جمالية الاشكال الحيوانية والنباتية المنفذة على بوابة عشتار

م. هند محمد رضا نجم

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

البريد الإلكتروني Email : Fine.hind.mohammed@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: جمالية الاشكال – بوابة عشتار – الحيوانات الخرافية – القيم الجمالية .

كيفية اقتباس البحث

نجم ، هند محمد رضا، جمالية الاشكال الحيوانية والنباتية المنفذة على بوابة عشتار، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠٢٢،المجلد:١٢ ،العدد:٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The aesthetics of animal and plant forms executed on the Ishtar Gate

M. Hind Mohammed Ridha Najim
Babylon University / Fin Art Collage

Keywords : Aesthetic forms - Ishtar Gate - Mythical animals - Aesthetic values.

How To Cite This Article
Najim, Hind Mohammed Ridha, The aesthetics of animal and plant forms executed on the Ishtar Gate, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2022,Volume:12,Issue 3.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract :

Modern Babylon is a link in the chain of history closely linked to what preceded it and what followed it. The arts in the modern era of Babylon are characterized by originality of style, and the Ishtar Gate is the largest and most impressive of Babylon's monuments, and its name was found on the algebraic rock that was found among the ruins of the building.

As this artistic architectural work carries aesthetic and artistic values, the research focused on the aesthetic forms (geometric and botanical) executed on the Ishtar Gate completed during the reign of Nebuchadnezzar II, who restored it during his reign (604-562) BC. The type of decoration was determined in line with animal and plant shapes, with few geometric shapes.

The research included the entire community, which is the Ishtar Gate, with its animal, plant and engineering shapes, and the number of models in the final sample sum was (3) decorative models. 1. The bull. 2. the Dragon. 3. The flower of the baboon (baboon). The researcher used the method of collecting information by searching and reviewing the books of specialization dealing with animal shapes, mythical animals and plant forms, as well as by looking at pictures of the portal and pictures of complex and mythical animal shapes.

And through documented books about the Ishtar Gate and the forms in it. Using the analytical descriptive study method of animal and plant forms according to the elements of composition, sovereignty, movement, texture, harmony, repetition, proportions and proportion.
The study resulted in the results that were reached through the analytical study of the problem, which are proven in detail in the folds of the fourth chapter of the current research, and then reached conclusions, among which we mention:
1.The researcher concludes that the religious and ideological basis had the greatest impact on the artist's production of the works that he photographed and executed, whether on the walls of temples, palaces or seals.
2.The researcher also concludes that the intellectual basis of infinity for the Babylonians was the artist's view of expressing the start, for the animal forms that were composite were the expression of the beliefs of the Babylonians at the time.

ملخص البحث

بابل الحديثة حلقة في سلسلة التاريخ مرتبطة ارتباطاً وثيقا بما سبقها وما أعقبها، فالفنون في عصر بابل الحديثة تتصف بأصالة الأسلوب، وتعد بوابة عشتار أكبر آثار بابل وأروعها وقد تبت اسمها على الصخرة الجبرية التي عثر عليها بين أنقاض المبنى.

ولما يحمله هذا العمل المعماري الفني من قيم جمالية وفنية فقد ركز البحث على جمالية الأشكال (هندسية ونباتية) المنفذة على بوابة عشتار المنجزة في عهد نبوخذنصر الثاني الذي أعاد بائها في فترة حكمه (٦٠٤-٥٦٢) ق. م وقد حددت نوع الزخرفة متماشيا بالأشكال الحيوانية والنباتية مع القليل من الأشكال الهندسية.

احتوى البحث على المجتمع بأكمله وهي بوابة عشتار بما تحتويه من الأشكال الحيوانية والنباتية والهندسية وكان عدد النماذج في الحصيلة النهائية للعينات (٣) نماذج تزينية ١. الثور. ٢. التنين. ٣. زهرة البابونك (البيبون). وقد استخدمت الباحثة أسلوب جمع المعلومات عن طريق البحث والإطلاع على كتب الاختصاص التي تعنى بالأشكال الحيوانية والحيوانات الخرافية والأشكال النباتية وكذلك عن طريق الاطلاع على مصورات خاصة بالبوابة ومصورات خاصة بالأشكال الحيوانية المركبة والخرافية .

وعن طريق الكتب الموثقة حول بوابة عشتار والأشكال الموجودة فيها. وباستخدام طريقة الدراسة الوصفية التحليلية للأشكال الحيوانية والنباتية وفق عناصر التكوين والسيادة والحركة والملمس والانسجام والتكرار والنسب والتناسب.

وقد أسفرت الدراسة عن النتائج التي تم التوصل إليها من خلال الدراسة التحليلية للعبلة والمثبتة تفصيليا في ثنايا الفصل الرابع من البحث الحالي، ومن ثم التوصل إلى الاستنتاجات، ونذكر منها:

١.تستنتج الباحثة أن الأساس الديني والعقائدي كان له الأثر الأكبر في إنتاج الفنان للأعمال التي يقوم بتصويرها وتنفيذها سواء على جدران المعابد أو القصور أو الأختام.

٢.كما تستنتج الباحثة أن الأساس الفكري للانهائية عند البابليين وجه نظر الفنان في التعبير عن الانطلاق فالأشكال الحيوانية المركبة كانت المعبرة عن معتقدات البابليين آنذاك.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث والحاجة اليه

ان الفنون التي ظهرت في حضارة العراق تعطي صورة حية عن الأطوار الحضارية المتعاقبة والتي مكنت الفنان من تصوير هواجسه وانطباعاته على هيئة أعمال فنية مختلفة سواء في مجال العمارة أم النحت أم الرسم. كما وقد تنوعت تلك المخلفات الحضارية تبعا لأطوار الحضارة التي سادت العراق منذ القدم، ومن خلال تتبعنا لمسيرة التطور التاريخي للأعمال التي قام بإنجازها الفنان العراقي القديم نجده يزودنا بنتاجات مختلفة ومتنوعة المضامين ومن بين تلك النتاجات توظيف النحت في الأبنية وجدران المعابد وفي الأختام والتي عكست حضارة وتقدم الفن بشكل سلسلي في كل من سومر وأكد وبابل وأشور وبابل الحديثة.

فكان الفن موضع اهتمام ورافد مهم يزود الإنسانية بالعلوم والمعارف بالإضافة إلى ما يحمله من مضامين فكرية وتجسيد روح العقيدة والفكر من خلاله وبما أن هذا الفكر موجود في كل الأطوار الحضارية ومن ضمنها الحضارة في العهد البابلي الأخير حيث أبدعت يد الفنان البابلي في إنتاج أشكال ذات بعد فكري تربط بين الرمز السماوي والأرضي وبنفس الوقت عبرت عن خصائص جمالية كان يستخدمها الفنان ومن بين الأشكال المستخدمة والمنحوتة على السطوح هي الأشكال الحيوانية والخرافية والأشكال النباتية بالإضافة إلى الأشكال الهندسية وهي تدل رغبة الفنان البابلي في إضفاء جمالية على هذه الجدران والسطوح بالإضافة إلى اهتمامه بالجانب الفكري والعقائدي والذي كان له الأثر الكبير في ظهور أرقى الإبداعات الفنية في محاكاة الأشكال الطبيعية والخيالية .

ولذا يأتي البحث والحاجة إليه في دراسة دقيقة الجمالية الأشكال الحيوانية النباتية وعلاقتها بالإطار الفكري ، وأوضح دليل على ذلك هو ما نجده في الأشكال المتقدة على بوابة

عشتار بأسلوب النحت البارز والذي يعد من الفنون الراقية والجميلة فضلاً عن الدلالات الثقافية والاجتماعية والحضارية. فالأشكال الموجودة على بوابة عشتار تعكس رؤية الفنان وتأثره بالجانب الديني والعقائدي ولكن هل كان لتوظيف الأشكال الحيوانية المتمثلة بالتنين والنور والزهرة في بوابة عشتار معنى جمالي من خلال ترتيب الحيوانات وتناظر الأشكال وانسيابية الحركة وما الذي يقصده من خلال جعل حركة الحيوانات بهذا الاتجاه ولماذا وضع هذه الحيوانات بالذات وليس غيرها ، وما هو وجهة الاختلاف بين الأشكال المنفذة على البوابة والأشكال الموجودة في القصور؟ وجملة هذه الأسئلة هي ما كونت مشكلة البحث الحالي في أن بوابة عشتار من خلال الأشكال الحيوانية والنباتية والألوان المستخدمة فيها تحمل جمالية أم لا ؟ والإجابة على هذه الأسئلة تكون من خلال البحث الموسوم (جمالية الأشكال الحيوانية والنباتية المنفذة على بوابة عشتار) .

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي فيما يلي :

١-جاءت أهمية البحث في دراسة جمالة الأشكال الموجودة في بوابة عشتار وذلك لكونها (أي بوابة عشتار) جزء من ارثنا الحضاري ودراستنا لهذا التراث هي من جانب جمالي وليس سرد تاريخي .

٢- قد يوفر البحث أساس نظري يمكن الاعتماد عليه للمهتمين والدارسين في هذا المجال والباحثين وطلبة الفنون .

٣- يمكن ان يفيد الجهات الإعلامية والسياحية وكذلك يتيح للقارئ تفهم العلاقات الترابطية لتلك الأشكال من خلال تسليط الضوء على الأشكال وجماليتها .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي للكشف عن جماليات الأشكال الحيوانية والنباتية المزججة في بوابة عشتار من خلال أسس التكوين المتمثلة بالتوازن والتناسب والسيادة والحركة والانسجام والتكرار والملمس.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي في دراسة الأشكال الحيوانية والمتمثلة بالثور والتنين والنباتية بالزهرة في بوابة عشتار الموجودة في مدينة بابل التاريخية بالاعتماد على المصورات التاريخية .

تحديد المصطلحات

فيما يأتي تعريف بالمصطلحات التي تضمنها البحث .

أ-الجمالية

أوضحه ابن منظور بقوله: (جميل الشيء إذا جمعه بعد تفوق تجميل تزيين، الجمال هو الحسن في الخلق والخلق)[١].

وتعرفه رواية عبد المنعم بأنه (القيمة المطلقة العليا ، وهو الإحساس الذي يسري في نفوسنا في كل لحظة ويتجسد في أشياء كثيرة أمامنا في واقع الحياة)[٢].

ويعرفه كتاب المعجم الفلسفي : (على أنه علم يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد الشعور بالجمال ويحلل هذا الشعور ويفسره ويوضع له قيود وضوابط)[٣].

ويرى اللؤلؤة أن الجمالية بمعناها الواسع محبة الجمال ، كما يوجد في الفنون بالرجة الأولى وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا[٤] .

من خلال ما تقدم يمكن أن نعرف الجمال إجرائياً (وهو معنى مجرد أزلي متسامي غير قابل للتغير يصدر عن الذات الإلهية وهو إحساس يسير في نفوسنا في كل لحظة ويتجسد في أشياء كثيرة أمامنا في واقع الحياة وهو يبحث في مختلف صور الفن ويحمل على نماذج فردية).

ب-المخلوقات المركبة:

ولفظة (مركب) تشمل عدة معاني منها منطقيا الحد المركب هو الذي يصحبه ما يغيره أو يحدده والقضية المركبة ما كان موضوعها أو محمولها مركباً والقياس المركب ما تكون من عدة مركبات أو ما كان إحدى النتائج فيه مركباً . ويدل منطقيا على الحدود والقضايا)[٥] .

أما التعريف الإجرائي فهو (ترمز الحيوانات المركبة للمضامين الزوجية، وعقائدية تمثل كبار الآلهة وقواهم وسيطرتهم على مفردات الطبيعة وعموماً الحيوانات الموجودة على بوابة عشتار وجدران لشارع الموكب في بابل التي شيدت في عهد نبوخذنصر الثاني كانت ممثلة بالأسد رمز القوة والهيبة والتنين رمز الآلهة مردوخ والثور إله الخصب) .

