المعتقدات والافكار الدينية في بلاد الرافدين من خلال المسلات الملكية

أ.د.طالب منعم حبيب الشمري
جامعة واسط ـ كلية التربية

أ.م.عبد الرزاق حسين حاجم
جامعة القادسية ـ كلية التربية

Razq3000@yahoo.com

Beliefs and Religious Thoughts in Mesopotamia through Royal Obelisks

Prof. Dr. Talib Mounim Habib Al-Shammari Assistant Professor A. Abdul Razzaq Hussain Hajim

Abstract

The obelisk is a large stone block with a height ranging from 50 cm to 3 m. It varies in width from one obelisk to another. It is sculptured from one side or two or four sides with prominent picture inscriptions, often accompanied by cuneiform texts for immortalising kings and their military campaigns. This obelisk is constructed in a rectangular or square, and some of them a dome convex or semi-circular or pyramid. The lower section of the obelisks is wide, similar to the base of the base, and another section is sculpted on a slightly sloping end, so that it can easily be attached to the ground or placed on a special base. The rulers and kings of Mesopotamia established and displayed the obelisk in public places in order to be seen by the public. It also was placed in the yards of temples or public squares and squares and the streets of cities. It used to celebrate their religious, military and historical achievements in order to immortalise their actions. These obelisks are held to commemorate the deeds of kings and their achievements in peace and war as confirmed by the cuneiform texts and the artistic scenes implemented on them.

المسلة عبارة عن كتلة حجرية كبيرة الحجم يتفاوت ارتفاعها ما بين (٥٠سم و ٣م)، وتختلف في عرضها من مسلة الى اخرى، تنحت من جانب واحد أو من أثنين أو من أربع جوانب بنقوش صورية بارزة ترافقها في معظم الأحيان نصوص مسمارية تخليديه للملوك من خلال تدوين أخبار الحملات العسكرية أو الحوليات الملكية أو المتغيرات العمرانية عليها، وقد عملت هذه المسلات على نحو مستطيل أو مربع كما ان للبعض منها قمه محدبة أو شبه دائرية او هرمية(١).

ويكون القسم الأسفل من المسلات عريضاً بما يشبه قاعدة الاستناد، وقسم أخر منها نحت على هيئة نهاية رفيعة بعض الشيء لكي يسهل تثبيتها في الأرض أو نصبها فوق قاعدة خاصة(٢). عمد حكام و ملوك بلاد الرافدين إلى إقامة مسلاتهم وعرضها في أماكن عامة يمكن مشاهدتها من قبل عامة الناس إذ كان يتم وضعها في ساحات المعابد أو الميادين العامة وساحات القصور وشوارع المدن، وذلك لتوثيق أعمالهم الدينية وانجازاتهم العسكرية والتاريخية مفتخرين بتلك الأعمال ولتذكير الأجيال بتلك الانجازات(٣)، وكانت هذه المسلات تقام لتخليد ذكرى أعمال الملوك ومنجزاتهم في السلم والحرب كما تؤكد ذلك النصوص المسمارية المنقوشة والمشاهد الفنية المنفذة عليها(٤).

١- مسلة العقبان :-

تعد هذه المسلة احدى الاعمال الفنية المهمة العائدة الى الحاكم اي-اناتوم احد حكام سلالة لكش الاولى والذي ورث الحكم عن ابيه أ-كوركال ويحدد ابتداء حكمه نحو سنة ٢٤٧٠ ق.م (٥). عرفت بمسلة العقبان أو النسور، إذ أقامها أي-اناتم تخليداً لذكرى انتصاراته على مدينة أوما وقد عثر على هذه المسلة في مدينة كرسو(٦) من قبل المنقب (دي سارزك) أثناء عمليات التنقيب وعند الكشف عنها وجدت هذه المسلة مجزئة إلى ستة قطع ومن ثم تم إعادة ترتيبها وهي الآن محفوظة في متحف اللوفر بباريس(٧).

يبلغ ارتفاع هذه المسلة نحو ١.٨٠م أما عرضها فبلغ حوالي ١.٣٠م وقد نحتت هذه المسلة من حجر الكلس(٨). الشكل [١](٩)

تعد المشاهد التي نفذت على هذه المسلة على درجة كبيرة من الاهمية من الناحية الحضارية،اذ ابرزت اساليب فنية عكست معلومات دينية وعسكرية وسياسية فضلا على ما ورد فيها من كتابات مسمارية جاءت متناغمة مع لغة النص الفني، وقد قسمت هذه المسلة الى عدة حقول شأنها شأن العديد من مسلات بلاد الرافدين وحوت واجهة المسلة على حقلين برز فيهما الاله

ننكرسو، بينما قسمت جوانب المسلة الاخرى الى اربعة حقول شملت تفاصيل المعركة التي دارت بين لكش واوما(١٠).

ويلاحظ على واجهة المسلة الحاكم اي–اناتوم وهو يتقدم كتيبة من الجند وهي تحمل بيدها الرماح وهناك مجموعة اخرى من حاملي الرؤوس وهم يسيرون فوق جثث الاعداء التي تناثرت على الارض دلالة على هزيمتهم(١١)،ويشاهد الحاكم اي–اناتوم وهو يحمل بيده سيفا قصيرا معقوفا وقد اصطف خلفه ايضا مجموعة من الجنود وفق اسلوب الكردوس.(الشكل ٢)(١٢).

