تمثال من عصر نرام سين

د. مجيد كوركيس يوحنا
كلية الآداب – جامعة بغداد

مقدمة عامة :

عُثر على قطعة معدنية رائعة في أثناء شق أحد الطرق في شمال العراق في الطريق المؤدي بين دهوك وزاخو . وحينما جلبت إلى المديرية العامة للآثار في عام (١٩٧٥) تبين أن هذه القطعة الفنية هي جزء من تمثال معدني يعود إلى الملك الأكدي نرام سين . وقد وجد التمثال مصادفة في أثناء عملية حفر الطريق في قرية باسطكي . (ويتألف الموقع الذي وجد فيه التمثال من تلين أحدهما كبير وعليه قرية حديثة والثاني صغير يقع إلى الشمال من الأول على نحو مئة متر . وأكتشف التمثال في التل الصغير وإلى الجانب الشرقي (الأيمن) من الطريق وعلى عمق نحو متري)[١] .

الأبعاد .... الكتابة :

إن القطعة الأثرية تتكون من النصف الأسفل لتمثال معدني يمثل جسم الإنسان عارياً جالساً على قاعدة دائرية قطرها (٧٢ سم) ومحيطها (١٢٠ سم) وارتفاعها (١٠ سم) ويبلغ وزن القطعة (١٦٠) كغم[٢] .

كما يضم سطح القاعدة مستطيل (٣٤ × ١٣) سم فيه ثلاثة حقول من كتابة مسمارية أكدية تعود إلى الملك الأكدي نرام سين (٢٢٩١-٢٢٥٨ ق.م) وتذكر الكتابة ما يأتي[٣] .

نرام سين القوي ، ملك أكد ، ٥-عندما تحالفت ضده جهات العالم الأربع سوية ١٠-بواسطة محبته مع الإلهة عشتار التي تحبه ("أستطاع" أن ينتصر في تسعه معارك ١٥-في سنة واحدة وكل ملوك منطقة شجر الصنوبر "أي الملوك الذي انتصر عليهم في معاركه التسعة" ٢٠-وكان عليهم "فضلاً عن خسارتهم في الحرب" أن يقيموا أسس كل مدينة من مدنهم بمشقة مدينته) .

٢٥ – مع عشتار في (آي – أنا) مع الإله أنليل في نفر
مع الإله دكان في توتولي مع الإلهة ننحرساك في كيش
مع الإله اينكي في أريدو مع الإله سين في أور
مع الإله شمش في سبار مع الإله نركال في كوته

قد تمنوا أن يكون (أي الملك نرام سين) إله مدينتهم أكد . وبنوا بيته داخل مدينته أكد .

الذي يمحو هذه الكتابة (عسى) الإله شمش والإلهه عشتار . والإله نركال الوكيل الملوكي ومجموع الإلهة هذه (أي التي ورد ذكرها في النص) أن يفوضوا أساسه ويبيدوا بذوره (أي ذريته) .

وإن ما جاء في الفحوى العام للنص أن الملك المذكور قد قهر تسعة أقوام في منطقة معادية للأكديين . الشكل (١)

مادة التمثال :

عندما نرى قطعة معدنية بهذا الحجم الكبير ، يدل على أن الأكديين كانوا على معرفة جيدة بسباكة المعادن وتنقيتها في ذلك الوقت ، كان يعتقد أن التمثال منفذ من البرونز ، ولكن (البروفسور) موري من جامعة أكسفورد قد أخذ عينة من هذا التمثال وقد تبين أن المادة المصنوعة منها التمثال هو النحاس المصبوب وليس البرونز كما كان يعتقد[٣] . الشكل (٢)

وقد أظهرت نتائج التحاليل التي قام بها الدكتور البروفسور ستيورات فلمتك أن المحتوى الكيمياوي لهذه المنحوتة التي فحصت بالأشعة السينية (X-ray) في مختبرات جامعة أوكسفورد الآتي[٤] :

نحاس	٩٨ر٢	%
نيكل	٣٢ر٠	%
زرنيخ	٨٠ر٠	%
حديد	٤١ر٠	%
كوبلت	٠٤ر٠	%

وقد وجد البروفسور فلمتك فضلاً عن المعادن المذكورة سابقاً ، معادن أخرى مثل . تين وانتمون وبسموت والرصاص والفضة ، والذهب والزنك ، ولكنه لم يظهر أو يبين نسبها في السبيكة .

إذن فهذا التمثال من النحاس النقي تقريباً ما عدا بعض المعادن التي وجدت مع النحاس وبنسب ضئيلة جداً أضافها النحات الأكدي من أجل المهارة لأن النحاس لوحده في أثناء عملية الصب يتصلب في الثانيتين والثلاثة الأولى مما يعيق النحات في عملية الصب لذلك أضاف تلك المعادن إليه لأبطاء عملية التصلب وعدم الوصول النحاس إلى الأجزاء السفلى من المنحوتة . الشكل (٣ أ . ب)

وقد نتوصل إلى حقيقة مفادها أن الرأس المعدني يعود إلى نرام سين من خلال تحليل تركيبة معادن الكيمياوية فإذا أظهرت نتائج قريبة أو شبيهة إلى تركيبة المعادن ونسبها في التمثال النحاسي لنرام سين سيثبت أن الرأس سيعود من دون شك إلى العاهل نرام سين وليس إلى سرجون الأكدي كما هو شائع الآن :

تشخيص التمثال :