الفصـــــــــل الثاني

الإطار النظري

أولاً : الأشكال الحيوانية والنباتية في الفن العراقي القديم

أن من بين العوامل التي أدت إلى انجاز الأشكال الزخرفية على الجدران هو ميل الفنان العراقي القديم نحو تزيين الجدران ورغبته في إضفاء جمالية عليها، إذ تصل في بعض الأحيان إلى حد زخرفة بعض الأجراء البالغة الدقة . كما حاول الفنان في معظم الأدوار الحضارية للعراق القديم أن يضفي على الجمالية النحتية الحيوانية والنباتية المستخدمة في التربين طابعاً من الخيال والاختزال للواقع ، وكانت أغلب المضامين والأفكار التي تضمنتها تلك الأعمال النحتية والتزينية النباتية منها والحيوانية هي مضامين فلسفية رمزية وعلى هذا الأساس فقد طبع التجديد

والرمزية على أغلب الأعمال الفنية في الصور والتماثيل والرسوم المنفذة على سطوح الأواني والأختام وعلى جدران المعابد والقصور .

ان تزيين البوابات هي ليست فكرة وليدة أو خلق شيء جديد بل كانت مستخدمة منذ القدم لتعطي صورة حقيقية لحياة الشعوب ومرحلة من مراحل وجودها.

وبما أن الفنان العراقي القديم أخذ بتطوير نفسه في شتى المجالات ومنها الرسم والنحت والعمارة حيث نجد الكثير من الأدلة التي تشير لاستخدامه اللبن المجفف بالشمس لغرض البناء وأيضا تطور هذا الاستخدام للبن بالتدريج من حيث الحجم والفخامة وهذا ما نجده في عصر الوركاء والتي كانت فيها دعائم المعابد فيها مزينة بمسامير فخارية ذات رؤوس ملونة بالأحمر والأبيض والأسود ومثبتة على هيئة فسيفساء وكانت تؤلف بهذه التشكيلات أشكالا هندسية جميلة وهي تعطي شكل تزييني يدل على ثراء وعظمة المدينة بالإضافة إلى الغرض الرئيسي من وضع هذه المسامير على الجدران الطينية هو لحمايتها[٦] .

أخذ الفنان يتجه في أعماله إلى ممارسة رغباته الفنية والعقائدية على جدران المعابد والقصور والبوابات فكانت أشبه ما يكون بالسطح الذي يمارس عليه أفكاره وتقنياته وهذا ما نجده في عصر الوركاء حيث استخدم الفنان مواضع تصويرية تضم الحيوانات البرية والمخلوقات المركبة بشكل رمزي كالسند الذي له رأس أسد والتنين الذي يشبه الأفعى مع الملاحظة أن هذه المواضع كان ممثلة على الأختام الأسطوانية[٧] .

ومن المستطاع أن نلاحظ النقوش الموجودة على الأختام الأسطوانية كانت تعبر عن مناظر صراع الحيوانات المفترسة وعن المخلوقات المركبة التي يعبر عنها الفنان بأسلوب النحت البارز بالإضافة إلى أنهم أدخلوا التجسيم في الأشكال وبهذا قضوا على التناقضات الرمزية وخفضوا خطوة فخطوة من الضغط الذي كانت التجريدية تمارسه التعبير عن الفراغ فترى صفة التجسيم متمثلة في لبدات الأسود التي تبرز ظاهرة فوق مستوى أجسامها. ونلاحظ أن الواقع هو الذي يشير إلى المغزى الذهني للختم المصور أو الشريط المصور الذي يراد به الرمز إلى صورة الحياة والموت[٨] .

شكل (١)

ومن المخلوقات المركبة ما وجد من الأشكال المصورة في مقدمة صندوق القيثارة والتي ترمز إلى قوى خارقة وسحرية متمثلة بصورة بطل برأس أسد ويمسك بين ذراعيه ثورين.

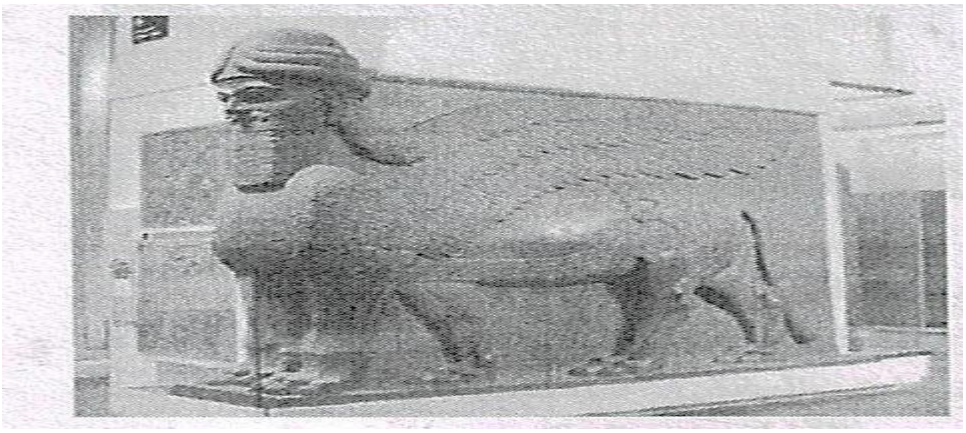
ومما سبق ذكره يدل على أن الحيوانات ومنها الصور والمخلوق المركب هو ليس بالشيء الجديد فهي تصور حوادث وملاحم أسطورية ودينية وهي ليست منفذة فقط على الأختام الأسطوانية بل على الجدران وواجهات الأبنية على الرغم من قلتها في العصر الأكدي ، حيث مثل الفنان الأكدي من خلال انجازه للأختام الأسطوانية والتماثيل محاولاً إظهار الحركة والتوازن والإتقان المطلوب فيها .

وبمرور الزمن نجد القطع المركبة تطورت خلال العصر الأشوري حيث أصبحت الأشكال معقدة وكان الغرض منها تزيين مداخل المباني الأشورية، وكانت توكل إليها دراسة هذه المباني حتى لا تنفد إليها قوى الشر فقد حرصوا على إبقائها ملتصقة بالجدران ، إذ كانت تعتبر لونا من ألوان الزخرفة يرون فيها عنصر من عناصر المعمار الذي يعذر إبراز البناء دونها[٩] .

حيث رمز هذا المخلوق المركب أو المسمى (لاماسو) أي الثور المجنح إلى قوة الدستوريين وسيطرتهم على العالم وكان له اعتبار ديني لدى الأشوريين وبه يرمز للأشوريين كما أن الثور هو من أهم الحيوانات التي يقدمها الساميون الغربيون قرباناً للإلهة ، وانتقل أثره على الحنين والساسانيين بصورة الحصان المجنح وإلى الإسلام بصورة البراق ودخلت فكرته في المسيحية بصورة الملائكة المجنحين الذين حملوا عيسى (ع) إلى السماء[١٠] .

كما وان الفنان الأشوري استطاع جمع عدة صفات في تكوين فني واحد ليعبر بصدق عن الأفكار التي أراد تجسيدها، فالشكل المركب مكون من رأس إنسان يرمز إلى العقل والحكمة وجناحان يرمزان إلى قوته في السماء وربما له علاقة بإسراء الملك إلى السماء حيث الإله هناك وله جسم ثور او أسد يمثل القوة والخصب كما وقد زود لباس الرأس بزوج من القرون وهي صفة نبعت الوهيتها[١١] . وأيضا كان لهذه المخلوقات خمسة أرجل للضرورة في إظهار وضعية الوقوف الأمامية وحالة السير الجانبية ... كما وقد تطورت هذه المخلوقات المركبة من حيث حركة الرأس او نقص احدى الأرجل أو إضافة حراشف لجسم الثور فمثلاً نجد الثيران المجنحة تدور برأسها نحو المشاهد وتعد صفة لم تكن معروفة في الفن الأشوري ، ونستنتج من ذلك أن هذه المخلوقات المركبة (شكل ٢) خدمت غرضين أساسين الأول حراسة المدخل وطرد الأرواح الشريرة من المباني . والثاني هو لغرض معماري تزيني وحفظ جدران المباني الأشورية.

الشكل (٢)



ولقد أبدع الفنان في تحت هذه التماثيل من خلال المزج بين الواقعية والخيال الأسطوري والاسترسال لما وراء الخيال حيث عالج الفنان فكرة تغطيتها الجدران وأعاد صياغتها بأساليب تختلف عن الأساليب السابقة المستخدمة في الأختام الأسطوانية[١٢] .

وفي العصر السومري الحديث (أي عصر الانبعاث السومري الأكدي) نجد الفنان السومري وقد استخدم المخلوقات المركبة وذلك بوضعها على كأس مقدس خاص بالإله كوديا مزين باثنين من الأفاعي منتصبتين ملتفتين على بعضهما البعض ووضعت بين تنيني مشخوش ، وهما مخلوقات ومركبات ومريشان ترمز إلى أفعيين ملتفتين بوسطهما عمود يرتفع عن أسفل الكأس إلى الأعلى ويشمه الكأس على تنينين مجنحين (ماشروتو) يقفان خلف الثعابين وكل تنين يحمل صولجاناً (بحركة تحاكي حركات البشر وهو مخلوق أسطوري فله جناح ومخالب بشر ورأس أفعى وذنب عقرب وكان لهذه المخلوقات على الكأس هي بمثابة كوكب سحرية إلهه حارسه لطرد الخبائث[١٣] . وكان هذا الكأس يستخدم لحزن ماء العبادة في المعبد).

وأخيراً نصل إلى العهد البابلي الأخير وكيفية استخدام النحات للمخلوقات المركبة هذه الفترة .

وهنا تشاهد إبداع النحات البابلي في إنجاز نحت الحيوانات بالنحت البارز وبالطابوق المقولب سواء من مزجج كما في جدران بوابة عشتار في مدينة بابل أو غير مزجج كما في الحيوانات المزينة لشارع الموكب .

وبذلك أصبحت جدران القصور والمعابد هي السطح الذي يمارس عليه الفنان رغبته الفنية والفكرية والتقنية وقد صور الفنان أشكالاً كثيراً ما كانت من الحيوانات كالأسد والثور والتنين بنوع من التجسيم والذي يعود بأسلوبه إلى بابل القديمة[١٤] .

وبوابة عشتار ذات الجدران المزينة بالنحوت المقلوبة التي وصلت إلينا عن تلك الفترة تحكي عظمة هذا الإنجاز، وما الأشكال الحيوانية والنباتية التي استعملت وتكررت على هذه

الجدران إلا عودة في الأصل على الفن الأشوري في تصوير هذه المخلوقات بحركتها وأشكالها الفنية . أما النحت المقولب فقد أبدعه نحات وادي الرافدين منذ العهد البابلي القديم ، لقد أبدع النحات البابلي الحديث في نحت الحيوانات بأسلوب بارز وبالطابوق المقولب حيث أن كل طابوقة من الطابوق المكون لهذه الحيوانات تدخل في صلب تكوين الجدار[١٥] .

في الواقع ان الفنان في مختلف الأطوار الحضارية حاول أن يضفي على أعماله الفنية مضامين فلسفية رمزية من خلال اختزال الواقع والتزام طابع الخيال والتجديد .

ولذلك فان الجمالية هي خاصية نمنحها للأشياء التي تستطيع أن تأخذ منا كل مأخذ بعد إدراكها عبر منظومة إحساساتنا، يقول في ذلك (هربرت ريد) "إن الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال..."[١٦] . فالوجود بأسره ومنه الطبيعة برمز بمناظر الجمال والجماد . والتي شاءت ارادة الخالق أن تجعل منها مرجعيات جمالية لا غنى عنها بما يحمله الكون من جاهلية وجمالية[١٧] . والذي حاول الفنان أن يعبر عنه بطريقة أو بأخرى .

ثانياً : دلالة الأشكال النباتية :

أما استخدام الأشكال النباتية في زخرفة واجهات الأبنية أو على الأختام الأسطوانية منذ القدم والمتمثلة بالوريدة والدوامة وزهرة الرمان وزهرة اللوتس والأشرطة المجدولة فهي من الزخارف الرمزية التي شاع استعمالها في العراق القديم خصوصاً عند الأشوريين والمعروفة باسم شجرة الحياة فكانت هذه الزخرفة تتألف من أفرع نباتية وأزهار محورة ويقف بجانبها كائن خرافي مجنح يمسك في يده اليمنى بمخروط يقربه إلى النخلة وفي يده اليسرى سلة ، وكانه يعتقد بأن هذا الكائن يقدم القربان للشجرة المقدسة التي تمثل منبع الخير والبركة[١٨] .