وفي اعلى المشهد من اليمين يلاحظ نسورا وهي تحمل اجزاء من جثث الاعداء في حين يظهر الحاكم اي–اناتوم اسفل المشهد متمطيا عربته الحربية ويحمل بيده رمحا ضد ملك اوما دلالة على قيادته لجيشه ومشاركته في الحرب(١٣) ،ومما يلاحظ على هذا الحاكم حمله للاسلحة بكلا يديه الرمح والسيف حتى انه اضطر لربط العنان حول مقدمة العمرية التي جهزت بالفؤوس والحراب(١٤). (الشكل 3) والشيء المهم الذي يمكن ملاحظته في هذه المسلة اختلاف هيئة الجنود الذين يمثلون جيش الحاكم اي–اناتوم والواقفون امامه وخلفه،وقد اراد الفنان في ابراز هذا التفاوت ليؤكد التعددية في اصناف جيش هذا الملك(١٥). (الشكل ٣,٢) وفي حقل أخر من المسلة نجد مشهداً لم يتبق منه سوى بقايا نحت يمثل رمح مضروب على جمجمة عدو أصلع والذي يشخص في الكتابة المسمارية على المسلة بأنه كاليئوم حاكم مدينة كيش(١٦).

أما في الحقل الأسفل فيشاهد الملك أي–اناتم على رأس الذين يدفنون الموتى وقد وضعوا جنباً إلى جنب بينما بدأ اخرون بحمل التراب في السلال على رؤوسهم ليملئوا قبورهم وفي هذه الأثناء يظهر الملك في حالة تعبد وهو يسكب الشراب على أناءين مليئين بالأغصان، ويظهر على المشهد أيضاً أحد الثيران وقد تم ربطه على الأرض ليقدم ضحية للإله ننكرسو(١٧) .(الشكل١)

أما في الجانب الآخر للمسلة فتظهر القوى التي أحدثت المعركة متمثلة بالإله ننكرسو الذي تبنى القضية العادلة لمدينته (لكش) حيث خصص له حقلين على الوجه الأمامي فيلاحظ الإله ننكرسو ممثلاً بهيئة رجل ضخم يرتدي مئزراً(١٨)،وهو ذو لحية طويلة وشعر ملفوف إلى الوراء على شكل ظفيره،و يحمل بيده اليسرى شبكة تحتوي عدداً في الإعداء (اصطادهم بشبكته) بينما يحمل الإله ننكرسو بيده اليمنى هراوة يهم بضرب رأس احد الاعداء الذي يهم بالخروج من الشبكة، وقد شدت هذه الشبكة بعقدة مزخرفة بأثنين من الأسود ويلاحظ ايضا الغيوم وفوقها طائر (الأمدوكود) رمز الإله ننكرسو(١٩) (الشكل ٤)

تتميز هذه المسلة بأهميتها في توثيق الفكر الديني في بلاد الرافدين أذ تقدم بعض الملامح عن المعتقدات الدينية السائدة آنذاك عند السومريين ،فقد أبرز الفنان الإله ننكرسو (الإله الحامي لمدينة لكش) والدور الذي اداه في أحراز النصر إذ يشاهد الإله وقد قبض على العدو في شبكته التي تمثل رمزاً للقوة المطلقة، والعجز المطلق لأعدائه وضحاياه(٢٠) .

كما ركز النحات على تضخيم صورة الإله مقارنة بصورة الملك وجنده مما يؤكد المحاولة الواضحة في إبراز دور الإله في أحراز عملية النصر(٢١).

ان عناصر التكوين في هذا المشهد الفني من الهة وحاكم ومحاربين خلقت موحيات ذهنية تعكس ايجاز الحدث الدرامي بشكل روائي متسلسل لطبيعة المعركة،فالقوى المهيمنة في المشهد توثق طابعا عسكريا دينيا،ومن خلال تلاعب الفنان في الحجوم المعطاة لشخوص الحدث والتركيز على شخصية القائد الذي اعطاه حجما مساويا لحجم جنوده الذين اصطفوا خلفه في متواليه عددية اريد منها التأكيد على هيمنة القائد والاستعداد للمعركة وتنفيذ اوامره بكل حرفية،كما ان تكرار هؤلاء الجنود احدهم تلو الاخر ما هو الى نوع من الابلاغ عن كثرة عددهم.

ومن خلال مفردات المشهد الفني لنا ان نستشف اهمية هذه المسلة باعتبارها نوعا من انواع التوثيق الديني العسكري والدولي ايضا اذ حددت العلاقات بين الدول وترسيم الحدود بينها.

ويلاحظ على هذه المسلة ايضا شانها شان بقية المسلات الاخرى مرافقة الكتابات المسمارية مع الحدث وهي تشرح وتفصل هذا المشهد.

٢- مسلة كوديا :-

تعد المسلة أحدى المنجزات الفنية التي جاءتنا من عهد الحاكم كوديا الذي حكم بحدود (٢١٤٤-٢١٢٤ق.م) في مدينة لكش في عصر سلالتها الثانية(٢٢). لقد أقام هذا الملك العديد من المسلات حتى أنه ذكر في أحد النصوص العائدة له أنه أقام سبع مسلات في أحد المعابد(٢٣). إلا أن مما يؤسف له أنه لم يتبق من هذه المسلات سوى بقايا قطع منها أو أجزاء للمنصات التي نصبت عليها(٢٤).ومن بين تلك المسلات التي وصلت إلينا أجزاء مسلة عثر عليها في لكش ، وقد تم تجميع هذه القطع(٢٥)،فشكلت هذه الاجزاء على هيئة لوح من الحجر بقمة محدبة مستطيلة الجوانب ذات أرضية مستوية. (الشكل ٥)

