مجلة بحوث كلية الآداب
جامعة المنوفية

بحث
٧

الأقنعة الديونيسية

" The Dionysiac Masks "

إعداد
د/ منى محمد الشحات محمد عثمان
جامعة الاسكندرية

محكمة تصدرها كلية الآداب بالمنوفية

العدد الحادى والأربعون
أبريل ٢٠٠٠

الأقنعة الديونيسية

"The Dionysiac Masks"

د. منى محمد الشحات محمد عثمان
جامعة الإسكندرية

من المعتاد عند ذكر الأقنعة الديونيسية أن تعنى بها تلك الوجوه التعبيرية الدرامية: الباكية والضاحكة التى ارتبطت عادة بالإله ديونيسيوس Dionysius أو باخوس Bacchus؛ ذلك أن لبس القناع هو أسهل الطرق للتخلى عن الشخصية الحقيقية وانتحال شخصية أخرى. لذا كان ديونيسيوس منذ القرن السادس ق.م. إلها للمسرح عند الإغريق ثم عند الرومان لأنه كان – لفترة طويلة – قبل هذا التاريخ إله التنكر والتقنع.

ويعتبر ديونيسيوس من أهم الآلهة المهاجرة إلى بلاد الإغريق عن طريق البحر منذ حوالى القرن السابع ق.م. وقد اتخذت عقيدته فى البداية شكلا ماجنا بربريا مثلما كانت فى مواطنها الأصلية (تراقيا أو فريجيا)، وكان أغلب أتباعه من النساء اللائى يعبدنه فى البرارى والأماكن الخلوية بإقامة حلقات الرقص الصاخبة الجامحة orgia[1]. ومنذ القرن السادس ق.م. تحول ديونيسيوس ليصبح شريكا للإله أبوللو Apollo بفضل الاعتدال والقسط الذى يتميز به الإغريق، بل وجنح إلى التخصص فى مجال الفن والأدب ومن ثم صار إلها للخمر، وانتشرت عبادته بالذات فى أتيكا Attica وبوئتيا Boetia أكثر من البليبونيز، وخصصت له فى أثينا عبادة تقف على النقيض تماما من طقوس العبادة التراقية الهمجية. ومنذ القرن الخامس ق.م. يشارك الإله ديونيسيوس، الإله أبوللو فى كثير من وظائفه، وأيضا فى مركز عبادته ونبوءته بدلفى Delphi. وتشير الدلائل الأدبية عند بلوتارخوس Plutarchus أن مقبرة ديونيسيوس توجد داخل معبد أبوللو هناك[2]. وإلى جانب أتباعه من بنى البشر التفت حوله أيضا طائفة من القوى أو الأرواح daimones التى تقل عنه مرتبة ولكنها تختص أيضا بالريف والبرارى، هذه الطائفة هم: الساتير Satyroi، والسيليني Silenoi، والحوريات أو النيمف Nymphoi، والميناد Maenads وكلها تجسيمات مصغرة لفكرة الخصوبة[3].

وقد عرف الرومان ديونيسيوس من خلال أسرار عبادته الغامضة أكثر من معرفتهم إياه من خلال حفلات الـ orgia الصاخبة، هذه الأسرار التى تبنتها الأورفية والفيثاغورية منذ القرن السادس والخامس ق.م. وانتشرت بشدة فى العصر الهلنستى وارتكزت على فكرة إعداد النفس لحياة أسعد فى العالم الآخر.

ويعتبر ارتباط العقيدة الديونيسية بالأورفية والفيثاغورية من أهم ما يميز هذه العبادة؛ والتى أصبحت مبررا مرضيا للتعساء فى الحياة الدنيا وملوحة لهم بآمال عريضة فى التعويض عنها فى الحياة الأخرى، وليصبح ديونيسيوس إلها من آلهة العالم الآخر، بل ويتساوى أحيانا مع هاديس Hades إله العالم السفلى[4].

ولست هنا بصدد مناقشة تفاصيل عقيدة ديونيسيوس ومدى انتشار عبادته فى بلاد اليونان وإيطاليا، ولكن ما أود أن ألقى عليه الضوء هو طبيعة الإله نفسها، ذات الاعتبارات الثلاث والتى يتذكرها عباده جيدا ألا وهى: أنه إله مهاجر، وأنه أتى إليهم من "الشمال" [تراقيا أو فريجيا]، وأنه آخر الآلهة التى عرفتها الديانة اليونانية.

وكونه إله أتى من الخارج يعتبر مظهرا هاما من المظاهر التى تخلع عليه صفة أنه إله للطبيعة، إله يأتى ويعود مثل فصول السنة؛ مثل ديميتر Demeter وكورى Kore، ومثل أدونيس Adonis ومثل أوزوريس Osoris. إله له ظهور وتجليات وأيضا تراجع وارتداد - والظهور والاختفاء من صفات الهجرة والمهاجرين، إنه بداية جديدة قادمة، تجد الترحاب كل ربيع، وكل حصاد، وكل موسم لقطف العنب، كما تذبح له الذبائح ليطهر النفوس ويطرد الأرواح الشريرة عن كل شتاء آت.

لذا، لم يكن ديونيسيوس فى نظر أتباعه إلها للخمر فقط بل كان الحياة نفسها، وكانت تحولاته وتجلياته إشارة إلى كونه إلها للحياة النباتية وليس للزراعة[٥]؛ إذ ولد ديونيسيوس في الشتاء كثعبان، ثم أصبح أسدا فى الربيع، ثم قتل وأكل جسده نيئا كثور أو جدى وأحيانا أيل أو ظبى فى منتصف الصيف[٦]. لذا كان يعتقد أن ديونيسيوس كان يظهر أحيانا أمام عباده فى صورة حيوانية: كالثور أو الجدى أو الأيل أو الأسد، وحين يصور بالشكل الإنسانى كان يرتدى أحيانا جلد الظباء، ويصور أتباعه من الساتير والسيلينى حيانا كثيرة بشعور شقراء نسبة إلى الحيوانات الصهباء التى يتجلى ديونيسيوس ى شكلها كالأسد والظباء والأيائل[٧]. وكانت النساء الماجنات فى أعياده يرتدين أقنعة بوجوه رجالية بدلاً من جلد الماعز أو جلد الظباء. لذا كانت الأقنعة من أهم الملامح التى تميز عبادة ديونيسيوس، وكانت صور تجلياته وأشكال تخفيه ليهرب من الأعداء كى يفلت من الموت من أهم عناصر هذه العبادة، ولعل أهم هذه التجليات والأشكال هى الأسد أو وجهه، والجدى أو وجهه، والثور أو وجهه.

وتنفرد عقيدة ديونيسيوس باستمرار استعمال الأقنعة فى كل تفاصيل شعائرها طيلة العصرين الهلنستى والرومانى؛ إذ عرف الإغريق والرومان منذ القدم عادة استعمال الوجه فقط أو الرأس أو القناع فى بعض العبادات وفى أداء بعض الطقوس والشعائر، وكانت تستعمل إما لأداء العبادة نفسها أو لممارسة بعض الطقوس الجنائزية أو كنوع من درء الشرور وإبعاد المكروهات والأخطار الخفية. ويذكر بوزانياس Pausanias أنه طيلة العصر الأرخى (القرن السادس ق.م.) كان أهل أركاديا Arcadia يعبدون برسيفونى Persephone وديميتر Demeter تحت اسم Praxidikai أى إلهات الاعتدال فى الانتقام، وتبنى معابدهن عادة بدون سقف إذ اعتاد العباد أن يعلنوا ولاءهم لهذه الإلهات مباشرة وبدون حواجز. ويذكر بوزانياس أنه رأى بنفسه "مذبحا فى الهواء الطلق يطلقون عليه اسم Praxidikai". وما يهمنا من أمر هؤلاء الإلهات هو أن صور عبادتهن كانت عبارة عن وجه فقط، بل كانت أضحياتهم أيضا عبارة عن رؤوس للحيوانات[٨].