وكان سكان العراق القدماء يؤمنون بأهمية بعض النباتات وأعطوها رموز خاصة بها وبنفس الوقت مرتبطة مع الإله مثل الإله آنو يرمز له بإكليل النخلة وتموز إلى القصب وننورتا على شجرة الأرز وعشتار إلى حزمة القصب[١٩] .

ولعل الفنان كان يمتلك الحرية في تنسيق الطبيعة وأن بدت الأشكال التي قام بتنفيذها محورة وكانت لها وظيفة رمزية مشابه للأشكال الحيوانية التي لها مضمون رمزي أيضاً[٢٠] . فكثيرا ما كان الفنان يحاول أن يدخل العنصر النباتي في المواضيع التي يصورها أما بطريقة عرضية قاصداً إكمال الموضوع الذي هو بصدده أو يحاول أن يقضي على ملل المشاهد من خلال استخدام الزهرة وتكرارها على طول الشريط بين الأفاريز التي تصور حدثاً ما كان هو موجود عند الأشوريين في الزخارف المنفذة على باب شلمنصر .

كان لاستخدام الزخرفة النباتية دلالة رمزية كما هو الحال في الشجرة المقدسة عند الأشوريين التي تطرقنا لها سابقاً (النخلة والشجرة المستخدمة عند البابليين التي نجدها على جدران قاعة العرش والرامزة إلى الحياة[٢١] . فنجد على جدران قاعة العرش والرامزة إلى الحياة المحورة ذات الرؤوس الحلزونية يسند إفريزاً متواصلاً من الأشجار الفارعة معلق فوق أفريز آخر من الأسود تجر الخطائر على امتداد شريط مزين بالوريدات ويقابلها من الأعلى صف من نفس الوريدات ذات الفصوص المتعددة والمسماة (بزهرة البابيون) التي كثيراً ما شاع استعمالها عند السومريين في عصر الوركاء والتي كانت بمثابة فصوص مزيناً بها الأباريق والأواني . وتطورت هذه الوردة عبر مراحل التاريخ فنجدها عند الأشوريين مستخدمة بكثرة على ملابس الملوك وفي السجاد المزين لأرضية قصر سرجون الثاني في خرساباد[٢٢] . وكانت زهرة الربيع اللؤلؤية الشكل المستخدمة هنا تمل ستة عشر وريقة وهي مشابهة بذلك للزهرة الموجودة في بوابة عشتار كذلك زين بها الأشوريون أغطيت الرأس الخاصة بالملوك وكذلك نجد هذه الزهرة مزينة غطاء الرأس للثور المجنح . أما في العهد البابلي يحمل هذه الزهرة الربيعية من خلال تكرارها وهي مؤلفة بذلك زخرفة جدارية طورتها العمارة في عصر فجر التاريخ .

فالزخرفة الزهرية الموجودة في بوابة عشتار نفذت بطريقة النحت البارز فوق لوحات من الأجر المزجج (القرميد المطلي بالمينا) ذات شكل دائري مكون من ستة عشر وريقة ذات لون أبيض ووسطها أصفر ويأتي فوقها أفريز مكون من مربعات صفراء وسوداء وبيضاء مرتبة بشكل هندسي[٢٣] .

بوابة عشتار والدلالات الرمزية للأشكال الموجودة فيها :

ذكرت بوابة عشتار في النصوص المسمارية الخامسة بمدينة بابل باسم عشار شاهدة أعدائها واسم شارعها المسمى الآن بشارع الموكب (عشتار حامية جيوشها)[٢٤]. وجاء اسم هذه البوابة مرتبطاً بالآلهة عشتار[*] ، ونظرا لأهميتها أطلق البابليون اسمها على البوابة الشمالية الغربية لمدينة بابل التاريخية والتي قدر لها أن تكون من الآثار الخالدة والشهيرة في حضارة العراق القديم[٢٥] . فكانت لبوابة عشتار أهمية أكثر من بقية البوابات ولها مسميات عدة فأطلق عليها السومريون لقب ملكة السماء والجزيرون باسم عشتار وقد تناول الفنانون شخصية عشتار

[*] الآلهة عشتار : كان اسمها مرتبطاً لكوكب الزهرة ولقد عُبدت تحت اسمين مختلفين ففي الوركاء تمثل الطبيعة وفي حلب وأربيل تمثل سيدة المعارك وحدها وكلا الرمزين مختلفين من حيث التعبير ، أما في الأنظمة الدينية المتأخرة كانت فينوس تمثل آلهة الحب واللذة أما اذا كانت تسمى بسابيل (Cypele) فيعني انها تمثل النماء البشري والحيواني . (الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور ، ص٤١٧) .

آلهة الحرب على بعض الأختام الأسطوانية والقطع الفنية بالإضافة على نحتها على الجدران بأشكال مختلفة ووضعيات متعددة[٢٦] .

وشيدت بوابة عشتار من الآجر بدلاً من اللبن الذي شيدت به سابقا وبلغ ارتفاع البوابة ستة وثلاثين قدم وكانت في البداية غرفة طويلة شقق في السور الداخلي العريض ثم غرفة عريضة شقت في السور الخارجي الأقل سمكاً وكلا المدخلين بحرسهما برجان بارزان يحتويان على مراصد بشكل مرتفعة قليلاً عن سطح الجدار، وحوت جدرانها المشيدة من الطابوق المزجج أفاريز عليها حيوانات تسير في صفوف من الحيوانات المركبة المتمثلة بالتنين والثور ونباتية بشكل زهرة)[٢٧] .

ويمكن مشاهدة نحو ١٥٢ صورة من الحيوانات البارزة غير الملونة على جدران باب عشتار (وكانت جدران شارع الموكب الملاصق لبوابة عشتار مزينة بالآجر الممدة بالميناء وبصورة بارزة للأسود فكانت الأشكال الموجودة في البوابة عبارة عن صف من صورة الحيوان الخرافي التنين والذي يعدوه خاص بالإله مردوخ ثم صف آخر من الثيران التي ترمز للإله أدد) إله الأمطار والرعود والبرق[٢٨] .

وقد تعلم البابليون تزيين الجدران من الأشوريين باستخدام الطوب الخزفي الملون وطوروا ما تعلموه فقدموا لنا زخارف متعددة الألوان وخاصة الموجودة في بوابة عشتار ذات الزخارف المتعددة الألوان على أرضية زرقاء ، وحيث توجد الحيوانات المتكررة فالثور كان له أصفر بني وقرونه وحوافره بلون أخضر وكذلك أهداب الذيل وشعر ظهره كان لونها أحضر بزرقة[٢٩] .

أما الحيوان الخرافي المقدس الذي يمتطيه مرودخ نجده هكذا في صف وآخر ويتميز هذا الحيوان الخرافي بجسم ممتد ورقبة طويلة ورأسه الذي يشبه الثعبان، وله قرون ويمتد لسانه إلى الخارج كما أخذت أقدامه الأمامية شكل ريشة أقدام الأسود والخلفية تشبه أقدام النسر ويحيط بهذه الزخارف أفريز ملون بالأصفر وبه وحدات هندسية متمثلة بقطع الأجر الصغيرة الشكل بالنسبة لبقية الطابوق، ووحدات حيوانية تزخرف جدران الطريق المؤدي للبوابة والتي هي عبارة عن أسود كاسرة خافضة ذيولها كما استخدم البابليون الطوب الخزفي في زخرفة واجهة قاعة العرش فيظهر على الجدار تصميم زخرفي فيه وحدات نباتية بالإضافة على صف من الأسود الرافعة ذيولها ويلاحظ أن الفنان كان متأثر بزخرفته للأشكال التي كانت تزين واجهة قاعة الحريم في قصر خرساباد[٣٠] .

ومن الجدير بالذكر أن الحيوانات الناتئة حوالي (٥٧٢) حيواناً [٣١] . وقد كان تمثيل هذه الحيوانات تمثيل قاصي الملامح ولعلها مثلت بهذه الصورة إثارة الخوف والرهبة بوجه الأعداء

ولمنعهم من اختراق أسوار مدينة بابل من خلال هذه البوابة. فكانت البوابة مزدانة بتسعة صفوف من الثيران والتنانين وفيما وعته الذاكرة من هذه الأشكال الحيوانية لم يتضمن سوى (١٥٢)[٣٢] . وكانت أرضية البوابة ذات لون أزرق فيروزي ، وهو لون مقدس لدى البابليين فله معنى سحري لطرد الأرواح الشريرة من المدينة حسب اعتقادهم[٣٣] .

الثور (رمز الإله ادد) :

ومن الجدير بالذكر ان سكان بلاد وادي الرافدين في الألف الرابع ق.م استخدموا الألوان ومنها اللون الأحمر حيث نجده في عصر الوركاء من خلال مخاريط الفسيفساء [*] ذات التدرج اللوني بين الأبيض والأسود والأحمر .

ومن ذلك نلاحظ ان الثور الموجود في بوابة عشتار كانت منتصباً على قاعدة خضراء وعلى ارتفاع (١٣ سافاً) عن القاعدة وتتألف القاعدة التي أسفل الصور من رباط أزرق تزينه أزهار بيضاء موزعة بانتظام وتمتد بموازاة الأزهار حواشي في الأعلى والأسفل ، مؤلفة من ثلاث سافات ، ويتخللها أحجار آجر ذات لون (أسود – أبيض – أسود) وتحت الحاشية السفلى يوجد سافان أزرقان إضافيان ويرافق الحواشي خط أحمر ، وكانت وظيفة هذه الزخرفة الزهرية هو رتابة الزرقة الطاغية وإسباغ الحيوية عليها[٣٤] . وهذه الزخرفة نجدها عند الأشوريين مستخدمين الزهرة في قطع الآجر المتباينة الألوان .

وكانت هذه الوريدات مؤطرة لأركان البوابة ومزينة بذلك الحواشي الصاعدة . أما بالنسبة لشكل الثور فأن وضع رأسه كثيراً ما يلب الانتباه لأنه لا يتناسب مع السلوك الطبيعي لهذه الفصيلة الحيوانية أثناء سيرها الهادي . لأن الثور يرفع رأسه أولاً عندما يهاجم حيث يحلق جسمه برأسه وثم يضغط يثقل جسمه على رأسه المنكوس في تلك اللحظة ويعتقد إنها تسجل لهذه الحركة الخاطفة وهناك رأي آخر بأن الثور برأسه المنتصب كان يقصد به التعبير عن شيء سام يميزه عن الحيوانات الدنيوية الأخرى ، فهو ثور الإله أدد[*] ويظهر هذا ممثلاً له[٣٥] . وصور هذا الثور بقرن واحد وليس كما تعودنا من مشاهدة الحيوان ذا القرنين وأن كان بصورة جانبية فتظهر كلا القرنين في رأس الحيوان أو على غطاء رأس الآلية أو الأبطال ، أما في الثور الموجود على بوابة عشتار فحاول الفنان البابلي أن يظهر الثور بصورة جانبية حتى في تصويره للقرن وليس كما يعتقد بأن له قرن واحد .

---

[*] الفسيفساء : صياغة فنية لزخرفة جدارية استعملت بكثرة في الوركاء على الاعمدة الجدارية بهيئة نماذج هندسية مزينة وكان طول المسامير يقرب من أربع عقدات بعد تغطيس هذه المسامير بأصباغ مختلفة وهي تعطي تأثير زخرفي وغطاء واقي من تقلبات الجو . (عظمة بابل : ص٥٤٥) .

وهنا تظهر فلسفة الفنان الجمالية في إبراز الحاجة الملحة إلى الدراسات الجمالية والفنية فيكون الإنسان في حاجة إلى وجدان قادر على استلهام الجمال وتأمله والبحث عنه في قيمته التاريخية والقومية . فعندما قام الفنان البابلي بتصوير أو نحت الثور وقرونه بهذه الطريقة إنما كان يستهدف تحقيق جماليته في أعماله الفنية وعلى مر العصور[٣٦] .

كما يحتوي الثور الموجود في بوابة عشتار على قرن أملس قصير بالإضافة إلى شعر طويل قوي كاللبدة في أجزاء مختلفة من الجسم في مقدمة الصدر وعلى الفكين وعلى العمود الفقري ومنها تتدلى خصل الشعر الكثيفة على الكتفين وعلى طول البطن وكذلك الذيل له كتلة كثيفة . أما خصل الشعر الكثيفة التي تظهر على أجزاء معينة من جسم البقر المتوحش وتكسو جلد الثيران البرية الشرقية كالبقر الهندي طبقة رقيقة من خصل الشعر فوق الكتف ، وعلى العكس منه الثور الأمريكي البري الذي يمتلك شعر قوي على الرقبة والكتف وعلى العنق يتدلى الشعر فيشبه بذلك الثور البابلي إلى حد كبير، والذي له شعر قوي على الكتف وخصلة شعر طويلة على الصدر ويمكن ملاحظتها على الثيران البابلية غير المزججة .