(أن ما بقي من هذا التمثال هو القسم الأسفل لجسم فتى جالس تتعامد ساقاه بشكل أفقي مع بعضها . وما بقي من الأرتفاع الكلي في الوقت الحاضر أبتداء من سطح القاعدة هو (٥ر٥سم) يضم الفتى بين رجليه أسطوانة بأرتفاع (١٥ سم) ومحيطها الذي أصابه الأعوجاج هو (٣٣) سم ومحيطها الأسفل أقل من ذلك وهذه الأسطوانة مجوفة وفي حافتها ثقبان . وينتهي التمثال عند منطقة البطن بقص متعمد إذ لم يعثر على القسم الأعلى أبتداء من البطن . وهذا القسم بالذات يكون بلا شك جزءً مهماً من الهيئة العامة لهذا الأثر . وبفقدان هذا القسم يصعب علينا معرفة حركة اليدين والرأس والصدر . ولا شك أن هذه الأجزاء تؤلف مع حركة الأرجل والأسطوانه العناصر الأساسية في تكوين التمثال ودراسته .

أن القص المتعمد في هذا التمثال لابد أنه كان مقصوداً)[٥] وربما بسبب صعوبة نقله إلى جهة بعيدة قد يكون خارج بلاد وادي الرافدين لذلك تعمدوا إلى تجزئته ونقل الجزء العلوي وبقاء الجزء السفلي مع القاعدة أو يحتمل أنه قطع الجزء العلوي من التمثال لإعادة صهر المعدن واستخدامها القطعة العلوية وبعد

صهرها لعمل سبيكة أخرى . لأن التخريب والتشويه الذي أصاب التمثال ((وكان من قبل أعداء الأكديين لأن أول ما يمكن أن يبدأ تشويهه هو تشويه الكتابة الواضحة والكاملة على القاعدة . وهناك تخريبات شملت مناطق أخرى من التمثال، فتوجد عليه ضربات وخدوش واضحة وكذلك أن بعض أصابع القدمين قد فقدت في الأزمنة القديمة . ويحتمل أن بعضها قد تعرض للكسر أو للفقدان أثناء عملية التسوية الترابية مؤخراً وعند استعمال آلة الحفر))[٦] .

الموضوع والمضمون :

الشكل الجالس على قاعدة التمثال يمثل شخصاً يتراوح عمره بين (٢٠-٢٥) سنة جسمه عارٍ حتى القدمين ويرتدي على خاصرته حزاماً وفيه اختلاف بسيط عن الشخصية البطولية التي تقاوم الشر وتناضل من أجل الخير أي أنها تنشر الحق والعدل في الطبيعة من خلال تصديها ومقاومتها لكل شكل من أشكال الشر. أن الحزام الذي يتمنطقه به هذا البطل العراقي في كل مراحل حضارة العراق القديم وبالذات كثر ظهوره على الأختام الأسطوانية الأكدية . الشكل (٣ أ-ب)

أن الحزام لهذا البطل يتكون من شريط عريض نسبيا ويتدلى منها ثلاث فواصل بينما الحزام الموضح على خاصرة التمثال الأكدي أو بطنه يتكون من شريط مشابه إلى شريط البطل الأسطوري العراقي الا أن الفواصل التي تتدلى منه هي أربع وليس ثلاث ، ويعتقد أن هذا اللباس ظل شائعاً لمدة طويلة في بلاد وادي الرافدين حتى عصرنا الحالي أي إلى مدة ١٩٣٦-١٩٤٠ إذ كان الأطفال في جنوب العراق في محافظة ميسان يربطون هذا الشريط أو الحزام حول أوساطهم ويسمى (الجكب) وأحياناً يزيحه هذا الشريط بأنواع من الخرز الملون وهم عراة على طريقة البطل العراقي القديم أو التمثال الأكدي وكان يتراوح أعمار الأطفال بين (٢-١٢) سنة .

أن الحزام العريض يساعد عضلات الجسم لتكون مشدودة ببعضها ومتماسكة وتولد عند المرء الشعور والأحساس الداخلي النابع بالقوة والسيطرة ومن ناحية ثانية تساعد على المحافظة على حرارة الجسم . لأن ارتداء الحزام

حول الخاصرة يؤدي إلى سحب البطن وأنكماشها إلى الداخل ومن ثم يكـــون رد الفعل المعاكس ببروز الصدر إلى الأمام وأنفتاح الكتفين مما يؤدي إلـــى شـــعور المرء بحالة من القوة والتأهب .