واستعملت الأقنعة أيضا فى عبادة قديمة للإلهة ديمتر Kidaria فى أركاديا حيث يصنعون للإلهة قناعا (أو رأسا) منحوتا من الأحجار يضعونه فيما يشبه الصندوق المصنوع من الأحجار أيضا، يسمى petroma، ويؤدى العباد شعائرهم للإلهة أمام هذا الصندوق والقناع بداخله اعتقادا منهم أن هذه الـ pteroma هو أداة نقل الفكرة (أو الصوت) من وإلى الآلهة، وكان الكهنة يضعون هذا القناع على وجوههم عند تنفيذ أوامر الآلهة بجلد الناس بقسوة (أو ضربهم بالعصى) أمام المذبح اعتقادا منهم أن الضرب المبرح يخلص الروح من الأثام[٩].

لم تقتصر الوجوه أو الأقنعة الديونيسية التى ظلت مستعملة طيلة العصر الهلنستى والرومانى على الأقنعة الحيوانية والأقنعة المسرحية الدرامية وإنما استعمل أيضا قناع لوجه آدمى له ملامح عامة أى لا تخص شخصية بعينها وغالبا كانت تعنى وجه الإله ديونيسيوس نفسه. وقد لعب هذا النوع الأخير من الأقنعة إلى جانب الأنواع الأخرى دورا كبيرا فى العصر الهلنستى وكذلك الرومانى وانعكس استخدامه على مجالات فنية مختلفة يمكن حصرها على النحو التالى:

١- وجوه ورؤوس آدمية من التراكوتا الحمراء، وكذلك وجوه لساتير ولماعز ولثيران عثر عليها فى كل أنحاء حوض البحر الـ توسط، وتؤرخ بفترات مختلفة عن العصر الهلنستى وقد استعملت هذه الرؤوس أو الأقنعة لتزين أفران صناعة الفخار أو دكاكين الحدادة أو "الدفايات" فى منازل وفيلات أثرياء الرومان.

٢- وجوه آدمية أو أقنعة رجالية ذات ملامح عامة تزين الجزء الأعلى والأسفل من أيادى بعض الأطباق والأوانى الهلنستية، بالإضافة إلى استعمال الوجوه الساتيرية والباخية.

٣- وجوه ذات ملامح رجالية عامة على بعض التوابيت الرومانية والمذابح خاصة ابتداء من القرن الثانى الميلادى، كذلك على بعض أفاريز أو تيجان أعمدة بعض المبانى التذكارية الجنائزية.

ويجدر بنا قبل استعراض هذه المجالات الثلاثة الرئيسة أن أشير إلى مجالين آخرين ثانويين:

أ- وجوه أو أقنعة رجالية ذات ملامح عامة تستخدم فى الزخرفة داخل منازل وفيلات الأثرياء من الإغريق والرومان. وعلى الرغم أن أغلبية هذه الأقنعة ديونيسية من نوع الأقنعة المسرحية والساتيرية أو للإله بان Pan إلا أن بعضا منها كانت رجالية ذات ملامح عامة.

واستخدام شخصيات الحلقة الديونيسية كان عموما من الموضوعات الشائعة والمحببة فى زخرفة الفسيفساء أو رسم حوائط وسقوف وأرضيات حجرات المنازل والفيلات فى كل أنحاء حوض البحر المتوسط فى العصر الهلنستى. وكانت حجرات الطعام triclinia وحجرات الرجال وساحات المنزل الوسطى atria

وكذلك ممرات المنزل vestibula هى أكثر المواضع التى حظيت بزخارف ذات عناصر ديونيسية.

وتعكس أمثلة منازل العصر الهلنستى المختلفة سواء فى بومبى من القرن الثالث ق.م.[١٠]، أو فى ديلوس من القرن الثانى ق.م. فى (منزل الأقنعة)[١١] استخدام العناصر الديونيسية فى زخرفة الفسيفساء فى حجرات الرجال وحجرات الطعام حيث تعتبر موضوعا مناسبا للاجتماع حول الطعام والأنس والمسامرة symposium باعتبار ديونيسيوس إلها للخمر. وفى حجرة الطعام الرئيسية فى (منزل الأقنعة) فى ديلوس وضعت الأقنعة الكوميدية والساتيرية فى زخرفة أحد جانبى الحجرة وهى تتدلى من أفرع نباتية ممثلة باللبلاب، بينما صور الإله (بان) فى الإطار الآخر المقابل ربما ليرمز بذلك إلى نوعين مختلفين من الكوميديا يتحدث فى مقدمتهما prologue كل من الساتير و(بان). أما فى (حجرة ديونيسيوس) فى (منزل الأقنعة) أيضا فقد صور ديونيسيوس نفسه على فسيفساء الأرضية وهو يمتطى ظهر نمر[١٢].

ولم يتوقف هذا الاتجاه الزخرفى باستعمال العناصر الديونيسية فى زخرفة المنازل والفيلات فى العصر الإمبراطورى بل إن كثيرا من أسماء هذه المنازل مثل الفاون Faun ومنزل الكوميديا ومنزل الأقنعة يشير إشارة واضحة إلى أن ما يميز زخرفتها ينتمى أصلا إلى الحلقة الديونيسية.

الصورة رقم (١) سقف به زخرفة بالفسيفساء من جنوب روما Via Ardeatina يؤرخ بمنتصف القرن الأول ق.م.[١٣] وقد استعملت فى الزخرفة وحدات مربعة ومستطيلة الشكل coffers تملأ المسطح كله بينما فى الوسط emblema وجه رجل شاب شعره متطاير فى وضع إطار مستدير كما أحاطت الزهور والنباتات المختلفة بوجهه داخل الإطار. وملامح الشاب تقترب من ملامح ديونيسيوس الممتطى للنمر فى منزل ديلوس[١٤].

أما **الصورة رقم (٢)** زخرفة بالفسيفساء لأسلوب جديد نشأ فى حوالى النصف الثانى من القرن الثانى الميلادى فى شمال إيطاليا لينتشر بعد ذلك فى بلاد الغال، ويعتمد أسلوب هذه الزخرفة على استعمال الضفائر والخطوط المستقيمة guilloche مع المثلثات التى تتشكل سويا فى خطوط مستقيمة تصنع فى الأركان الأربعة وأيضا فى وسط المسطح مربعات بشكل الصليب المعقوف swastika. ومربعات الأركان هنا يصور فى كل منها وجه شاب تقترب ملامحه من وجه الصورة السابقة، واللذان يلمحان بوجه ديونيسيوس. وكان من المعتاد أيضا زخرفة هذه الأركان أحيانا بزوج من الرؤوس الديونيسية[١٥].

