقار (استخدم لتثبيت الأشكال)[3]. ولهذه اللوحة وجهان، أحدهما يمثل موضوعًا سلميًا (الوليمة المقدسة)، والآخر يجسد موضوعًا حربيًا[4]. وما يهم هنا الوجه الحربي الذي يتكون من ثلاثة أفاريز أفقية، يُرى في الإفريز الأسفل العربات الحربية في أرض المعركة، أمَّا الثاني فيصور جنود أور يقتادون الأسرى أمامهم، وفي الإفريز الثالث (العلوي) نشاهد جنود أور يقدمون الأسرى لملكهم الذي ترجل من عربته.

وقدمت مدينة ماري آثارًا فنيةً، جسدت موضوعات حربية[5]، تنتمي إلى الفن نفسه الذي تنتمي إليه راية أور (فن التطعيم والتنزيل). وهي عبارة عن قطع صغيرة معظمها من الصدف، والقليل منها من العاج واللازورد. وقد اكتشفت في قصر المدينة الثانية (2500-2250 ق.م) في ماري، وفي معابدها[6]. حاولت بعثة ماري تجميع بعض القطع المتناثرة، وأعادت تركيبها مكونةً بعض اللوحات التي زودتنا بمعلومات مختلفة عن المعركة. وتعدُّ لوحة الحرب من أهم القطع الفنية. أطلق عليها بار واسم راية ماري[7]، وتدخل في تركيبها مواد مختلفة (الخشب، صخر بلوري، حجر جيري أحمر، قار، صدف[8])، وتتكون من إفريزين، علوي وسفلي **الشكل(5)**.

1- Woolley. C. L: Ur Excavations. II : the Royal Cemetery, New York, Carnegie Corporation, 2004, P: 61.

2- Couturaud. B: L'image et le contexte: nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, Syrie 91, 2014, P: 19.

3- Idem, P: 19.

4- Woolley. C. L; op.cit, P: 61-62.

5- Couturaud B., L'image et le contexte: nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, P.81.

6- Margueron J. C; op.cit, P.291.

7- Couturaud. B: L'image et le contexte: nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, P: 79.

8- Idem, P: 79.

والجدير بالملاحظة أنَّ مشهد الإفريز السفلي رديء الحفظ، لكن يبد وأنه يصور عربتين، وبعض الأسرى. في حين يُرى في الإفريز العلوي عدد من جنود ماري وبعض الأسرى[1]. وإلى جانب هذه اللوحة، هناك لوحات أخرى، وعدد كبير من الكسرات المتناثرة التي تمثل أجزاءً من أشكال كانت مركبة في اللوحات، حاولنا أن نتناول بعضها في المواضع المناسبة لها في البحث.

وفضلًا عن هذه القطع الفنية، عثر في بلاد الرافدين على عدد لا يستهان به من كسرات المسلات التي تعود إلى عصر بعض الملوك الأكاديين، تجسد موضوعات حربية. ومن أهمها كسرات تؤرخ بعصر شاروكين الأكادي[2]. اكتُشفت إحداها في مدينة سوسة، وهي مصنوعة من حجر الديوريت، ونقش على سطحها مشاهد نافرة **الشكل(6)**. ويحتوي أحد وجوهها على إفريزين، علوي وسفلي. وقد نقش على الإفريز العلوي مشهد يصور عددًا من الأسرى، ويشاهد فيه أيضًا الجنود الأكاديون المنتصرون، وبعض الأعداء الجاثمين على الأرض. أمَّا الإفريز الأسفل، فيحوي مشهدًا نقش فيه اسم شاروكين، ونشاهد فيه أيضًا هذا الملك على رأس جنوده، ويقف خلفه خادمه يحمل مظلة فوق رأسه. وفي الإفريز نفسه تظهر جثث الأعداء مرمية على الأرض تنهش بها النسور والكلاب[3]. وأمَّا الكسرة الثانية، فهي من حجر الديوريت أيضًا، ذات شكل هرمي، لها ثلاثة أوجه، ونقش عليها شبكة تضم في داخلها أسرى من الأعداء، ويمسكها من الأعلى رجل عظيم، يعتقد أنه شاروكين الأكادي[4]، وبيده اليمنى عصا يضرب بها أحد الأسرى **الشكل(7)**. وفي الجهة اليمنى من القطعة نفسها، تُشاهد صورة رديئة الحفظ لشخص عظيم جالس، وبقايا قدميه موضوعة على قاعدة، وركبته مغطاة بثوب من نوع الكوناكس[5]، ويده مسبلة. اختلف الباحثون في تحديد هويته، فهناك من رأى أنه الإله آمال الذي كان له مكانة في نفوس الملوك الأكاديين[6]، في حين يعتقد آخر أنَّها

---

[1]- Couturaud. B: Mise en scène du pouvoir au Proche-Orient au III e millénaire: étude iconographique du matériel d'incrustation en coquille de Mari , thèse de doctorat, université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines, 3102, P: 242-243.

[2]- ناجي، عادل: النحت الأكادي، سومر، المجلد(24)، 1968، ص: 98.

[3]- المرجع نفسه: ص: 90.

[4]- مظلوم: المرجع السابق، ص: 31.

[5]- يشبه هذا الثوب جلد الخروف، عرفته بلاد الرافدين في عصورها القديمة، وكان يُقسم أفقيًا إلى طبقات، وكانت تشغل كل طبقة خصيلات صغيرة، تصطف إلى جانب بعضها عموديًا. ومن الأمثلة عليه الثوب الذي كان يرتديه إشجي–ماري ملك ماري (انظر: Margueron. J. C; op. cit., 2004, fig. 291)

[6]- ناجي: المرجع السابق، ص: 92.

الربة عشتار[1]، وعلى الأرجح هي عشتار المحاربة لكثير من الأسباب التي سنسوقها لاحقًا. نحتت الكسرة الثالثة من حجر الديوريت أيضًا، وتحتوي على مشهد، يظهر فيه أسيران عاريان قد شُدّ وثاقهما بحبال إلى الخلف، يقودهما جندي أكادي حاملًا بإحدى يديه فأسًا للقتال، ويدفع بيده الأخرى أحد الأسيرين أمامه **الشكل(8)**.

عثر في تل و(لاجاش) على جزء من مسلة أكادية تعود إلى عصر مانشتوس و(2306–2292 ق.م) وهي مدورة من الأعلى، ومقسمة إلى أفاريز **الشكل(9)** تصور نزالات فردية مظهرة الغالب والمغلوب، وتختلف بذلك عن مسلة النسور التي تجسد القتال الجماعي.

ومن أهم المسلات الأكادية مسلة نارام سين حفيد شاروكين، إنَّها منحوتة من الحجر الرملي الأحمر، ويبلغ ارتفاعها 2م، وعرضها 1م **الشكل(10)**. وعلى خلاف المسلات السابقة المقسمة إلى عدة أفاريز التي يضم كُلًا منها مشهدًا من مشاهد المعركة، تتكون هذه المسلة من مشهد واحد، يخلد انتصار نارام سين على القبائل اللولوبية الجبلية. صور الفنان نارام سين في قمة المسلة صاعدًا إلى منطقة جبلية، وهو يطأ بقدميه جثث الأعداء، وفوقه نجوم مشعة، تمثل رموزًا لآلهة معينة. وكان جنوده يصعدون إلى منطقية جبلية أيضًا، مزروعة بالأشجار.

وتعود إلى العصر نفسه منحوتتان أخريان: الأولى هي منحوتة دربند كاوور (تنتمي هذه المنطقة إلى جبال قره داغ، وتقع جنوب شرق منطقة دربند بازيان الواقعة على الطريق المتجهة من السليمانية إلى كركوك[2])، تجسد نارام سين وهو يدوس على جثث الأعداء **الشكل(11)**، وأمَّا الثانية فقد عثر عليها في بير حسن قرب ديار بكر، تمثل نارام سين حاملًا بيده سلاحه، ومعتمرًا قبعته **الشكل(12)**.