أن وجود الحزام العريض مع الفواصل المتدلية علـــى جانبـــه تـــبرهن أن للحزام وظيفة دينية ذات مغزى سحري أي أن أرتداء الحزام العريض يضفي على الشخص صفة القدسية والطهارة لأن الشر لا يستطيع التقرب من ذلك الشخص في حال ارتدائه لذلك الحزام المقدس مما يزيدنا وضوحا أن الفتى اليافع يمارس طقساً دينياً ويحتمل أن أقامه مثل هذه المراسيم الدينية تمارسها أعلى سلطة في الدولـــة والذي يمثل في العراق القديم نائب الإله على الأرض ، فضلاً عن صفته السياسية كان يحمل ألقاباً دينيه مثل الكاهن الأعظم ويحتمل أن يكون هذا الطقس الاحتفـــالي بعد عودة الملك مظفراً ومنتصراً على أعدائه في شمال بلاد وادي الرافدين ، لذلك عليه أن يقدم الشكر والعرفان للآلهة الذي ساعدوه في عملية الأنتصار ، وعمليـــة تقديم الشكر لا تتم إلا بعد أن يطهر الملك نفسه من دم إعدائـــه نتيجـــة خوضـــه المعركة أو المعارك وتلوث يديه وسلاحه بدم إعدائه ، لذلك لابد من عملية تطهير يقوم بشعائرها الملك . أعتقد أن الأسطوانة بين رجلي التمثال هي عبارة عن إنـــاء مقدس متكون من جزئين – مع الأسف – الجزء العلوي منها مفقود وكانت تثبيـــت إلى الأسطوانة الحالية عن طريق أسفين أو وتد من نفس المعدن المنفذ منه التمثال بدليل وجود ثقبين حول محيط الفوهة الحالية للأسطوانة وكان يمسك الملـــك بيـــده اليمنى القدح الذي يحتوي على الماء المقدس أو الزيت المقدس الذي يصبه علـــى يده اليسرى وبالتناوب يتم تطهير الأيدي والجسم وحتى القدمين. وهنالك أحتمـــال ثانٍ وهو أن يكون الملك عارياً بحيث يتطلب طقس ديني أن يكون بهذه الوضعيـــة طقس تقديم الشكر والامتنان إلى الإلهة التي ذكرت في كتاباتـــه وســـاعدته فـــي انتصاراته على أعدائه . وأن هذا الطقس يحتمل أن يكون تقديم البخور إلى الإلهة، والأسطوانة الباقية تمثل الجزء السفلي من المبخرة التي كان يحرق عليها البخـــور وعليه يكون في أثناء مراسيم الطقس عارياً . وفي هذه الحالة يحتمـــل أن يكـــون ماسكا بأحدى يديه أغصان الشجر قد يكون من شجرة الصنوبر. ويحتمل أنه تمـت

هذه المراسيم المقامة في المستوطنة الأكدية التي عثر عليها التمثال ومن ثم أقام الملك هذا النصب في تلك المنطقة تخليدا وتمجيدا لذكرى معاركه الحاسمة والمعززة بالنصر ، ومن ثم ليكون هذا التمثال علاقة رعب وخوف لكل الذين يحاولون التمرد على السلطة الأكدية ويكون مصيرهم كمصير من سبقوهم ، ونتوقع أن يعثر على الجزء العلوي من التمثال في المنطقة نفسها . وهنالك احتمال آخر من أن المنحوتة المعدنية نقلت من أحدى المدن الأشورية بعد أن أصاب الأنهيار في الكيان السياسي للأشوريين فيحتمل أنها نقلت مع نفائس أخرى إلى الموقع الذي عثر فيه على هذا التمثال ، وأن كان رأينا صائباً فسوف تكشف التنقيبات في حالة قيامها في التلين المذكورين سابقاً على نفائس عظيمة تمثل تحفاً فنية خالدة كان قد نقلها الملوك الآشوريون إلى عواصمهم في حقب الرخاء السياسي والاقتصادي والنهضة العمرانية والتطور في جميع مجالات الحياة الأخرى للآشوريين ، ويبدو من كلامنا هذا أن أكثر من ملك أشوري كان شغوفاً ومحباً للنفائس والتراث القديم لبلاد وادي الرافدين وتتوضح ذلك جلياً من مكتبة أشور بانيبال التي عثر فيها على رقم طينية سواء أكانت أصلية أم مستنسخة في مكتبة آشور بانيبال ... الشكل (٤ أ-ب) .

ونعود مرة ثانية إلى الوعاء الأسطواني التي تظهر بين ساقي المنحوتة ، لا يمكن أن يكون قاعدة لإحدى الأسلحة الحربية . أو قاعدة لراية معينة وذلك لكبر حجم ولو كانت قاعدة لراية معينة نتصوركم هي حجم وكبر وضخامة الوتد الذي يحمل الراية مما يشكل صعوبة في حمل مثل كبر هذه الراية عن طريق اليدين ومن ثم تشكل حتى من الناحية الجمالية قبحاً فنياً بحيث أن وتد الراية يكاد أن يكون مماثلا تقريباً إلى بدن التمثال ولهذا استبعدنا أن تكون هذه الأسطوانة قاعدة لراية معينة . وأن وضعية الجلوس بهذه الطريقة لا يمكن ان تدل على حالة حرب أو استنفار وإنما تدل على حالة من الأستقرار والأطمئنان النفسي وليس الجسمي ، ونشوة الأنتصار وأن الثقوب الموجودة حول محيط الوعاء شاهد آخر على أن الوعاء كان يستخدم الجزء العلوي المفقود فيه لأحراق شيء ما ، إذ أن الثقوب

تساعد على أستمرارية الاحتراق بوجود الثقوب التي تسمح للهواء بالمرور إلى الداخل وتساعد على استمرارية الأشتعال . الشكل (٤ أ)

أما الاحتمال الثالث فيكمن بما مكتوب على القاعدة . إذ أن الملك الأكدي نرام سين قد ذكر اسماء ثمانية آلهة مع أسماء المدن التي يقومون بحمايتها أي أن لكل مدينة لها آله خاص يحميها ويخلصها من الشدائد والمحن ولكن الظاهرة الغريبة التي لاحظناها في هذا النص المكتوب الذي يوضح المدن مع إلهتها بأستثناء مدينة أكد التي لم يذكر أسم إلهيها . هل يعني هذا أن مدينة أكد لم يكن لها إله خاص وإذا لم يكن لها إله خاص فيعني هذا أن شخصية تحمل نفس صفات الآلهة تقوم بحماية وحراسة وتثبيت أركان هذه المدينة العظيمة وأسسها بالنسبة للأكديين ولملكهم نرام سين . فقد ورد في أحد الحقول الثلاثة من الكتابات المدونة على القاعدة المدورة . وبما أن الكتابة كانت كتابه ملكية أي أن الملك يأمر بتدوين محتوياتها بأسلوب بليغ ورصين وبلغة أدبية . وبعد أن تطرق الكاتب إلى ذكر أسم المدينة مع إلهها . فقد ذكر في الحقل الثاني وبالذات الأسطر من العمود الثاني (السطر ٢٤-٢٥-٢٦) عبارة مهمة جداً يجب أن يتوقف عندما المرء ويحلل محتوياتها لكي يتوصل إلى المضمون في خفاياها وهذه الأسطر (٢٤-٢٥-٢٦) من الحقل الثاني تقول :

