

تاريخ القبول: 2022/03/13

تاريخ الارسال: 2022/03/07

ملخص:

الفن هو تراث الانسان على مدى العصور والأزمان وهو العلم الذي يتحدث عن تطور الفنون وقيمتها الفنية منذ أن خرجت من يد الانسان الصانع (الفنان) الذي رسمها وشكلها إلى عين المشاهد الذي شاهدها وقيمتها . كما أن للفن دوراً كبيراً في التعريف بالتقاليد والعادات لكل حضارة ، لأن الفنون هي مرآة المجتمع ومقياس الحضارة ، وهي الدليل إلى الأحداث التاريخية والطقوس الدينية ، ولكل ما لم يدون في كتب التاريخ .

لقد شكلت طبيعة العراق وتاريخه السياسي وتطوره الحضاري فنونه المختلفة ، وان فن النحت الجداري كان من أهم الفنون التي مارسها العراقيون القدماء خاصة خلال الألف الأولى قبل الميلاد حيث كان هذا الفن الأصدق تعبيراً عن الأحاسيس الفنية والأفكار والمعتقدات الدينية ، ونظراً لطغيان شخصيات الملوك خلال هذه الفترة ، طغت على أغلب الجداريات قصص الملوك وحملاتهم الحربية ، ومشاهد صيدهم .

من هنا جاءت إشكالية الدراسة حيث أن من الباحثين من رأى أن الفن الجداري خلال الألف الأولى قبل الميلاد كان مفعماً بالقسوة والعنف والوحشية وليس له هدف وغاية سوى خدمة الملوك وإرضائهم وتصوير حروبهم ومشاهد صيدهم. فجاءت هذه الدراسة لتلقي بالضياء على اشهر جداريات هذه الفترة من جميع الجوانب الجمالية والفنية والتاريخية كذلك النفسية والإعلامية لتبرز عظمة الابتكار والإتقان والإحساس الذي حملته هذه المشاهد الجدارية ودلالاتها الرمزية .

ومن خلال المنهج التحليلي والمنهج الوصفي الذي اتبعتهما الباحثة في هذه الدراسة تبين أن فن الجداريات الذي نُفذ على سطوح الجدران والسقوف مثل أطول مساحة حاول فيه الفنانين تسجيل تفاصيل الأحداث الحربية في شريط قصصي يمتد مصوراً فناً تاريخياً وزخرفياً ليسهل فهمه وتتبعه. كما قام فنانين تلك الفترة إحداث ثورة في تاريخ الجداريات

* المؤلف المرسل: د. سميرة ميلاد عامر ، الايميل: samerafarag109@yahoo.com

الفنية من خلال مشاهد الصيد المشهورة عالمياً ومن خلال الإيحاء بالعمق داخل اللوحات الجدارية ومعرفتهم الأولية بعلم المنظور .

الكلمات المفتاحية: الألواح الجدارية ، مشاهد تصويرية ، علم المنظور ، مشاهد الصيد ، دلالات جمالية.

الألواح الجدارية ومراحل تطورها في العراق القديم

شكلت طبيعة العراق وتاريخه السياسي وتطوره الحضاري فنونه المختلفة ، وكانت عمارة العراق القديم وفنونه متأثرة تأثيراً كبيراً بجغرافيته من حيث طبيعة الأرض ونوع التربة والمناخ (حسن باشا ، د.ت ، ص 11) فالقسم الجنوبي كان يفتقر للأحجار ، أما القسم الشمالي فامتاز بوجود أنواع من الحجارة فيه، إذ كانت بلاد آشور تعدّ من المصادر المهمة التي تمتاز بوجود مناطق صخرية فيها تحتوي على حجر الكلس والرخام والمرمر ، لذا استخدم الآشوريون هذه الأحجار في إقامة المنحوتات الجدارية المتنوعة والتماثيل (سيتون لويد ، ، 1988 ، ص 215). ودأب الآشوريون إلى تلبيس الجدران بصفائح من الحجر الكلسي أو حجر الشطوط الضارب في لونه إلى الصفرة والمستخرج من الجبال المجاورة لنيوى^(*) علماً بأن هذا الحجر الكلسي صالحاً للنقش والصقل (طارق مظلوم ، 1985 ، ص 32).

كان فن النحت الجداري^(*) من أهم الفنون التي مارسها العراقيين القدماء والآشوريون على وجه الخصوص ، وكان من أكثر الفنون التي تركت نماذج كثيرة نظراً لطبيعة المواد المستخدمة للنحت وهي الحجارة بالدرجة الأولى ومقاومتها الشديدة لمختلف العوامل الطبيعية واحتفاظها بأشكالها وهيئتها الأصلية مدة زمنية طويلة (أكرم محمد كسار ، 1992 ، ص 118) ، ومع ان ازدهار الفن في العراق القديم كان في الألف الأولى قبل الميلاد ، إلا أن جذور هذا الفن تعود بالتأكيد إلى قرون عديدة سابقة سواء إلى التقاليد الفنية لبلاد الرافدين بصورة عامة أو إلى الآشوريين والبابليين بشكل خاص (طه باقر ، ، د.ت)، ص 210).

* - نيوى هي عاصمة الإمبراطورية الآشورية في عهد سنحاريب وآشوربانيبال وتقع على ضفة نهر دجلة شمال العراق ، وتعد من أكبر مدن العالم القديم .

* - اشتقت كلمة جدارية mural من الجذر اللاتيني murus ويعني الجدار ويمكن تعريفها فنياً على أنها قطعة من الأعمال الفنية المطبقة أو المطبقة تقنياً على سطح جداري .

في القرن التاسع قبل الميلاد بدءاً من عصر آشورناصريال 884 ق.م صارت القصور الضخمة غنية بالتزيينات التصويرية التي تجلب الأنظار ، وغدت هذه المشاهد الجدارية محور اهتمام كبار الفنانين الذين كانوا في خدمة القصر الملكي ، ويبدو من مشاهد الصور المتسلسلة من مدينة كالح(*) إن موضوعاتها كانت في البداية دينية أو أسطورية تقليدية موروثة ، ولكنها تحولت بشكل مطلق إلى تصوير مشاهد الحرب والصيد وغير ذلك مما يخدم عظمة الملك ومجده (فون زودن ، 2003 ، ص 252).