الصورة رقم (٣) لمسطح من الفسيفساء من أوستيا Ostia (Via Vigilia) يؤرخ بالقرن الثانى الميلادى، وضعت رؤوس بشكل بروفيل profile فى مربعات الأركان أيضا، اثنان منها بلحية والآخران بدون لحية، وضعت بشكل متقابل إلا أن

الرؤوس الأربعة تنظر جميعا نحو وسط المسطح. ووجوه الأقنعة كلها ذات ملامح هادئة وشعر متطاير مما دعا Cumont أن يعتبرها تصويرا لإلهة الرياح نظرا لتطاير شعرها، أو أنها تمثل أركان الجهات الأربع الأصلية[١٦].

الصورة رقم (٤) لساحة منزل الغزال فى هيركولانوم Herculanum الذى يؤرخ بالقرن الأول ق.م.، وهو من الأمثلة الفريدة الباقية التى تؤكد فكرة استعمال الرأس الرجالية ذات الملامح العامة كقناع أو وجه لديونيسيوس نفسه إلى جانب أشكال الأقنعة الديونيسية الأخرى. إذ إلى جانب زخرفة حوائط الساحة بالفسيفساء يعلو إفريز الحنية apse زخرفة برؤوس منحوتة نحتا بارزا، الرأس الوسطى ذات ملامح عامة وشعر مصفف بشكل بوكلات، بينما الأخرى ذات لحية طويلة وغطاء للرأس. ويبدو أن ساحة المنزل قد زينت برؤوس ديونيسية أخرى إلا أنها فقدت[١٧].

ب- استخدمت الأقنعة أو الوجوه الرجالية كحلية زخرفية معمارية لأطراف قراميد أسطح المبانى والمعابد أى gutters وantefixes. وهى زخرفة عرفها الإغريق والرومان فى كل الفترات تقريبا؛ منذ حوالى بداية القرن السادس ق.م. عند الإغريق، ومنذ القرن الخامس ق.م. عند الإتروريين ثم عند الرومان[١٨].

وتصنع هذه الحليات عادة من الفخار وتشكل عادة بشكل وحدات نباتية رأسية قائمة أو رؤوس متنوعة بين الآدمية والحيوانية، وتوضع الـ gutter عادة عند نهاية فتحات القراميد لتجميع مياه المطر وطردها بعيدا عن سقف المبانى العامة أو لتتجمع عند فتحة الـ compluvium لتنزل فى الـ impluvium الموجود فى أرضية الأتريوم atrium فى المنزل الرومانى.

أما الـ antefixes فتوضع عادة كحلية فى الأركان أو بالتبادل مع الـ gutters على جوانب السقف. ويتوازى تطور أسلوب النحت أو النحت البارز لهذه الحليات المعمارية مع تطور النحت بشكل عام فى اليونان أو إيطاليا.

وقد استعملت الأقنعة الديونيسية المختلفة من أسود وساتير وميناد ووجوه مسرحية بكثرة للـ antefixes، كما استعملت وجوه الآلهة مثل أفروديتى وبوزيدون إلى جانب الزخارف النباتية الأخرى كسعف النخيل وأوراق الأكانثوس. وابتداء من عصر نيرون Nero (٥٤-٦٨م) ثم فسبسيان Vespesian (٦٩-٧٩م) شاع استعمال الأقنعة المسرحية والساتيرية والآدمية عموما كمآزيب مثل الـ gutters مثلما نجد فى منزل الـ Sallust (٦٣ ميلادية) ومنزل الفاون Faun[١٩].

و(الصورة رقم ٥ أ) تصور antefix يزين كورنيش cornice أحد المعابد الإترورية حيث استعملت رأس رجالية تحيط بها الزخارف النباتية، أما (الصورة رقم ٥ ب) يصور بها زخرفة معمارية antefix أو أنها acroteria على

غطاء تابوت رومانى من Concordia يؤرخ بحوالى أواخر القرن الثالث وبداية الرابع الميلاديين. حيث زخرف التابوت نفسه بالزخرفة الأسيوية المعروفة باسم Sidamara والتى استتبعت زخرفة الغطاء بشكل سقف المعبد الذى زينت أطرافه بـــ antefix عبارة وجه رجالى تحيط به أوراق الأكانثوس الملتوية[٢٠].

* * * *

أولا: تعتمد طبيعة الطقوس والشعائر عند الإغريق والرومان على مبدأ اساسى وجوهرى ألا وهو درء الشرور وإبعادها أى ما عرفه الإغريق باسم ἀποτροπή. وكان القدماء عادة يواجهون هذا الخوف φόπος بما توفر لديهم من روايات وأساطير تقدم بعض آلهتها (الصغرى عادة) علاجا مضادا لإبعاد أرواح هذه الشرور κῆρες وصفه الإغريق باسم Θεραπεία[٢١] أى تعزيز وتقوية التأثيرات الحسنة حتى تدفع الشر وتطرده بعيدا.

ويعتبر استعمال وجوه أو رؤوس أو أقنعة ذات ملامح "قبيحة" و"مخيفة" من أهم وسائل إبعاد الشرور المحيطة؛ إذ كان يعتقد أن لها المقدرة على طرد تلك الأرواح الشريرة التى تحيط بالإنسان فى كل الأشياء وفى كل المواضع.

والنار مصدر طبيعى للخوف عند الإنسان؛ لذا اعتقد الإغريق والرومان منذ تاريخ مبكر أن استعمال مواقد النار (مواقد صنع الخبز = κλίβανος (ὁ) أو أفران سبك المعادن = πύραυνος (ὁ) و ἐσχάρα (ἡ)) من المواضع الهامة التى تحدق بها الأرواح الشريرة، وكان لابد من درء هذا الخوف أو الشر باستعمال القناع كتعويذة. ولما كان من المعتاد استعمال رؤوس الجورجونيا gorgoneia عند هذه المواقد[٢٢] فقد استعملت أيضا وجوه وأقنعة أخرى منها وجوه رجالية ذات ملامح مخيفة يرى Furtwängler أنها صور لرؤوس الكيكلوبس Cyclops أى خدام ومرافقى هيفايستوس Hephaestus. ومن الملفت للنظر أن استمرار استعمال هذه التعاويذ أضاف إليها وجوها ورؤوسا أخرى مسرحية (غالبا كوميدية) استعملت منذ القرن الخامس ق.م. بل عثر أيضا على أقنعة ورؤوس لماعز ولساتير ولثيران وللنجمة الكلب Sirius ولورود ولصاعقة زيوس تؤرخ بالقرن الرابع ق.م. وكذلك لفترات مختلفة من العصر الهلنستى. ويؤكد هذا – من ناحية أخرى – أن فكرة استعمال الوجه القبيح لدرء الشرور قد تغيرت واستبدلت بوجوه غير مخيفة ابتداء من أواخر القرن الخامس ق.م.، إلا أن هذه الوجوه "الجديدة" بها نفس القوة (الروحية) الغامضة القادرة على إبعاد الشر والأذى لأنها مستمدة من قوة الآلهة.

ومع هذا التغيير وإضافة وجوه جديدة ديونيسية وغير ديونيسية نلاحظ تغير ملامح وجه الجورجونيا أيضا الذى أصبح وجها مستديرا هادئا لا يوجد به الفم المفتوح الممتلئ بأسنان الدببة أو اللسان المتدلى أو العيون المستديرة التى تنفث الشر أو الشعر الأشعث المكون من الثعابين المخيفة.