ومن خلال هذا العرض السريع لمشهد المعارك في الألف الثالث ق.م في بلاد الرافدين في ضوء الآثار الفنية، نلاحظ أنَّ القطع الفنية تتصف بصفات عامة، تتلاقى أحيانًأو تختلف أحيانًا أخرى. حاولنا إبراز هذه السمات من خلال تقسيم المشهد الحربي إلى أجزاء، ودراسة كل جزء مستقلًا عن الآخر؛ لنتعرف سماته الخاصة، وفي نهاية البحث، كان بمقدورنا تكوين صورة عن هذا المشهد بما يحمله من سمات رئيسة.

[1]– مورتكات، انطوان: الفن العراقي القديم، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، بغداد، 1970، ص: 159.
[2]- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، جـ1 ، دار الوراق، بغداد، 2009، ص: 203.

ثانيًا: الملك المحارب المنتصر:

تميز الملك بمكانة مرموقة بين أتباعه في بلاد الرافدين، ويعود ذلك إلى مكانته الدينية من جهة، فهو نائب للإله على الأرض[1] أو إله[2]. ومن جهة أخرى، كان يقوم بكثير من المهام التي جعلته يحتل هذه المكانة، ففضلًا عن وظيفته السياسية، كان قائدًا للجيش، يقود جيشه في الحروب محققًا الانتصارات التي عززت موقعه، وأحاطته بهالة من العظمة[3].

وكان للفن دور كبير في إبرازه، فإذا نظرنا إلى كثير من المشاهد الفنية التي تصور ساحة المعركة، نلاحظ أنَّ حجمه أكبر من سواه، وكان يشغل حيزًا كبيرًا على سطح المشهد، يلفت انتباه الناظر إلى المشهد مباشرة. ونعتقد أنَّ ذلك كان مقصودًا، لإذاعة صيته، وإحاطته بهالة من العظمة. وفضلًا عن ذلك، صور الفنان العد والمهزوم مرميًا تحت أقدامه، ليبرز قوتهو عظمته، ويعلي من شأنه.

ففي مسلة النسور، صور الفنان إيناتوم على هيئة قائد عسكري، يتقدم جنده، وهم يقفون خلفه، ويظهر في مشهد آخر بحجم كبير مقارنة بحجم جنوده، راكبًا في عربته الحربية، ومصوبًا رمحه نح وأعدائه، وخلفه يظهر جنوده، **الشكل(3)**. فإذا وتفحصنا هذين المشهدين بدقة، نلاحظ أن الفنان السومري ركز على ثلاث نقاط رئيسة: حجم الملك، وترأسه لجنده، وركوبه في العربة، فقد أراد من خلالها إبراز دوره المؤثر في تحقيق هذا الانتصار، ولا غرابة في ذلك لأنَّ سلطة الملك هي العليا في مملكته[4]، وهو الذي يجلب النصر لها بتأييد من الآلهة. وفضلًا عن ذلك، اتبع الفنان في تصوير الملك مبدأ القمة المتمثل بتصوير الملك أو الإله في قمة الأثر الفني[5] كدليل على مكانتهم أو أهميتهما، ففي قمة المسلة نقشت صورة إيناتوم، ومن خلفه جنوده.

تتكرر بعض السمات السابقة في راية أور، ومن أهمها تلك التي تتعلق بحجم الملك، ففي الحقل العلوي للوجه الحربي ظهر الملك يتوسط المحاربين مميزًا بحجمه الكبير[6]. ويتشابه في هذه المسألة مع إيناتوم ملك لاجاش، ويماثله أيضًا بتزعمه للجند، وبامتلاكه عربة تظهر جليًا في أقصى الزاوية اليسرى للحقل. وعلى الرغم من هذا التشابه، هناك اختلاف بينهما، إذْ لم يظهر على هيئة الملك الذي يدير المعركة، والدليل على ذلك عربته

[1]- الشاكر، فاتن موفق فاضل: الملوك المؤلهون في العراق القديم، مجلة التربية والعلم، المجلد(20)، العدد(4)، 2013، ص: 3

[2]- باقر: المرجع السابق، ص: 401.

[3]- لمزيد من التفاصيل عن الملك المحارب، انظر: المرجع نفسه، ص: 352، 396، 398، 400.

[4]- رشيد، عبد الوهاب حميد: حضارة وادي الرافدين، ط، دار المدى، دمشق، 2004، ص: 105.

[5]- رشيد، صبحي أنور: دراسة نقدية لمسلة من بدرة، سومر، المجلد (11)، 1975، ص: 43.

[6]- Lloyd. S; op.cit, P: 84.

التي لم تستخدم لأغراض حربية (لا تحوي جيبًا مخصصًا للرماح)، بل للنقل، وعدم امتلاكه سلاحًا، فقد كان يحمل راية. وكما أنه لا يضع على رأسه خوذة حربية شبيهة بخوذة إيناتوم، وثيابه طويلة لا تشبه ثياب الجنود، ونستبعد أن تكون ثيابًا عسكرية. ويتشابه ملك أور هنا مع ملك ماري في لوحة الحرب، فهذا الأخير لا يحمل سلاحًا أيضًا، ولا يضع خوذة على رأسه[1]، ويحمل بيده راية، وهذا يعني أن القطعتين صممتا لأهداف متشابهة (تقديم الأسرى للملك خلال احتفال).

تابع الفن الرافدي مسيرته في العصر الأكادي متأثرًا بالحروب التي دارت رحاها آنذاك، ولاسيَّما عهد شاروكين مؤسس الدولة الأكادية، وعهد حفيده نارام سين الذي أخمد كثيرًا من الثورات التي قامت ضد الدولة الأكادية. وممَّا يميزه أنَّه أبرز الملك المنتصر في المشهد كما هو الحال في العصور السابقة. فعلى سطح مسلة النصر العائدة إلى عصر شاروكين التي تصور انتصاره في إحدى معاركه، نقشت صورته في الحقل السفلي، وكان حجمه أكبر من باقي الأشخاص في المشهد، ويتبعه خمسة من الجنود المسلحين[2]، مماثلًا ملك أور وإيناتوم ملك لاجاش (العصر السومري الباكر). والجدير بالذكر أنَّه كان يعتمر خوذة على غرار إيناتوم السومري، ويتشابه معه أيضًا بكتلة الشعر المتجمعة خلف الرأس، والمربوطة بشريط. يذكرنا ذلك بخوذة مشكلام دوغ العائدة إلى عصر السلالات الباكرة الثالث (2650–2350 ق.م) التي كانت تحتوي على كتلة شعر مماثلة من الخلف، مثبتة بشريط نحو الأعلى **الشكل(13)**.

ويمكن القول هنا: إنَّ الفن الأكادي في مرحلة شاروكين تأثر بنظيره السومري فيما يتعلق بتصوير الملك المحارب. غير أنَّ هذا التأثر لم يكن كليًا، فالناظر إلى مسلة شاروكين يلاحظ أن فوق رأس شاروكين المحارب مظلة يحملها خادمه الواقف وراءه، في حين أن إيناتوم لم يظهر في المشهد وفوق رأسه مظلة.

حافظ المشهد الفني الحربي في عصر نارام سين على بعض السمات التي كانت شائعة في عصر السلالات الباكرة وعصر جده شاروكين. ويبد وذلك جليًا بتصويره بحجم كبير، متناغمًا –في هذه السمة– مع إيناتوم في مسلة النسور، وملك أور في راية أور، وشاروكين في مسلته. ومن ينظر إلى المشهد، يلاحظ أنَّ الفنان نقش صورته في قمة المشهد على

[1]- Couturaud. B; L'image et le contexte : nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, P: 78.

[2]– ناجي: المرجع السابق، ص: 90.

غرار إيناتوم وملك أور، لكنه يختلف عنهما بتفوقه في الارتفاع على باقي المحاربين[1]، في حين ظهر المحاربون في مشهد الملكين السابقين، وفي مسلة شاروكين، واقفين وراء الملك مباشرة. وممَّا يميز نارام سين عن غيره، تصويره لحظة صعوده إلى منطقة جبلية، وخل ومسلته من صورة الإله المحارب الذي يعد المنتصر الأول في المعركة في العصر السومري يرى أحد الباحثين أنَّ سبب غياب الإله المحارب يعود إلى فصل الأكاديين الدين عن الدولة، وجعل السلطة بيد الملك، ممَّا أفقد المعبد ما تبقى له من سيطرة دنيوية على البلاد[2]. لا نعتقد أنَّ هذا هو السبب الحقيقي لاختفاء الإله المحارب من المشهد، لأنَّ تأثير الآلهة في حياة الناس استمر خلال العصر الأكادي وبعده في مختلف مناحي الحياة. ونرجح أن يكون سبب ذلك اتصاف نارام سين بالإلوهية، وقد يكون من أحد أسباب تأليهه، قوتهو شخصيته العسكرية[3]. وهذا يعني أنَّ قوة هذا الملك ربما كانت تمثل الدافع الأساسي لتمثيله على هذه الهيئة. ونستنتج هنا أنَّ الإله المحارب الممثل على هيئة البشر غاب عن المشهد لصالح الملك المحارب المؤله الذي يعدُّ البطل الوحيد في المعركة.