يبلغ ارتفاع مسلة الحجر (٧٠سم) وهي معمولة من حجر الكلس ومحفوظة حالياً في متحف برلين، يظهر فيه الملك كوديا حاملاً بيده غصناً صغيراً ويقوده أحد الإلهة وهو يمسك به من يده

ويحتمل أن يكون هذا الإله ننكشزيدا الذي يظهر من فوق كتفيه رأس أثنين من الأفاعي ويسير إمامه إله أخر وكلاهما يرتدي التاج المقرن(٢٦). وعلى الرغم من فقدان المشهد الرئيسي لهذه القطعة إلا أن كل ما نستطيع أن نراه هو بقايا مجرى مائي ربما أنه كان يصب من اناء محمول من قبل إله، وربما يعكس هذا المشهد دور الأمير كوديا كوسيط لإتمام عملية الخصوبة لدى الإلهة فنراه يحمل ذلك الغصن الذي ربما كن غصناً من شجرة الحياة(٢٧).

ومن الصعب معرفة الإله الذي يتوجه إليه كوديا إلا أن جدول الماء الذي نرى أجزاء واضحة منه في هذا المشهد ربما يوحي إلى توجيه دعواته إلى الإله أنكي إله الماء والحكمة أو ربما يتجه نحو الإله ننكرسو(٢٨) الذي كان يمنح الخصوبة للحقول أيضاً(٢٩). يظهر الحاكم كوديا على القطعة الفنية حاسراً الرأس وقد تم تشخيصه من أسمه المدون عليها والذي نقشت علاماته تحديداً على ثوبه(٣٠).

تميزت هذه المسلة بالطابع الديني والطقوسي الذي طغى على أعمال هذا العصر، حيث يظهر الأمير كوديا(٣١) بصحبة الإلهة لتقديم الصلوات لها(٣٢).

لقد جاءت المسلة لتؤكد التوثيق الفني للأفكار الدينية ولتعبر عن الالتزام والتمسك من قبل الحاكم بالطقوس الدينية ،ويلاحظ على هذا المشهد التأمل في تعابير الوجه والاستقرار في حركة الجسد وتماسك اليدين، كما يلاحظ الروحية العالية للحاكم كوديا وعطاءه الذي عكسه حمله للأناء الذي يفور منه الماء والذي يركز للخصوبة والحياة.

٣- مسلة أورنمو :

تنسب هذه المسلة إلى الملك أورنمو الذي حكم بحدود (٢١١٣-٢٠٩٦ق.م) وأسس سلالة حاكمة كان مقرها في مدينة أور وقد أصبحت هذه السلالة بعد مدة قصيرة إمبراطورية واسعة استمر حكمها حتى سقطوها في حوالي ٢٠٠٦ق.م(٣٣).

نحتت هذه المسلة من الحجر الجيري (الكلسي) وتم إعادة تركيب قطعها (بعد أن كانت مجزئة إلى عدة قطع عند العثور عليها في معبد ننار بمدينة أور)، ويبلغ ارتفاعها بعد إعادة تجميعها وترتيبها حوالي ٣.٠٥م أما عرضها فبلغ ١.٥٠م ويبدو أن المسلة كانت منصوبة على قاعدة أمام جدار في فناء المعبد، ومما يؤيد ذلك العثور على كسر من هذه المسلة على أرضية الفناء المرصوفة ، والمسلة محفوظة الآن في متحف الجامعة في بنسلفانيا بفلادلفيا(٣٤). (الشكل٦).

تم نحت المسلة وفق الأسلوب السومري القدم إذ قسم سطحها إلى خمسة حقول أفقية(٣٥). من الجهة الأمامية والخلفية، إذ نفذ على الوجه الأول (الأمامي) منها مشاهد لطقوس دينية، أما الوجه الثاني (الخلفي) فيظهر عليه مشاهد لاحتفالات بهيجة أقامها الملك أورنمو(٣٦) (شكل ٧) ويبرز على قمة المسلة المحدبة في وجهها الأمامي تحديداً رمز الهلال وقرص الشمس (أو نجمة) وبترتيب منعكس كما يظهر الملك مزيناً بطاقية وهو يقف إمام الإله ننار(سين) متربعاً على عرشه وفوق المشهد تظهر إلهة أخرى تحمل بأيديها أنية الماء المقدس(٣٧) (الشكل ٨) ويظهر الإله ننار في هذا المشهد وقد وضع على رأسه تاجه ذو القرون الأربعة المنتهية بعقدة تزينها رمز الهلال من الأعلى(٣٨). أما في الحقل الثاني من المسلة فيلاحظ عليه مشهد الملك واقفاً إمام عرش إله القمر (ننار) الذي يظهر حاملاً بيده العصا والحلقة(٣٩). وفي الحقل الثالث من المسلة نشاهد كسرة تمثل موضوعاً يصور الملك أورنمو وهو يحمل أدوات البناء على كتفه في حالة السير، كما يعينه من الخلف أحد المساعدين لأسناد هذا الأدوات على كتف الملك(٤٠). وفي الجانب الخلفي للمسلة يلاحظ مشهد قيام الملك أورنمو وأحد الكهنة بتقديم قربان أمام مذبح، وكذلك يضم المشهد سكب الماء المقدس(٤١).

تميزت هذه المسلة بالطابع الديني الذي طغى على أعمال هذا العصر بأسره وهو ما يوثق ويعكس ورع وتقوى ملوك العصر(٤٢).