ومن المعلوم أن فن النحت القديم قد ارتبط بالحياة الواقعية اليومية ولم يكن للبعد السياسي أي علاقة مباشرة بممارسة النحت في تلك الفترة (طه باقر ، (د.ت) ، ص 210). ، لكن الأمر تغير بعد ذلك عندما أخذت مهام الدولة بالتوسع وبلغت الهيمنة على الكثير من مناحي الحياة ومنها الفنون التي تحولت على يديها من هواية يمارسها الناس للمتعة ولأغراض فردية إلى حرفة ذات طابع سياسي أو ايدلوجي ، ومما يبدو فإن للتطورات السياسية دورها البارز في نمو وتطور النحت الجداري الذي لم يحمل سماته ومميزاته الخاصة إلا في عصر الإمبراطورية الآشورية المتأخر حيث بلغ الفن أعلى مستوياته وذلك ببرز سمات خاصة مبتكرة لهذا الفن ، وتنوع الموضوعات التي تناولها مع امتلاكه لعناصر تعبيرية وميزات فنية مهمة ، لكن التطور الكبير الذي شهدته النحت الآشوري ارتبط أساساً بتوسع الدولة وتشبعها بالروح العسكرية مما أعطى لهذا الفن طابعاً خاصاً بعد أن تناول مشاهد الصيد والحروب وعرض الأسرى واحتفالات النصر (أكرم محمد كسار ، 1992 ، ص 112).

ويجدر بالذكر أن النحت الآشوري ما هو إلا تطور للنحت البابلي في الفترة الكشية الذي نُقل عن الفن الحثي للألف الثانية ولقد تطور تطوراً رسعاً حتى بلغ القمة فيما يتصل بتمثيل الحيوانات وإن لم يعن بتفضيلات التعبير في الصورة الإنسانية إلا أنه عني بالزي والزينة والنقوش العديدة (نجيب ميخائيل إبراهيم، 1967 ، ص 218).

جرت العادة أن يزين الآشوريون قصورهم من الداخل بأفاريز من الرسوم الجدارية ، ولم يسبق الآشوريون في استعمال الزخارف المنقوشة على أحجار الجدران إلا الحثيون كما ذكرت سابقاً وإن نقوش الحثيين ارتفعت

* - كالح : هي مدينة آشورية أصبحت عاصمة الآشوريين في عهد آشورناصريال في القرن التاسع قبل الميلاد وتعرف بأسماء أخرى كالحو والنمرود .

إلى متر واحد فقط لكن الآشوريون بعد ما اقتبسوا الفكرة زادوا في ارتفاع الإفريز مبالغة في إظهار العظمة والفخامة التي تليق بملوكهم ، فبلغ ارتفاع المناظر في قصر آشوربانيبال حوالي مترين ونصف وثلاثة أمتار ونصف تقريباً (نعمت إسماعيل علام ، 1975 ، ص 169) . وقد استخدم الآشوريون الرسم الجداري كأسلوب من أساليب التزيين لإضفاء نوع جديد من الإحساس بالمسافة والحركة والملمس وقد نُفذ على سطوح الجدران والسقوف والأرضيات ، فكان هذا الفن من التقاليد الراقية التي عُرفت في تاريخ الفن إذ ابتكروا طريقة جديدة في إضافة تفاصيل أكثر إلى الجداريات وهي طريقة المراحل المتتالية لتصوير انتصاراتهم وذلك بعمل شريط جداري طويل يقسم إلى بلاطات جدارية ذات رسوم مفعمة بالحركة والعمق (ثروت عكاشة ، (د.ت) ، ص 473) .

ومن خلال تتبع تطور الجداريات وتطورها في الألف الأولى قبل الميلاد نعود إلى مقر الملك شلمنصر الثالث الذي يظهر بشكل حسي في المتحف البريطاني ويلاحظ أن الأشرطة البرونزية المتواجدة على بوابات القصر نحو ثمانية أقدام طولاً وأحد عشر في علوها ، وكان كل شريط مقسماً إلى لائحتين كل لائحة علوها خمسة إنشآت وعلى هذه اللوحات أنتج حرفيو الملك شلمنصر سلسلة مرموقة من المناظر الروائية ، وكانت مصحوبة بنقوش قصيرة منحوتة فوق الصور وهي تصف الحوادث ، ويؤرى على هذه اللوحات الجدارية خيولاً وعربات فوق جبال منحدر ، وهناك سلسلة من المشاهد الأخرى وكلها تدور حول الملك وحمالاته (هاري ساكر ، 2001 ، ص 348) .

وبالانتقال إلى قصر آشورناصربال نلاحظ أن الأجزاء السفلى من الجدران في كاخ مغطاة بألواح من الرخام الشفاف التي نقشت عليها رسوم مجسمة ، والمرجح أنها نقشت بعد تثبيت الألواح نظراً لأن بعضها قد ترك فراغاً ، وتُظهر الرسوم المجسمة الصلة الواضحة مع رسومات جدارية أقدم (ثروت عكاشة ، (د.ت) ، ص 475) .

وثُبتت الآثار الباقية من الدهان في المجسمات أن الأجزاء العليا من الجدران التي هُدمت كانت مزينة برسومات تتم النقوش النافرة على الرخام الشفاف وقد استمر خلفاء آشورناصربال في إقامة الألواح النافرة مع إجراء بعض التحسينات في أسلوب العمل حتى نهاية الإمبراطورية (هاري ساكر ، 2001 ، ص 345) .

جماليات الألوان في الألواح الجدارية

لعبت الألوان دوراً رمزياً في فنون العراق القديم وغيرها من الفنون الأخرى ، واختلفت معاني الألوان من حضارة إلى أخرى ، ويأتي استخدام الألوان وتأثيرها بمقدار ما يخلقه اللون من انسجام تشكيلي وبما يشكله من متعة وبهجة للنظر (إبراهيم دخلي، 1994، ص77) ، وتشتهر رسوم الآشوريين الجدارية بالنجاح في تجانس ألوانها ، وهناك من الباحثين من يقول أن الآشوريين هم أول من ابتدع اللون وله في مفاهيمهم أسرار الخاصة لما يتضمنه أو يمثله من تأثيرات نوعية ونفسية واجتماعية (زياد عبد الوهاب النعمي، 9/11/2014).

وتشتهر رسوم الآشوريين الجدارية بالنجاح في تجانس ألوانها ، ذلك لأن الرسام الآشوري قد اتقن أسلوب تدرج الألوان في الرسوم من الدرجة الشفافة إلى الدرجة النصف معتمة حتى الألوان الداكنة وعرف طريقة مزج الألوان مع بعضها للحصول على ألوان أخرى ، كما استخدم الفنان الزيت كلون أسود ، والذهب للشعر والصدف الأبيض للعيون والزيت لبؤبؤ وحجر اللازورد الأزرق للجفن (عفيف البهنسي العربي ، 1983 ، ص 220) .