ومُثل نارام سين في منحوتة دربند كاوور بأسلوب مماثل للأسلوب المستخدم في مسلته السابقة، فقد ظهر ماشيًا على جثث الأعداء، وصاعدًا إلى قمة جبل **الشكل(11)**. وتتصف صورته في كلا المشهدين بالحجم الكبير، فمن ينظر إلى المشهد الحالي يرى أن حجمه يزيد على حجم الجنود القتلى بأضعاف. ويختلف المشهدان بسمتين، الأولى تتعلق بلباس الرأس، ففي المشهد الأول كان نارام سين يعتمر خوذة يبرز منها قرنا الإلوهية، في حين اكتفى بقبعة عادية ذات حاشية عريضة من الأسفل في المشهد الثاني. وهذا النوع من القبعات كان شائعًا في العصر الأكادي[4]. أمَّا الثانية فتتعلق بالجنود التابعين له، ففي مسلته شغل جنوده المساحة الكبرى من سطحها، في حين لم يمثل أي جندي في منحوتة دربند كاوور، وكأن الهدف منها لفت الانتباه إلى الملك المنتصر وحده لإبراز عظمته.

وفي مسلة ديار بكر، نُقشت صورة نارام سين، وهو يحمل سلاحًا (صولجانًا أو سيفًا) **الشكل(12)**. وكان يرتدي لباس رأس، نادر الظهور في المنحوتات الأكادية، وهو عبارة عن طاقية مرتفعة، ذات شكل مخروطي[5]. تماثل هذه القطعة الفنية القطع الأخرى من حيث الموضوع (تصوير الملك المحارب)، لكنها تختلف عن مشهد مسلة الملك ذاته التي تخلد

[1]- مورتكات: المرجع السابق، ص: 181.
[2]- ناجي: المرجع السابق، ص: 94.
[3]- Garelli. P; Durand. J. M; Gonnet. H; Breniquet. C: op.cit., p.64.
[4]- مظلوم: المرجع السابق، ص: 44.
[5]- مظلوم: المرجع السابق، ص: 44.

انتصاره على القبائل اللولوبية في بعض التفاصيل، إذْ إنه ظهر فيها بغطاء رأس عادي (القبعة المخروطية)، في حين ارتدى الخوذة ذات القرنين (قرنا الإلوهية) في مشهد المسلة التي تخلد انتصاره على القبائل اللولوبية الجبلية. وهذا يعني أنَّ مشهد هذه الكسرة لا يحتوي على علامات تشير إلى إلوهية نارام سين، متطابقًا في هذه السمة مع مشهد منحوتة دربند كاوور التي تبنت الأسلوب ذاته.

وإذا كان العصر الأكادي عصرًا حربيًا بامتياز انعكست أحداثه على الفن الذي أظهر الملك المنتصر، فإنَّ عصر الإحياء السومري هو عصر سلمي مزدهر، قام ملوكه بأعمال عمرانية كثيرة[1]، وانعكس ذلك على العديد من الآثار الفنية التي خلدت أعمالهم. غير أنه لم يخلُ من الحروب، لكن يبد وأنَّها –كما أشرنا سابقًا– لم تكن بضراوة الحروب الأكادية نفسها، والدليل على ذلك قلة الأعمال الفنية ذات الموضوع الحربي، وعدم تمثيل الملك على هيئة قائد عسكري، بل على هيئة رجل ورع، وزاهد، وتقي.

وممَّا يتوافر لدينا من أعمال جسدت الموضوع الحربي، تمثال لأور نينجرس وابن جوديا أحد أمراء سلالة لاجاش الثانية. يصور هذا التمثال أور نينجرس وفي وضعية الوقوف واضعًا يديه المضمومتين على صدره إظهارًا للورع والتقوى. وممَّا يلفت الانتباه في التمثال، قاعدته التي نقش عليها مشهد نافر يصور أشخاصًا راكعين يحملون هدايا تحت قدمي الملك **الشكل(14)**، ويدلُّ ذلك على تغيرين سياسي وعسكري كبيرين في شخصية الأمير أو الحاكم الذي تحول من شخص ورع يؤدي الصلاة تقربًا من الآلهة إلى شخص فاتح يركع المهزومون تحت قدميه[2].

وعلى الرغم من شخصيته العسكرية، لا يتصف الملك في هذا الأثر الفني، بالصفات نفسها التي اتصف بها الملوك المحاربون في العصور السابقة، فهو لا يحمل سلاحًا، ولا يرتدي ثيابًا عسكريةً، وظهر بمظهر المتعبد، غير أنَّ تمثيل الخاضعين له تحت قدميه يذكرنا بالأسرى الذين جُسدوا بالمشاهد الفنية العائدة إلى المراحل السابقة من الألف الثالث ق.م، فقد ظهروا أذلاء ومنكسرين أمام المنتصر (انظر لاحقًا)، لذلك يمكن القول: إنَّ التمثال صور ملكًا قويًا، قد يكون حقق إنجازات عسكرية، والدليل على ذلك ركوع الأعداء تحت قدميه، وتقديم الجزية له (الهدايا)، اعترافًا بسلطته عليهم.

نستنتج ممَّا سبق أنَّ الملك الرافدي في الألف الثالث ق.م كان قائدًا عسكريًا يقود جيشه من نصر إلى نصر. غير أنَّ الفن الرافدي لم يتعامل مع هذا الملك كتعامله مع ذاك، فهناك

[1]– الشاكر: المرجع السابق، ص: 12.

[2]– مورتكات: المرجع السابق، ص: 212.

الإله المنتصر الذي دعم الملك (إيناتوم)، وهناك الملك المنتصر الذي لا نشاهد في مشهده الفني إله (راية أور ولوحة الحرب في ماري)، ولدينا ملك منتصر حصل على مباركة الإله (شاروكين)، وإلى جانب هؤلاء كان الملك المؤله الذي انتصر في المعركة (نارام سين).

ثالثًا: آلهة الحرب:

على الرغم من إعطاء الفنان الرافدي للملك المحارب أهمية كبيرة، ومساحة واسعة في المشهد الفني ليبرزه عما سواه، لا يمكن عدّه البطل الأول في المعركة دومًا، فقد برزت إلى جانبه- في بعض الأحيان -آلهة الحرب؛ لتدعمه، وتجلب النصر له[1].

واستنادًا إلى ما يتوافر لدينا من مشاهد فنية، يعدُّ الإله نينجرس وأحدها، وكما ذكرنا سابقًا، ظهر في الوجه الأول لمسلة النسور بحجم كبير كفاتح ومنتصر أول في المعركة[2] على الرغم من تركيز الفنان على شخصية الملك المحارب في الوجه الثاني للمسلة. فإذا نظرنا إلى المشهد الذي يمثله، نلاحظ أنَّ الفنان جسده على هيئة بشرية، يرتدي ثياب ملوك فجر التاريخ[3]، ويحمل بيده اليسرى الأسرى كالسمك في الشبكة، وبيده الأخرى صولجان يضربهم به. ربَّما جسده الفنان على هيئة بشرية لتناغمها مع عالم البشر، ممَّا يساعد في إيصال الفكرة إلى المشاهد بسهولة؛ لأنَّ هذه الصورة البشرية أتت من عالمه، ومن السهل استيعابها. وعلى خلاف مسلة النسور، لم تحت وراية أور على صورة لأي إله، وتم التركيز على الملك المنتصر فقط.