((قد تمنوا أن يكون "أي الملك نرام سين" إله مدينتهم أكد .))[٧]

نعتقد أن الإلهة قد وافقت وجعلت نرام سين ذات قدسية فضلاً عن مكانته السياسية والاجتماعية . أي أن الإلهة كافأت نرام سين نتيجة قيامه بتخليص بلاد أكد من شر الأشرار وانتصاره على أعداء الإلهة والأكدي يجعله مدن الإلهة بأمان وسلام . ولذلك رفعته وجعلته الإلهة مثلها أي بمقامها . أي عدّه إلهاً لمدينة أكد التي لم يذكر النص المدون على القاعدة أسم إله لتلك العاصمة . أي أن الملك نرام سين قد اتخذ من نفسه إلهاً أكد وأن هذه المنحوتة تمثل قيام نرام سين بإقامة الشعائر والطقوس الخاصة لهذه المناسبة . كان وضعيته الجلوس التي يظهر بها نرام سين لا يمكن أن يستمر الجلوس بها من الناحية التطبيقية لمدة طويلة لأن الشخص إذا أستمر على وضعيته لمدة طويلة فأنه يفقد توازنه نتيجة شعوره

بالأرهاق والميلان إلى الجانب الأيمن وهذه هي حقيقة وضعية التمثال . لأن الخاصرة تكون مشدودة أكثر من بقية أعضاء الجسم . فضلاً عن أن الساق اليسرى سوف تتعرض إلى التعب والأرهاق نتيجة أنثنائها مما يؤيد ملاحظتنا بشأن قيام نرام سين بأجراء مراسيم طقسية قصيرة لمدة لا تتجاوز دقائق معدودة وهذا الطقس أحتمالاً يمثل وضع حجر الأساس أما لقصره أو معبد خاص به في مدينة أكد . لأن النص في العمود الثاني صريح ويقول ((**وبنوا بيته داخل مدينة أكد**))[٨]. ويتوضح من هذا أن نرام سين يحمل بيديه حجر أساس قد يكون على شكل تماثيل الأساس التي لاحظناها في العراق القديم . أو لوحاً أسطوانياً مكتوباً يمثل عليه تسليم الآلهة الالوهية إلى نرام سين أو منحوتة بارزة بشأن الأسطوانة التي يحملها نرام سين موضحاً عليها موافقة الإلهة مع نرام سين لبناء قصره أو معبده ومشاركتها أياه . الشكل (٤)

الأسلوب الفني :

يعدّ التمثال النحاسي من أبدع القطع الفنية ليس في تاريخ الفن العراقي القديم وإنما فنون الشرق الأوسط وحتى الفنون العالمية في هذه الحقبة من الزمن. ومن أبرز خصائص هذه المنحوتة المعدنية المجسمة هو توصل الفنان الأكدي إلى معرفة ودراية تامتين بأجزاء وتفاصيل الجسم الإنساني مما يعطينا اليقين بمعرفة الفنان الأكدي بالتشريح ومن ثم توصل الفنان إلى تعميق قواعد المدرسة الطبيعية المبنية على الأسلوب الواقعي التي كانت سمة عظيمة في هذا الفن وترسيخها . وسنلاحظ استمرار هذا الأسلوب الواقعي في الفن العراقي القديم ولكنه لم يستطيع أن يخرج من الأسلوب الأكدي ولم يطور نفسه على مدى تاريخ الفن العراقي القديم وسوف نلاحظ انتقال هذا الأسلوب إلى الفن الأغريقي بفعل الأتصالات التجارية اليونانية مع بلدان الشرق ومنها وادي الرافدين . ويتميز هذا التمثال بالحيوية والحركة وعدم المبالغة في إظهار تفاصيل الجسم الإنساني . وإنما تمكن الفنان بمقدرته الفذة أن يوضح الحقيقة من دون تكلف ولا مبالغة في إعطاء الجسم المتبقي من التمثال . وعدّه هذه أحدى خصائص الفن الأكدي . ولم نلاحظ في أي جزء من التمثال الروحية السومرية التي كانت مبينة على التجريد والتجريد