أما من حيث الألوان المستخدمة في تلوينه فقد عثر على قطع من التماثيل يتكون الشعر عليها من اللازورد والشعر كان يميل إلى الزرقة وكانت الثيران العسلية اللون يرسم حول ظهورها وذيلها خط أزرق لغرض ابراز معالم الثور كما واستخدم الفنان اسلوبه في إعطاء الضفائر حركة مجعدة صغيرة وفي نهاية الضفائر لولبية وتتدلى سلسلة من النهايات اللولبية على العنق فقط من الرأس وحتى السيقان الأمامية دون اللفائف العلوية وهذه محاولة من الفنان للتعبير عن خصائص وأجزاء الشعر المختلفة. أما في بقية أجزاء (الصور الناتئة) فكل لون دون استثناء معزول عما يجاوره بخيط زجاجي أسود ويسمى (الطلاء الخيطي) ويستخدم نفس الطلاء الخيطي الأسود لإبراز أجراء الثور الداخلية كالتجاعيد على العنق والرقبة والوجه وفي الأذن وفوق العينين[٣٧] .

الحيوان المركب (التنين) :

يمثل التنين مخلوقاً يختلف جذرياً في نوع من الحيوانات الأخرى ويقرأ غالباً (مش–روشو) وقد ترجمها (وياتش) بكلمة (الأفعى الرائعة) وهو حيوان مركب يسمى بالإله مردوك[*]، وكان دور الفنان البابلي يبرز من خلال ما خلفه لنا من أعمال فنية رائعة كتمثال (مردوخ) الإله

---

[*]) اسم مردوك مخالف للكلمة السومرية توك والتي تعني العباءة في حين تعني كلمة مير (المكان) وهذه هي الغاية التي قصتها الآلهة من وضع اليأس فيما بينها وكلمة (دوك) تعني ايضاً (يتكلم) في حين تعني كلمة (مار) يخلق ويوحي . ويسمى ايضاً بالخالق . ويكنى ايضاً بالمدمر . (الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور ، ص٩٣) .

الأعلى لبابل وهو ينتصب الى اليوم في بوابة عشتار وهو مزهو بألوانه الجميلة وهو يعطي المثال الدور العظيم الذي ساهم فيه الفنان البابلي بطريقة الرسم على الجدران ، وكان مطيعاً لآلهته ومخلصاً لفنه[٣٨] .

فعند تطلعنا عبر بوابة عشتار المزدانة بنقوش الحيوانات الرمزية لمردوك وادد، والتنين الذي يعلو على الثور ومزرعة على شكل صفوف فوق خلفية زرقاء، تعلوها طبقة خفيفة لازوردية تبرر الحيوانات ذات لون فاتح وبدت التنينات بلون فاتح وصبغت قرونها وأعرافها وألسنتها المشقوقة ومخالبها باللون الأصفر[٣٩] .

فعلى جدران بوابة عشتار نلتقي برمزين جديدين للحياة وهما (العجل) كرمز للحية – للحياة كما ذرنا سابقاً وصديق الإنسان له أصوله في أقدم لغة تصويرية في بلاد الرافدين ، والمشخوش العائد في أصله إلى التنين الأفعى وهو حيوان وصفي لآلهة العالم السفلي نينازو وننكزيدا ومردوك إذ يعود بأصله على عصر فجر التاريخ إذ له علاقة ذهنية بالأتنة ذوات الرقاب الملتوية في الأختام من عصر طبقة الوركاء الرابعة كما يحدثنا عنها سابقاً[٤٠] .

ولو تأملنا استخدام البابليين للألوان من حيث الدلالة الخاصة لكل لون واستخدامهم للبلاط المزجج نجدها فكرة مستخدمة من قبل السومريين والأشوريين بشكل أوسع ، فاللون الأصفر[*] كان يرمز إلى الحكمة ، واللون الأخضر والمستخدم في القرون والحوافر فهو يرمز للحياة فيما استخدم البابليون اللون الاسود ومن قبلهم الأشوريون فكان الفنان البابلي يضع اللون الاسود لإبراز الشعر والخطوط ابراز تفاصيل الشكل وكان يحصل عليه من خلال خلط العظم الأسود مع قليل مع الصمغ . أما اللون الأبيض الذي زين به الزهرة والأشكال الهندسية في البوابة فقد حضر عن طريق رق المرمر حجر الجبس الشائع وتلوين المنحوتات البارزة فيه[٤١] .

إذن الفنان البابلي جعل من الشكل ذا قدرة على حمل خصائص التعبير لما وراء الشكل وأخذت شخصيته تستقل وتتميز لاسيما في أسلوبية ومواضيعه الخاصة بالدولة والشؤون الدينية وفي المواضيع الدينية والعقائدية حاول أن يحافظ على المآثر القديمة .

فجمالية الشكل تعتمد على طبيعة الانجاز الفعلي للعمل الفني بمعنى أن الفن يضفي إلى ذات العمل الفني ، ونجد أفكار البابليين قريبة من رأي سقراط في الجمال حيث يعتمد على مبدأ الغائية ويتحول (إذا لم يجد مسوغاً في عزل الطبيعة التي يتمتع بها الجمال عما يخلفه لنا من منفعة أيضاً . ويكون القبح عنده غير ممتع بخاصية كهذه إنما يحمل نقيضا تماما)[٤٢] .

---

[*] اللون الاصفر عرفه الآشوريين بأنه يعود الى اصول نباتية الزعفران والكركم وتعتبر شجرة الرمان وثمارها مصدر لاستخراج صبغة صفراء اللون .

كما وتقول راوية عبد المنعم عن مفهوم الفلسفة القديم للجمال يعني قيمة مطلقة عليا متسامية توجد باعتبارها حقيقة موضوعية لها وجودها في الخارج[٤٣] .

ولذلك فأن مساءلة تقييم الطراز والأساليب الفنية والجمالية المستخدمة من قبل فناني حضارة العراق القديم هي مهمة صعبة (وذلك لأن أغلب الأعمال الفنية كانت عملية بحتة ترتبط بخدمة الدين ، لذلك فأن الأعمال أو الأشكال التي ينفذها الفنان سواء في سومر أو بابل وأشور لم تكن تصنع لتخليد موضوع العمل الفني ذاك أمام الغير ولكن لكي توضع برسالة الشفاعة التي تملها إلى جانب أذان الإله)[٤٤] . وكثير من الأعمال الفنية والزخرفية ذات الجمالية الرائعة من حيث الدقة والإتقان على الرغم من جماليتها الزخرفية إلا إنها قد تستعمل لطرد الأرواح الشريرة ، فالفكر الديني كثيراً ما كان متحكما بالإنسان العراقي القديم .

ولذا فأن الفن كان مرتبطاً بالمحاكة المثالية ومن ثم بالروحية فكانت المحاكاة المثالية غرضاً لإظهار الإعجاب حيث كانت ترتبط بالحياة والخلود الممنوحة للأفراد من قبل نتاجات الفن المرتبطة بهم ، ففي سومر مثلا تتمثل حالة التقديس بصفة بارزة في عالم الوهم وتظهر عن طريق الفن وحدة حيث أتخذ العالم الوهمي شكله إلا أن مثل هذا الفن لم يكن يعني ذاته كفن وإنما كان تأثيره ينبع من قوى شبه سماوية تخص الفنان وحده أي رسم ما لا تراه بالضرورة عيناً الفرد المرتبط بالأرض[٤٥] . وهذا ما أكده (أفلاطون) عندما قال أن الجمال حسي وله علمه ليست موجودة في عالمنا وإنما توجد في عالم المثل وحتى يصل الإنسان إلى الجمال المطلق غير الفاني الثابت وغير المتحرك لا يكون هذا إلا من خلال التأمل العميق المجدد من علائق المادة[٤٦] .

ومن ذلك نجد إن الفنان البابلي عندما مثل الأشكال الموجودة في بوابة عشتار المتمثلة بالصور والتنين هو لم يقصد بها الشكل الظاهري لتلك الأشكال وإنما قصد بها المعنى الرمزي الداخلي أو الجوهر المعبر عنه من خلال تلك الأشكال . فالأشكال الحيوانية المنفذة على البوابة جعلها الفنان تتصف بالحركة فهي أشبه ما يكون في الحركة اللانهائية ، فهي تشكل هارموني متكامل من خلال انسجام الحركة وانسجام الوحدة الإيقاعية بين تلك الأشكال والأجراء المعمارية الموجودة في البناء ونتيجة لاستخدام النحت البارز فكانت المنحوتات الحيوانية والنباتية تتمم بالدقة العالية من خلال تناسب البروز والعمق والظل والضوء ومن مميزات هذه الأشكال أيضا هو :

١.وجود تنوع في الموضوعات التي لم تترك أي جدار غير منحوت أو مزخرف بالنحت سواء في البوابة أو على جدران قاعة العرش .

٢.وجود انتقال واضح من موضوع إلى آخر من خلال الحيوانات المختلفة والموجودة على البوابة فكثيراً ما كانت المواضيع والأشكال الموجودة تتعلق بالغرض المقصود للمبنى أو تشير إلى الاهتمامات الخاصة للبابليين .

الفصـــــــل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث على بوابة عشتار نفسها والتي تحمل أشكالاً حيوانية ونباتية وهي تشمل بعضاً من الطرز التزيينية التي ظهرت في العهد البابلي الأخير. وأما ما ظهر من أشكال تزيينية وزخارف نباتية في قاعة العرش وجدران المعابد في مدينة بابل التاريخية فتعد تكراراً لتلك الأشكال مع إضافات نباتية وحيوانية قليلة .

وبعد جمع المعلومات تم تصنيفها إلى الآتي :

١.العصر الذي أعيد فيه ترميم تلك الأشكال على البوابة وظهورها بشكلها الحالي .

٢.نوع الأشكال .

٣.نوع البناء (الزخرفي التزييني) النحتي .

٤.الخامة التي نفذت عليها الأشكال.

وفيما يأتي توضيح لهذا التصنيف :

١.العصر الذي أعيد بناء بوابة بابل فيه هو العهد البابلي الحديث في عهد نبوخذنصر الثاني الذي أعاد بنائها في فترة حكمه (٦٠٤-٥٦٢ ق. م) .

٢.نوع الزخرفة أو نحت الأشكال كان متمثلا بالأشكال الحيوانية والنباتية مع القليل من الأشكال الهندسية

٣.استخدام الفنان البابلي البناء العمودي والأفقي لتلك الأشكال فالحيوانات كانت بشكل عمودي . أما الزخرفة النباتية والهندسية فكان بشكل أفقي .

٤.أما الخامة التي نفذت عليها الأشكال الحيوانية والنباتية فكانت من الآجر المفخور والمطلي بالزجاج الملون.

جدول (١) يمثل مجتمع البحث وتفاصيله

العصر	الموقع	نوع الشكل			نوع البناء		الخامة التي نفذت بها الأشكال
		حيواني		نباتي	أفقي	عمودي	
البابلي الأخير	بابل	تنين	ثور	؟	؟	٤٢	آجر
		١٦	٢٦				

ثانياً : عينة البحث

نظرا لقلة عدد النماذج فقد اختارت الباحثة مجتمع البحث بالجملة وهي بوابة عشار بما تحتويه من الأشكال الحيوانية والنباتية والهندسية وكان عدد النماذج في الحصيلة النهائية للعينات (٣) نماذج تزيينية:

١. الثور . ٢. التنين . ٣. زهرة البابونك (البيبون) .

ثالثاً : مصادر جمع المعلومات

حصلت الباحثة على معلومات بحثها من خلال :

١-الإطلاع على كتب الاختصاص التي تعنى بالأشكال الحيوانية والحيوانات الخرافية والأشكال النباتية .

٢-من خلال الإطلاع على مصورات خاصة البواب ومصورات خاصة بالأشكال الحيوانية المركبة والخرافية .

٣-الكتب الموثقة حول بوابة عشتار والأشكال الموجودة فيها .