وقد عثر على هذه الرؤوس فى كل مواقع حوض البحر المتوسط خاصة فى هاليكارناسوس ونقراطيس وديلوس التى اعتبرت مركزا هاما لهذه الصناعة لما عثر فيها على أقنعة استخدمت كغطاء للمسارج، ونماذج عديدة أخرى لأقنعة ساتيرية وأقنعة مسرحية (كوميدية وتراجيدية) استخدمت على "دفايات" من التراكوتا استخدمت فى بعض منازل ديلوس وتؤرخ بحوالى ١٥٠ق.م.(٢٣).

(الصور ٦أ، ب، ج، د) نماذج لهذه الوجوه والأقنعة نحتت نحتا بارزا على "أيادى" أفران الطهى (الخبز أو الطعام) κλιβανος؛ إذ أن هذه الأفران عبارة عن حوض أو وعاء كبير مصنوع من الفخار متسع من أسفله ويضيق عند أعلاه، ويتم الطهى فيه بوضع جمرات الفحم الملتهبة حوله من الخارج. هذه الأفران لها ثلاث حواف تبرز إلى أعلى من حافة الإناء (الصورة رقم ٦: أ). وقد عثر على العديد من تلك الحواف التى تعتبر الجزء الوحيد المتبقى من تلك الأفران لسرعة اندثارها. وتزود هذه الحواف البارزة بزخرفة لرؤوس أو وجوه بالنحت البارز؛ و(الصورة رقم ٦: ب) نحت بارز لقناع ساتيرى بآذان ماعزية وشارب ولحية طويلين، أما (الصورة رقم ٦: ج) فهى وجه ربما لديونيسيوس، يرتدى القبعة الفريجية أو التراقية – والتى تشير إلى موطنه الأصلى– بينما (الصورة رقم ٦: د) لوجه كوميدى معلق على فرن(٢٤)، وقد عثر فى ديلوس على نماذج عديدة لأقنعة استخدمت كغطاء كمسارج من التراكوتا(٢٥).

وقد صور استعمال مثل هذه الأقنعة على بعض الأوانى الأتيكية من الطراز الأحمر، ففى (الصورة رقم ٧) فرن لصناعة الفخار علق أعلاه وجه "ديونيسيوس" ملتحيا(٢٦) وربما استخدم هنا كتعويذة لطرد الأرواح الشريرة التى تثيرها نيران هذه الأفران أو تثيرها تلك الأرواح التى ربما دخلت فى الإناء المخبوز. ويتحدث أريستوفانيس Aristophanes (فى القرن الخامس ق.م) عن تلك الأقنعة أو التعويذة ضد العين الشريرة والحسد والأرواح الشريرة والتى يضعها الأثينيون عادة عند أركان مداخن منازلهم والتى يسميها Βασκανιά. ويورد Courby العديد من أقنعة السيلينى الملتحية وجوهها ذات ملامح مخيفة mascaroni كانت تعلق على النوافذ أو المداخل عرفت فى كل بلدان العالم الهلنستى(٢٧)، بينما يذكر Pollux أنه من المعتاد أن يصنع صانعى سبك المعادن البرونزية ἐσχάρα ودكاكين الحدادة وجوها مسرحية (عادة كوميدية)على أفرانهم والتى يسميها γελοῖα؛ وهذه تكون منحوتة نحتا بارزا على لوحات مستطيلة تعلق على الأفران من أجل طرد الأرواح الشريرة ἐπί φθονου ἀποτροπῇ(٢٨) التى قد تختلط مع معادن الأرض.

ثانيا: اعتاد الإغريق منذ حوالى القرن الرابع ق.م.، ثم الرومان بعد ذلك، على استعمال رؤوس شخصيات ديونيسية مختلفة لزخرفة الأوانى الفخارية، ولأن الغرض كان زخرفيا فقد اختصت أوانى شرب وصب الخمر عادة بهذا النوع من الزخرفة لتصبح مناسبة لما تحويه، وكانت هذه الزخرفة البارزة توضع عادة على بطن الإناء إلا أن أعلى اليد وأسفلها كانتا أكثر المواضع شيوعا وتفضيلا. وقد تعددت مراكز صناعة تلك الأوانى فى العصر الهلنستى فى برجامة والإسكندرية وبلاد اليونان وجنوب إيطاليا.

و(الصورة رقم ٨)[٢٩] إناء بشكل bowl مقلوب شاع استخدامه فى مصر والإسكندرية فى القرن الثانى والأول ق.م. وترجع أهميته إلى طريقة استخدامه كإناء للترشيح؛ إذ زود برقبة طويلة لها فوهة مائلة (بوز) لتناسب صب السائل، كما أن عنق الرقبة من الداخل به ثقوب غالبا من أجل ترشيح السوائل، وقد زود الإناء بفتحة للصب أعلى بطن الإناء. ويشير Courby إلى الأصول المصرية لهذا الشكل من الأوانى بينما الزخرفة إغريقية. وقد زخرف الإناء بوحدات زخرفية مختلفة من الخطوط والنباتات بالإضافة إلى الرؤوس البارزة لرؤوس ديونيسية مختلفة من ساتير وسيلينى وميناد وثيران وفستونات من الزهور والنباتات وأحيانا رؤوس بها قرون يعتقد أنها للإله أمون[٣٠].

و(**الصورة رقم ٩**) لإناء أصغر غير لامع لشكل من الأشكال المحورة للـ bowl شاع استخدامها فى ديلوس مما يجعلها مركزا لهذا الطراز من الأوانى. والإناء له رقبة طويلة وأياد بشكل حلقات مثبتة على بطن الإناء المزخرفة بزخارف نباتية بارزة ملونة. وأهم هذه الزخارف البارزة رأس صغيرة لسيدة عجوز مخمورة تفتح فمها الخالى من الأسنان باتساع[٣١].

وتعتبر أوانى الأوينوخوى oinochoi الهلنستية من أبرز الأوانى التى زينت بصور الملكات البطلميات لارتباطها بعبادة هؤلاء الملكات. وقد صورت الملكات بالنحت البارز على بطن الإناء بينما زينت الأيادى برؤوس ساتيرية σατύρια (أى فقط للساتير والسيلينى). وتبرز عادة رؤوس الساتير من أعلى يد الأوينوخوى بينما تلتصق رأس سيلينى عجوز paposilenos أسفل اليد؛ وملامح وجهيهما تصنع منهما ثنائيا مؤثرا للإناء وما يحويه من الخمر: إذ أن وجه الساتير التى تبرز أعلى الإناء – وكأنها تنظر إلى الخمر بداخله – تجعل منه مشتاقا يدعو للشرب، بينما وجه السيلينى الهادئ المتزن والمثبت أسفل اليد تلمح بسعادة ومتعة الانتهاء من احتساء الخمر[٣٢].