وقد قام الفنانون بتخطيط الخطوط الخارجية للأشكال أولاً باستخدام اللونين الأسود والأحمر قبل وضع الألوان ، وحتى يتم رسم تفاصيل الأشكال الداخلية بالألوان المرغوبة ، وكان أكثرها شيوعاً الأحمر والأسود والأبيض والأزرق ، والملفت للنظر أن أغلب هذه الألوان من (مغرة الترابية) حيث يمكن التلاعب بدرجتها اللونية باستخدام الحرارة قبل الاستعمال ، وأكثر لون فضله الآشوريون اللون الأزرق المقارب للكوبالت وقد أظهر تحليل تركيبته الكيماوية عدة مواد منها السيكس وأكسيد النحاس والتبر مع كميات من الألمونيوم وأوكسيد المنغنيز والمغنيسيوم والبوتاسيوم والصودا بصفة شوائب (حلا الصابوني ، 2009 ، ص 151) .

وقد لجأ الفنان الآشوري إلى أرضية هشة مثل لصاق الطين وذلك لأنه مضمون النتائج ففي تل أحمر شمال سوريا وكشف عن نتائج هائل من الرسومات الجدارية التي قد يصل طولها إلى أربعمئة قدم من الجداريات الملونة ، وقد ثبت استحالة أن تُفصل عن الجدران لأنها رسمت على طلاء طيني خفيف يتعرض للاختيار عند أول لمسة وكان الفنان الآشوري يُفضل أن يترك الأرضيات بلونها الطبيعي ولم يلونها ، أما وحدات المشاهد فكانت تخطط بطرق حرة ودون وجود شبكات خطوط الترتيب العادية في الرسم والتي استخدمها الفنان البابلي ، بذلك كان الرسامين الآشوريين مهرة من الدرجة الممتازة (أنطوان مورتكات، (د.ت)،

ص 215) ، ولابد من الإشارة إلى أن موضوعات الرسوم الجدارية كانت تتناسب ومهمة الغرف التي تزينها فمثلاً كانت موضوعات غرف العرش والاستقبال تدور ول إظهار قوة الملك وبراعته في الصيد ، أما في المعابد وغرف الصلاة فكانت الرسوم ذات طابع ديني غير أن قليلاً من الصور كانت تمثل بعض مظاهر الحياة اليومية (حسن باشا ، د.ت ، ص 88)

تماثيل الثيران المجنحة

ارتبط الفن العراقي القديم ارتباطاً وثيقاً بالعمارة إلى حد جعل تماثيل الأبواب الضخمة للأسود والثيران المجنحة في نينوى تغطي باب القصر الرئيسي من خلال إلتصاق احد جوانبها بالحائط بشكل مباشر ، هذه الكائنات الضخمة التي يبلغ ارتفاعها نحو خمسة امتار تقف عند مداخل القصور وهي من اروع ما تم الكشف عنه من نماذج المنحوتات في العراق القديم قاطبة ويمكن ملاحظة إن النحات الآشوري جعل لمعظم هذه الثيران خمسة ارجل وهي ظاهرة أريد بها التعبير عن وضعية الوقوف والسير معاً فمن ينظر إليها من امام يشاهدها على اربعة ارجل وهكذا يلاحظ إن الفنان لم يكتف بأن زوّد التماثيل بأبرز مظاهر الكائنات القوية ، وإنما أضاف إليه الجمع بين الأوضاع المختلفة (فاضل عبد الواحد ، 1970 ، ص 90).

أما الفكرة الفلسفية التي تُعبّر عنها الثيران والأسود في حراستها الجلييلة وثبات جناحها فهي الرمز للقوة المادية الساكنة المتيقنة من ذاتها ، ففي الفكرة الآشورية يوجد الإنسان والأسد والثور والنسر، أنظر الشكل رقم (1) ويكمن فضل الفنان في إضافته على هذا الحيوان الخيالي مقاييس صحيحة، وفي تركيب هذه العناصر المقتبسة من الطبيعة بغية خلق حيوان منسجم الأشكال لا يصدم منظره الذوق السليم (إسراء عبد السلام مصطفى ، 2011 ، ص 77) ، وتُحتت هذه الأشكال بعناية كبيرة وتضمنت بعضها نصوص مسمارية ولا سيما الجزء المحصور ما بين الأطراف وأسفل بطن الحيوان ، وقد تألفت تلك الكتابات من اسم الملك مع ذكر بعض انجازاته (آمنة فاضل البياتي ، 2001 ، ص 41) .

وبالنسبة للحجر الذي استخدمه النحاتون في صنع هذه التماثيل فكان حجر (اللامستون) وهو من أكثر الأحجار مقاومة للعمل ويُعرف بالحجر الكلسي الأبيض (آمنة فاضل البياتي ، 2001 ، ص 39) ، أما الغرض من نحت هذه الكائنات الضخمة بمداخل القصور فهو التأثير على الزائر وإشعاره بقوة وعظمة

الملوك الآشوريون (نعمت إسماعيل علام ، 1975 ، ص163)، إضافة إلى أنهم اعتبروها الملاك الحارس عند البوابات لمداخل المدن والقصور (إبراهيم بخيت ميخائيل ، ، ص219 .

النزعة التجريدية في مشاهد الألواح الجدارية :

تبدو في عهد آشورناصربال الصور نشيطة وجريئة وكلها مربوعة وقليلة العدد في اللوحات الجدارية ، والحركات معتدلة حافلة بالواقعية وللفنانون عادة غريبة في الفن الآشوري وهي كما أسلفنا تغطية قسماً من شخصياته بالكتابات تفسيراً للمشاهد أما في عهد سرجون وسنحاريب أصبح النحاتون أغنى في الخبرة والطموح ، ففي رسوماتهم تعددت الأشخاص هادفة هدفاً محسوساً إلى عمل جماعي ، وبدأت الرسومات كثيرة التنوع وحركة الأشخاص تضح بتعبيراتها وقوتها (ثروت عكاشة ، (د.ت) ، ص577) .

ويلاحظ في تلك المشاهد الجدارية في كل هذه العصور غياب قواعد المنظور ، وغياب النسب والمقاييس الصحيحة ، كما يلاحظ في نتاج الفن الكلداني والفن المصري صور لشيوخ وشباب وأولاد بينما في الفن الآشوري الجداري لا تتغير الوجوه أبداً فهناك ثلاثة أو أربعة نماذج لملوك وضباط وعبيد وآلهة ، وسيماء الكل مشتركة بين سني الشباب والكهولة ، فإذا وُجد أولاد فكهولاً لا يمكن تمييزهم إلا من صغر قامتهم ، ونذر للفنانين إن صوروا امرأة برهاناً على قلة خبرتهم في هذا المضمار ، ولم ينحت النحات الآشوري صورة صحيحة وإنما حصر اهتمامه بتقليد الأشخاص وربما إن صح القبول تقليد الرؤوس الملكية فقط (أرنست بابلون ، 1987 ، ص81) .