تشكل هذه المسلة في عملها توثيقا دينيا اراد منه الفنان من ايصال رسالة فكرية عن اعمال هذا الملك الدينية وبناءه لاحد المعابد وتعد نموذجا توثيقيا فنيا للأفكار الدينية المتعلقة ببناء المعابد واهم الطقوس الخاصة بها.

لقد استطاع الفنان في عمله لهذه المسلة ان يؤكد على جوانب مهمة تتضح من خلال التفاصيل المتعلقة بها،فكبر حجم المسلة ما هو الا نوعا من انواع الابلاغات الفنية عن اهمية العمل الفني المنفذ في هذه المسلة وشمولية الموضوع المراد توثيقه.

لقد قسم الفنان المشهد الفني الى ثلاث مشاهد او وحدات فنية وبحسب الاولية والاهمية والتي تبرز من خلال اهمية الحدث ودور الالهة والملك وفعل البناء،ومن خلال ما تبقى من هذه المسلة نجد ان الفنان عمد في مشهدها الاول (من الاعلى) ان يظهر الملك بمصاحبة الالهة ليؤدي طقوسا دينية وذلك بصب الماء المقدس على نبته وضعت على مسند امام الالهة،ان فلسفة صب الماء المقدس على النباتات اريد منها توثيقا ابلاغيا واضحا عن افكار دينية متعلقة بأهمية الماء في تخصيب النباتات واهميته لكل الموجودات ،وقد ارتبط هذا المشهد وخصوصية مفرداته بالفكر

الديني(المحرك الاول لعمل الانسان)،وبذلك كان هذا المشهد الاول تجسيدا وتوثيقا لأفكار دينية تتعلق ببناء المعابد(بيوت الالهة) لاكتساب رضا الالهة اولا وتوجيه الناس(المتلقين)على التفاعل مع هذا الحدث سواء بشكل مباشر وهو الاشتراك في هذا العمل(اي البناء)او بشكل غير مباشر من خلال تقديم القرابين والهدايا لهذه الالهة.

لقد مارس الفنان في هذه المسلة تقطيع للمشهد الفني ليعبر عن كل مرحلة من مراحل المشهد الفني عن مدة زمنية او تركيبا زمنيا ابتداء من الاقدم نحو الاحدث.

ان انتقال البصر بين مفردات العمل الفني ولد استجابة لدى المتلقي في عملية توصيل التوثيق الديني لهذا المشهد الفني،وان تكرار صورة الملك وهو يواجه الاله من جهة اليسار وزوجته(لعلها زوجته)في الجهة اليمنى ما هو الا تأكيد على ممارسة الطقس الديني ليس لمرتين في الواقع وانما لمرة واحدة بحضور الاله وزوجته وبهذا التكرار حرص الفنان على تأكيد الابلاغ والتوثيق عن الافكار الدينية.

ثم ينتقل المشهد الى الحقل الثالث(الحقل الثاني مهشم)ليظهر الانتهاء من الطقوس الدينية والشروع في العمل،اذ يظهر الملك وهو حاملا لأدوات العمل لعله يسير الى مكان بناء المعبد.

لقد عزز الفنان العراقي القديم في هذا المشهد توثيقه للأفكار الدينية من خلال مجمل مفردات العمل الفني فعالج الفنان مسالة سمحات الوجه وارتباطاتها بالواقع النفسي او ماكنة الشخوص في المسلة، فالالهة تشير ملامح وجوهها الى الهيبة والعظمة والاكبرياء في حين جسد الفنان توثيقه للأفكار الدينية المرتبطة بطاعة المعبود والشروع بتنفيذ اوامره.

٤- مسلة حمورابي :-

عثـرت بعثـة الاستكشـافات الفرنسـية فـي أوائـل القـرن العشـرين، علـى مسـلة الملـك حمـورابي(٤٣). فـي مدينـة سوسـة(٤٤). وهـي تعـود للمـدة الزمنيـة (١٧٩٢-١٧٥٠ق.م) (٤٥). ومحفوظة حالياً في متحف اللوفر بباريس(٤٦). (الشكل ٩)

نفذت المسلة من حجر الديواريت (Diorite) الأسود(٤٧). وهي ذات شكل مستطيل وقمة محدبة يبلغ ارتفاعها (٢.٥م)، الوجه الأمامي للمسلة مقسم إلى قسمين، خصص الفنان الجزء العلوي منه والبالغ ارتفاعه (٦٥سم) (٤٨) لتنفيذ مشهد بالنحت البارز (Relief) يمثل مشهدا تنصيبيا من قبـل الالـه شـمش للملـك حمـورابي الـذي يظهـر بوضـعيه حافيـه(٤٩)،وبشـكل احتـرام وأجـلال وخشـوع(٥٠). أمـام الإلـه شـمش (šamaš)(٥١). إلـه الحـق والعدالـة(٥٢). وهـو جـالس بوضـعية

على كرسي العرش(٥٣). المزين واجهته بنظام الطلعات والدخلات، وهو احد مظاهر عمارة المعابد وخاصة في مدة العصر البابلي القديم(٥٤). وتتبعث الأشعة من فوق أكتافه، يعتمر الإله فوق رأسه التاج المقرن رمز الألوهية في بلاد الرافدين مكون من أربعة أزواج من القرون(٥٥)، ملامح الوجه واضحة وهو ذو لحية طويلة ومستطيلة الشكل تصل إلى الصدر، يمسك بيده اليمنى الممدودة إلى الإمام الحلقة والصولجان، رموز السلطة الملكية في بلاد الرافدين(٥٦) يقوم بتسليمها إلى الملك حمورابي نائب الإله على الأرض، وعليه أن يشرع قانون الإله المتسم الحق والعدالة(٥٧).