التعبيري في مناطق معينة من الجسم . لأن النحات السومري لم يهتم بالشكل بقدر اهتمامه بالمضمون الذي بنت عليه السومرية فلسفتها الروحانية المتمثلة بالتجريد. والتشخيص في النحت السومري لم يكن مبنياً في موضوعه على الظاهر وإنما المقصود هو الجوهر بعكس الفنان الأكدي الذي وصل إلى ذروة النضج الفني من خلال التوازن في أشكاله بين الظاهر والجوهر بين الموضوع والمضمون واستغلال الكتلة وحتى الفراغ بشكل مدروس مبني على الأتزان والتناسق ، لذلك خلق قطع فنية لا تضاهيها أية قطع فنية على مر تاريخ الحضارات القديمة وتطورها . أن هذا الاهتمام العظيم بالقطع الفنية الأكدية كان نابعاً من أهتمام الشخصيات القيادية ومتابعتها وتفهمها لعملية الذوق الفني (الجمالي) والا كيف كان يجرؤ نحات من العصر الأكدي أو ما قبلة لمدة وجيزة أن ينفذ شخصيات لها مركزها ونقلها الديني والاجتماعي والسياسي . لذلك لا نستغرب أن رأينا تمثالاً كهذا التمثال أن ينفذ بالشكل الحقيقي أو الطبيعي للإنسان . علما أن أغلبية مكونات وتركيبات المعدن كانت تحصل عليها من مصادر بعيدة خارج بلاد وادي الرافدين عن طريق التبادل التجاري فكان يصدر العراق المواد الغذائية كالحنطة والشعير والعدس وتعوض عنها مقايضة إما بالمعادن النفيسة والأحجار الكريمة .

أن هذا التمثال جيد النسب بحيث أن هنالك تناسباً بين طول الساق مع كبر حجم القدم ومبالغة قليلة في طول أصابع القدم . ولو نظرنا إلى الورك والحوض من الامام لشاهدناها طبيعية تنسجم مع حجم وطول الأرجل والفخذ والساق والقدم. ولكن لو نظرنا إلى الورك والحوض من الخلف لشاهدنا اتساع قليل يقرب من أن يكون ورك أو حوض امرأة وهذا واضح من الخلف والجانب . لو نظرنا إلى ورك أي رجل في أثناء الجلوس وبهذه الوضعية لشاهدنا انخفاضاً (تقعراً) في منطقة الأرداف من الجانب . وهذه المسألة غير موجودة في هذا التمثال ولهذا السبب يقترب الشكل في ورك امرأة ، مما يوحي ان الفنان لم يستطيع ان يتنبه على هذه الظاهرة ، أما أن يكون النحات لم يتيسر له رؤية الجسم الإنسان بشكل حقيقي ، وتصوره كان مبنياً على الخيال ، أو لم تسمح له الفرصة الكافية لمتابعة التفاصيل والحركة الصحيحة للموديل الحي ورؤيتها . كذلك استداره الأرداف من الجانب

تقترب من استداره ورك امرأة . كذلك الجزء الفاصل بين الردفين طويل يقترب من الجسم الأنثوي ولو نظرنا إلى التمثال وحجبنا الكتابة المسمارية . ليتبادر إلى الذهن أن التمثال أما أغريقي أو روماني وذلك لنعومة السطح (الملمس) ولدقة التفاصيل ونحته بشكل واقعي مع ظهور الأعضاء الجنسية الذكرية ، التي نادرا ما تظهر في الأعمال الفنية في وادي الرافدين ، وأن وجدت بالرغم من ندرتها فأنها تمثل متعبدين أو آلهة . وعمر الشخص المنحوت يقرب من (٢٠-٢٥) سنة ولم يوضح النحات التفاصيل التشريحية المبالغة كالعضلات وأعصاب الجسم . مما يوحي أن نرام سين كان في شبابه نحيفاً ورشيقاً وطويل القامة ولم يكن له عضلات مفتوله مما يدل على أن التمثال يعبر عن جانب روحاني من خلال أقامة مراسيم وشعائر طقسية معينة تتطلب الرصانة والهدوء والخشوع والهيبة وفي الوقت نفسه الرهبة الموضحة في الاستقرار التام على قاعدة التمثال المدورة وكأنما أنه جالس على الكرة الأرضية التي أحست بعظمة هذا الكاهن الإله المتمثل بهيئة إنسان ورهبته . من خلال مقارنة بسيطة بين مسلة النصر لنرام سين ، الشخصية المهمة والمنحوتة في مركز المنحوتة وتمثال باسطكي ، ستجد أن تشريح الأرجل والأقدام متشابهة تقريباً من مسلة النصر الشخصية واضحة من خلال حجمها ووضعية وقوفها ووثوبها وحتى لباس الرأس لأن تكون لقائد وملك وحتى الأقدام تلبس نعلاً ، ورشاقة حركة الجسم ووقوف الشخصية كلها تجعل الشخصية مهمة نظراً لخطورة الموقف المتمثل بالمعركة وهو لها . أما تمثال باسطكي الذي هو في وضعية الجلوس مع انحناء قليل للجسم إلى الامام فأنه يدل على أن الشخصية تمارس طقساً دينياً محسوساً بنشوة الأنتصار على الأعداء خلال سنة بأكملها . هناك تقارب من ناحية النحت بين العملين . أي طريقة أداء النحت والتشريح الشخصية المنحوتة في تمثال باسطكي هي شخصية دينية أو طقساً سحرياً يقوم بأجرائه نرام سين بعد تفرغه من أنهماكه في المعارك وتفرغه إلى النواحي العمرانية بعد أن عم السلاح في ربوع بلاده وأن وضعية الجلوس في التمثال غير مألوفة في الأعمال الفنية كافة في وادي الرافدين ، وهي وضعية من الصعوبة الجلوس بها إذن هي حالة خاصة . الشكل (٤)

عملية صب التمثال :

((إن عملية صهر النحاس قد عرفت منذ عصر جحده نصر في حدود نهايات الألف الرابع قبل الميلاد وأعتبرت عملية الصهر مرحلة كبيرة ومؤثرة في تسريع عمليات التطور الحضاري وفي العراق بالذات . وقد مكنهم من التوصل إلى إذابة النحاس وأتخاذه بأشكال وحجوم عديدة وبواسطة ما يعرف بالقوالب المفتوحة تم التوصل إلى ما يعرف بالقوالب المغلقة التي تصنع من أكثر من قطعة واحدة تعتبر مرحلة مهمة جداً واستخدمت الطريقة الأخيرة في عمليات صب التماثيل من المعادن ومنذ عصور فجر السلالات . الشكل (٥)