وحتى الملوك يبدو عليهم وكأنهم متشابهون ، فالفنان الآشوري لا يعرف كيف يجعل الوجوه تعبر عن عاطفة كالخزن والفرح ، فالكل ثابت الجنان مفتول العضلات (سيد توفيق ، (د.ت) ، ص64) ، مما سبق ذكره يمكن القول إن النزعة العقلانية التجريدية كانت تمارس في فن الجداريات الآشورية وحتى في الفن البابلي على نطاق واسع أكثر مما عليه في الفن المصري ، فلم يكن الأمر يقتصر على عرض الهيئة البشرية عن طريق (الالتزام الدقيق بمبدأ المواجهة) بحيث تدار الرأس لإظهار المنظر الجانبي بل إلى الأجزاء المميزة للوجه وهي الأنف والعين تكبير إلى حد بعيد في حين أن السمات الأقل أهمية كالجبهة والذقن تُصغر جداً . وظلت الأشكال البشرية بنفس الطبيعة الصارمة منذ ألفي عام على هذه الطريقة (أرنولد هاووزر ، 1969 ، ص64 - 65).

وفي بعض اللوحات الجدارية البارزة يلاحظ بعض الفروق في المقاييس وفي عناصر التكوين التي تمثل الأشياء الأشد قرباً والأشد بعداً ، وهذا ما سبب حصول نقاشات عديدة حول إمكان أو عدم إمكان الفنانين الآشوريين من محاولة تمثيل المنظور^(*) في رسومهم ، ويظهر أنه لم يكن هناك أي اتفاق بين الخبراء حول هذا الموضوع ، حيث أن الرواية أو القصة المشاهدة في الجداريات النافرة ليست فوتوغرافية ، إذا أن قصد هذه النقوش غالباً وصف وضع متطور يغطي فترة زمنية (هاري ساكر ، 2001 ، ص 351) .

مما سبق يلاحظ عدم مراعاة فنان الجداريات في رسم المنظور ولم تلاحظ الأبعاد كما لم يهتم بترتيب المناظر طبقاً لأهميتها الفعلية ، وكانت هناك فعلاً قواعد ولكنها قواعد للتشويه أكثر منها للإجادة ، فرسم الأشخاص ليس من الضروري أن تظهر فيه التفاصيل المميزة للجنس أو الشخصية بل إن الزي وحده أو الزي واللحية هما اللذان يميزان الناس ، وكان الاهتمام بإبراز صورة الملك يدفع للتغاضي عن قاعدة المنظور فهو يبدو كاملاً حين يجب ألا يبدو وهو يبدو بذراعيه حين يجب أن يختفي أحدهما طبقاً لقواعد المنظور ، أما الأقدام فجانبية دائماً ، وبالنسبة للعيون فهي أمامية دائمة كذلك ، لكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للحيوانات مما يشير إلى أنهم عرفوا القواعد ولكنهم كانوا يتغاضون عنها ، حتى لنرى في منظر عربية تجرها الخيول لا يظهر سوى ستة سيقان لثلاثة خيول ، كما ان الرسم الهندسي كان دقيقاً ، وقد راعوا في رسم الأسود الدقة في إبراز العضلات (نجيت ميخائيل إبراهيم ، ص 221) ، كما سنرى لاحقاً .

علم المنظور والأبعاد في المشاهد الجدارية

لقد حدد النحات الآشوري خطوط مساراته في الابداع من خلال الجداريات التي جاءت من عصر أشوناصربال وخلفاءه حيث أظهر النحاتون في زمن سنحاريب التعامل مع الألواح التي حملت حوادث مصورة ثم تطور النحت الجداري في زمن آشوربانيبال باتجاه المدرسة الواقعية مع ازدياد قدرة الفنان على إظهار التأثير المطلوب في الحالات المختلفة ، وإظهار التفاصيل الكثيرة في أشكال وهيئات الانسان وهذا يعني أن فنان هذه الفترة قد بدأ يتحسس موضوع (علم المنظور والأبعاد) وهو ما تحقق في القطع النحتية الكبيرة التي تم وضعها في مداخل المعابد والقصور (الثيران المنحثة) (حكمت مهدي جبار ، 9/5/2014/ www.iraq.isop.net).

* - علم المنظور هو مجموع من الحلول التي يتوصل إليها الفنان بالممارسة للمنتج التشكيلي ، والذي بواسطتها يتمكن من تحقيق العمق (البعد الثالث) الذي يحس ويشاهد على سطح اللوحة في الرسم وعلى سطح الجدار في النحت البارز.

فهذه التماثيل الخاصة بالأبواب والتي تستلزم بالضرورة أن تكون ذات ثلاثية أبعاد في الواقع ذات منظرين جانبيين يشاهدان على السطح المصور في النحت الآشوري النائي تقريباً عمقاً مكانياً في المنظور ، كما ان القيم المكانية للشكل كما يفهمها الفنان الآشوري هي التمسك الشديد بإعطاء الحركة شكلاً ديناميكياً يتناسب ومضمون التكوين ، ولم تكن الحسابات المنظورية قائمة في التنفيذ بل كانت هناك عفوية أو بمعنى أدق (فطرة فنية) ويبدو أنها كانت محاولة للتوصل إلى إيجاد إدراك (بالمكان) من قبل الفنان (كريستينا غافيلكو ، 1995 ، ص312) .

وبالإطلاع على جداريات القصور وُجد أن الألواح المصنوفة بعضها البعض على طول أحد قاعات قصر آشوربانيبال توحى بتحرر كبير من حدود المكان من خلال تعدد حركات الشخص غير المحدودة حيث حركات الصيد وتقاقر الكلاب وانتفاض رؤوس الخيول وحركة عجلات العربات بقيادة (الملك العظيم) ثم مشاهد طعن الأسود بالرمح ، وكل هذه المواضع المذهلة تبدو وكأن الفنان يشغل كل الأرض (المكان) من خلال تأكيدات على حركات الأجسام المطاردة بأجواء صاخبة عنيفة ، رغم أن المشاهد لهذه المناظر يقف في رواق غرفة فإنه يشعر بأن الدنيا تتحرك وإن الصخب لم يتوقف وهو منذهل بقوة التعبير الفذ لهذه الجداريات الآشورية الرائعة (ترجمة توفيق سلوم ، 1986 ، ص220. ، حكمت جبار ، www.alnnas.com 6/3/2011).

كما أن الدخول إلى قاعة صيد الحيوانات يرى نفسه وكأنه دخل إحدى الأماكن المليئة بالحيوانات المطاردة من قبل صيادين ورماة مهرة ، فيشعر بانعدام حدود المكان . وبذلك يتفوق الابداع الفني على الضوابط المنظورية ويخفف من حدة شروط الشكل ومشكلة الأعماق والأبعاد ، أما السر وراء جمالية الجدارية فهو أن الأشكال تتحرك دائرياً على جدران القاعة حتى يُدع بوجود شعور بحالة منظورية بسبب دقة الرسوم الهندسية التي عوضت عن قواعد المنظور (حكمت جبار ، www.alnnas.com 6/3/2011).