ويرتدي الإله شمش ثوباً طويلاً يصل إلى كامل القدمين اللذين يستقران على قاعدة مزينة بشكل المثلث المتكرر الذي يشبه حراشف السمكة، وهو رمز الجبل، ويتميز الثوب بطيات أفقية مزينة بأهداب تكون على شكل خطوط عمودية صغيرة ومتموجة، ويغطي الثوب كتفه الأيسر إلى رسخ اليد اليسرى المثنية على الصدر، في حين مثل كتفه الأيمن عارياً، صور الفنان الملك حمورابي وهو يعتمر فوق رأسه بغطاء يشبه العمامة، ملامح الوجه واضحة، وله لحية طويلة مستطيلة الشكل تصل إلى الصدر، وقد رفع يده اليمنى بمستوى الفم(٥٨)، يظهر الملك حمورابي بثوب طويل يصل إلى كامل القدمين الحافيتين، وقد غطى الثوب كتفه الأيسر، بينما كتفه الأيمن عاريا، وقد ألتف الثوب على يده اليسرى الموضوعة على بطنه(٥٩).

كتبت القوانين على المسلة وبالخط المسماري، وباللغة الأكدية وباللهجة البابلية القديمة (٦٠). وعلى أربعة وجوه من المسلة وهي تحوي على ما يقارب (٢٨٢) مادة قانونية، فضلاً عن المقدمة والخاتمة، وقد كتبت بانتظام رائع ودقة متناهية وبارتفاعات متساوية(٦١). وفيه صياغة جديدة ودقيقة لقوانين مملكة حمورابي(٦٢).

تعد مسلة الملك حمورابي من أهم ما حققه هذا الملك العظيم وتركه خالداً على مر الزمن(٦٣)، كونها ضمت الشرائع القديمة التي عرفت الواجبات والحقوق الإنسانية بشكل دقيق(٦٤). وأشارت إلى علاقة الدين في دعم من قام بوضع هذه الشريعة، وتعد من أهم النصب التشريعية(٦٥)، حيث وثقت مثول الملك حمورابي إمام الإله شمش في مشهد تعبدي وهو يتسلم رمزي الحلقة والعصا منه، فهو ممثل الإلهة على الأرض لتحقيق المساواة والعدل بين الناس(٦٦).

تحمل المسلة في طياتها رسالة الى النظام الاجتماعي في العصر البابلي القديم،ان المشهد الفني الذي يعلو المسلة ذو دلالة فكرية دينية تعبر عن علاقة الدين بالمجتمع وتأثيره عليه وقد جسدت هذه العلاقة الملك(راس السلطة) الذي يقف بكل خشوع ووقار امام الاله الذي يسلمه الحلقة والصولجان فكأنما عبر الفنان في هذا المشهد الفني على التخويل والقوة الممنوحة من قبل الاله لهذا الملك وحتى

القانون الذي دون على هذه المسلة اراد الفنان من خلال الكتابات عليها ومن خلال المشهد الفني ان يوثق فكرا دينيا مفاده ان هذه القوانين مصدرها الاله وقد دونها الملك حمورابي لان الاله شمش قد امره بذلك لذا على الناس وكل قارئ لهذه القوانين ان يبدي لها الطاعة والاحترام لان مصدرها الهي.

لقد مثل الملك حمورابي وهو واقف امام الاله شمش الذي يجلس امام الملك وكلاهما بمستوى افقي واحد غير ان الالهة صور بحجم اكبر من الملك فالمتلقي لهذا المشهد يشعر بهذا الفرق بالحجوم وخاصة عندما تستحضره صورة الاله عندما يكون واقفا وقد اراد الفنان في ذلك من ايصال فكرة التعظيم والرفعة والتقديس للألة .

ان المكان الذي وضعت فيه هذه المسلة له علاقة وثيقة بمادة الحدث فقد وضعت في ساحة عامة امام مرأى الناس الذين يسكنون المدينة والوافدين عليها وهي حجة دينية دامغة ووثيقة ابلاغية عن كل من تسول له نفسه في مخالفة هذه القوانين والاعراف والقيام بمعصية دينية قبل ان تكون مدنية لأنه خالف شرع الاله الذي مثله حمورابي بهذه المسلة.

ان المادة التي عملت بها هذه المسلة (حجر الديورايت الاسود)وكبر حجم المسلة جميعها توحي بأهمية هذه المسلة المراد منها ان تؤدي خطابا دينيا اجتماعيا غايته تنظيم الحياة الاجتماعية ،وقد اشارت المقدمة في هذه المسلة الى التواصل الفكري مابين الدين ومابين المجتمع واضفت على المسلة بعدا دينيا لتنال الطاعة والتطبيق والخوف من الجنوح لعمل الخطايا والاعمال غير القانونية.

الهوامش

(١) الخطاط، سلمان وصاحب محسن، زهير، تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، بغداد، ١٩٨٧، ص١٠٠-١٠١.

(2) Andrae, W., Die Stelenveihen in Assur, Osnabück, 1972, P.4.

(٣) رو، جورج، العراق القديم، ترجمة : حسين علوان حسين، بغداد، ١٩٨٤، ص٤٦٧.