و(**الصورة رقم ١٠: أ، ب**) نموذج لأوينوخوى هذه العبادة البطلمية، وتبرز رأس الساتير من أعلى يد إناء (الصورة١٠أ) حيث ثبت عند الحافة بواسطة حلزونيات volutes هى فى حقيقتها نهايات الشريط tainia الذى يربط به الساتير جبهته والذى يتدلى على حافة الإناء. وتلصق هذه الأقنعة الساتيرية عادة من جزئها الأسفل فقط بينما بقية وجهه تبرز داخل فتحة الإناء لتصنع بذلك ظلا فوق الخمر

الذى يمتلأ به الإناء. أما وجه السيلينى فى (الصورة ١٠ب) والذى يواجه الناظر للإناء من أسفل اليد فقد ثبت من خلال إطار من الحلزونيات هى أيضا نهايات الشريط tainia الذى يربط به جبهته. بينما (الصورة رقم ١٠: ج) نموذج لأوينوخوى من الفضة من شمال اليونان من القرن الرابع ق.م. وقد زين أسفل اليد برأس السيلينى، أما (الصورة رقم ١٠: د) فهى لمشكاة برونزية من القرن الرابع ق.م. أيضا وزين تحت أياديها برأس للساتير[٣٣]. وربما يشير انتشار استعمال هذه الزخرفة فى شمال اليونان وفى مقدونيا منذ القرن الرابع ق.م. إلى هذا الاتجاه الزخرفى الذى عرف بعد ذلك باستعمال الرؤوس كوحدة زخرفية للأوانى فى أنحاء مختلفة من حوض البحر المتوسط خلال العصر الهلنستى.

ومن الجدير بالذكر أن الزخرفة بالرؤوس الديونيسية لم تقتصر على رؤوس الساتير والسيلينى والميناد وإنما استعملت صورة ديونيسيوس نفسه والتى تميزت بوجود الـ thyrsus وفستونات اللبلاب وعناقيد العنب وأوراقه[٣٤] كما استعملت رأس ديونيسيوس فقط وهى التى نعنى بها الرؤوس الرجالية ذات الملامح العامة وقد استخدمت أيضا كوحدة زخرفية على الأطباق وأيادى الأوانى.

و(الصورة رقم ١١)[٣٥] رسم تخطيطى لرؤوس رجالية ذات ملامح عامة استخدمت كوحدة زخرفية بارزة على بطن الأوانى بشكل bowl فى العصر الهلنستى ابتداء من القرن الثانى ق.م. فى كل مراكز حوض البحر المتوسط واستمرت حتى حوالى منتصف القرن الأول الميلادى. ويرى Courby أن استدارة وجه بعض هذه الرؤوس يرجح أنها رؤوس جورجونية gorgonia .. إلا أننى أعتقد أنها رؤوسا لديونيسيوس نفسه على الرغم من التطورات التى حدثت خلال القرن الرابع ق.م. لملامح كثير من الأرواح أو القوى الغيبية المخيفة عند الإغريق والرومان مثل السيرينى Sirens والجورجون. هذه التطورات والتغييرات جعلت من هذه القوى شخصيات جديدة تؤدى وظائفها غير المحببة (كقبض الأرواح أو كيفية درء الأرواح الشريرة) بملامح هادئة متزنة[٣٦]، ولا يمكن لهذا التغيير أن يكون مبررا لوضع رؤوس الميدوزا على أوانى تستخدم لشرب الخمر وما يستتبعه من طلب النشوى والسعادة.

و(الصورة رقم ١٢)[٣٧] لإناء له شكل غير مألوف كثيرا، زين فيه أعلى اليد وأسفلها برأس لديونيسيوس ذات ملامح عامة. وعلى الرغم من أن هذا الإناء عثر عليه فى سالونيكا Salonica (شمال اليونان) إلا أن أسلوب النحت البارز على باقى الإناء يشير إلى مدرسة برجامة فى أواخر العصر الهلنستى؛ إذ نجد هذا التأثير البرجامى على مراكز أخرى كثيرة لصناعة الفخار سواء فى آسيا الصغرى أو فى بلاد اليونان حيث استعملت عناصر زخرفية متنوعة مشابهة من أقنعة للساتير والسيلينى وهرميس Hermes عاريا ومعه عصاه caduceus وأيضا زخارف نباتية بعناقيد العنب أو أوراق الأكانثوس.

و(الصورة رقم ١٣)[٣٨] لإناء غويط زين فى وسط هذا العمق بزخرفة بارزة لرأس شاب له شعر متطاير وغير مرتب وآذان مدببة مستدقة الطرف تشير إلى آذان حيوان، بينما العيون تنظر إلى بعد غير محدد والفم مغلق (وهى ملامح الشخص الثمل).

ويعتبر جنوب إيطاليا فى العصر الهلنستى من أهم مراكز صناعة الفخار التى ظهر فيها استخدام الأقنعة والرؤوس كوحدة زخرفية بارزة على الأوانى كاتجاه شعبى إيطالى. إذ أنتجت أنواعا من الفخار استخدمت فيه رأس ديونيسيوس ذات الملامح العامة كوحدة زخرفية خاصة فى Gnathia (أو Egnazia) التى قدمت نوع من أوانى الأوينوخوى الأسود عليه زخارف وموضوعات بالنحت البارز باللون الأبيض[٣٩] بينما استخدمت الرؤوس الرجالية لزخرفة أعلى وأسفل أيادى الأوانى بالإضافة إلى أقنعة الساتير والسيلينى التى ظهرت على أوينوخوى البطالمة بعد ذلك. و(الصورة رقم ١٤)[٤٠] لأوينوخوى أسود يؤرخ ببداية القرن الثالث ق.م. عيون القناع المثبت أعلى يد الإناء تنظر إلى الأمام بينما الحواجب تبدو وقد انبثقت من فوق الأنف، بينما الفم مفتوح نصف فتحة.

ولا تقتصر الأقنعة المثبتة على أوانى Gnathia على وجوه ديونيسيوس ذات الملامح العامة وإنما شملت كذلك أقنعة مسرحية ورؤوسا نسائية للميناد والنيمف ويعتقد البعض أن الرؤوس الرجالية أو النسائية ذات الملامح العامة إنما هى للممثلين والممثلات الذين يقومون بالتمثيل فى مسرحيات الكوميديا الحديثة[٤١] اعتمادا على إنتاج بعض مدارس جنوب إيطاليا (أبوليا Apulia – بايستوم Paestum – تارنتوم Tarentum – وGnathia) لأوانى زخرف بطنها بأقنعة مسرحية يعتقد أنها لممثلين أو ممثلات[٤٢]. ولا أميل للاعتقاد أن الوجوه المثبتة على أيادى الأوينوخوى الأسود يمكن أن تكون لممثلين أو ممثلات مثلما قد يحدث عند رسم أقنعة لرجال أو نساء على بطن الإناء؛ إذ اعتقد أن الإناء وما يحويه (من خمر) إنما يدخل كله فى دائرة الإله ديونيسيوس ورفاقه ورفيقاته من ساتير وسيلينى ونيمف وميناد .. فكيف تدخل صور الممثلين هذه الدائرة الديونيسية مهما بلغت شهرتهم، وهل يعنى ذلك – من ناحية أخرى – أن صور الملكات البطلميات التى وضعت بالنحت البارز على أوينوخوى البطالمة فى القرن الثانى ق.م. كانت استبدالا لصور هؤلاء الممثلين المرسومة على بطن الإناء فى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد؟

(الصورة رقم ١٥)[٤٣] نماذج لأقنعة ديونيسية مختلفة لديونيسيوس والسيلينى والساتير والميناد كانت مثبتة على أيادى أوانى بشكل الكراتير Krater من Centuripe فى صقلية.