قراءة في مشاهد الصيد المشهورة في المتحف البريطاني :

يصور الفنانون في لوحة جدارية موجودة في (المتحف البريطاني) تفاصيل رحلة الصيد لحظة خروجها مع الصباح وساعة عودتها بعد أيام والكلاب المتوثبة تحيط بالأقفاص منقضة عليها ، وكأنها ترد الوحوش إلى

مجاثمها حتى لا تفلت ، ويُرى الملك الشغوف بالصيد راكباً عربته ثابت الجنان يُنفذ حربته في جسدها) فاضل عبد الواحد ، 1970 ، ص(175).

كما تُبين الأسود قد سقطت مثخنة بالجراح الواحد تلو الآخر وهي تلتوي من الألم الشكل (2) كذلك ظهر وهو واقفاً صامداً إزاء لبوة لم ينل فيها من ضراوتها نفاذ سهام ثلاثة في جسدها بل ظلت قائمة على ساقها الأماميتين تحاول الوثوب (ثروت عكاشة ، (د.ت) ، ص583) . الشكل (3) كما يصور الفنانون في لوحة جدارية أخرى عدداً من الحُمر الوحشية تعدو فراراً والكلاب من ورائها ، حيث أصابت السهام بعض الحمير فقتلتها وأصابت البعض الآخر فنفذت في أجسامها ، الشكل (4) ، وقد استطاع الفنان أن يمثل الحيوان بشكل محاك للطبيعة وذلك بالجمع بين التجسيم والتحوير ، وأهم ما يلفت الانتباه في هذه اللوحة هو منظر الحيوان الذي يلفت برأسه إلى الخلف خوفاً على صغيره المتخلف ، وقد كاد الكلب الضاري أن يلحق به (حسن باشا ، د.ت ، ص92) ، وهنا يتضح شغف الفنان بالحيوانات ومعرفته بتكوين أجسادها ، كما تظهر في المشاهد آنفة الذكر مسحة رثاء وعطف لأن الناظر إلى اللوحة يتعاطف مع اللبوة وهي تموت ومع انشئ الحمار الوحشي المرغمة على التخلي على فلوها ، وهناك تصوير رائع لأسد هائج تقوقع على نفسه رافعاً كتفيه متحاملاً بأربعته على الأرض بكل قوته ليقاوم السقوط وهو ينزف بغزارة الشكل(5) وتبين هذه اللوحة مهارة الفنان وقوة ملاحظته وتصويره الواقعي للحيوان بوضوح تام ، حيث تعرض اللوحة تدفق الدم من فم الأسد عندما أُصيب بأحد سهام الملك ، كما يلاحظ ظهور الشرايين بوضوح على وجه الأسد وهناك أسد آخر تدلى لسانه وبرزت أنيابه وتحجرت مآقيه بعد أن لقي حتفه (أرنست بابلون ، 1987 ، ص88) ، ولم يخف من غلُو الفنانين في تصوير شجاعة ملوكهم إلا البراعة الفائقة من كبار فنانيهم في تصوير خصائص الحيوان ومظاهر اندفاعه وغضبه وتحالكه وألمه وبلغوا من الذكاء مبلغاً لم يبلغوه في تصوير الإنسان (هنري فرانكفورت ، 1959 ، ص272) .

ولابد أن الفنان الاشوري كان يرافق الملك إلى رحلات الصيد والقنص وسط صحراء تتردد عليها الضواري ليتتبع عن كثب مشاهد رهيبية ويظهرها فيما بعد بمنتهى الدقة والروعة .

وتُعد لوحة اللبوة المحتضرة من أهم المنحوتات البارزة في المتحف البريطاني حيث أن هذا العمل المحكم بأسلوبه ودقة بروزه وحساسيته المتناهية يُظهر توازن التكوين العقلاني الذي يتمتع به النحات في تلك الفترة في اختياره للموضوع ، ففي هذا العمل النحتي الكبير تظهر لمسات حكيم في التوزيع والإنشاء حكيم في

الهندسة والتعبير المتمثل بالدفاع عن الذات فاللبوة كما صورها الفنان تستعصي على الموت وتأبى الانتحار (حسن باشا ، د.ت ، ص 92) ، وقد وفرت الخطوط المنحنية المناسبة نوعاً من الانسجام العام ، وهكذا استطاع الفنان في هذه اللوحة الجدارية أن يُجْهِ الحيوان عند موته (نعمت إسماعيل علام ، 1975 ، ص 170) .

وبعد هذا العرض الفني نصل إلى أن الفن قديمه وحديثه لم ينجح في نحت الحيوانات نجاح الفن الآشوري ، إن الألواح الجدارية تُكرر أما الأعين مناظر الحرب والصيد ، لكن العين لا تمل قط من النظر إلى حركة الحيوانات القوية ونفورها الطبيعي وصورتها البسيطة التي لا تكلف فيها وكأنما الفنان الذي حُرم عليه أن يصور سادته في حقيقتهم وفرديتهم قد وهب كل عمله وحذقه لتصوير الحيوانات (ول ديورانت ، 1988 ، ص 290) .

الدلالات التاريخية والجغرافية والنفسية والاعلامية للمشاهد الجدارية :

ضمت المشاهد الجدارية في بلاد الرافدين خلال الألف الأولى قبل الميلاد مشاهد طبيعية وبيئات جغرافية متباينة توحي وتشير إلى مسرح الحدث (أنطوان مورتيكارت ، 1975) . وجاءت أعمال أولئك الفنانين وهي مخلفات مادية لا يرقى إليها الشك أو الطعن فيها لتؤكد صحة تلك المعلومات ودقتها ولتُعبّر عن صدق تمثيلهم وإبرازهم لتضاريس وبيئات مختلفة من المشاهد التي تُظهر تسلسلاً لتلك الحملات ، فضلاً عن تمتع أولئك النحاتين بحس جغرافي عالٍ ، فقد صاحب النحات الآشوري الحملات العسكرية وكان يقوم برسم مسودات ومخططات لتفاصيل المعارك وعند عودته إلى بلاده يبدأ بنحت تلك المشاهد على الجداريات في القصر الملكي (طارق مظلوم ، 987 ، ص 248) ، وكان تواجد النحاتين ومرافقتهم للحملات على ما يبدو لأخذ الانطباع الحقيقي لأجواء المناطق وساحة المعركة التي وقفوا عليها ميدانياً ، فاستطاع أولئك الفنانين فيما بعد توظيف عناصر الطبيعة ومفرداتها وموارد البيئة وبشكل يدعو للدهشة كالجبال والأنهار والوديان والعيون والشلالات والأهوار والغابات والطيور والأسماك وإبرازها في العمل الفني لإعطائها بعداً تصويرياً لأجواء الحدث ومكانه مُراعين في الوقت نفسه بعض قواعد النحت كالتوازن والحركة والتجسيد ، بينما غابت كالعادة قواعد المنظور في تمثيل بعض المناظر ولعلهم كانوا يضعون تصاميماً أولية وملاحظات لتلك المشاهد (عامر عبد الله الجميلي ، 2015 ، ص 95) .