(٤) يوحنا، مجيد كوركيس، الفارس الأشوري في النحت البارز، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الآثار، بغداد، ١٩٨٣، ص٢٢.

(٥) النجفي، حسن، معجم المصطلحات والإعلام في العراق القديم، بغداد، ١٩٨٢، ص٦١.

(٦) كرسو (نلو) : مدينة سومرية تقع على بعد ١٦كم شمال شرق مدينة الشطرة في محافظة ذي قار. ينظر : صالح، قحطان رشيد، الكشاف الأثري في العراق، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٦١;

Aruz,j.,Art of the first cities, Yale university(2003),PP.66-68.

(٧) الباشا، حسن، تاريخ الفن في العراق القديم، ط١، القاهرة، ١٩٥٦، ص٦١.

(8) Strommenger, E, Art of Mesopotamia, London, 1964, P.396.

٩

(١٠) مورتكارت، انطوان، تاريخ الشرق الأدنى القديم، ترجمة : توفيق سليمان، علي أبو عساف، قاسم طوير، (د.ت)، ص٦٠.

(11) Strommenger,E.,Art of ...,PP.33-34.

(١٢) مورتكارت، أنطوان، تاريخ الشرق ...، ص٦٠.

(13) Frankfort, H., The Art and The Architecture in the Ancient orient, London, 1969, PP.33-34.

(١٤) مورتكارت، أنطوان، تاريخ الشرق..، ص٦١.

(١٥) الأحمد، سامي سعيد، المدخل إلى تاريخ العالم القديم، القسم الأول، تاريخ العراق القديم، ج١، بغداد، ١٩٨٣، ص ص٣٣٨-٣٣٩.

(16) Strommenger, E, Art of----- , P.396.

(17) Frankport, Art..., P.34, and Gadd. C. "Histogram contemporary Record and Later Tradition" The Cambridge Ancient History, Vol. 1, Part, 2, 1971, P.118;Jacobsen,T.,((ancient Mesopotamian religion :the central concerns ,PAPS ,Vol.107,No.6(1963),P.479.

(١٨) رشيد، صبحي أنور، محاضرات في التاريخ، (الفن السومري-الأكدي)، (د.ت)، ص١٧، كذلك ينظر :

Woolly, L., Encyclopedia of world Art, Vol.1, London, 1072, P.864.

(19) Baumann, H., The Land of UR, (London, 1969), P.106.

(٢٠) عبد الواحد، فاضل، ((المنجزات السياسية والعسكرية في عصر فجر السلالات السورية))، المورد، م/١٦، عدد/٣، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٣-٢٦.

(٢١) لويد، سينون، فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة : محمد درويش، بغداد، ١٩٨٨، ص٩٨.

(22) Pritchard. J. B., Ancient Near Eastern Text Relating to the old Testament, New York, 1955, P.260;Oppenheim,A.L.,Theninterpretation

of dreams in the ancient near east. with a translation of an Assyrian dream-book ,TAPS, Vol.46,No.3(1956),p.211.

(٢٣) بارو، أندريه، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٩، ص٢٨٠;

Jacobsen,T.,the historian and the Sumerian gods,JAOS,Vol.114,No.2(1994),P.148.

(٢٤) مورتكان، أنطوان، الفن ...، ص٢٢٢-٢٢٤.

(٢٥) المصدر نفسه، ص٢٢٤.

(26) Beeker, M. A., Atlas of Mesopotamia, London, 1962, P.68.

(27) Ibid,p.68.

(٢٨) الراوي، هالة عبد الكريم سليمان كرموش، المسلات الملكية في العراق القديم، دراسة تاريخية- فني، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى كلية الآداب-جامعة الموصل،٢٠٠٣،ص٨٩.

(٢٩) بارو، أندريه، سومر فنونها ...، ص٢٨٤ .

(30) Postgate, J. N., Early Mesopotamia, New York, 1999, P.262.

(٣١) كان لهذا الحاكم اهتماماته الكبيرة في مجال العمران والبناء وخاصة أقامته للأبنية كبنائه لمعبد الإله ننكرسو في لكش إضافة إلى التماثيل المجسمة العائدة له والتي تم الكشف عنها في لكش وهي تعد من الأعمال الفنية الهامة : ينظر :

King, L. W., "Gudea builds A Temple at Lagas", The World of the Past, Vol.1, New York, 1963, P.389-390;RIME,Vol.3/1,PP.59-180.

(32) Gray, J. Near...., P.63.

(٣٣) ساكز، هاري، عظمة بابل، ط١، لندن، ١٩٦٢، ترجمة : عامر سليمان، الموصل، ١٩٧٩، ص٢٢٨.

(34) Orthmann, W., Der Alte Orient, Germany, 1975, P.203.

(٣٥) مورتكان، أنطوان، الفن في العراق القديم، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥، ص٢٢٨.

(36) Orthmann, W, Der Alte..., P.203.

(37) Ibid, P.203.

(38) Van buren, E. d., Sumbols of the God in Mesopotamia Art, SGMA, London, 1945, P.61.

(39) Orthmann, W., Der Alte...., P.156.

(٤٠) مظلوم، طارق عبد الوهاب، ((النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث))، حضارة العراق، ج٤، بغداد، ١٩٨٥، ص٥٢ .

(41) Orthmann, W., Der ..., P.204.

(٤٢) مورتكان، أنطوان، الفن...، ص٢٢٨.

(43) Cgarpin, D. Hamurabi Da Babylone, France, 2003, P.211;Westbrook,R,A history of Ancient near law,Vol.1,Leiden(2003),
P.361ff.