ولو انتقلنا إلى العصر الأكادي، نلاحظ أنَّ المشهد الحربي اصطبغ بصبغة دينية أيضًا، لكن بأسلوب مغاير لذاك الذي شاهدناه في عصر السلالات الباكرة. ويظهر ذلك جليًا في أحد مشاهد مسلة شاروكين التي تصور الأسرى كالسمك في الشبكة على غرار مسلة النسور، غير أنَّ من يضرب الأسرى بالعصا ليس إله الحرب هذه المرة، بل الملك المحارب (شاروكين)، وأمامه ربة، يعتقد أنَّها عشتار المحاربة. وليس مستغربًا تصوير عشتار هنا، فهي ربة الحرب التي شوهدت على بعض نقوش الأختام الأكادية حاملة أسلحتها، وإلى جانبها الأسد[4] الذي كان يرمز إلى القوة.[5] ومن البديهي أن تظهر في مشهد شاروكين الحربي؛ لعلاقتها الوطيدة به،

---

[1]- علي: المرجع السابق، ص: 23.

[2]- Lloyd. S: op.cit., p.88.

[3]- مورتكات، المرجع السابق، ص: 147.

[4]- MacMahon. A: «The Akkadian Period: Empire, Environment, and Imagination», in Potts D.T. (ed.), A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East, Volume(II), 2012, P: 657.

[5]- سيرنج، فيليب: الرموز في الفن– الأديان– الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، ط1 ، دمشق، 1992، ص: 86.

فهي التي أوصلته إلى الحكم حسب ما جاء في الأسطورة[1]. ومع ذلك لا يمكن مقارنة مهمتها بمهمة نينجرسو، فهو المنتصر الأول في المعركة، في حين ظهرت عشتار كداعم ومساند ومبارك للمنتصر الأول (شاروكين). وهذا يعني أنَّ الإله المحارب لم يختفِ من المشهد الفني في عصر شاروكين، لكن مهمته تقلصت. ويعزى هذا إلى تعاظم الدور العسكري لشخصية الملك، وممَّا يؤكد ذلك الإنجازات العسكرية والسياسية التي حققها شاروكين على أرض الواقع، المتمثلة بإنهاء الحكم السومري لجنوب بلاد الرافدين[2]، والقيام بفتوحات كبيرة داخل بلاد الرافدين وخارجها[3]، أدت إلى إنشاء إمبراطورية مترامية الأطراف[4].

وفي مرحلة لاحقة من العصر الأكادي، حدث تغير كبير على المستوين السياسي والديني، انعكس على المشهد الحربي وأثر به، فقد برزت ظاهرة تأليه الملوك، ويعتقد أحد الباحثين أن مانشتوس و (2306-2292 ق.م) هو أول ملك مؤله[5]، في حين يرى آخر أنَّ هذا التقليد ظهر في عصر نارام سين[6]. ونتيجة لذلك أصبح الملك المؤله هو سيد المشهد الفني الذي يصور المعركة. وخير مثال على ذلك مسلة نارام سين التي تجسد انتصاره على القبائل اللولوبية الجبلية. فقد ظهر نارام سين، وهو يعتمر خوذة ذات قرنين، دليلًا على حمله صفة الإلوهية. وإذا دققنا قليلًا في المشهد نلاحظ غياب الإله المحارب بهيئته البشرية عنه، ويفسر هذا بتعاظم دور الملك المحارب في هذه المرحلة، والدليل على ذلك نجاح نارام سين في القضاء على كثير من الثورات التي هددت إمبراطوريته، ووصولها إلى الذروة في قدراتها العسكرية والإدارية، واتساع حدودها إلى أقصاها[7]. ولنكون منصفين أكثر في معالجتنا لمسألة وجود الإله المحارب في مسلة نارام سين أو اختفائه منها، علينا تعرّف دلالات النجوم المشعة في المشهد العلوي من المسلة. يعتقد أحد الباحثين أنها إشارات لآلهة حامية لكنه لم يشر إلى اسمها[8]، في حين يعتقد باحث آخر أنَّها ترمز إلى الإله شماش[9]، إذا

---

[1]- باقر: المرجع السابق، ص: 394.

[2]- رشيد، فوزي: سرجون الأكادي أول إمبراطور في العالم، ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1990، ص: 22.

[3]- ناجي، عادل: الأختام الأسطوانية، حضارة العراق، ج4، بغداد، 1985، ص: 231.

[4]- Garelli. P; Durand. J. M; Gonnet. H; Breniquet. C: op.cit., P: 62.

[5]- خلف أخاه ريموش على الحكم، وساد الأمان في السنوات الأولى من حكمه، ثم نشبت الثورات، فحاول إخمادها، ومات في النهاية مقتولًا؛ انظر: الشاكر: المرجع السابق، ص: 3-7.

[6]- Roaf. M: Atlas de la Mésopotamie et du Proche-Orient ancien, traduit de l'anglais par Philipe Talon. 1991, P: 82.

[7]- الشاكر: المرجع السابق، ص: 9.

[8]- Lloyd. S: op.cit., P: 108.

[9]- مورتكات: المرجع السابق، ص: 181.

صح هذا التفسير، لا يمكن الحديث عن إله محارب في المشهد؛ لأن شماش هو إله الشمس والحق والعدالة[1]. ولو افترضنا أن النجوم ترمز إليه أو إلى إله آخر، لا يمكن مقارنته بنينجرس ووعشتار، لأنَّهما مثلا على هيئة بشرية تبرز مكانتهما في ساحة المعركة، في حين ظهر هذا الإله في المشهد من خلال رموزه (النجوم).

رابعًا: المهزوم في الحرب:

لم يكتفِ الفنان الرافدي بإظهار الإلهو الملك في المشهد الفني، بل ركز على المهزوم في الحرب أيضًا، وكأن الهدف من وراء ذلك إبراز تفوق المنتصر، وإذاعة صيته بين الناس، ليهابه الجميع، وليحيط نفسه بهالة من العظمة؛ وممَّا يؤكد ذلك الصورة التي ظهر عليها العد وفي ميدان المعركة، أو خلال العرض العسكري الذي أقيم احتفالًا بالنصر، فقد مثله الفنان قتيلًا تحت أقدام المنتصر، أو أسيرًا خاضعًا لإرادة هذا الأخير.

1- **القتلى:**

أظهرت المشاهد الفنية قتلى الأعداء، وأصبح هذا سمة من سماتها، ومن غير المستغرب القيام بذلك، لأنَّ الفنان الذي جسد هذا العمل الفني، كان يعمل لصالح المنتصر، وكان يقع على عاتقه إبراز عظمته. وممَّا يؤكد ذلك الأسلوب المتبع في تصوير القتلى، ففي المشهد العلوي من مسلة النسور يظهر إيناتوم وهو يسير مع جنده فوق جثث الأعداء[2]. وفضلًا عن ذلك، جسد الفنان نسورًا في أحد المشاهد، وهي تنهش في جثث القتلى المرمية على أرض المعركة[3] **الشكل(15)**. يحمل هذا المشهد رمزية تعبّر عن تفوق المنتصر وعظمته، وإذلال المهزوم الذي تحولت جثث قتلاه إلى طعام للطيور الجارحة. ويتكرر الأسلوب ذاته في راية أور مع بعض الاختلافات في التفاصيل، ففي المشهد السفلي للوجه الحربي جسد الفنان العربات الحربية، وهي تدوس على جثث القتلى في أرض المعركة. ونستنتج هنا أنَّ الفنان الرافدي جسد الفكرة ذاتها في كلا المشهدين للوصول إلى هدف واحد (إبراز عظمة المنتصر)، غير أنَّه اتبع طريقتين للتعبير عنها، فجثث الأعداء دوست بأقدام الجند في مسلة النسور، وبعجلات العربات في راية أور.

---

[1]- ادزارد. د؛ بوب م. هـ؛ رولينغ. ف: قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين(السومرية والبابلية)، في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية)، تعريب: محمد وحيد خياطة، ط1، حلب، 1999، ص: 75-76.

[2]- قُتل في هذه المعركة كثير من جنود أوما، انظر:

Stillman. N. R; Tallis. N. C: Armies of the Ancient Near East, 3000 BC to 539 BC, Organisation, Tactics, Dress and Equipment, 1984, P: 69.

[3]- Garelli. P; Durand. J. M; Gonnet. H; Breniquet. C; op.cit., P: 38.