رابعاً : طريقة البحث

تم تحقيق أهداف البحث عن طريق الدراسة الوصفية التحليلية للأشكال الحيوانية والنباتية وفق عناصر التكوين كالسيادة والحركة والملمس والانسجام والتكرار والنسب والتناسب .

خامساً : تحليل العينات

وصف عام لبوابة عشتار

تعد بوابة عشتار إحدى بوابات السور الداخلي لمدينة بابل والتي تمثل أحد النقاط الرئيسية التي تمر من خلالها المواكب إلى أهم شوارع مدينة بابل إلا وهو شارع الموكب ويمكن القول عن الوصف العام لهذه البوابة بأنها ذات مدخلين أي إن بنائها يتكون من بوابتين الواحدة خلف الأخرى يوصل بينها جدار قصير يجعل منهما وحدة بنائية واحدة ويوجد في مدخل بناء كل بوابة سنها برجان بارزان خلف كل منهما غرفة مسقفة يعتقد بأن لها باب آخر والبوابة مشيدة بالأصل على مستوى أرضي منخفض عن مستوى القصر الجنوبي وشارع الموكب إلى ارتفاع (١٤,٣٠م) فوق مستوى الشارع ولقد مرت البوابة بثلاث مراحل بنائية كان آخرها البناء الذي علقت جدرانها بالأجر المزجج الذي زين بحيوانات أسطورية تسمى (مشحوشو) وثيران السماء الملونة والبوابة مشيدة بالأجر وليس باللين عكس الأسوار التي كانت مشيدة من اللبن.

وكان البناء كله مرينا يتاج من المسلمات يمتد فوق قمة البوابة والأسوار التي تشكل استداد لها وازدادت العالية النسبية ببنائها حيث سقطت واجهاتها وأزيلت بقايا الأسفلت الذي غالبا

ما كان يسيل في حزور البناء وأصبت البوابة بذلك بحلة جديدة، وكانت بوابة عشتار تمثل الحصن المدخل الشمالي للمدينة فكانت فيما احتوته من زينة وترجيح على الأرضية الزرقاء زينت الواجهة بوحدات من الحيوانات الملونة بألوان مختلفة موزعة في صفوف أفقية ويظهر في أحد الصفوف وحدات متكررة للنور الخاص بالإله أدد ولون جسمه أصغر بني أما قرونه وحوافره ونهاية ذيله وشعر ظهره فلونها أحضر مزرق بينما يظهر الحيوان الأسطوري المقدس الذي يمتطيه الإله مردوك وتكرارا في صيف آخر ويتميز هذا الحيوان بجسم ممتد ورقة طويلة وبراس يشبه رأس الأفعى وله قرون ويمتد لسانه إلى الخارج وتأخذ أقدامه الأساسية شكل أقدام السود والخلفية شكل أقدام النسر ويحيط بهذه الأشكال أفريز ملون بالأصفر والأبيض فيه وحدات هندسية ويبلغ عدد هذه الحيوانات الناتئة سيقانها على جدران البوابة بجزيئها. وكانت تمثل تمثيلا قاسي الملامح لعلها مثلت بهذه الطريقة لإثارة الحوف والرهبة بوجه الأعداء.

فيما تقدم كان وصفاً دقيقاً لبوابة عشتار من الجانب المعماري، وفيما يلي تحليل موسع للبوابة بما تحويه من أشكال نباتية وحيوانية .

تتألف بوابة عشتار من أشكال حيوانية (طبيعية متمثلة بالثور وخرافية ممثلة بالتنين) وركيت هذه الحيوانات بطريقة متكررة وبشكل متناظر على جانبي البوابة فقد استطاع الفنان أن يغير في اتجاه حركة الحيوانات حتى تعطي انطباعاً بالحركة والسير وعدم التوقف . وكانت الأشكال الحيوانية مؤطرة بأفاريز ذات قوام هندسي وتستقر في وسطها شريط من الأزهار لؤلؤية الشكل تدعى (بزهرة البابنك) واستطاع الفنان فصل الفراغات الموجودة في كافة أرجاء البوابة من خلال إضافة هذه الأشرطة التي تحيط وتؤطر كافة أركان البوابة كذلك إضافة هذه الأفاريز والأشرطة الزهرية قيمة جمالية للبوابة من خلال كسر الرتابة التي أوجدها اللون الأزرق السائد في بوابة عشتار.

أما الأشكال الحيوانية (الثور والتنين) فقد نحتت بشكل بارز على سطح الجدار وكان الفنان البابلي حريصاً على إبراز الأشكال الحيوانية من على الأرضية الزرقاء لذلك كان لون الحيوانات مغاير تماماً للأرضية فكان لون الحيوانات هو الأصفر (أو يسمى العسلي) والأبيض وهذه الألوان هي متناقضة تماماً مع اللون الأزرق الذي تمثلت به الأرضية وبذلك فأن الأشكال الحيوانية تبدو وكأنها نافرة وبارزة بشكل تؤثر على المشاهد بحيث تترك انطباعا لديه بأهمية هذه الحيوانات وهي ذات قيمة جفنية ومالية عالية .

أما مبدأ الحركة الانسيابية المتمثل بحركة الحيوانات واتجاهها وحركة سيقانها المتشابهة فكانت ذا قيمة كبيرة في تصاميم فن وادي الرافدين كذلك يحقق وحدة يومية في العمل الفني وهذا

ما يميز جداريات الفن الرافديني أما الفنان البابلي فقد استطاع أن يخلق توازناً واضحاً في توزيع وحداته المتمثلة بالأشكال الحيوانية والنباتية باتجاهين :

الاتجاه الأول : هو الاتجاه الأفقي والذي يتمثل في اتجاه الأزهار بحيث تتحرك هذه الوحدات النباتية حركة أفقية من اليمن إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين .

أما الاتجاه الثاني : فهو الاتجاه العمودي الذي يتمثل بحركة الأشكال الحيوانية حركة متعاقبة من الأسفل إلى الأعلى .

أما بالنسبة لعنصر السيادة للأشكال الموجودة في بوابة عشتار فقد وزع الفنان البابلي أشكاله النباتية والحيوانية بحيث لم يدع لأي عنصر أن يفرض سيادته على بقية العناصر . على الرغم من استخدامه للون واحد في الأرضية وألوان متقاربة للأشكال الحيوانية والنباتية غير إننا نحس بتنوع وشراء الحرية للأشكال المستخدمة في تزيين البوابة بحيث أضفى الفنان توازناً سيميترياً (متماثل) من خلال تكرار الوحدات النباتية والأشكال الحيوانية وأما الفضاء الموجود في البوابة فهو فضاء مفتوح والذي يعطي قيمة تعبيرية للبوابة ككل وهذا الفضاء نجده محيطاً بالأشكال الحيوانية (الثور والتين) وهو يختلف عن الفضاء الذي يحيط بزهرة البابنك والتي قضاؤها كان مغلق من خلال الإفريز الهندسي الشكل الذي يحط بها.

أيضا خلق الفنان البابلي ملمساً للعمل من خلال استخدامه اللون الفيروزي المحبب والمفصل عند البابليين كأرضية واللون الأصفر والأبيض للأشكال الحيوانية والنباتية مما يخلق قيمة جمالية للعمل ككل وفي الوقت نفسه وحدة في الأسلوب .

أما تقنيا فقد حاول الفنان البابلي جاهداً أن يجعل من الحيوانات أشكالاً مثيرة من خلال الاعتناء بسطحها وملمسها الناعم وألوانها البراقة فيما نجد العكس من ذلك في الحيوانات المفخورة والغير مزججة في شارع الموكب وبذلك كانت بوابة عشتار امتداداً لما ظهر من جداريات أو أعمال نحتية منفذة على البوابات في بلاد الرافدين فقد حقق الفنان في هذه البوابة قمة جمالية تتمثل في الاختزال ، فالاختزال له سيادة في العمل من خلال بسيط الأشكال وتمثيلها بمفردات قليلة ومعبرة ، عكس ما كان سائد في العصور السابقة حيث كانت المواضيع مكثفة وفيها عنصر سيادة لشخصية بارزة أو الإله أو لوضعية مثيرة للانتباه ونادراً ما نجد الفنان يترك مساحات فارغة.

ففي بوابة عشتار حاول الفنان أن يصيغ الحيوانات (المتمثلة بالثور والتنين) بموضع يكاد ينبض بالحيوية والحركة فهناك ديمومة الشكل حيث استطاع الفنان أن يجعل حركة الساق اليمنى في حالة تقدم والساق اليسرى بوضعية متأطرة بالنسبة للثيران وهي مشابهة لحركة التنين

الذي يعلوه أو فوقه فقد أراد الفنان من هذه الدلالة للتعبير عن الحركة المنتظمة باتجاه واحد وبخطوات منتظمة موحدة وبنفس الوقت تحمل ايقاع حركي بالإضافة إلى ذلك فالحيوانات المنفذة على بوابة عشتار لم تكن مفصولة علها أو أضيف إلى جدران البوابة بشكل خارجي وإنما تعمد الفنان جعل الأشكال الحيوانية والنباتية جزء لا يتجزأ من البناء المعماري للبوابة وحاول الفنان تقسيم الحيوانات بشكل مستطيلات تنسجم وتتناسب مع تصميم الطابوق المستخدم في بناء البوابة مع مراعاة الفنان البابلي إلى عدم قطع أو شق الأجزاء المتميزة أو المهمة (كالعيون أو المناخير أو حوافر الثور) أثناء تقسيم الطابوق بشكل يتناسب ويتماشى مع الحيوانات المنفذة في البناء وهذا يدل على أن الفنان البابلي كان يعتمد في إعداد التصاميم وتنفيذ نماذج أشكاله على النسب والأرقام الحسابية.

وتستنتج الباحثة مما تقدم إن التكرار (المتماثل) المستخدم في بوابة عشتار من خلال الأشكال الحيوانية والنباتية الموجودة فيها بدأ يأخذ شخصيته المستقلة في الفن الرافديني وتحديداً في بابل ليؤكد قيماً جمالية وأسطورية.

كذلك حقق الفنان قيمة جمالية من خلال استخدامه التضاد بين اللون الأصفر واللون الفيروزي وبين الأبيض والأسود وكذلك استخدام القضاء المفتوح الذي يحيط بالأشكال الحيوانية والقضاء المغلق داخل (الزاهرة) أي أن الفنان البابلي حقق قيماً جمالية تعتمد التضاد من خلال الفضاء (المغلق – المفتوح) .

النموذج (١) : الثور// وصف عام لهذا الحيوان

وهو أحد الأشكال الرئيسية المنفذة في بوابة عشتار حيث نفذ بطريقة النحت البارز وهو وضعية حركة وليس سكون تظهر هذه الحركة من خلال حركة الأرجل التي تمثل وطبيعة المسير ويظهر الثور المزجج بحركة رأسه التي كثيراً ما تجلب الانتباه حيث إنها لا تتناسب مع السلوك الطبيعي لهذه الفصيلة الحيوانية أثناء سيرها الهادي فالثور يرفع رأسه أولاً عندما يهم بالهجوم على أن يلحق جسمه برأسه ومن ثم يضغط بثقل جسمه على رأسه المنكوس في تلك اللحظة سجل الفنان هذه الحركة الخاطفة في أقصى لحظة، أو هناك تفسير آخر بأن الثور برأسه المنتصب إنما كان يقصد به التعبير عن شيء سامي يميزه عن الحيوانات الدنيوية الأخرى كونه ثور الإله أدد ويظهرها ممثلا له إلى أبعد حد .

ويظهر الثور قرناً واحداً في رأسه والقرن الثاني مخفي خلفه لذا لا يمكن اعتبار الثور ذا قرن واح كما يعتقد الكثيرون لأنه لا يجوز أن يعتبر الثور ذا قرن واحد كما لا يجوز أن يعتبره ذا حافر واد على الرغم من ظهور أحد الأعضاء المتناظرة فقط بينما كان في الفنان في العصور

القديمة متجاوزاً هذا الأمر وذلك بإظهار كلا القرنين برأس الحيوان أو على غطاء رأي الآلة والبطال بالرغم من أن الصورة جانبية لأن الفنان في تلك الفترة كان يفصل الحقيقة الموضوعية للصورة على حساب صحتها بينما الفنان في العهد البابلي الأخير فقد رفض مثل هذا الاضطراب الطفولي لذا تظهر كل الثيران بدقة متكاملة على شكل صورة جانبية حيث تغطي الأعضاء الزوجية بعضها ويبرز القرنان المستقيمان وكنهما ملتويان نحو الخلف على الرغم من أن الصورة جانبية.