وتوضح لنا مضامين الكتابات المسمارية عمليات السباكة بالشمع المذاب حيث يضع نموذج من الشمع يغلف بالطين لتشكيل القالب من الخارج ثم يسكب المعدن في داخل القالب ليذوب الشمع ويأخذ شكله من المعدن . الشكلان (٦-٧)

إن هذه العمليات كانت مألوفة عند السومريين والأكديين والبابليين والأشوريين ووفق أساليب وتنظيمات متطورة ودقيقة حيث كانت تذكر كميات المواد الأولية اللازمة لكل عملية مع ذكر أوزان المعادن المخصصة لكل نموذج))[٨] .

((وقد تمكن النحات العراقي القديم من بناء أفران تصل حرارتها إلى (١١٠٠م^{٣}) وهذه تكفي لصهر النحاس والمعادن الأخرى ثم تطورت هذه الأفران إلى بناء نماذج أخرى مصنعة من الحجر ومبطنة من الداخل بالصلصال غير القابل للصهر . وكذلك استخدمت البواتق في حضارة وادي الرافدين الفخارية منها أو المعدنية لصهر المعادن))[٩] .

((أن كورة التسخين الخاصة بإذابة المعدن كانت تتكون من طبقتين . في الأولى وهي السفلية كانت موضع شعل النار وفي الثانية يوضع خام المعدن ومثل هذه الكوّر تشابه كور شيّ الفخار المكتشفة بكثرة))[١٠] . ويحتمل انه تمت عملية صب التمثال بثلاث مراحل أو ثلاث قطع الأولى : جسم التمثال والثاني القاعدة الدائرية المجوفة من الداخل التي تثبت بها التمثال من نظام التعشيقة ومن ثم تثبيته بواسطة أسفين . والقطعة الثالثة هي الاسطوانة بين أرجل التمثال وقد أدخلت إلى

القاعدة وتثبت عن طريق نظام التكفيت أو الثني وذلك لبروز جزء من الأسطوانة داخل ثقب دائري مهيأ لها وثم تكفيت او تنهي هذا البروز إلى القاعدة من الأسفل إذن أن المنحوتة تتكون بالأصل من ثلاث قطع أو أكثر كل قطعة ثم صبها على أنفراد ... وأعتقد أن عملية الصب كانت الآتي :

بعد أن يتم النحات نحت التمثال يأخذ له قالب ، أي عمل الشكل بصورة مقلوبة .

يدهن القالب بعد أن يرطب بالماء بأحد الدهون العازلة . ثم يطلى بسمك معين يتراوح بين (٤-١٠) ملم حسب كبر وحجم التمثال بالشمع . يملأ جوف التمثال بالسكري الذي هو عبارة عن مزيج متجانس من مسحوق الطابوق مع الصلصال بنسبة ١% وذلك ليتحمل درجات حرارة عالية حيث يسكب داخله النحاس مع المعادن الأخرى المصهورة بدرجة حرارة تقارب (١١٠٠م°) وبعد ذلك يقوم النحات بفتح القوالب وأجراء عملية تصليح التمثال المصبوب أو المعمول من الشمع وتوضيح بعض معالمه غير الواضحة .

بعد ذلك تأتي عملية وضع الأنابيب وتقسم إلى :

أ - أنبوب الصب الرئيس أو الأرواء ويكون من أنبوب رئيسي واحد أو أكثر حسب حاجة التمثال أو جزء التمثال المراد صبه وينتهي الأنبوب من الأعلى بهيئة قمع ويكون طوله أكبر من طول الجزء المراد صبه .

ب - تتفرع من أنبوب الصب الرئيسي مجموعة أنابيب أصغر حجماً تسمى أنابيب التغذية تكون ملتصقة بالأنبوب الأول من أحد طرفيها والطرف الثاني إلى جسم التمثال المصنوع من الشمع . توزع بالتساوي وتكون بشكل عرضي الغاية من الأنبوب الرئيسي هو إيصال المعدن المنصهر إلى داخل السكري ثم يوزع المعدن المتصهر بواسطة أنابيب التغذية الى جميع أجزاء التمثال .

ج - النوع الثالث هو أنابيب التنفيس ، الطاردة للهواء المزاح أو للغازات التي تتبخر من المعدن أو نتيجة تلامس المعدن مع سطح السكري . تربط غالبية أنابيب التنفيس في أعلى التمثال .

د - أنابيب التفريغ او البزل تربط في أسفل التمثال وتكون بشكل عرضي أي من الجسم إلى الخارج فائدتها هو عندما يراد بتفريغ الشمع وتبخيره فأن الشمع المنصهر يخرج خارج التمثال عن طريق أنابيب التفريغ . الشكل (٨) . ونقوم بتغليف القطعة مع الأنابيب بحنطة السكري ويتم تغليف جميع أجزاء التمثال بعد وضع قطعة من المعدن تغلف جميع أجزاء التمثال أو القطعة قبل أجراء عملية التغليف بالأمكان وضع مسامير في جدران التمثال الشمعي فائدتها تثبيت الجوف الداخلي مع الخارجي لكي لا يتحرك ثم نترك القطعة لتجف ثم ندخلها في أفران لتبخير الشمع ، أي أن أجزاء التمثال مع الأنابيب تكون خالية من الشمع (فراغ) .