والجدير ذكره أنَّ الفن الأكادي يتطابق مع الفن السومري في مسألة تصوير القتلى، فعلى غرار مسلة النسور، يُظهر أحد مشاهد مسلة شاروكين جثث الأعداء وأشلاءهم مرمية على الأرض، تأكل منها النسور والكلاب[1]. وفي مسلة نارام سين التي تخلد انتصاره على القبائل اللولوبية، اتبع الفنان الأسلوب نفسه الذي برز في مسلة النسور، فقد ظهر نارام سين مع جندهو هم يطؤون بأقدامهم جثث الأعداء **الشكل(10)**، وتتكرر الصورة ذاتها في منحوتة دربند كاوور التي جسدت الملك نفسه وهو يدوس على جثث الأعداء **الشكل(11)**.

لم يكتف الفنان الرافدي بتصوير قتلى الأعداء ليبرز قوة المنتصر، بل مثل قتلى المنتصر أيضًا، لكن على نطاق ضيق. وتقدم مسلة النسور مثالًا على ذلك، ففي الحقل السفلي للوجه الثاني صور الفنان طقوسًا جنائزية[2] بحضور إيناتوم، تتمثل بتقديم القرابين وسكب الماء المقدس على قبر جماعي للقتلى من جيشه[3]. وتعدُّ مسلة النسور هي القطعة الفنية الوحيدة التي تصور قتلى المنتصر، ويدل ذلك على احترام المنتصر وتكريمه لأرواح قتلاه، فهو لم يتركهم طعامًا للطيور الجارحة، ووحوش البراري.

2- الأسرى:

حاول الفنان الرافدي إبراز عظمة المنتصر من خلال تصوير الأسرى في مشاهده الحربية، وهم في حالة من الذل والمهانة. وقد اتبع في تجسيدهم غير طريقة، فقد مال إلى الرمزية أحيانًا، والواقعية أحيانًا أخرى. وممَّا يجمع بين المشاهد كلّها -على الرغم من اختلاف الطريقة في التصوير- إظهار الأسير ذليلًا وخائفًا ومنكسرًا أمام المنتصر.

وتقدم مسلة النسور مشهدًا مهمًا عن الأسرى، له رمزية[4] ذات دلالات دينية، إذْ إنه لم يأسرهم جند الملك، بل الإله نينجرسو، الذي ظهر على الوجه الخلفي للمسلة على هيئة رجل واقف، وهو يحمل بإحدى يديه شبكة- لها قفل من الأعلى على شكل نسر برأس أسد، يقف على أسدين متدابرين- وجمع في داخلها الأسرى كالسمك، وبيدها الأخرى عصا يضرب بها أحدهم الذي تجر أو أخرج رأسه من الشبكة[5] **الشكل(2)**. لا تقتصر الرمزية على تصوير الأسرى كالسمك في الشبكة، بل شملت أيضًا الأسدين المتدابرين اللذين يمثلان

---

[1]- ناجي: المرجع السابق، ص: 116.

[2]- Couturaud. B: L'image et le contexte: nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, P: 86.

[3]- مورتكات: المرجع السابق، ص: 147.

[4]- Lloyd. S; op.cit; P: 99.

[5]- مظلوم، طارق عبد الوهاب: النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث، حضارة العراق، جـ4، بغداد، 1985، ص: 38.

جزءًا من قفل الشبكة، فحسب التقاليد الرافدية القديمة، كان الأسد يرمز إلى الموت[1]، والقوة، وهذه الرمزية تتناسب مع المشهد الحالي، فالموت هو موت الأعداء على يد المنتصر، والقوة هي قوة المنتصر.

تختلف راية أور عن مسلة النسور في الأسلوب المتبع في تصوير الأسرى الذين ظهروا في الحقلين الأوسط والعلوي من الوجه الحربي. فقد اتبعت راية أور الواقعية (الابتعاد عن الرمزية وظهورهم كما هم في الواقع)، والنهج الروائي أو القصصي في تمثيل الأسرى. ويظهر هذا الأسلوب بوضوح من خلال العلاقة بين المشهدين في كلا الحقلين، ففي الحقل الأوسط جسد الفنان عملية أسر جنود العد وعلى يدي جنود أور، وأظهرهم عراةً في وضعية الوقوف باستثناء واحد ينبطح على الأرض، يشبه الطفل الزاحف على يديه. وفي الحقل العلوي، صورهم لحظة تقديمهم للملك الذي ترجل من عربته[2]، وخلفه حرسه الخاص **الشكل(4)**. إنَّ الأسلوب الذي اتبعه الفنان الرافدي شبيه بأسلوب الكاتب الذي يكتب قصةً مؤلفةً من سلسلة من الأحداث المترابطة، فالحدث الأول هنا يتمثل بتصوير الأسرى عندما أسرهم جند أور (الحقل الأوسط)، أمَّا الحدث الذي يليه مباشرة فهو مثولهم أمام الملك (الحقل العلوي).

تأثر الفن الحربي في عصر شاروكين بنظيره السومري فيما يتعلق بالأسرى، فقد أشرنا سابقًا إلى أنَّ كسرة من مسلة تعود إلى شاروكين تصور الأسرى بالطريقة المتبعة نفسها في مسلة النسور (الأسرى داخل الشبكة)[3] **الشكل(7)** غير أنَّ من يتحكم بالشبكة، وينهال بالضرب عليهم بالعصا ليس الإله المنتصر، بل الملك المنتصر (شاروكين)[4].

وعلى خلاف المسلتين السابقتين (النسور وشاروكين) اللتين تبنتا الرمزية في تجسيد الأسرى، وعلى غرار راية أور، مُثل الأسرى بطريقة واقعية في مسلة أكادية، مقسمة إلى حقول، لكنَّها لسوء الحظ غير كاملة، تتألف من قطعتين فقط **الشكل(16)**. تصور مشاهد هذه المسلة الأسرى في وضعية الوقوف، عراةً[5]، ومشدودي الأيدي إلى الخلف، وتظهر

---

[1]- مورتكات: المرجع السابق، ص: 147.

[2]- Lloyd. S; op.cit; P: 84.

[3]- Macmahon. A: The Akkadian Period: Empire, Environment, and Imagination, in Potts D.T. (ed.), A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East, Volume(II), 2012, P: 657.

[4]- ناجي: المرجع السابق، ص: 97.

[5]- المرجع نفسه: ص: 97.

على وجوههم وأجسامهم تعابير الألم[1]. وتظهر صورة مماثلة للأسير في كسرة من مسلة أكادية أخرى، نقش عليها مشهد لجندي أكادي يحمل رمحًا، ويقود أمامه أسيرين عاريين، قد شدّ وثاقهما بحبال إلى الخلف، ماسكًا برقبة أحدهما من الخلف **الشكل(8)**.

واللافت للانتباه في المشهدين السابقين ظهور الأسير عاريًا، إنَّها إحدى سمات المشهد الحربي الرافدي. وكما ذكرنا سابقًا، برزت هذه السمة في أحد مشاهد راية أور، وها هي تتكرر في القطعتين السابقتين، وفي قطع فنية أخرى اكتشفت في ماري، تعود إلى عصر المدينة الثانية. ومن الأمثلة عليها لوحة من الحجر الكلسي اكتشفت في القاعة 46 في قصر المدينة الثانية[2]، تصور في زاويتها العليا اليسرى أسيرًا عاريًا **الشكل(17)**.