وللثور فرو أملس قصير بالإضافة على شعر طويل قوي كاللبدة يظهر في أجزاء مختلفة من الجسم كما في مقدمة الصدر وعلى المنكبين وعلى كل العمود الفقري ومنها تتدلى خصل شعر قوية على الكفتين وعلى طول البطن وكذلك الذيل له كتلة كثيفة في النهاية.

وتبعا لمفاهيم ذلك العصر فقد لونت اللبدة باللون الأزرق وذلك أن اللون الأسود لشعر الإنسان والحيوان في بلاد الشرق يميل إلى الزرقة، كما ظل لشكل الشعر في فن النحت من أعقد المسائل منذ أقدم العصور وحتى يومنا هذا ووجد الفنان طريقة لحل هذا المشكلة بأسلوب جمع الوحدات العديدة في ضفائر منفردة. وفي الصور استخدم الفنان أسلوب هذه الضفائر وكانت على شكل ضفائر مجعدة صغيرة وتشاهد في الأجزاء العليا للفائف المنفردة دائما، وفي الأسفل النهايات اللولبية الصغيرة وتولى سلسلة من النهايات اللولبية الكثة على العنق فقط من الرأس وحتى السيقان الأساسية دون اللفائف المنفذة العلوية وهذه محاولة من الفنان للتعبير بأسلوب دقيق من خصائص الأجزاء المختلفة للشعر.

وحاول الفنان وضع الثور على جدران بوابة عشتار بموضع يكاد ينبض بالحيوية والحركة فقد ركز الفنان البابلي على التناظر والترتيب المنظم ونجدها في الأطراف بحيث أعطى قيمة جمالية من خلال تقدم الطرف الأمامي على الخلفي في نفس الحركة وكذلك الحركة التناظرية في الرقبة والذيل وكذلك نجد الفنان قد عمد على توزيع الثيران بحركة تناظرية من خلال اتجاهها إلى داخل البوابة وإلى طارحها وهي ميزة من مميزات الفن البابلي. كذلك استخدم الفنان الحركة الحلزونية نجدها متمثلة في خصلات الشعر الملفتة على هيئة حلزون وهي متكررة في الرقبة والظهر والبطن والذيل وهي سمة مستخدمة من قبل الآشوريين[*]. وتعد من السمات البارزة للفن الرافديني في مختلف مراحله .

---

[*] نجد ان الثيران المجنحة احتوت الحركة الحلزونية المتمثلة في شعر اللحية والصدر والبطن والتي تظهر بشكل ملتف وحلزوني وهذه السمة هي مستخدمة من قبل السومريين أيضاً للتعبير عن حركة خصلات شعر محاولاً الفنان من خلالها الايماء بالحركة الا اننا نجدها بشكل بارز في الثيران المجنحة .

كذلك يلاحظ الشعر الموجود على رقبة الحيوان كان على هيئة خطوط متموجة وكذلك للدلالة على وجود خصلات شعر مختلفة من جزء لآخر في داخل الحيوان نفسه وذلك لكسر الرتابة . وكذلك استخدام الفنان الوضع الانسيابي لحركة الرقبة والذيل والذي حقق فيه الفنان تكاملاً من ناحية الشكل والدقة المتوازنة في التكوين والتقوسات الموجودة في الوجه مثلها الفنان من خلال استخدام (اللون الخيطي) محددا بها تفاصيل لوجه وكذلك الدوائر المتداخلة والموجودة في عين الحيوان. كما وتغلب الخطوط المنحنية على الشكل الحيواني عموماً فتظهر في البطن والطرف الخلفي للحيوان والرقبة والذيل .

أما من ناحية اللون الذي طلي به الحيوان فهو اللون العسلي وشكل هذا اللون مع الأرضية المطلية باللون الأزرق (اللازوردي) نوع من التضاد الغرض منه إبراز (الثور) بشكل واضح على الأرضية وكذلك لإظهار العمق في الخلفية المستخدمة. كذلك نستنتج أن الفنان عندما اختار (الصور) وهو في وضعية التأهب أو لحظة الهجوم كان الغرض منه إضفاء سمة قدسية لهذا الشكل من خلال حركة الوثوب والاستعداد وهي رمز الهيبة والقدسية.

وتستنتج الباحثة إن الفنان في جوهر بحثه عن الجمال المطلق حاول ترجمته من خلال حركة الحيوان التأهبية وتوزيع الأشكال الحلزونية من خلال اعتماده على التكرار فيها ملء الفضاء المغلق والمتمثل بالحيوان نفسه في حين نجده قد حقق ملة متضادات في التكوين من خلال استخدامه لأساليب متعددة منها التنوع في شكل الشعر المستخدم ما بين (الحلزوني والمتموج) بالإضافة إلى وجود مساحات خالية منه وكذلك في (التضاد اللوني) (اللون الحار والبارد) . توري الباحثة أن الفنان حاول أن يشغل أكبر قدر ممكن من الفضاء داخل الحيوان من خلال الأشكال المقدسة والانسيابية على مختلف أشكالها وهو بهذا حقق ما أراد الوصول إليه من ملء الفضاء .

نموذج (٢): التنين// الحيوان المركب التنين والذي يرمز إلى الإله مردوخ

يمثل هذا التنين مخلوقاً يختلف جذرياً في نوعه عن الحيوانات الأخرى فالجيم الرشيق والذنب الممتد بتموجات إلى الأعلى والرقبة الرفيعة المتجهة بانحناء نحو الأعلى والرأس الصغير المغطى بالحراشف التي لها مقطع شبه بسقف مقوس تظهر كلها بوضوح أكثر على الصورة الفوتوغرافية للتنين، غير أن المزجج وهذا الوضوح لا يبرز على الألواح الملونة ، ويمتد رداء الحراشف على الأرجل الأمامية شبيه بأرجل فصلية من القطط ذات السيقان الطويلة كالفهد مثلا كذلك تكون الأقدام الخلفية على شكل مخالب طير جارح ويلاحظ على نهاية الذيل وجود إبرة صغيرة تشبه إبرة ذيل العقرب .

أما الرأس بشكل عام فهو رأس الغي ويبرز من الفهم المغلوق لسان دور فلقتين كما وللتنين قرن كبير مستقيم منتصب تخرج من جذره زائدة لحمية نحو الخلف وتلتف حول نفسها مكونة شكلاً حلزونيا وعلينا أن نتصور أن هناك قرنين وزائدتين لحميتين ، كما ذكرنا سابقا، وتتدلى من خلف الفك ضفيرة شعر مكونة من ثلاث خصل ولبدة طويلة مكونة من ثلاث خصل حلزونية أيضا تنحدر من الرأس حتى موضع الكتف . أما أقدام التنين البابلي فكانت ذا مخالب أربعة ثلاثة متجهة نحو الأمام وواحدة نحو الخلف، ونرى بوضوح مخالب الطير في القوادم الخلفية مع قوادمها الأمامية ذات الأصابع الخمسة، ولو عثرنا على حيوان مثل التنين البابلي فعلينا أن نضعه مع الديناصورات ومن الجدير بالذكر أن هناك فصيلة من الديناصورات المعروف باسم (Iguenodon) وعاش في العصر الطباشيري البلجيكي وهو أقرب ما يكون إلى حيوان التنين الموجود في بابل. وظهر التنين بلون فاتح وصبغة قرونها وأعرافها وألسنتها المشقوقة ومخالبها باللون الأصفر. وفيما يلي تحليلاً مفصلاً لهذا الحيوان .

فقد استعار الفنان البابلي شكل التنين كرمز للإله مردوك إله البابليين (المسمى بإله العالم السفلي) وهنا يؤكد الفنان على القيمة الجمالية والرمزية من خلال شكل الحيوان الجامع لمراكز القوة في أجزاءه المتعددة.

وترى الباحثة أن البابليين باستخدامهم هذا الشكل الحيواني كان الغرض منه إضفاء صبغة دينية على البوابة والتي تمثل واجهة المدينة .

كما وظف الفنان الصفة التناظرية في التكوين من خلال حركة السيقان لدى الحيوان وكانت ذو وضع انسيابي متناظر مع الرقبة محاولاً تحقيق التكامل في الشكل من خلال وضعية السير هذه والمتجانسة مع حركة الحيوانات البقية على البوابة والملاحظ ان سمة الانسيابية هي من سمات الفن الرافديني نجدها متمثلة في عصر الوركاء[*]، فضلاً عن ذلك فقد حقق الفنان حركة حلزونية في هذا الشكل الحيواني (أي التنين) من طلاء الزائدة اللحمية التي تخرج من جذر القرن المستقيم للتنين وهي تؤكد قيمة جمالية في الشكل من خلال وضعها المتناظر مع

---

[*] من الجدير بالذكر ان الاختام الاسطوانية الموجودة في بلاد سومر خصوصاً في عصر الوركاء حيث نجد على بعض الاختام حيوانات ذات أعراف طويلة متشابهة وانسيابية الرقبة لهذه الحيوانات تشبه الى حد كبير حركة التنين على بوابة عشتار . ومن الملاحظ ان الحيوان المركب (التنين) قد استخدم في العصر السومري الحديث من خلال وضعه على كأس الإله كوديا مع اختلافه عن التنين الموجود على بوابة عشتار بإضافة الاجنحة له وحركته الواقفة .

تقدس اللسان وشكل الرقبة المنساب مع الظهر والذي يوحي بالامتداد أو الاستمرار مع الأطراف الأطراف اليسرى للحيوان .

كذلك فأن الفنان حقق توازن متماثل من خلال حركة الأطراف المتماثلة وكان الإيقاع في هذه الحركة رتيباً لأن كل جزء يشبه بحركته الجزء الآخر. فالانسجام كان واضحاً من خلال حركة الحيوان ككل. كما أن البابليين حققوا قيماً جمالية باطنية تأملية في هذا الشكل الحيواني، تبعث بالمشاهد إلى التأمل والكشف عن أشياء لا تدركها العين ومحاولة التعرف لما خلف هذا الشكل الحيواني المركب من معنى ودلالة إذ ظهرت لنا في هذا الحيوان جمالية روحية من خلال الحركة الحلزونية ومحاولة الفنان في التعبير عن المتضادات بأساليب شتى منها الشكل والملمس واللون وكذلك حاول الفنان ملء الفضاء المغلق (أي داخل الحيوان نفسه) من خلال التقنية المستخدمة في شكل الجلد وعدم ترك مساحة فارغة من خلال اتخاذ الحراشف اتجاهاً واحداً يبدأ من الرأس وينتهي بالذيل محققا بذلك وحدة ديناميكية تسهم في تكامل العمل الفني والتعبير عن الامتلاء داخل الفضاء المغلق ومن خلال التكرار في الشكل الحرشفي وصولاً إلى ما لا نهائية .

كما وقد وزع الفنان البابلي وحداته المكونة لهذا الحيوان بصورة متساوية فلم يدع جزء يفرض سيادته على الأجزاء الأخرى وقد حقق السيادة من خلال توحيد اتجاه النظر.

أما بالنسبة لاستخدام الفنان البابلي للون الأبيض أو (العسلي الفاتح) لهذا الحيوان فوق الأرضية الزرقاء (اللازوردية) هو للتعبير عن إبراز هذا الحيوان وظهوره بشكل نافر عن الخلفية مما يعطي إيماء بالعمق.

وترى الباحثة أن الفنان البابلي جمع بين أكثر من صفة ترمز للقوة لأكثر من حيوان ومثلها في هذا الشكل الحيواني المركب المتعدد الوحدات فظهرت قيم جمالية روحية تعبر عن كل المخلوقات. وكذلك تجسيده لوحدة المتضادات وتستنتج الباحثة أن الفنان البابلي كان يؤكد على النزعة الرمزية كقيمة جمالية كما أن استخدام الحركة الانسيابية في الشكل الحيواني ككل هي سمة تميزت بها الحيوانات في بلاد الرافدين عموماً .