ويبدو ان هذا الأمر كان يتم بالتعاون والتنسيق مع الكتبة الملكيين الذين هم بدورهم كانوا يضعون نسخاً أولية إذ كانوا لابد أن ينقشوا (يضعوا تخطيطاً) للنص أو المشهد على لوح من الطين أولاً ثم يقوموا فيما بعد بتنفيذه ونقله على المنحوتة الجدارية بعد عودتهم (طارق مظلوم ، 987 ، ص240).

كما أن لهذه المنحوتات الجدارية دلالة أخرى حيث يمكن عدّها نوعاً من الملصقات السياسية ولا بد أن تُحدث وقعاً وانعكاساً لمن يشاهدها ويتأملها ، ويمكن أن تعد هذه الرسوم بمثابة وسيلة إيضاح تعليمية جغرافية إضافة إلى أهميتها التاريخية والدعائية (هاري ساكر ، 2001 ، ص282) ، حيث تعد المنحوتات الجدارية في قصور الملوك نوعاً من انواع الدعاية الإعلامية ونوعاً من انواع الحرب النفسية التي كان القصد من ورائها إحداث تغيير في السلوك العام لأعدائهم من خلال الهالة الاعلامية الكبيرة التي استحدثوها من خلال النحاتين في وصف قواتهم العسكرية ونتائجها الوخيمة على الأعداء بالإضافة إل بث الخوف والذعر في صفوفهم للحيلولة دون قيامهم بأي تمرد وليكون المعاقبون عبرة لغيرهم (يوسف خلف الله عبد الله ، 1996 ، ص66).

وبعد هذا العرض التاريخي الوصفي لبعض الموضوعات التي تم ذكرها حول الجداريات الفنية نصل إلى أن هذه الآثار التصويرية أتاحت الإطلاع على أدق تفاصيل المعدات والأسلحة وطرق استعمالها ، وهذا أمر يتعذر أن توضحه النصوص المكتوبة لوحدها (عبد العزيز صالح ، 1974 ، ص616) .

ومن خلال ما تم عرضه من مشاهد جدارية وبشكل وجيز فإنه يمكن القول أن هذه المشاهد الفنية المنحوتة في قصور الملوك الاشوريين قد فاقت جميع الفنون اللاحقة لها نتيجة بروز سمات خاصة مبتكرة لهذا الفن وكذلك تنوع موضوعاته التي تناولها مع امتلاك الفن الآشوري لعناصر تعبيرية ومميزات فنية مهمة ، لأن هذا الفن ارتبط بالتطور الكبير الذي شهدته الامبراطورية في توسعها وتشبعها بالروح العسكرية مما أعطى لهذا الفن طابعاً خاصاً (طه باقر ، ، (د.ت) ، ص210) .

ومما يلفت الانتباه أن هذا الفن وُجد فقط في القصور الملكية مما يرجح استخدام الملوك للصناع والمهرة من جميع أنحاء الامبراطورية ليشتركوا في إخراجه لأن هذه العملية توقفت بعد سقوط الامبراطورية الآشورية ويبدو أنه نادراً ما كان نقش اللوحة الواحدة يتم على يد فنان فرد ، فهناك مشاهد تنم عن امكانات فنية متباينة ، ووجد إزميل المعلم وفقاً على الأشخاص الرئيسية والموكب الملكي، بينما أوكل العمل في الأجزاء الثانوية حيث العدو والأسرى وخلفية اللوحة إلى التلامذة (نعمت إسماعيل علام ، 1975 ، ص170) .

خاتمة

كان الفن الجداري من الفنون المحببة لدى العراقيين والاشوريين بشكل خاص ، واستطاعوا بهذا الفن تغطية سطوح واسعة من جدران القصور بمآثر الملوك العظماء ومشاهد الصيد. تميزت الرسوم الجدارية في الألف الأولى قبل الميلاد بانسجام وتجانس ألوانها وكان لمبدعيها الفضل في إرساء قواعد الفن في العراق القديم بما يتلاءم مع تركيبته الروحية والثقافية . إحداهن الفنانين الآشوريين ثورة في تاريخ الجداريات وذلك من خلال الإيحاء بالعمق داخل اللوحة ومعرفتهم البسيطة بعلم المنظور ، للمشاهد الجدارية دلالات كثيرة فهي تؤدي وظيفة إعلامية وسياسية وسيكولوجية خاصة محورها الخطاب البصري . كان للجداريات الفنية قيمة تاريخية فمن خلالها تم تفسير حوادث ووقائع معينة في غياب النصوص الكتابية . إن مناظر البوابة المحتضرة على حجر المرمر ومناظر صيد الأسود ومشاهد الخيول البرية والتي صورت بعنف ومهارة يحق وضعها في مصاف فنون العالم المتميزة.

CONCLUSION

Mural art was one of the favorite arts of Iraqis and Assyrians in particular, and with this art they were able to cover wide surfaces of palace walls with the exploits of great kings and hunting scenes.

The murals in the first millennium BC were characterized by the harmony and homogeneity of their colors, and their creators were credited with laying the foundations of art in ancient Iraq in a way that is compatible with its spiritual and cultural composition.

The Assyrian artists revolutionized the history of murals by suggesting depth within the painting and their simple knowledge of perspective.

The mural scenes have many connotations, as they perform a special media, political and psychological function centered on visual discourse.

Artistic murals have a historical value, through which certain incidents and facts were explained in the absence of written texts.

The scenes of the dying lioness on the alabaster stone, the scenes of hunting lions, and the scenes of wild horses, which were depicted with violence and skill, deserve to be placed in the ranks of the distinguished art of the world.