ويظهر الأسير أيضًا في لوحة الحرب أو راية ماري التي أشرنا إليها سابقًا. فقد تبنت الأسلوب نفسه في تمثيلها للأسير تقريبًا **الشكل(5)**. يظهر في القسم الأيسر من حقلها السفلي خمسة أسرى، صورة أحدهم تالفة، ولا يمكن قراءتها. ويتصف الأربعة الآخرون بأنَّهم عراةً، ومقيدي الأيدي، ويقف خلفهم جندي، صورته غير كاملة، لكن يبدو أنَّه كان يحرسهم ويقودهم أمامه. وأمَّا الحقل العلوي، فهناك فرضيتان في إعادة تكوين القسم الأيمن منه. الفرضية الأولى التي طرحها بار ومن خلال النسخة الأساسية للوحة الحرب تقول: إنَّ أربعة جنود، وعلى رأسهم الملك كانوا يشغلون القسم الأيمن من الإفريز العلوي **الشكل(5)**، في حين ترى الفرضية الثانية[3] أن كل جندي من هؤلاء الجنود كان يمسك أسيرًا عاريًا، ومقيدًا، وحليق الرأس والذقن، والدليل على ذلك أنَّهم كانوا يرفعون يدهم اليمنى، ويمدونها أمامهم، فهذه الحركة تشير –حسب هذه الفرضية– إلى أنهم كانوا يمسكون الأسرى من رقبتهم، ويدفعونهم أمامهم **الشكل(18)**. ليس من السهل معرفة الفرضية الأصح؛ لأنَّ اللوحة كانت محطمة، وأعيد تركيبها من جديد، وفي هذه الحالة لا يمكن لنا الوثوق بالترتيب الجديد للأشكال على الخلفية الخشبية. ومع ذلك، نميل إلى الفرضية الثانية؛ لأنَّ المنقب عثر على أرجل عارية بين حطام هذه اللوحة[4]، التي يمكن أن ننسبها إلى هؤلاء الأسرى.

---

[1]– ناجي، المرجع السابق، ص: 97.

[2]- Margueron. J. C: Mari - Métropole de l'Euphrate. Editions Picard et ERC, Paris, 2004, P: 290.

[3]- Couturaud. B; Mise en scène du pouvoir au Proche-Orient au III e millénaire: étude iconographique du matériel d'incrustation en coquille de Mari , P: 242; Margueron. J.C; op.cit., P: 293.

[4]- Couturaud. B: Mise en scène du pouvoir au Proche-Orient au III e millénaire: étude iconographique du matériel d'incrustation en coquille de Mari, P: 242.

ويمكن دعم هذا الرأي بمقارنة هذه اللوحة براية أور: في الزاوية نفسها من هذه الأخيرة يُرى مشهد مماثل، لكنه لا يقتصر على الجنود، بل يضم جنودًا يدفعون أسرى أمامهم. ونستنتج هنا أنَّ تصوير الأسرى بهذه الطريقة ربما كان أسلوبًا فنيًا شائعًا في بلاد الرافدين، تأثرت به هاتان اللوحتان (ماري وأور).

ويشغل الجهة اليسرى من الحقل نفسه عدد من الأسرى وبينهم بعض الجند (راية ماري)، وعلى رأسهم قائدهم يحمل رمحه على كتفه؛ يذكرنا هذان المشهدان بالمشهدين الأوسط والعلوي في راية أور، فكما قلنا سابقًا: المشهد الأوسط فيها يمثل وقوع عدد من جنود العد وبالأسر، وقيام بعض جنود أور بحراستهم، ويتلاقى هذا مع المشهد السفلي من لوحة الحرب في ماري الذي يجسد الموضوع نفسه (أسر جنود العدو واقتيادهم). وأمَّا المشهد العلوي في راية أور، فقد مثل تقديم الأسرى للملك الذي كان يحمل بيده راية، شبيهة بالراية التي يحملها الملك في المشهد العلوي من لوحة ماري. وهذا يؤكد أنَّ ملك ماري هو الذي مَثلَ الأسرى أمامه، والدليل على ذلك حجمه الكبير الذي فاق حجم بقية الأشخاص في المشهد، واتباع الفنان مبدأ القمة في تصوير المشهد الذي يظهر فيه. وكما لاحظنا في راية أور، وفي غيرها من القطع الفنية، تعدُّ هذه السمات من السمات الأساسية التي تميز الملوك الذي جسدوا في المشاهد الحربية. ونستنتج من هذه المقارنة البسيطة اتباع اللوحتين الأسلوب نفسه في تقديم الأسرى للملك.

وهناك لوحة أخرى، عثر على كسراتها بين أنقاض الحجرتين 52 و49 في قصر المدينة الثانية[1]. تحمل هذه الأخيرة مشهدًا يجسد جنديًا يحمل بيده اليمنى رمحًا، ويمسك بالأخرى رقبة أسيرٍ عارٍ من الخلف، ويدفعه أمامه **الشكل(19)**. ولدينا قطعتان أخريان، تمثل كلاهما أسيرًا في وضعية الجث وعلى خلاف اللوحتين السابقتين اللتين صورتا الأسرى في وضعية الوقوف **الشكل(20)**.

وعلى خلاف المشاهد الفنية السابقة كلّها التي تشترك فيما بينها في كثير من السمات، يقدم عصر الإحياء السومري مشهدًا مختلفًا عنها، أشرنا إليه سابقًا، إنه المشهد المنقوش على قاعدة تمثال أور نينجرس و**الشكل(14)**. يذكر أحد الباحثين أنَّ الأشخاص الجاثين في المشهد تحت قدمي تمثال الملك، هم أسرى[2]، من المستبعد أن يكونوا أسرى؛ لأن الأسير في مشاهد الألف الثالث كان يظهر عاريًا، وأصلع، وحليق الذقن والشوارب، ولا يحمل بيده

[1]- Couturaud. B: Mise en scène du pouvoir au Proche-Orient au III e millénaire: étude iconographique du matériel d'incrustation en coquille de Mari, P: 291.

[2]- مورتكات: المرجع السابق، ص: 213.

شيئًا؛ لسلبه هيبته، في حين جُسد الأشخاص في هذا المشهد ملتحين، وغير عراة، وكانوا يحملون الهدايا. لذلك نرجح أن يكونوا رمزًا لسكان مدينة أو منطقة معينة خضعت لسلطة هذا الأمير وكانت تقدم له الجزية والأعطيات.

وقبل إنهاء حديثنا عن الأسرى، نود التنويه إلى أنَّ المشاهد التي تصور الأسرى، تنتمي إلى قطع فنية تصور معارك حقيقية (مسلة النسور، ومسلة شاروكين، وكسرة من مسلة أكادية فُقدَ معظم أجزائها) **الأشكال(2-7-8)**، وأخرى تجسد عرضًا عسكريًا احتفالًا بالنصر، مثل لوحة الحرب في ماري **الشكل(5)**، وممَّا يؤكد ذلك عدم ظهور العدو بمظهر الخصم الذي يقاوم، بل بمظهر الأسير[1].

وفي الختام، نستنتج أنَّ الفنان الرافدي تبنى أساليب مختلفة في تمثيله للأسير، فتارة يظهره بطريقة رمزية (تصوير العد وكالسمك في الشبكة)، وتارة أخرى يصوره كما هو في الواقع في حالة من الذل والانكسار (عاريًا، ومقيد الأيدي، وواقفًا غالبًا، وجاثيًا في بعض الأحيان) وكان يحرسه جندي، وكان يمثل أمام الملك المنتصر، تعظيمًا له.

سادسًا: الأسلحة:

ابتكر الإنسان كثيرًا من الأسلحة في عصور ما قبل التاريخ، مثل الفؤوس اليدوية والرماح والأقواس والسهام والخناجر والمقاليع اليدوية[2]. غير أنَّه لم يستخدمها لأغراض حربية، بل لحماية نفسه من خطر الحيوانات المفترسة، ولصيد الحيوانات التي كان يتغذى على لحومها[3]. تغيرت المفاهيم في العصور التاريخية، وظهرت المدن، وتأسست الدول، وتضاربت المصالح بينها، ممَّا أدى إلى اندلاع الحروب، فانعكس ذلك على صناعة السلاح واستخدامه الذي أصبح أكثر تطورًا، فلم يعد استخدامه مقتصرًا على الصيد، بل أصبحت الغاية الرئيسة منه تسليح الجند في الحروب. وقد ترافق هذا التطور مع ظهور بعض المصطلحات اللغوية التي تشير إلى الحروب مثل الفعل السومري خوب الذي يعني هُزِمَ العدو[4].

وعلى الرغم من ابتكار معظم الأسلحة في عصور ما قبل التاريخ، إلَّا أنَّها لم تستخدم دفعة واحدة لغايات حربية في الألف الثالث ق.م.، فما استُخدِمَ في مراحل متأخرة من الألف

---

[1]- Couturaud. B: L'image et le contexte: nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, P: 86.

[2]- بون، فرانسوا: عصور ما قبل التاريخ بوتقة الإنسان، ترجمة: سونية محمود نجا، ط1، القاهرة، 2013، ص: 212-216/215.