* * * *

ثالثا: تتعلق أقنعة ووجوه هذه المجموعة بالجانب الآخر من وظائف ديونيسيوس والتى تتعلق بالموت والحياة بعد الموت، وبالتالى فإنها ترتبط بالفن الجنائزى، كما ترتبط ارتباطا وثيقا بالعقيدة الديونيسية ومضمونها عند الإغريق والرومان.

وقد عرف الرومان عادة استعمال الأقنعة الجنائزية التى تصاحب المتوفى والتى لا تحمل ملامح شخصية معينة منذ القرن التاسع والثامن قبل الميلاد، كما قد عثر فى المقابر المبكرة للإتروريين على أقنعة موضوعة على أوانى الدفن الإترورية الكانوبية Canopic urns (**الصور ١٦: أ، ب**)[٤٤]، وربما يكون استعمال الأقنعة على تلك الأوانى قد أخذ عن أقنعة الموتى على المومياوات المصرية القديمة، أو أنها أخذت عن ميكينى Mycenae خاصة بعد عثور شليمان Schliemann على أقنعة ذهبية فى المقابر الدائرية tholos فى الأجوار الميكينية، لكنها فى أترويا كانت مصنوعة من البرونز وقليل منها كان من التراكوتا.

ولم تستطع النظريات المتعددة الجزم إن كانت هذه الأقنعة المبكرة (سواء الرجالية أو النسائية) تحمل الملامح الشخصية للمتوفى أم أنها تشخيص لبعض الآلهة المبكرة للعالم الآخر لذا صورت بملامح عامة. ويمكننا من خلال مجموعات هذه الأقنعة المرتبطة بالأوانى الكانوبية الإترورية أن نلاحظ التطور الذى طرأ على أسلوب تنفيذ هذه الأقنعة منذ انتشارها خلال القرن الثامن قبل الميلاد، ثم حين توقف استعمالها فى حوالى القرن الخامس قبل الميلاد، وحين توقف معها أيضا إنتاج تلك الأوانى الكانوبية ليحل محلها استعمال تابوت تنحت فوق غطائه الصورة الشخصية portrait الحقيقية للمتوفى. وخلال القرون الهلنستية الثلاث فى العصر الجمهورى فى روما ازداد الاتجاه الواقعى فى تصوير صورة المتوفى تحت تأثير عقيدة (عبادة الأسلاف) وصناعة (أقنعة للموتى) التى كانت تستعمل فى العروض الجنائزية. ويذكر بوليبيوس Polybius وبلينى Pliny أن هذه الأقنعة كانت تصنع من الشمع لأنها كانت تطبع مباشرة على وجه الميت حين وفاته فتحفظ ملامح وجهه الحقيقية وقت الوفاة[٤٥] – ومع نهاية القرن الثانى قبل الميلاد حل استعمال الرخام محل الأقنعة الشمعية لهذه الصور الشخصية portrait للمتوفى.

وقد ساعد هذا الاتجاه شديد الواقعية فى تطوير تصوير الملامح الشخصية للمتوفين والأحياء أيضا من القادة والشخصيات الهامة فى روما وأنحاء مختلفة من الولايات الرومانية خاصة مصر حيث تأثر هذا الاتجاه مرة أخرى بالأسلوب المصرى بضرورة تزويد المتوفى بصوره الشخصية التى تكون جزءا أساسيا عن غطاء تابوت الجثمان anthropoid. مما نشأ عنه أسلوبان لتصوير الصور الشخصية للمتوفين عند الرومان خاصة فى مصر هما: صناعة الأقنعة جصية والصور المرسومة واللذان يرفقان أيضا مع جثمان المتوفى[٤٦]، وتعتبر صور الفيوم المرسومة مثالا رائعا لها.

أما فى روما فقد ارتبط توقف صناعة الأقنعة الموضوعة على الأوانى الاترورية الجنائزية urns فى القرن الخامس قبل الميلاد. ارتباطا وثيقا بالتغييرات الفكرية التى حدثت فى هذه الفترة من جانب الأورفيين والفيثاغوريين والتى أحدثت تحولات جذرية فى الفكر والعقائد الرومانية فيما يخص الموت والحياة فى العالم الآخر .. هذه التغييرات التى ظلت جادة فى تطويراتها حتى سيادة فكرة الأفلاطونية المحدثة فى القرن الثالث الميلادى[٤٧].

ولما كانت عبادة الإله ديونيسيوس هى الأساس الذى تقوم عليه العقيدة الأورفية والفيثاغورية ثم الأفلاطونية الحديثة باعتباره تجسيدا لآمال البشر فى الخلود بعد الموت، ولما كان ديونيسيوس من طراز الآلهة الذين يذوقون الموت ثم يبعثون أحياء من جديد فقد اعتبر إلها لقوى الطبيعة على الأرض وأيضا تحت الأرض حيث العالم الآخر. ومما عمق هذه الفكرة الأخيرة الخلط الذى حدث بينه وبين زاجريوس Zagreus الكريتى ومهاجمة التيتان Titans له ثم مقتله بالتهامهم لجسده نيئا على الرغم من محاولاته العديدة للإفلات منهم بتحولاته إلى أشكال حيوانية عديدة كالماعز والأسد والحصان والثعبان ذى القرون والنمر ثم الثور وعندما استطاعوا أن يقتلوه ويأكلوه نيئا[٤٨] .. إلا أنه كوفئ بخلود روحه حين صعدت إلى السماء، وكانت تحولاته رمزا لصور عذابه فى الدنيا التى سيجازى عنها فى الحياة الأخرى.

لذا استقر فى ذهن الإغريق والرومان أن الموتى يحاسبون على أعمالهم، وأن الصالحين ينالون المصير الأفضل فى العالم الآخر وينعمون فى جزر المباركين، بينما يعاقب الطالحين ليكفروا عما ارتكبوا فى حياتهم الأولى من خطايا وآثام، كما تعمقت فكرة الرومان عن خلود الروح وإمكانية تخليصها من قيود الجسد وأدرانه لأنهم آمنوا بفكرة تناسخ الروح metempsychosis الفيثاغورية.

لذا لعبت الأقنعة دورا هاما فى عقيدة ديونيسيوس وفى تجسيد وظائفه وفوق ذلك يعتبر القناع من أهم مميزات العبادة الديونيسية بما يوحيه لمن يرتديه بحالة الجذب ekstasis إلى الشخصية الجديدة، والتخلى عن الشخصية الحقيقية ومن ثم إطلاق العنان للنفس، وربما بلوغ حالة من التقمص تجعله يتحرر من شخصيته الأساسية. وهذه الجزئية من عبادة ديونيسيوس وعقيدته جعلته إلها للتمثيل والتنكر.

أما الشق الآخر من أسطورة ديونيسيوس والتى اعتبرت جوهر عقيدته فهى صراعه ومعاناته منذ ولادته ثم مقتله وهو ما يجعله إلها من آلهة العالم الآخر أو العالم الأرضى، بل ويماثل فى بعض الأحيان هاديس Hades نفسه[٤٩]. ولأن هاديس عادة لا يرى وقد لا يصور، كذلك كان ديونيسيوس: قد لا يظهر وقد لا يصور. ومن أجل ذلك كان يكتفى أحيانا بقناع أو وجه رجالى ذو ملامح عامة يعلق على صارية أو عمود ومعها رداء (كالخيتون أو العباءة) بدلا من صورة الإله نفسه، وقد يحملها أحد البشر أو أنها تعلق فى مكان ما من أجل العبادة **(الصور رقم ١٧: أ، ب)**[٥٠].