المراجع

1. إبراهيم دحلي ، 1993-1994 ، الألوان نظرياً عملياً ، منشورات جامعة دمشق .
2. أرنست بابلون ، 1987 ، الآثار الشرقية ، ترجمة عيسى الخوري ، دار جروس برس - دار حكمت ، طرابلس .
3. أرنولد هاووزر ، 1969 ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، المكتبة المركزية العامة ، القاهرة .
4. إسرائ عبد السلام مصطفى ، 2011 ، منحوتات الحيوانات المركبة في بلاد الرافدين ووادي النيل ، مجلة البحوث ، مج 11 ، ج 2 ، كلية التربية الانسانية.
5. أكرم محمد كسار ، 1992 ، النحت في العراق في عصري فجر التاريخ وفجر السلالات ، مجلة آفاق عربية.
6. آمنة فاضل البياتي ، 2001 ، الروح الحامية (اللاماسو) في ضوء النصوص المسماة والمشاهد الأثرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد.
7. أنطوان مورتكات ، الفن في العراق القديم ، ترجمة توفيق سليمان ، سليم طه التكريتي ، مجلة الأديب البغدادية ، بغداد ، 1975 .
8. أنطوان مورتكات ، (د.ت) ، تموز فن النحت ومواضعه في الشرق القديم ، ترجمة توفيق سليمان وآخرون ، دار المجد للنشر والخدمات الطباعة ، دمشق.
9. ثروت عكاشة ، (د.ت) ، الفن العراقي (سومر - بابل - آشور) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
10. حسن باشا ، (د.ت) ، الفنون القديمة في بلاد الرافدين ، مكتبة الدار العربية للكتاب.
11. حلا الصابوني ، 2009 ، الفن الجداري الآشوري ، رسالة دكتوراه ، جامعة دمشق.
12. سيتون لويد ، 1988 ، فن المشرق الأدنى القديم ، ترجمة محمد درويش ، بغداد.
13. سيد توفيق ، (د.ت) ، تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم (مصر - العراق) ، دار النهضة العربية.
14. طارق مظلوم ، 1987 ، الفنان الاشوري يرافق الحملات العسكرية ، بحوث آثار حوض سد صدام وبحوث أخرى ، بغداد.
15. طارق مظلوم ، 1985 ، النحت في العصر الآشوري الحديث (حضارة العراق) ، ج 4 ، (د.ن) ، بغداد.
16. طه باقر ، (د.ت) ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج 1 ، ط 2 ، (د.ن).
17. عامر عبد الله الجميلي ، 2015 ، الحس الجغرافي في أعمال الفنان العراقي القديم ، جامعة الموصل.
18. عبد العزيز صالح ، 1974 ، الشرق الأدنى القديم (مصر - العراق) ، ج 1 ، دار الأنجلو المصرية ، القاهرة.
19. عفيف البهنسي العربي ، 1983 ، الفنون القديمة ، موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، مج 1 ، دار الرائد اللبناني.
20. فاضل عبد الواحد ، 1970 ، من الواح سومر إلى التوراة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.
21. فون زودن ، 2003 ، مدخل إلى حضارات الشرق القديم ، ترجمة فاروق إسماعيل ، دار المدى للطباعة والنشر ، دمشق.

22. كريستينا غافيلكو ، 1995، الفن في بلاد ما بين النهرين ، ترجمة كبرو لحدو ، دار الينايع .
 23. المعجم الفلسفي المختصر، 1986 ، ترجمة توفيق سلوم ، دار التقدم ، موسكو.
 24. نجيب ميخائيل إبراهيم، 1967 ، مصر والشرق الأدنى القديم (العراق - فارس) ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة .
 25. نعمت إسماعيل علام ، 1975، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، دار المعارف ، القاهرة .
 26. هاري ساكر، 2001 ، عظمة آشور ، ترجمة أسعد عيسى وآخرون ، مؤسسة رسلان علاء الدين ، دمشق .
 27. هنري فرانكفورت، 1959 ، فجر الحضارة في الشرق الأدنى ، ترجمة ميخائيل خوري ، دار مكتبة الحياة .
 28. ول ديورانت، 1988 ، نشأة الحضارة ، مج1 ، ج1، ترجمة محي الدين وآخرون ، دار الجليل ، بيروت .
 29. يوسف خلف الله عبد الله، 1996 ، الفكر السياسي في العراق القديم ، أطروحة دكتوراة ، المعهد العربي للتاريخ ، بغداد .
- مواقع شبكة المعلومات الدولية (الانترنت)
1. حكمت جبار ، الدلالات السايكولوجية في فن الرسم العراقي 30/01/2011 www.alnnas.com
 2. حكمت مهدي جبار ، مفهوم المكان والمنظور في الفنون التشكيلية العراقية القديمة www.iraq.isop.net /9/11/2014
 3. زياد عبد الوهاب النعمي ، الإمبراطورية الآشورية أكثر الحضارات البشرية عراقية وأصالة www.wata.ccforums . 9/11/2014

Resources and References

1. Abdel Aziz Saleh, 1974, The Ancient Near East (Egypt - Iraq), Part 1, Anglo-Egyptian House, Cairo.
2. Afif Al-Bahnsi Al-Arabi, 1983, Ancient Arts, Encyclopedia of the History of Art and Architecture, Volume 1, Dar Al-Raed Al-Lebanon.
3. Akram Muhammad Kassar, 1992, Sculpture in Iraq in the era of the dawn of history and the dawn of dynasties, Arab Horizons magazine.
4. Amer Abdullah Al-Jumaili, 2015, The Geographical Sense in the Works of the Old Iraqi Artist, University of Mosul.
5. Amna Fadel Al-Bayati, 2001, The Protecting Spirit (Lamasu) in the light of cuneiform texts and archaeological scenes, unpublished master's thesis, Baghdad.
6. Antoine Mortkat, (D.T), Tammuz, Sculpture Art and Its Places in the Ancient East, translated by Tawfiq Suleiman and others, Dar Al-Majd for Publishing and Printing Services, Damascus.

7. Antoine Murkat, Art in Ancient Iraq, translated by Tawfiq Suleiman, Salim Taha Al-Tikriti, Al-Adeeb Magazine, Baghdad, 1975.
8. Arnold Hauser, 1969, Art and Society through History, translated by Fouad Zakaria, Central Public Library, Cairo.
9. Christina Gavelko, 1995, Art in Mesopotamia, translated by Kibro Lahdo, Dar Al-Yanabi.
10. Ernest Bablon, 1987, Eastern Antiquities, translated by Issa Al-Khoury, Gross Press House - Dar Hekmat, Tripoli.
11. Esraa Abdel Salam Mustafa, 2011, Composite Animal Sculptures in Mesopotamia and the Nile Valley, Research Journal, Volume 11, Volume 2, College of Human Education.
12. Fadel Abdul Wahed, 1970, From the Sumer tablets to the Torah, House of Cultural Affairs, Baghdad.
13. Hala Al-Sabouni, 2009, Assyrian mural art, Ph.D. thesis, Damascus University.
14. Harry Sacks, 2001, Azmat Ashur, translated by Asaad Issa and others, Ruslan Ala Al-Din Foundation, Damascus.
15. Hassan Pasha, (D.T), Ancient Arts in Mesopotamia, Library of the Arab Book House.
16. Henry Frankfurt, 1959, The Dawn of Civilization in the Near East, translated by Michael Khoury, Al-Hayat Library House.
17. Ibrahim Demkhali, 1993-1994, Colors in theory in practice, Damascus University Publications.
18. Najib Mikhail Ibrahim, 1967, Egypt and the Ancient Near East (Iraq - Persia), 2nd Edition, Dar Al-Maaref, Cairo.
19. Neamat Ismail Allam, 1975, Arts of the Middle East and the Ancient World, Dar Al Maaref, Cairo.
20. Sayed Tawfiq, (D.T), History of Art in the Ancient Near East (Egypt - Iraq), Arab Renaissance House.
21. Seton Lloyd, 1988, The Art of the Ancient Near East, translated by Muhammad Darwish, Baghdad.
22. Taha Baqer, (d. T), Introduction to the History of Ancient Civilizations, Volume 1, 2nd Edition, (d. N).
23. Tariq Mazloun, 1985, Sculpture in the Modern Assyrian Era (Iraqi Civilization), Part 4, (d.n), Baghdad.
24. Tariq Mazloun, 1987, The Assyrian Artist Accompanying Military Campaigns, Research on the Archeology of Saddam Dam Basin and Other Research, Baghdad.
25. Tharwat Okasha, (D.T), Iraqi Art (Sumer - Babylon - Assyria), the Arab Foundation for Studies and Publishing.