[3]- المرجع نفسه: ص: 221.

[4]- رشيد، فوزي: الجيش والسلاح، حضارة العراق، جـ2 ، بغداد، 1985، ص: 40.

الثالث ق.م لم يكن مستخدمًا في منتصفه. وخير مثال على ذلك القوس الذي لم يبدأ الإنسان الرافدي باستخدامه لأغراض حربية إلَّا في العصر الأكادي أو قبل ذلك بقليل (انظر لاحقًا)

وتعدُّ الرماح من أقدم الأسلحة المستخدمة في الحروب في بلاد الرافدين. ففي عصر السلالات الباكرة استخدمها المشاة السومريون، وكذلك المقاتلون في العربات الحربية. ويبدو ذلك جليًا في مسلة النسور، التي تجسد في أحد مشاهدها إيناتوم، وخلفه جنده، يحملون رماحهم أفقيًا. وفي مشهد آخر أسفل المشهد السابق، يظهرون مرة أخرى حاملين رماحهم، لكن نحو الأعلى، واقفين خلف إيناتوم الذي كان يقود عربته التي كانت تحوي جيبًا، يضم في داخله عددًا من الرماح. ويتشابه مشهد العربة هنا مع مشهد العربات التي في الحقل السفلي من راية أور، فقد كانت كلٌّ منها تضم جيبًا في مقدمتها؛ لوضع مجموعة من الرماح. وكذلك جنود ماري كانوا مسلحين بالسلاح نفسه في أغلب الأحيان[1] **الشكل(17)**، والجنود الأكاديين أيضًا **الشكل(10)**.

وهناك أسلحة أخرى تعود إلى العصر نفسه، مثل الحراب والخناجر والسكاكين التي اكتشفت كميات منها في مقبرة أور الملكية العائدة إلى عصر السلالات الباكرة الثالث **الشكل(12)**؛ واستخدم محارب الألف الثالث الفؤوس المعدنية أيضًا، وكان الهدف منها اختراق الخوذ المعدنية التي كان الجنود يضعونها على رأسهم في أثناء المعارك بدءًا من العصر السومري الباكر (حسب مسلة إيناتوم وراية أور). وصنعت هذه الفؤوس من النحاس، وكانت تتميز بنصلها الطويل والضيق، الذي كان يأخذ شكلًا دائريًا عند الحافة.[2] ويظهر هذا السلاح بوضوح في راية ماري (لوحة الحرب) التي يصور إفريزها العلوي عددًا من الجنود، ويحمل كلٌّ منهم فأسًا على كتفه **الشكل(5)**. وكذلك مسلة نارام سين ومنحوتة دربند كاوور اللتان تجسدانه حاملًا فأسًا بإحدى يديه **الشكلان(10-11)**.

ومن الأسلحة الأخرى القوس، التي أظهرته إحدى المنحوتات السومرية النافرة، العائدة إلى نهاية الألف الرابع ومطلع الألف الثالث ق.م، لكنه لم يكن مستخدمًا لأغراض حربية، بل للصيد. فقد نقش على سطح هذه المنحوتة مشهد يمثل رجلين، أحدهما يطعن أسدًا برمحه، والآخر يقف مقابل أسدين، مصوبًا قوسه إلى أحدهما؛ لرميه بالسهم[3]. وكما ذكرنا سابقًا، لم يبدأ الإنسان الرافدي باستخدامه في الحرب حتى العصر الأكادي، أو قبله بقليل، وممَّا يؤكد

[1] Couturaud. B: L'image et le contexte : nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, P. 83.

[2] علي: المرجع السابق، ص: 24.

[3] مورتكات: المرجع السابق، اللوح 14.

ذلك ظهوره في المشاهد الفنية المؤرخة بالعصر الأكادي، كتلك الكسرة العائدة إلى عصر مانيشتوس و**الشكل(9)**، ومسلة نارام سين **الشكل(10)**. وإحدى لوحات ماري[1] **الشكل(17)**. ويطلق على القوس المستخدم في العصر الأكادي اسم القوس المركب[2]، الذي تطور عن القوس الخشبي البسيط، ويتميز بفعاليته الكبيرة.

ولدينا ثلاثة أسلحة أخرى، صورتها منحوتات الألف الثالث ق.م، وهي السيف المنجلي (مسلة النسور)، والصولجان الذي كان يستخدم للضرب، والشبكة التي كانت تلقى على الأعداء لاصطيادهم (مسلة النسور ومسلة شاروكين) **الشكلان(2 و7)**.

وتعدُّ العربة من الأسلحة الثقيلة المهمة المستخدمة في حروب الألف الثالث، وبالعودة إلى المشاهد الفنية نلاحظ أنَّها استخدمت للهجوم على العد و(مسلة النسور، وراية أور) لنقل الملك إلى المكان الذي مثلَ الأسرى أمامه فيه (راية أور).

الخاتمة:

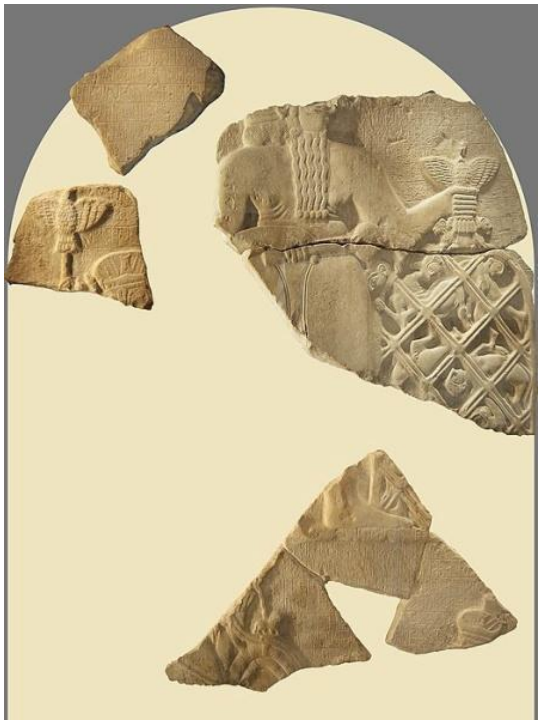
نستنتج ممَّا سبق أنَّ الحروب كانت إحدى العلامات الفارقة في حقب الألف الثالث ق.م في بلاد الرافدين، وانعكست على الفن تخليدًا للمنتصر، وإظهارًا لعظمته؛ ليهابه الجميع، وممَّا يؤكد ذلك الوحشية التي اتصف بها من خلال معاملته لأسرى خصمه وقتلاه. ومن خلال الاطلاع على القطع الفنية، تبيّن أنَّ الفنان الرافدي قسمها إلى أفاريز أفقية في معظم الأحيان، وكل إفريز كان يحوي مشهدًا يعبّر عن فكرة معينة. وتشذ مسلة نارام سين عن هذه القاعدة، فقد كانت تتكون من مشهد واحد احتوى على الأفكار كلّها التي أراد المنتصر إيصالها إلى المشاهد. وممَّا لاحظناه، تركيز الفنان على الملك والإلهو الملك المؤله، فقد كانوا الأكثر تميزًا. وأبرز قوة المنتصر وشجاعته من خلال إقباله على خصمه دون تردد، سواء في الاندفاع نح والأمام (إيناتوم) أو في صعوده القمم العالية (نارام سين وجنوده) واهتم -بشكل مبالغ فيه- بقتلى المهزوم وأسراه؛ لأنهم يشيرون إلى انتصار المنتصر الذي أنتج المشهد الفني لتخليد ذكرى انتصاره.

[1]- تعود هذه اللوحة إلى عصر المدينة الثانية في ماري، الذي يمتد من 2500 إلى 2250 ق.م، وهذا يعني أنه يشمل مرحلة من عصر السلالات الباكرة الثالث، ومرحلة من العصر الأكادي، ويصعب علينا تحديد المرحلة التي تعود إليها هذه اللوحة. غير أن ظهوره بمشاهد أكادية تجعلنا نرجح استخدامه على نطاق واسع وفعال في العصر الأكادي
Margueron. J. C; op.cit., P: 291.

[2]- Margueron. J. C; op.cit., P: 290.