النموذج (٣) : زهرة البابونك (البيبون)

وهي زهرة عشبية برية معمرة تنمو في المراعي وإلى جانب الجدران وتوفره بكثرة في حقول العراق كنبات ينمو بشكل طبيعي[*] واستخدمها العراقيون على مر العصور لشفاء بعض الأمراض، كما واستخدمها البابليون بكثرة كرمز للشفاء، وطرد الأمراض عن المدينة وكذلك لتزيين واجهات الأبنية والقصور وحتى في الأواني والأرقام ليس في العهد البابلي الأخير فقط بل

[*]) للمزيد مراجعة كتاب الاعشاب الطبية : ص١٥٠ .

استخدمت هذه الزهرة في بلاد سومر وعند الأشوريين في تزيين ملابسهم وأغطية الرؤوس لملوك والثيران المجنحة .

أما بالنسبة لشكل هذه الزهرة المستخدمة في تزيين جدار بوابة عشتار فكانت الزهرة دائرية الشكل ذات قرص دائري أصفر اللون وتلتق حوله مجموعة من أوراق بيضاء اللون وهي تختلف في العدد من زهرة إلى أخرى فكانت عند السومريين عددها (٨ وريقات) وعند الأشوريين (١٢ وريقة) غير أن البابليين حيث استخدموها في تزيين بوابة عشتار فكان عدد الوريقات البيضاء (١٦ وريقة)، تلتف خلال قرص أصفر وكان ترتيب هذه الأزهار على شكل شريط يؤطر جدران البوابة المحتوية على الحيوانات فكانت مكملة للوحدات الهندسية والتي تحيط بهذه الأزهار وهي تشكل أيضاً وحدة مترابطة مع البناء المعماري لشكل البوابة فأضافت هذه الزهرات جمالاً مكملاً للنقوش الهندسية الأخرى المحيطة بها.

بالإضافة على ما نلاحظه من سيادة واضحة للون الأزرق (اللازوردي) في بوابة عشار فاستطاع الفنان أن يكسر الرتابة المتمثلة بالزرقة الطاغية على واجهة البوابة وإسباغ الحيية عليها من خلال لوني الزهرة الأبيض والصفر والذي شكل تعبراً في بنية تركيب البوابة من خلال التضاد اللوني ما بين الأبيض والأزرق والذي أعطى للزهرة شكلاً بارزاً عن الأرضية، مما دل على قوة التصميم وقوة الإجادة في تشكيل هذه الزهرة بصفة خاصة وتشكيلها على جدران البوابة بشكل عام .

من خلال الوصف السابق للوردة المنفذة في برواية عشتار تسنح الباحثة تركيز البابليين على العدد والحساب من خلال استخدامهم للأرقام في عدد وريقات (زهرة البابنك) والتي أصلها (١٢ وريقة) وقام البابليون بمضاعفتها في (١٦ وريقة) وكانت قبل ذلك عددها (٨ وريقات) ممثلة في الأباريق السومرية والأختام الأسطوانية مما يدل على تركيز البابليين على الحساب من خلال مضاعفات العدد (٢) ولعلهم أرادوا بذلك التأكيد على ثنائية الوجود بعددها هذا ومن خلال الألوان الثنائية المستخدمة كاللون (الأبيض والأصفر) في الوردة (والأبيض والأسود) في الأفريز الهندسي الذي يؤطر الوريدات وكذلك لوني الحيوانات واختلافهما مع الخلفية المنفذة عليها .

كذلك تجد الباحثة بأن (زهرة البابنك) ليست حديثة الاستعمال في التريين فهي أسلوب مستمد من السومريين والأشوريين في تزيين الملابس والأبنية والقصور بالإضافة إلى ما تقدم يتضح بأن التكرار الذي تبناه الفنان البابلي في هذه الزهرة واتجاهها بشكل أفقي إنما يحمل معنى جملي روحي فهي تميل للإشراق وتقود المتأمل إلى اللانهائية من خلال تكرار الوحدة الزخرفية عدة مرات وهي تؤلف شكلاً متناظراً وتقابل في الوريقات الثنائية العدد وهي أسلوب عراقي قديم

تميز به من وادي الرافدين قديماً محاولاً من خلالها شغل الفضاء بشكل كامل من خلال التكرار بالزهرة ذات الاستخدام الزخرفي وبأسلوب النحت البارز وتمثل بحركة أفقية حيث تستخدم هذه الزخرفة الزهرية كما شبه تؤطر الأشكال النحتية الأخرى وغالبا ما تجدها مؤطرة بخطوط وأشكال هندسية من الأعلى والأسفل على شكل مستطيلات ومربعات (سوداء وبيضاء) فوحدات هذه الزخرفة تتحرك ضمن الأفريز حركة متعاقبة من اليمين إلى اليسار وبالعكس. فالفنان البابلي باستخدامه هذه الزخرفة ذات الشكل الزهري حقق توازناً محورياً داخل الزهرة من خلال الوريقات المحيطة بمركزها.

ويتضح للباحثة إن الفنان باستخدامه للزهرة الواحدة والمحددة بنسب معينة كتعبير عن تعدد الوحدة والتي ملأ فيها الجدار مكرراً إياها لتقود بالنتيجة إلى لمطلق كذلك تستنتج الباحثة أن الفنان حقق جمالية في الوردة والأرضية أو الخلفية الموجودة عليها من خلال التضاد اللوني بين الفاتح والغامق واللون البارد والحار فتظهر الزهرة وكأنها نافرة وبارزة عن الأرضية.

كذلك حقق الفنان من خلال الزهرة المستخدمة تكراراً متماثلاً وهو طابع يحقق وحدة في العمل الفني. كذلك تجد الباحثة أن البابليين من خلال بحثهم عن القيم الجمالية حاولوا تجسيدها من خلال التكرار للأصل الواحد والتي بدورها تحقق التكرار اللامتناه، هي إحدى سمات الفن العراقي القديم المهمة .

وكذلك التفاوت في درجات اللون مع الأرضية أسهمت في تحقيق عمق فراغي أراد الفنان تحقيقه. أما بالنسبة للتضاد والذي حققه الفنان فهو فضاء مستقر داخل الوحدة الزخرفية (أي الزهرة) وفضاء مغلق يحيط بالزهرة محاولاً بذلك ملء هذا الفضاء بالتكرار المتمثل بالوريدات داخل الأفريز.

الفصـــــــل الرابع

أولا: النتائج

١-جسد الفنان البابلي الحركة التكرارية في الأجزاء الداخلية المكونة للحيوانات كحركة الأرجل مثلا وكذلك الحركة التكرارية في الحيوانات والتوريدات الموجودة على البوابة والتي تعطي إحساس بالحركة والسير باتجاه مدخل البوابة وأخرى خارجة منها، فاللسان البابلي حقق جمالية من خلال توازن الأشكال وتجانسها من خلال الإيقاع الذي يحكمها والذي يوحي الاستمرارية وعدم التوقف أي معبراً عن اللامتناهي من خلال هذه الحركة السيمترية .

٢-حاول الفنان ملء الفضاء المغلق والمساحات الموجودة داخل الأشكال الحيوانية والمتمثلة بالحراشف في التنين وخصلات الشعر الحلزونية في (الثور) والفضاء المفتوح الذي يقع خارج

هذه الأشكال الحيوانية محاولاً ملئه بالتنين والثور والأفاريز ذات الزخرفة الهندسية والنباتية محاولاً بذلك كسر الجمود الذي يخلقه اللون الواحد والمسافات الكبيرة بين حيوان وآخر ولعله بذلك حاول إعطاء الإحساس بجمال العمق من خلال (اللون الأزرق) للبوابة والذي يبرز الأشكال الحيوانية والنباتية ويظهرها بشكل ناضر على البوابة .

٣-عبر الفنان على اللانهائية من خلال الإنقاع الحلزوني والحركة الانسيابية الموجودة في التنين والثور وتكرار الأشكال الحيوانية بصورة متناوبة ما بين الثيران و(الحيوانات المركبة) وكذلك التكرار الموجود داخل هذه الأشكال والمتمثل بالاستمرارية في الحركة من خلال تقدم الأرجل لكلا الحيوانين وبصورة منتظمة حقق لها الفنان جماليته وكذلك التكرار للزخرفة النباتية المتمثلة بزهرة البابنك من خلال تعدد الزهرة نفسها على شريط أفقي يعطي الإحساس بالجمالية المطلقة والاستمرارية اللامتناهية .

٤-حقق الفنان التضاد من خلال الحركة الأفقية المتمثلة بالوريدات والحركة العمودية الموجودة في حركة الحيوانات وترتيبها بشكل عمودي بصفوف متبادلة وكذلك نجد التضاد في اللون المستخدم والطاغي لبوابة عشتار وهو الأزرق (الفيروزي) وألوان الحيوانات الموجودة عليها كاللون الأبيض للتنين والأصفر للثور والأصفر والأبيض للزهرة وكذلك الغامق والفاتح بالنسبة لتلك الألوان كذلك نجد التضاد في الفضاء المفتوح المحيط بالحيوانات والفضاء المغلق المحيط بالوريدات، والتي جسدها الفنان البابلي جميعها من خلال الملمس والتقنية المنفذة بها هذه الأشكال والتي تختلف عما هو موجود من أشكال حيوانية غير مزججة في شارع الموكب وغيرها من الجدران المبنية بالطابوق غير المفخور .

ثانياً : الاستنتاجات

١-تستنتج الباحثة أن الأساس الديني والعقائدي كان له الأثر الأكبر في إنتاج الفنان للأعمال التي يقوم بتصويرها وتنفيذها سواء على جدران المعابد أو القصور أو الأختام فالعمل الفني سواء كان نحتاً أم تصويرا مرتبط بصورة أو بأخرى بالسلطة الدينية والموضوعات الخيالية والأسطورية، وفي ذلك يقول (أدريه بارو) "أن من النادر العثور على عمل فني عراقي قديم ليس بمادة دينية" .

٢-كما تستنتج الباحثة إن الأساس الفكري للانهائية عند البابليين وجه نظر الفنان في التعبير عن الانطلاق فالأشكال الحيوانية المركبة كانت المعبرة عن معتقدات البابليين آنذاك، فحاول الفنان من ذلك تحقيق الامتزاج والاتحاد بين الخيال والواقع وحقق اللامتناهي من خلال الحركة الحلزونية والانسيابية وتكرار الوحدة النباتية (الزهرة) المتعددة.

٣-تستنتج الباحثة إن الفنان البابلي من خلال تصميمه وبنائه لبوابة عشتار لم يجعل السيادة متمثلة في عنصر معين للأشكال الموجودة فيها وإنما كان كل جزء يمثل سيادة بحد ذاته على الرغم من سيادة اللون (الأزرق) في البوابة إلا إنه حاول شغله وتركيز الانتباه على ما موجود فيها وليس فقط على اللون الأزرق وهذا أسلوب يختلف عما كان سائداً في السياق حيث كانت المواضيع الموجودة على الأختام والجدران والبوابات تحمل عنصر سيادي سواء كانت هذه السيادة لشخصية الملك أو نبات مقدس أو عبادة إله معين، وكذلك كانت المساحات المنفذة عليها هذه المواضيع مليئة ومزدحمة بالشخصيات والمساحات الفارغة قليلة ونادرة كما في الأشكال السابقة الذكر في الفصل الثاني .

٤-وجدت الباحثة بأن الفنان البابلي لم يأتي بالشيء الجديد في حركة الحيوانات وكذلك الزهرة المستخدمة بالبوابة وإنما كانت طريقة سير الحيوانات مشابهة تماماً لما سبق من حيوانات في بلاد آشور كالثور المجنح فتقديم الساق اليسرى وتأخير الساق اليمني هي حركة توحي بالمسير ولم يكن للفنان البابلي فضل في اكتشافها كما ذكرنا سابقا كذلك استخدام (زهرة البابنك) هي موجودة ومستعملة من قبل السومريين وتلاهم الأشوريين بحيث وظفوها في تزيين ملابسهم وقصورهم وتيجان ملوكهم وحتى أغطية رأس الثيران المجنحة فهي مفضلة عند الأشوريين والبابليين كونها زهرة ربيعية متوفرة في أرض العراق بكثرة، وهي ذات شكل شعاعي وكانت تستخدم في المجال الطبي بكثرة وربما الفنان حاول من خلال وضعها على جدران البوابة لكي تطرد الأمراض بالإضافة إلى جانبها التزييني وهنا لا يمكن الاستنتاج أن الفنان البابلي يؤكد على النزعة الرمزية كحقيقة جمالية.