بعد عملية الحرق وتبخير الشمع تغلف الكتلة بالصلصال والقش أحياناً أو بأسلاك معدنية الغاية هو عند سكب المعدن المنصهر لا يحدث تشقق أو أنفجار القطعة أو التمثال .

بعد ذلك يصهر المعدن (النحاس مع المعادن الأخرى) بواسطة بواتق صهر ثم يملأ الفراغ الحاصل من جراء تبخير الشمع بالمعدن المنصهر يترك لكي يبرد.

يكسر التغليف الذي عمله النحات لأخراج التمثال مع جميع الأنابيب . يقوم النحات بقطع الأنابيب جميعاً مع أجراء بعض عمليات صقل للتمثال .

الخلاصة :

١ - التمثال ينتمي إلى المدرسة الواقعية بالنحت من حيث التشريح والنسب والملمس .

٢ - التكوين في التمثال تكوين هرمي أو مثلث وهذا يرمز إلى الهدوء والأستقرار .

٣ - أنجز هذا التمثال النحات الأكدي بطريقة علمية أقرب إلى الطريقة الحديثة المتبعة في تنفيذ التماثيل المعدنية .

٤ - التمثال غير مألوف لنسبة إلى عصره . ويختلف عن كل التماثيل المنجزة في حضارة وادي الرافدين .

٥ - لولا النص المسماري الموجود على قاعدة التمثال لضاع عن مؤرخي الفن والمتخصصين بالحضارة مصدر هذا التمثال .

٦ - القاعدة دائرية وتعني في التكوين الفني الأبدية واللانهائية .

٧ - الحركة موزعة على القاعدة بشكل مدروس دراسة دقيقة تنم عن دراسة وخبرة واسعتين في إنتاج مثل هذه النوعيات من التماثيل المعدنية .

٨ - عالج الفراغ الموجود على القاعدة بواسطة النص المسماري فكان موفقا بذلك .

٩ - النحات استطاع أن يعطى عدة حركات في شكل واحد بغض النظر عن الموضوع الذي يمثله هذا التمثال . وفكرة المطلق اليوناني في التماثيل الأغريقية ربما مأخوذة من فكرة تمثالنا هذا .

١٠ - التمثال عارٍ وهذا يتماشى مع ما هو مألوف لدى الآلهة أو عند أجراء بعض مراسيم والشعائر الطقسية .

١١ - الشكل والمضمون يتناسبان ومتماثلان في القوة والتعبير ، أي لا تسمو الفكرة عن الشكل ، ولا يسمو الشكل عن الفكرة ، فكلاهما يعبر بالاتجاه نفسه . ومن هذا نقول أن التمثال ينتمي إلى المدرسة الواقعية في النحت.

الهوامش :

١ - فوزي رشيد . (دراسة أولية لتمثال باسطكي) . سومر - المجلد/٣٢ - ١٩٧٦ - مديرية الآثار العامة - بغداد - ص٤٩ .

٢ - طارق مظلوم . (دراسة لتمثال اكدي من البرونز) سومر - المجلد/٣٢- ١٩٧٦ - مديرية الآثار العامة - بغداد - ص٤١ .

٣ - فوزي رشيد . المصدر السابق . ص٥٣ .

٤ - عبد الهادي الفؤادي . (تمثال باسطكي) - سومر - المجلد / ٣٢ - ١٩٧٦، مديرية الآثار العامة - بغداد - ص٦٥-٦٦ .

٥ - ان خلط مادة الانتمون أو الزرنيخ ، من أجل تصعيد عملية الصهر ، وتسهيل عملية التخلص من الشوائب .
وليد الجادر . (صناعة التعدين) - موسوعة حضارة العراق الجزء الثاني - دار الحرية للطباعة - بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٤٧ .

٦ - طارق مظلوم - المصدر السابق - ص٤٢ .

٧ - طارق مظلوم - المصدر السابق - ص٤٢-٤٣ .

٨ - فوزي رشيد - المصدر السابق - ص٥٥ .

٩ - فوزي رشيد - المصدر السابق - ص٥٣-٥٥ .

١٠ - وليد الجادر - المصدر السابق - ص٢٤٠-٢٤١ .

١١ - عباس جبر العيساوي . تقنيات البرونز في النحت العراقي المعاصر . أطروحة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٦-١٧ .

١٢ - وليد الجادر - المصدر السابق - ص٢٤٧ .

المصادر :