وقد يشترك مع ديونيسيوس بعض من الآلهة الأخرى التى تعتمد احتفالاتها على استعمال القناع، إلا أن عبادة ديونيسيوس تفردت باستمرار استعمال هذه الأقنعة التى تعبر عن وظائف ومميزات الإله، بينما اندثرت طقوس بعض الآلهة الأخرى أو تحول بعضها الآخر ليأخذ طابعا اجتماعيا بحتا[٥١].

وبهذا ساهمت التغيرات العقائدية الجوهرية التى تغلغلت فى فكر الإغريق والرومان فيما يخص الحياة بعد الموت فى إدراك الفنان لضرورة اختيار مظاهر وعناصر ديونيسية محددة يسجلها على مقابر المتوفين تساعدهم وتعينهم أثناء رحلتهم الشاقة إلى العالم الآخر، و(الصورة رقم ١٨ أ، ب) تشير إلى التغير الذى نال هذه الفكرة الإغريقية التى سادت حتى القرن الخامس ق.م. فيما يخص الفن الجنائزى؛ إذ كان الفنان يفضل استخدام رموز ديونيسية مثل الـ thyrsus أو نبات الغار أو ارتداء الخيتون الأحمر أو الإمساك بإناء الكانثاروس kantharos[٥٢] أو تصوير السيلينى والساتير. إلا أنه ابتداء من القرن الرابع ق.م. ساد استخدام رؤوس ديونيسيوس عند الأركان مع تزويد الإناء أو التابوت بمشاهد ديونيسية، وفى (الصورة رقم ١٨) زينت وجوه ديونيسيوس حلية الإناء الحلزونية volute، وقد وضعت الوجوه بواقع اثنين فى كل volute بحيث تغلق استدارتها من أمام اليد (أو أمام الإناء) ومن خلفها أيضا، وهى وجوه ملتحية ذات شعر متطاير غير مرتب.

وقد أعملت هذه التغييرات العقائدية الجوهرية فى فكر الرومان أيضا فيما يخص الحياة بعد الموت ابتداء من القرن الرابع والثالث قبل الميلاد، وامتدت حتى القرن الثالث الميلادى، وأدرك الفنان الرومانى أيضا ضرورة اختيار المظاهر والعناصر الديونيسية التى تساعد المتوفى وروحه للصعود بسلام ونيل خير الجزاء بالوصول إلى أعلى السموات بجوار الميوزيس Muses فسجل أساطير ديونيسية كاملة بالنحت البارز على جوانب التابوت وغطائه، أو استبدالها بمشاهد صراع أسطورية تشير أيضا إلى المعاناة الدنيوية التى تنتهى بالجزاء الحسن والثواب مثل مقتل النيوبيد Niobid أو انتقام أوريستس Orestes أو مقتل هكتور Hector على يد أخيل Achilles أو أعمال هيراكليس أو مشاهد مختلفة من حروب الإغريق والبربر، كما صور أيضا مشاهد صيد وقنص تظهر فيها الأسود أو الظباء أو الجديان أو حيوانات خرافية مثل الجريفين griffon، بل صور أيضا إلهات الفنون والشعر والموسيقى أى الميوزيس اللائى يعنى تصويرهن وصول الروح إليهن فى أعلى السماوات وبالتالى خلودها[٥٣].

على الرغم من الدراسات الكثيرة عن الفن الجنائزى الرومانى، والدراسات التطورية لأساليب النحت البارز على التوابيت والمذابح والمبانى الجنائزية والتى أصبحت رومانية تماما منذ القرن الثانى الميلادى وبعد أن انفصلت عن تأثير الأسلوب الإغريقى، فقد لفت نظرى إهمال الإشارة إلى أقنعة أو وجوه شابة لا

تحمل ملامح شخصية معينة موجودة عند ركنى غطاء التابوت الأمامى أو عند أركان المذبح، وأحيانا تنحت على جوانب التابوت نفسه أو المذبح فتستخدم كعلاقات تحمل فستونات الجرلاندا، وفى أمثلة نادرة تتوسط المساحة التى تتدلى فيها فستونات الجرلاندا.

ويكاد لا يخلو أى غطاء لتابوت من وجود أقنعة الأركان ذات الوجه الرجالى بينما إذا استعمل على جوانب التابوت فكانت تتأرجح بين قناع الوجه الرجالى وأقنعة ديونيسيوس الحيوانية الأخرى. وعموما يمكننا تصنيف هذه الأقنعة الرجالية إلى:

أ- أقنعة بدون لحية ب- أقنعة ذات لحية

ج- أقنعة ترتدى الطاقية الفريجية Phrygian cap وشعرها مصفف فى شكل بوكلات منظمة.

د- أقنعة مسرحية درامية: كوميدية وتراجيدية.

وتتميز ملامح وجوه المجموعتين الأولى والثانية بأنها لرجال فى سن الشباب على الرغم من اللحية الكثة عند بعضها (**الصورة رقم ١٩**)[٥٤]، والملامح بشكل عام عالية متجهمة لا تعبر عن مشاعر معينة، والعيون بها نظرة شاردة. وتبدو بعض الوجوه وقد عقدت حواجبها حتى تبدو وقد "نفرت" من فوق الأنف والعيون فى خطين طويلين فتزيد من عبوس الوجه وتقطب الجبين فى شكل خطوط عرضية على الجبهة (**الصورة رقم ٢٠**)[٥٥]. أما الفم فهو مفتوح نصف فتحة، أى أن الشفتين غير منطبقتين على بعضهما (**الصور رقم ٢١ أ، ب**)[٥٦] مما يظهر صف الأسنان الأمامية (**الصورة رقم ٢٢**)[٥٧]. أما شعر هذه الرؤوس الرجالية فيتبع فى أسلوبه طراز النحت السائد فى تلك الفترة من القرن الثانى الميلادى حيث استعمال الأزميل لتحقيق وضوح خصلات الشعر غير المرتبة وكأنها متطايرة (لكنها غير شعثاء) (**الصور رقم ٢٣ أ، ب**)[٥٨]، وأحيانا تظهر خصلات الشعر فوق الجبهة وكأنها أجنحة قد نبت بها شعر قصير كأنه ريش (راجع الصورة رقم ١٧)، بل وفى بعض الأحيان يتطاير الشعر كله حتى يشبه الجناحين (**الصورة رقم ٢٤**)[٥٩] وعلى الرغم أن آذان هذه الوجوه تختفى تحت هذا الشعر المتطاير (راجع الصور ٢٢، ٢٣) إلا أنها تبرز فى بعض النماذج فى شكل آذان طويلة ذات حافة بارزة إلى أعلى ومستدقة الطرف تذكرنا بآذان الحيوان والآذان الساتيرية (راجع الصور أرقام ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٤).

أما أقنعة المجموعة الثالثة فهى لرجال ربما أصغر سنا وأكثر شبابا من المجموعتين السابقتين، كما أن ملامحها يعلوها هدوء واضح بينما تفتح فمها نصف فتحة. وقد صفف الشعر بعناية بالغة فى شكل بوكلات متساوية الطول وتصل إلى حافة غطاء التابوت الذى يرتكن عليه الوجه، كما ترتدى القبعة الفريجية والتى تنثنى قمتها إلى الأمام (**الصورة رقم ٢٥ أ، ب، ج**)[٦٠].