هوامش البحث :

(١) ابن منظور : لسان العرب ، بيروت ، دار لسان العرب ، ج٣ ، ص٣٨٤ .

(٢) عبد المنعم ، راوية : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ ، ص١٠-١٢ .

(٣) المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص١٢٤ .

(٤) لؤلؤة ، عبد الواحد : موسوعة المصطلح النقدي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، مج ١ ، سلسلة الكتب المترجمة ، دار الرشيد ، بغداد ، ص٢٦٩ .

(٥) المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص١٨٠ .

(٦) ساكز ، هاري : ترجمة عايد سلمان ، عظمة بابل ، موجز حضارة وادي دجلة والفرات القديمة ، ط١ ، لندن، ١٩٦٢ ، ط٢ ، لندن ، ١٩٦٦ ، ص٤١ .

(٧) مورتكات ، انطوان : الفن في العراق القديم ، ت. عيسى سلمان ، سليم طه ، سلسلة الكتب الفنية (٣١) ، طبع في مطبعة الأديب البغدادية ، ص٤٣ .

(٨) مورتكات ، انطوان : المصدر السابق ، ص١٤٠ .

(٩) ثروت عكاشة : تاريخ الفن ، الفن العراقي سومر وبابل واشور ، مطرومي فينا ، ص٥٤٢ .

(١٠) كيرا ، ادوارد : كتبوا على الطين ، ت. محمد حسين الامين ، الناشر مكتبة الجوادي ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص٢ .

(١١) مجموعة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج٤ ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٩٢-٩٣ .

(١٢) ثروت عكاشة : تاريخ الفن ، الفن العراقي ، المصدر السابق ، ص٥٢٢ .

(١٣) مشحوش ، شرشو : ونجده على جدران بوابة عشتار في بابل وهو حيوان مركب يرمز للإله مردوخ .

(١٤) حداد ، مرتضى : الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، ١٩٨٨ ، ص٦١.

(١٥) حضارة العراق : ج٤ ، المصدر السابق ، ص١٠٠-١٠١ .

(١٦) المصدر نفسه : ص٢٠ .

(١٧) عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، ص١٢ .

(١٨) الباشا ، حسن : تاريخ الفن في العراق القديم ، ب.ط ، ص١١٨-١١٩ .

(١٩) كونينو ، جورج : الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور ، سليم طه التكريتي ، دار الشؤون الثقافية الامة ، ط٢، ١٩٨٦ ، ص٢٩٨ .

(٢٠) ثروت عكاشة ، المصدر السابق ، ص٢٢٢ .

(٢١) انطوان ، موتكات : الفن في العراق القديم ، ت. عيسى سلمان ، ص٤٤٢ .

(٢٢) نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج٤ ، ١٩٨٥ ، ص٤٠٠ .

(٢٣) ثروت عكاشة : المصدر السابق ، ص٦١٩ .

(٢٤) باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١ ، منشورات دار لبنان ، ٥٣ ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ص٥٦٥ .

(٢٥) عبد الواحد علي ، فاضل : عشتار ومأساة تموز ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ص٧٩ .

(٢٦) المصدر نفسه : ص٢٢ .

(٢٧) العراق في التاريخ : المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص١٠٧ .

(٢٨) درور ، ليدي : في بلاد الرافدين ، فؤاد جميل ، ط١ ، بغداد ، ص٣١ .

(٢٩) اسماعيل ، علام ، نعمت : فنون الشرق الاوسط ، ١٩٦١ ، ص٨٧٧ .

(٣٠) بوتيرو ، جان : المصدر السابق ، ص١٧٧ .

(٣١) حضارة العراق : ج٣ ، ص١٧٩ .

(٣٢) مجلة المعرفة : عجائب بابل ، ص١٩٥ .

(٣٣) فارس شمس الدين والخطاط : تاريخ الفن القديم ، ت. سلمان عيسى ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٨٥ .

(٣٤) كولد فاي ، روبرت : المصدر السابق ، ص٣٤ .

(*) أدد : اسم سامي الإله المشرف على المطر والعواصف والزوابع وعلى بقية الأنواء الجوية . (بلاد الرافدين – الكتابة – العقل – الآلهة ، ص٣٦٠) .

(٣٥) كولد فاي ، روبرت : المصدر السابق ، ص٣٨ .

(٣٦) عبد المنعم ، راوية : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، ١٩٨٧ ، ص١٢-١٥ .

(٣٧) كولد فاي ، روبرت : المصدر السابق ، ص٣٨ .

(٣٨) العراق في التاريخ : المصدر السابق ، ص٥٣ .

(٣٩) ثروت عكاشة : المصدر السابق ، ص٦١٣ .

(٤٠) مورتكارت ، انطوان : الفن في العراق القديم ، ص٤٤٢ .

(٤١) رسالة عن الفارس الآشوري تقدم بها مجيد كوركيس يوحنا ، ١٩٨٣ ، وهي رسالة ماجستير ، ص٤٤ .

(٤٢) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، ج٢ ، ١٩٨٢ ، ص١٢٢ .

(٤٣) عبد المنعم ، راوية : المصدر السابق ، ص٢٣ .

(٤٤) سكانر ، هاري : عظمة بابل ، ص٢٤٥ .

(٤٥) بارو ، اندريه : سومر وفنونها وحارتها ، ١٩٧٧ ، ص٧ .

(٤٦) الجندي ، انعام : دراسات في الفلسفة اليونانية العربية ، منشورات مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر ، ص٥٦ .

المصادر والمراجع

١.ابن منظور : لسان العرب ، بيروت ، دار لسان العرب ، ج٣ .

٢.إدوارد كيرا : كتبوا على الطين ، ت. محمد حسين الامين ، الناشر مكتبة الجوادي ، بغداد ، ١٩٦٢ .

٣.اندريه بارو : بلاد آشور ونينوى وبابل ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .

٤.اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ١٩٧٧ .

٥.انطوان مورتكات : الفن في العراق القديم ، ت. عيسى سلمان ، سليم طه ، سلسلة الكتب الفنية (٣) ، طبع في مطبعة الأديب البغدادية .

٦.انعام الجندي : دراسات في الفلسفة اليونانية العربية ، منشورات مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر .

٧.جان بوتيرو : بلاد الرافدين الكتابة العقل الآلهة ، ت. البير أبونا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠ .

٨.جورج كونينو : الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور ، سليم طه التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٩.حسن الباشا : تاريخ الفن في العراق القديم ، ب.ط .
١٠.حياة ابراهيم محمد : نبوخذنصر الثاني ٦٠٤-٥٦٢ ق.م ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١١.راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ .
١٢.روبرت كولد فاي : بوابة عشتار ، وزارة الثقافة والاعلام ، طبع بمطابع جامعة الموصل ، مديرية مطبعة الجامعة .
١٣.صفا لطفي عبد الامير : القيم الجمالية والفكرية للوحدات الزخرفية في عمارة سامراء ، ١٩٩٩ ، دراسة غير منشورة .
١٤.طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١ ، منشورات دار لبنان، ط١ ، ١٩٥٣ .
١٥.عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، ١٩٩٧ .
١٦.عبد الواحد لؤلؤ : موسوعة المصطلح النقدي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، مج١ ، سلسلة الكتب المترجمة ، دار الرشيد ، بغداد .
١٧.عكاشة ثروت : الفن في العراق القديم وسومر وبابل وآشور ، مطروح في فينا .
١٨.فاضل عبد الواحد علي : العراق في التاريخ ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٨٢ .
١٩.فاضل عبد الواحد علي : عشتار ومأساة تموز ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٢٠.فرانتيشيك ستاري وفاكلاف جيراسيك : الاعشاب الطبية ، ت. شروق محمد كاظم سعد الدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
٢١.ليدي دور : في بلاد الرافدين ، فؤاد جميل ، مطبعة شفيق ، ط١ ، بغداد .
٢٢.مجلة المعرفة : ب.ت ، ب.ط .
٢٣.مجموعة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج٤ ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٢٤.مجيد كوركيس يوحنا : الفارس الآشوري ، رسالة ماجستير ، ١٩٨٣ .
٢٥.مرتضى شهاب حداد : الموروث الحضاري في النحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، ١٩٨٨ .
٢٦.المعجم الفلسفي : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩.
٢٧.نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط ، ١٩٦١ .
٢٨.هاري ساكز : عظمة بابل ، موجز حضارة وادي دجلة والفرات القديمة ، ت. عايد سلمان ، ط١ ، لندن ، ١٩٦٢ ، ط٢ ، لندن ، ١٩٦٦ .
٢٩.هربت ريد : معنى الفن : ت. سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .

Sources and references :

1.Ibn Manzur: Lisan Al Arab, Beirut, Dar Al Lisan Al Arab, Part 3.

2.Edward Kera: They Wrote on Clay, T. Muhammad Hussein Al-Amin, publisher, Al-Jawadi Library, Baghdad, 1962.

3.Andre Barro: Assyria, Nineveh and Babylonia, Dar Al-Rasheed Publishing, 1980.

4.Andre Barrow: Sumer, its arts and civilization, 1977.

5.Antoine Mourtkat: Art in ancient Iraq, t. Issa Salman, Salim Taha, Technical Books Series (3), printed in Al-Adeeb Al-Baghdadi Press.

6.Inaam Al-Jandi: Studies in Greek-Arabic Philosophy, Publications of the Middle East Foundation for Printing and Publishing.

7.Jean Botero: Mesopotamia writing the mind of the gods, t. Albert Abuna, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1, 1990.

8.George Konino: Daily Life in Babylonia and Assyria, Salim Taha Al-Tikriti, House of General Cultural Affairs, 2nd Edition, 1986.

9.Hassan Al-Basha: The History of Art in Ancient Iraq, Bt.

10.The Life of Ibrahim Muhammad: Nebuchadnezzar II 604-562 BC, Dar Al-Hurriya for Printing, Baghdad, 1983.

11.Rawiya Abdel Moneim: Aesthetic Values, Dar Al-Marefa Al-Jami`iyyah, 1987.

12.Robert Cold Fay: Ishtar Gate, Ministry of Culture and Information, printed by Mosul University Press, University Press Directorate.

13.Safa Lutfi Abdel Amir: Aesthetic and Intellectual Values of the Decorative Units in the Samarra Building, 1999, an unpublished study.

14.Taha Baqer: An Introduction to the History of Ancient Civilizations, Volume 1, Dar Lebanon Publications, 1st Edition, 1953.

15.Asim Abdel Amir: The Aesthetics of Shape in Modern Iraqi Painting, 1997.

16.Abdul Wahed Lulu: Encyclopedia of Critical Terminology, Publications of the Ministry of Culture and Information, Volume 1, Translated Book Series, Dar Al-Rasheed, Baghdad.

17.Okasha Tharwat: Art in ancient Iraq, Sumer, Babylon and Assyria, Matrouh in Vienna.

18.Fadel Abdul Wahed Ali: Iraq in History, National Library, Baghdad, 1982.

19.Fadel Abdul Wahed Ali: Ishtar and the Tragedy of Tammuz, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, 2nd Edition, 1986.

20.František Stari and Václav Jerasek: Medicinal Herbs, T. Shorouk Muhammad Kazem Saad Al-Din, House of General Cultural Affairs, 1986.

21.Lady Dor: In Mesopotamia, Fouad Jamil, Shafiq Press, 1st floor, Baghdad.

22.Knowledge Magazine: B.T., B.T.

23.A group of Iraqi researchers: The Civilization of Iraq, Part 4, Baghdad, 1985.

24.Majid Korkis Youhanna: The Assyrian Knight, Master's Thesis, 1983.

25.Mortada Shihab Haddad: The Civilizational Legacy in Contemporary Iraqi Sculpture, unpublished MA thesis, 1988.

26.The Philosophical Dictionary: The General Authority for Princely Press Affairs, Cairo, 1979.

27.Neamat Ismail Allam: Arts of the Middle East, 1961.

28.Harry Sacks: The Greatness of Babylon, Summary of the Ancient Civilization of the Tigris and Euphrates Valley, t. Ayed Salman, 1st floor, London, 1962, 2nd floor, London, 1966.

29.Herb Reed: The Meaning of Art: T. Sami Khashaba, House of Cultural Affairs, Baghdad, 2nd Edition, 1986.