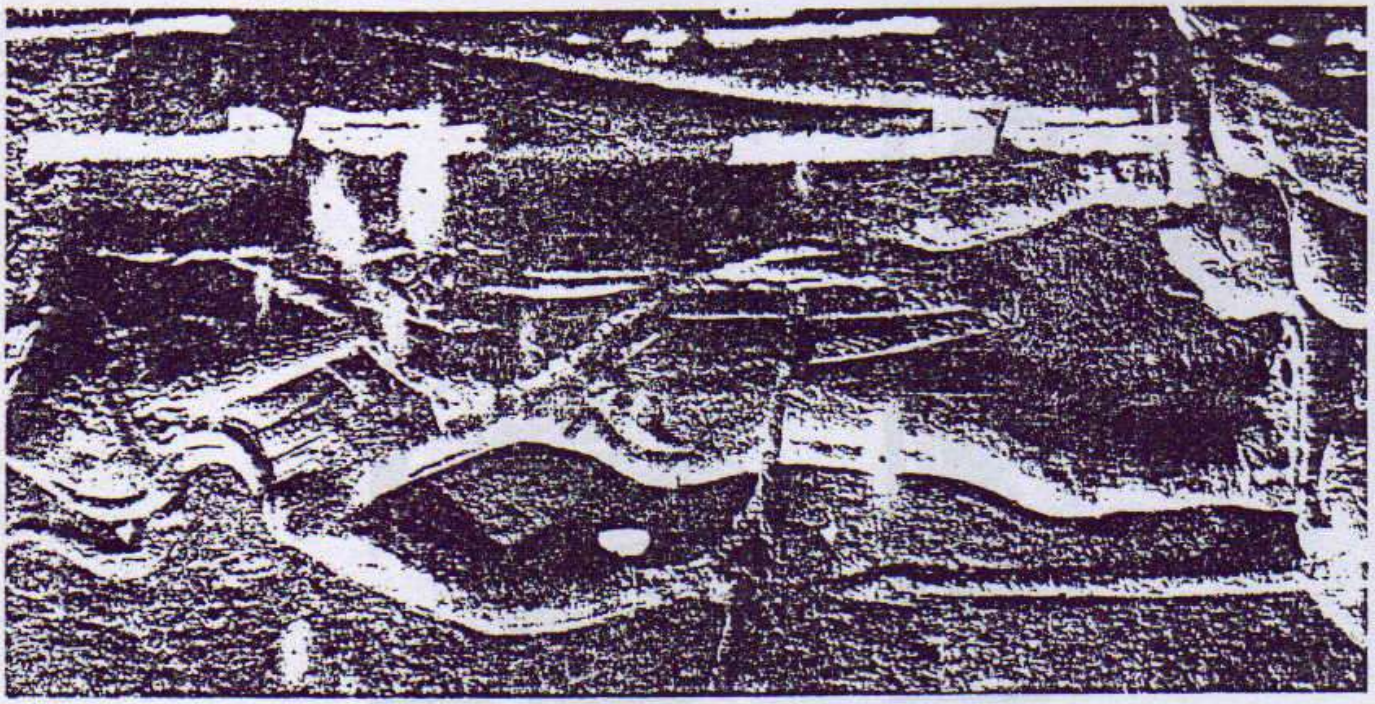
١ - فوزي رشيد . (دراسة أولية لتمثال باسطكي) . سومر - المجلد/٣٢ - مديرية الآثار العامة - بغداد - ١٩٧٦ .

٢ - عباس جبر العيساوي . تقنيات البرونز في النحت العراقي المعاصر ، أطروحة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد - ١٩٨٦ .

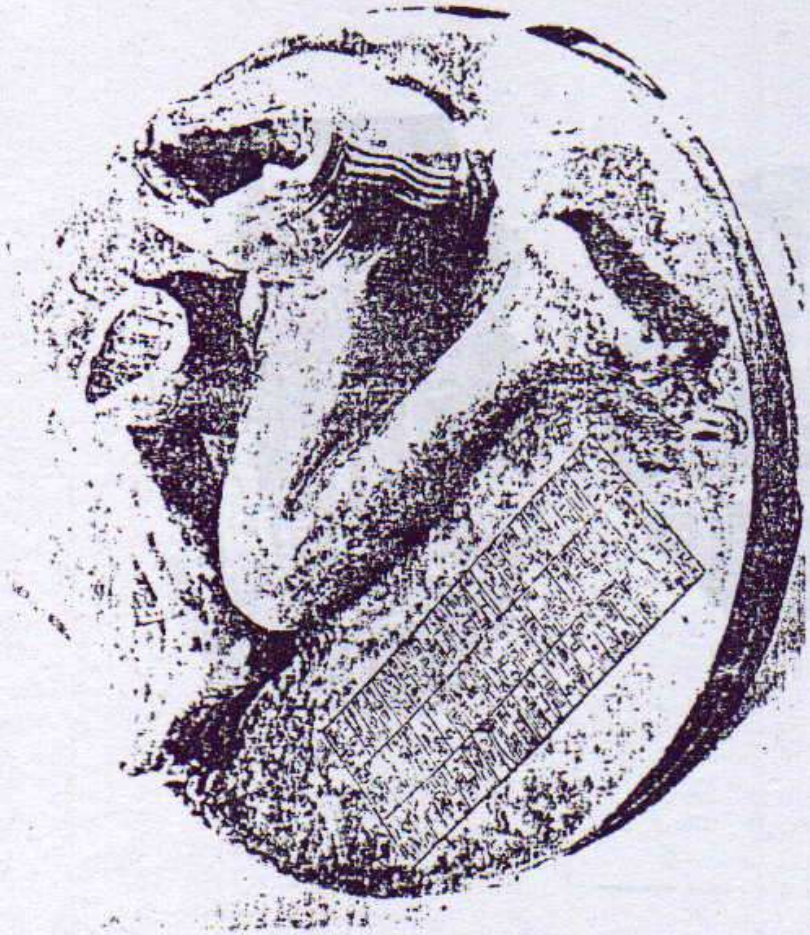
٣ - عبد الهادي الفؤادي . (تمثال باسطكي) - سومر - المجلد/٣٢ - مديرية الآثار العامة - بغداد ، ١٩٧٦ .

٤ - وليد الجادر (صناعة التعدين) . موسوعة حضارة العراق الجزء الثاني - دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٨٥ .

٥ - طارق مظلوم . (دراسة لتمثال أكدي من البرونز) - سومر - المجلد/٣٢، مديرية الآثار العامة - بغداد - ١٩٧٦ .



لوح - ١ تمثيل لحلة السر لرام سي



لوح - ٢ -