(44) Bahrani, Z., The Graven Image Representation In Babylonia and A Assyria, Philadelphia, 2003, P.157, fig : 14.

(45) RIME,Vol.4,PP.332-371;Lyon,D.G,The structure of the hummurabi code,JAOS,Vol.25(1904),PP.248-265;Roth,M.T,Law collections from Mesopotamia and asia minor,Georgia(1997),PP.71-142.

(46) Benjamin, Rxkaren, P. Civilizations of Ancient Iraq USA, 2009, P.78, fig : 11.

(47) Fairfield, H. Everyday Life In Babylonia and Assuria, Published, 1965, P : 77, Fig : 81.

(48) Hrodua, B. Mesopotamien Die Antiken Kulturen Z Wischen Euprat, Munchen, 1997, P.31, Abb : 5.

(٤٩) أوتس، جون، بابل تاريخ مصور، ترجمة : سمير عبد الرحيم، بغداد، ١٩٩٠، ص١٠٠، الشكل : ٥٠ .

(٥٠) رضوان، علي، تاريخ الفن في العالم القديم، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٨٠، الشكل : ٥٩.

(٥١) الإلـــه شـــمش (^{d}šamaš) : هـــو إلـــه الشـــمس الأكـــدي كـــان يعبـــد بشـــكل خـــاص فـــي مـــدينتي (لارسا وسبار) الاسم السومري له هو (اوتو ^{d}UTU) ينظر :

- بوشخيت، نيكولاس، حضارة العراق وأثاره، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، ١٩٩٢، ص١٣٩; عبد الرحمن،عبد الملك يونس،عبادة الالـه شمش في حضارة وادي الرافدين،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد-كلية الاداب-قسم الاثار،بغداد(١٩٧٥).

(٥٢) الماجدي، خزعل، المعتقدات الاشورية، عمان، ٢٠٠٢، ص١١٩، الشكل : ٣٧

(53) Hrodu, B. Mesopotamien Die ... ,31. Abb :5.

(٥٤) رضوان، علي، تاريخ الفن ...، ص٨٠.

(٥٥) صاحب، زهير، الفنون البابلية، ط١، بغداد، ٢٠١١، ص٨١، الشكل : ١٤ .

(٥٦) المصدر نفسه، ص٨١ .

(٥٧) الماجدي، خزعل، المعتقدات ...، ص١١٩، الشكل ٣٧ .

(٥٨) رضوان، علي، تاريخ الفن ...، ص٨٠، الشكل : ٥٩ .

(٥٩) المصدر نفسه، ص٨٠، الشكل : ٥٩ .

(٦٠) صاحب، زهير، وحميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين، بغداد، (ب.ت)، ص١٦٠، الشكل : ٩، ١٠ .

(٦١) المصدر نفسه، ص١٦٠، الشكل : ٩، ١٠ .

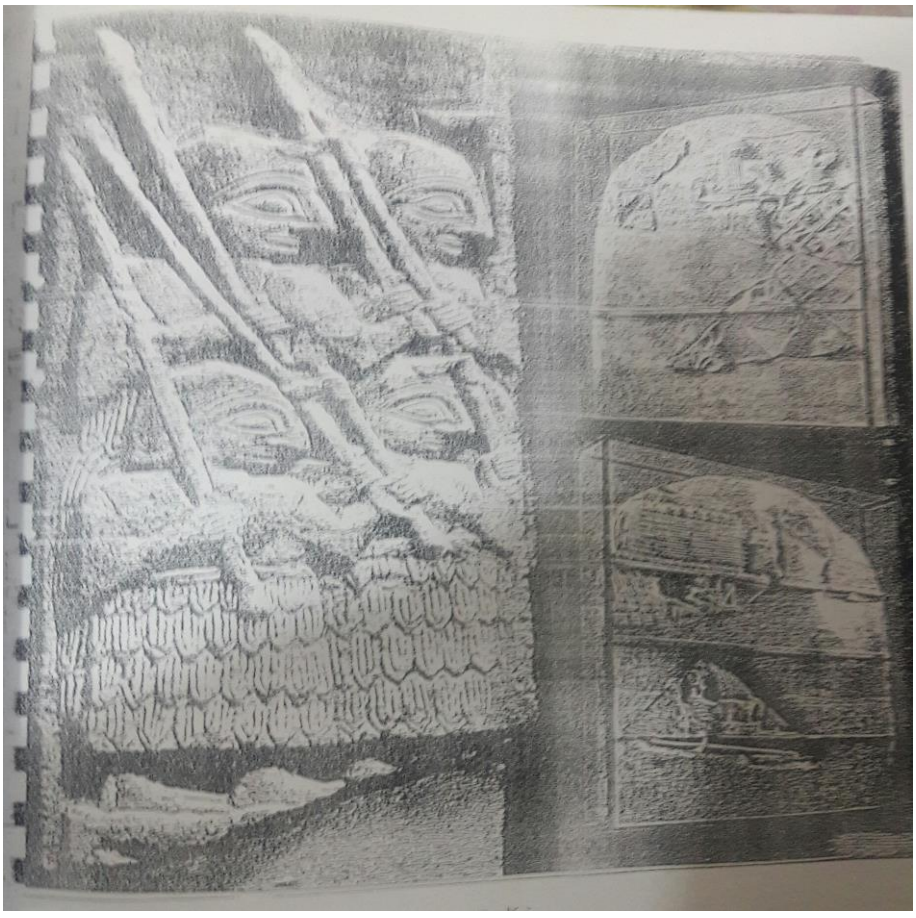
(٦٢) لويد، سيتون، أثار بلاد الرافدين، ترجمة : سامي سعيد الأحمد، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٢١، الشكل : ١٠٨ .