26. The Brief Philosophical Dictionary, 1986, translated by Tawfiq Salloum, Dar Al-Takadum, Moscow.
27. Von Zoden, 2003, Introduction to the Civilizations of the Ancient East, translated by Farouk Ismail, Dar Al-Mada for printing and publishing, Damascus.
28. Will Durant, 1988, The Rise of Civilization, Volume 1, Part 1, translated by Mohieldin and others, Dar Al-Jeel, Beirut.
29. Youssef Khalaf Allah Abdullah, 1996, Political Thought in Ancient Iraq, Ph.D. thesis, Arab Institute of History, Baghdad.

International Information Network (Internet) websites

1. Hikmat Jabbar, Psychological Signs in the Art of Iraqi Painting, www.alnnas.com 01/30/2011.
2. Hikmat Mahdi Jabbar, The Concept of Place and Perspective in the Ancient Iraqi Plastic Arts, www.iraq.isop.net/9/11/2014
3. Ziyad Abdul-Wahhab Al-Naimi, the Assyrian Empire, the most ancient and authentic human civilization, www.wata.ccforums. 9/11/2014

**(Wall art in the ancient civilization of Iraq during the
first millennium BC)**

Dr. Samira Milad Amer

State of Libya

Al-Zaytoonah University - Faculty of Education

Specialization (Ancient History)

samerafarag109@yahoo.com

Abstract:

Art is the heritage of man over the ages and times, and it is the science that talks about the development of the arts and their artistic value since they came out of the hand of the man-maker (the artist) who drew and shaped them to the eye of the viewer who watched and evaluated them. Art also has a great role in defining the traditions and customs of every civilization, because arts are the mirror of society and the measure of civilization, and it is the guide to historical events and religious rituals, and to everything that is not recorded in history books.

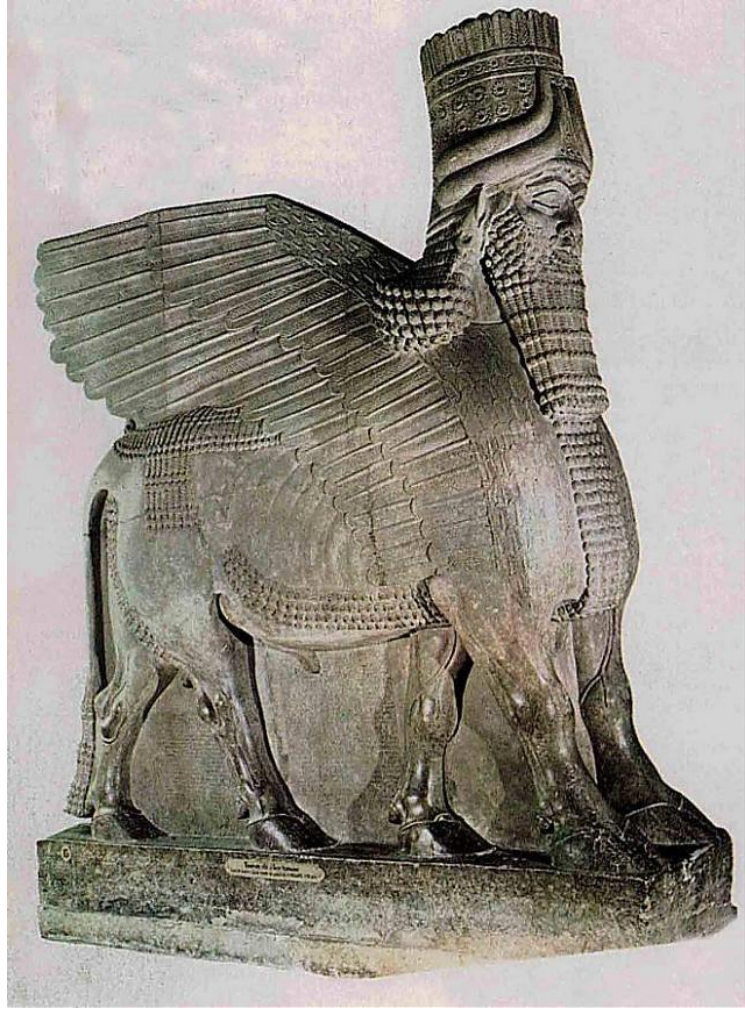
The nature of Iraq, its political history and its civilizational development shaped its various arts, and the art of wall sculpture was one of the most important arts practiced by the ancient Iraqis, especially during the first millennium BC, as this art was the truest expression of artistic feelings, ideas and religious beliefs, and given the tyranny of personalities of kings during this period, Most of the murals were overshadowed by the stories of kings, their war campaigns, and their hunting scenes.

Hence the problem of the study, as some researchers saw that mural art during the first millennium BC was full of cruelty, violence and brutality, and had no aim and purpose other than serving and pleasing kings and depicting their wars and hunting scenes. This study came to shed light on the most famous murals of this period from all aspects of aesthetic, artistic and historical, as well as psychological and media, to highlight the greatness of innovation, mastery and sense of these mural scenes and their symbolic significance.

Through the analytical and descriptive approach followed by the researcher in this study, it was found that the art of murals, which was executed on the surfaces of walls and ceilings, represented the longest space in which artists tried to record the details of war events in a story tape that extends as a historical and decorative art to facilitate understanding and tracking. Artists of that period also revolutionized the history of artistic murals through world-famous hunting scenes and by suggesting depth within murals and their initial knowledge of perspective.

Keywords: wall panels, pictorial scenes, perspective science, hunting scenes, aesthetic indications.

الملاحق



شكل رقم (1) الثيران المجنحة



الشكل رقم (2) اللبوة الجريحة



شكل رقم (3) اللبوة الجريحة



شكل رقم (4) جدارية صيد الأسود والخيول البرية



شكل رقم (5) جدارية الأسد الجريح