الصور:

الشكل(1): طبعة ختم من عصر أوروك تصور قائدًا أو أسرى. (عن مورتكات: 1970، اللوح 3)



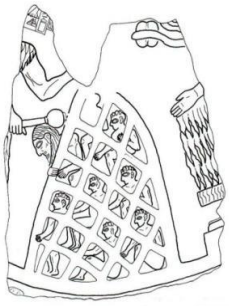
الشكل(2): الوجه الأمامي لمسلة النسور. (عن مورتكات: 1970، اللوح118)

الشكل(3): الوجه الثاني لمسلة النسور. (عن Couturaud B: 2014, fig.11)

الشكل(4): الوجه الحربي لراية أور. (عن Lloyd S: 1965, fig.46)

الشكل(5): لوحة الحرب أو راية ماري. (عن Couturaud B: 2014, fig.2)

الشكل(6): كسرة من مسلة تعود إلى شاروكين الأكادي. (عن مورتكات: 1970، اللوح 125)



الشكل(7): كسرة من مسلة مؤرخة بمرحلة شاروكين. (عن ناجي: 1968، الشكل 3)

الشكل(8): كسرة مسلة من عصر شاروكين. (عن ناجي: 1968، الشكل 4)

الشكل(9): كسرة من مسلة مؤرخة بعصر مانشتوسو. (عن مورتكات: 1970، اللوح 134)

الشكل(10): مسلة نارام سين (عن Lloyd S: 1965, fig 71.)

الشكل(11): منحوتة دريند كاوور لنارام سين (عن مورتكات: 1970، اللوح 157)

الشكل(12): كسرة من مسلة لنارام سين (عن مورتكات: 1970، اللوح 153)

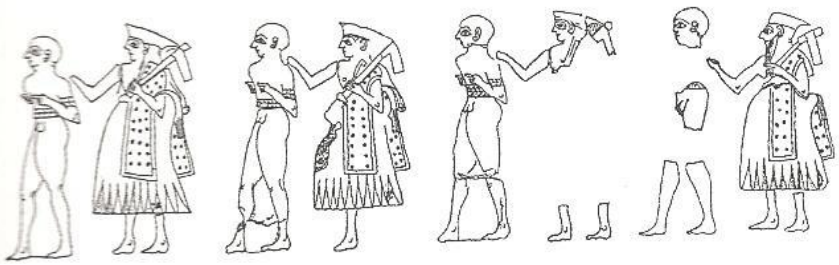
الشكل(13): خوذة ميشكلام دوغ (عن مورتكات: 1970، اللوح 86)

الشكل(14): تمثال أور نينجرس (عن مورتكات: 1970، اللوح 175)

الشكل(15): النسور التي تنهش في جثث القتلى: مسلة النسور (عن مورتكات: 1970، اللوح 119)

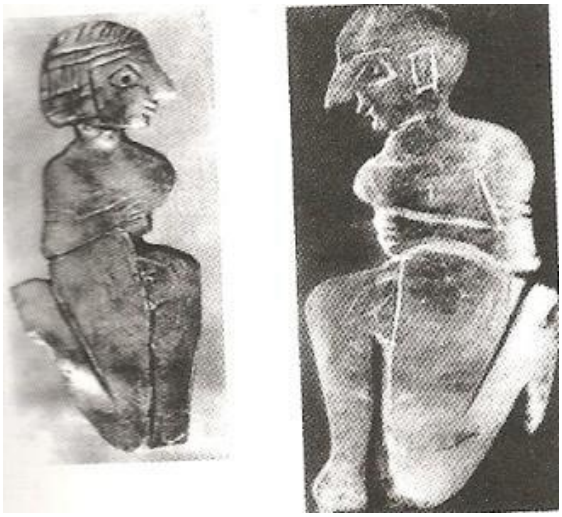
الشكل(16): كسرة من مسلة أكادية تمثل عددًا من الأسرى (عن مورتكات: 1970، اللوح 136)

الشكل(17): لوح كلسي من ماري نُقش عليه مشهد يجسد جنديين وأسير (عن Margueron J.C: 2004, fig. 278)

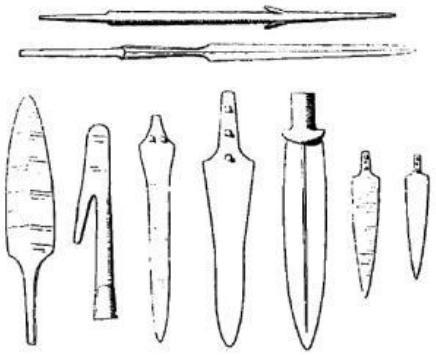


الشكل(18): الفرضية الثانية عن القسم الأيمن من الإفريز العلوي في راية ماري
(عن Margueron J.C: 2004, fig. 282-2)

الشكل(19): جندي من ماري يدفع أسيرًا أمامه (عن Margueron J.C: 2004, fig. 280)



الشكل(20): أسيران من ماري (عن Margueron J.C: 2004, fig. 282 10-11)



الشكل(21): الحراب في الصف العلوي والخناجر والسكاكين في الصف السفلي (عن لويد: 1992-1993، الشكل 82)

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية والمترجمة:

1. ادزارد. د؛ بوب. م.هـ؛ رولينغ. ف: قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية)، في الحضارة السورية(الأوغاريتية والفينيقية)، تعريب: محمد وحيد خياطة، ط1، حلب، 1999.

2. باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، جـ1 ، دار الوراق، بغداد، 2009.

3. رشيد، صبحي أنور: دراسة نقدية لمسلة من بدرة، سومر، المجلد(21)، 1975.

4. رشيد، عبد الوهاب حميد: حضارة وادي الرافدين، ط1، دار المدى، دمشق، 2004.

5. رشيد، فوزي: سرجون الأكادي أول إمبراطور في العالم، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1990.

6. سيرنج، فيليب: الرموز في الفن -الأديان- الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس،ط1، دمشق، 1992.

7. الشاكر، فاتن موفق فاضل: الملوك المؤلهون في العراق القديم، مجلة التربية والعلم، المجلد(20)، العدد(4)، 2013.

8. عبد الحليم، نبيلة محمد: معالم العصر التاريخي في العراق القديم، دار المعارف، 1983.

9. عبد الله، فيصل؛ مرعي، عيد: المدخل إلى تاريخ الحضارة، جامعة دمشق، 2008/2007.

10. علي، فاضل عبد الواحد: المنجزات السياسية والعسكرية في عصر فجر السلالات السومرية، المورد-العراق، مجلد(16)، العدد(3)، 1987.

11. مظلوم، طارق عبد الوهاب: النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث، حضارة العراق، جـ2، بغداد، 1985.

12. مورتكات، انطوان: الفن العراقي القديم، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1970.

13. ناجي، عادل: النحت الأكادي، سومر، المجلد(24)، 1968.

14. ناجي، عادل: الأختام الأسطوانية، حضارة العراق، جـ4، بغداد، 1985.

المصادر والمراجع الأجنبية:

1. Couturaud. B: Mise en scène du pouvoir au Proche-Orient au IIIe millénaire : étude iconographique du matériel d'incrustation en coquille de Mari, thèse de doctorat, université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines, 2013.

2. Couturaud. B: L'image et le contexte: nouvelle étude des panneaux figuratifs incrustés de Mari, Syrie 91, 2014.

3. Garelli. P; Durand. J. M; Gonnet. H; Breniquet. C: Le Proche-Orient asiatique des origines aux invasions des peuples de la mer, coll. Nouvelle Clio 2, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

4. Lloyd. S: The art of the ancient Near East, New York, Praeger, 1961.

5. MacMahon. A: The Akkadian Period: Empire, Environment, and Imagination, in Potts D.T. ed ; A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East, Volume(II), 2012.

6. Margueron. J. C: Mari - Métropole de l'Euphrate; Editions Picard et ERC, Paris, 2004.

7. Roaf. M: Atlas de la Mésopotamie et du Proche-Orient ancien, traduit de l'anglais par Philipe Talon, 1991.

8. Woolley. C. L: Ur Excavations. II : the Royal Cemetery, New York, Carnegie Corporation, 2004.

9. Stillman. N. R; Tallis. N. C: Armies of the Ancient Near East, 3000 BC to 539 BC, Organisation, Tactics, Dress and Equipment, 1984.