(٦٣) الحاتمي، عادل محسن ثامر، التشريع في العهد البابلي القديم، ط١، النجف، ٢٠١٠، ص٨٧.

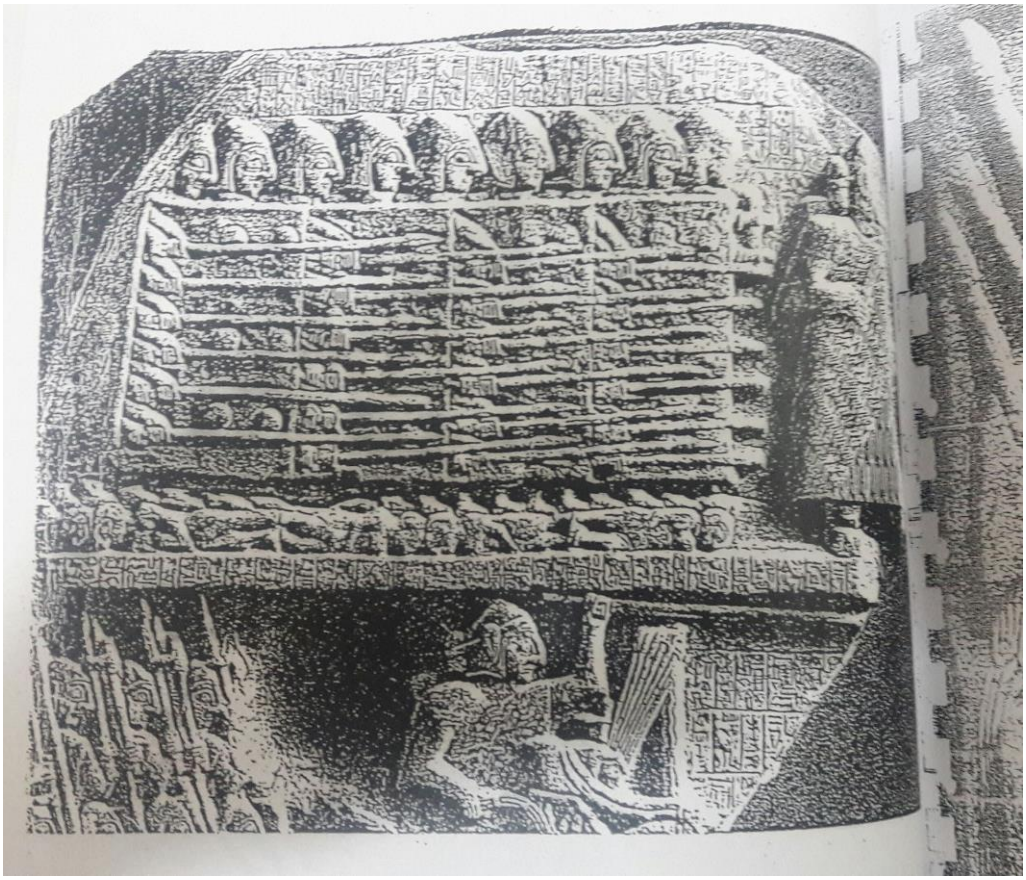
(٦٤) البياتي، عبد الحميد فاضل، تاريخ الفن العراقي القديم، بابل، ٢٠٠٩، ص١٠٤، الشكل : ١٧٨.

(٦٥) ساكز، هاري، البابليون، ترجمة سعيد الغانمي، مراجعة عامر سليمان، لندن، ٢٠٠٩، ص١٥٤، الشكل : ٥٨ .

(٦٦) علام، نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٣٦.



شكل(١)

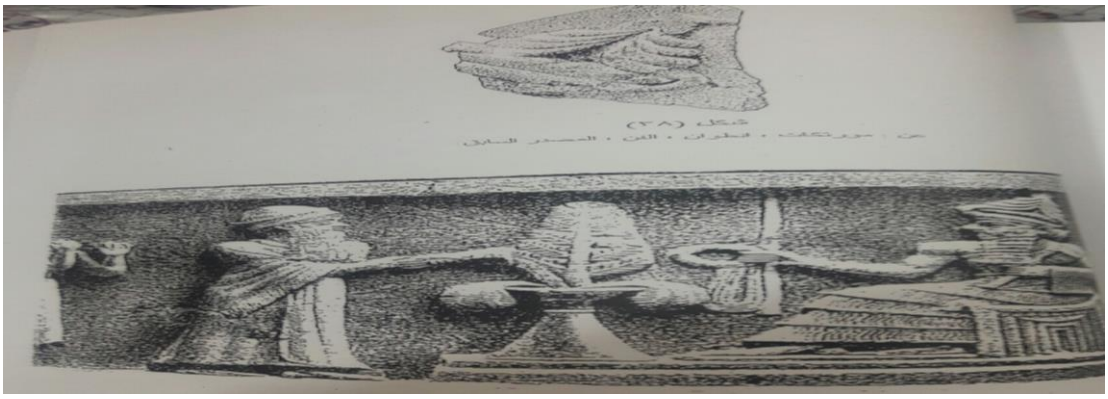


شكل(٢,٣)

شكل(٤)

شكل(٥)

شكل(٦)



شكل(٨)

شكل (٩)