وتتشابه تصفيفه الشعر فى بوكلات مع بعض أقنعة مسرح الكوميديا الحديثة وهو ما يجعلنى أميل إلى تصنيف المجموعة الرابعة لهذه الأقنعة تحت مسمى أقنعة "مسرحية" كما أنها لا ترتدى القبعة الفريجية وتزيد من فتحة أفواهها (الصور رقم ٢٦ أ، ب)[٦١] وبالتالى تبتعد ملامح وجهها عن هدوء المجموعة السابقة وتصبح أكثر ألما وانزعاجا (مما يجعلها تقترب من شكلها من أقنعة التراجيديا).

إن رؤوس الأركان ما هى إلا أقنعة ديونيسية تشير للإيمان الراسخ بالعقيدتين الأورفية والفيثاغورية عند الرومان خلال القرون الثلاثة الميلادية الأولى السابقة لإعلان المسيحية دينا رسميا للإمبراطورية الرومانية. ولأن ديونيسيوس هو ركيزة هاتين العقيدتين فهو فى العالم الآخر الواعد بالخلود الذى لا يتم ولا يكتمل إلا بتلقى أسرار العقيدة كاملة .. وحتى عند لحظة الموت لا يزال يتلقى ويلقن .. ويصبح الإله ديونيسيوس هو الملقن لأسرار العقيدة أى μύστης (ὁ) mystes[٦٢].

وملقن أسرار العقيدة "وظيفة" لا يختص بها إلا الآلهة ومن ينتمون إلى طبقتهم من أنصاف الآلهة، و"الرأس" هى موضع هذه الأسرار. وأسرار العقيدة الأورفية لا تبوح بها إلا رأس أورفيوس نفسه التى تروى الأساطير أنها دفنت فى جزيرة ليسبوس Lessbos وأصبحت مهبطا لوحى أورفيوس الآتى من الأعماق، بينما دفنت الميوزيس Muses جسده بعد أن قطعته النساء إربا، أما قيثارته فقد أهديت لمعبد أبوللو[٦٣]. ومن الواضح أن الرواية بها إشارة صريحة لأهمية "الرأس" ودورها فى عقيدة أورفيوس؛ إذ من السهل أن الثلاثة معا (الرأس والجسد والقيثارة)، إلا أن الرأس التى دفنت فى موضع محدد وتكونت حوله ديانة أورفيوس بينما أصبحت القيثارة فيما بعد إضافة زخرفية لقصة الرأس النبوئية أما الجسد فلا ذكر له.

إذن الرأس هى موضع العبادة والنبوءة والأسرار، وكما تكون أهمية الرأس بالنسبة للجسد، كان الفم بالنسبة للرأس؛ فهو الموضع الذى ينطق بالعقيدة وينطق بأسرارها.

ويعتبر الرسم فى (الصورة رقم ٢٧) على إناء من القرن الخامس قبل الميلاد. من أقدم المصادر المحددة لعبادة رأس أورفيوس؛ إذ تصور بشفتين نصف مفتوحتين وهى تنطق بالنبوءة، ويجلس أمام الرأس شاب يمسك فى يديه لوحا وقلما ربما لتقديم الأسئلة مكتوبة أو أنه يكتب ما يتلقاه من فم أورفيوس. ويقف على الجانب الآخر الإله أبوللو وكأنه واقفا فوق رأس أورفيوس، وقد أمسك أبوللو فى يده اليسرى لعصاه النبوئية التى تنتهى بأوراق الغار بينما يمد يده اليمنى للأمام – ربما لإصدار أمر أو نهى[٦٤].

وأورفيوس هنا على هذا الإناء هو "صوت" γῆρυς فقط وليس أكثر من ذلك[٦٥]. ولأن (رأس) أورفيوس هى المفوضة بالبوح بالنبوءات والأسرار وترتيلها .. فإن رأس ديونيسيوس أيضا من خلال العقيدة الأورفية والفيثاغورية هى

المفوضة بتحذير النفس (أى روح الأحياء) بألا تصبح (فى الحياة الأخرى) روحا جاهلة صامتة لم تكمل أركان دينها أى ἀτελεῖς ولم تلفظ بأسرار عقيدتها عند الموت، والروح التى لم تنطق بالأسرار هى روح بائسة تعسة ستشقى حتما فى العالم الآخر حيث ستظل هناك فى منطقة غير المقدسين χῶρος ἀσεβῶν .. وتعاقب بملء مياه فى جرار مثقوبة مثل المنخل أى أنهم ἀμυήτους، أى "غير الملقنين بالأسرار"[٦٦].

وقد كان التلقين أو تلقى الأسرار من الأركان الهامة المعروفة فى المعتقدات الدينية السابقة على الأورفية، والذى يتحدد على أساسه مصير المتوفى فى الحياة الأخرى. وقد استطاعت أسرار العقيدة الإليوسية أن تعدل من قسوة هذا المصير بالنسبة لعامة الناس بعد أن كان يتوقف فى العصر الهوميرى على انتساب صاحبة للآلهة ومن فى سلالتهم، فمن أخطأ فى حقهم يناله أشد العقاب (مثل تيتوس Titus وتانتالوس Tantalus وسيسفوس Sisyphus) بينما ينال مينلاوس Minelauos مصيرا أفضل ويبقى فى حقول الإليزيوم. إذ استبدلت العقيدة الإليوسية شرط الانتساب للآلهة لنيل المصير الأفضل فى العالم الآخر بشرط أكثر روحانية هو تلقى أسرار هذه العقيدة؛ وبذلك اتسع الأمل فى أن ينعم قطاع أكبر من البشر بحياتهم فى العالم الآخر، وأصبح من حق كل من تلقى تعاليم الإليوسية أن يأمل فى مصير أفضل وحياة أسعد بعد الموت.

إن هذا التضاد بين مصير من تلقى هذه الأسرار ومن لم يتلقاها يوضح بما لا يدع مجالا للشك أن تلقى هذه الأسرار كان الركيزة الأساسية فى تحديد مصير الروح بعد الموت وهو ما يوحى بوجود شكل من أشكال المحاكمة للتمييز بين من تلقى هذه الأسرار ومن لم يتلقاها لتحديد نوعية الحياة التى سيحياها كل منهم بعد الموت[٦٧].

من هنا كان للتلقين أهمية وضرورة بالغة حتى تنال الروح النعيم والسعادة فى الآخرة، وحتى تجعل صاحبها Iakchos أو Dionysios Iakchos أو Bakchos[٦٨] أى الذى نطق له بالأسرار من فم المرشد أو الهادى (أى أورفيوس أو ديونيسيوس) وأصبح أورفيا ديونيسيا جديرا بأن ينعم بجزاء المباركين فى "المروج الخضراء المزدهرة" وأن يشرب من "أنهار مياه عذبة" و"يستمع بالأعياد والأغانى والشراب" وأيضا "بأحقية المكان الأول والصدارة".

ويعتقد F. Cumont خلال دراسته الرائعة والمستفيضة عن رموز الفن الجنائزية الرومانى أن رؤوس الأركان ذوات الفم نصف المفتوح والشعر غير المرتب المتطاير ما هى إلا رؤوس لآلهة الرياح إذ وضعت عند أركان التابوت لتنفخ الهواء الذى يساعد على تحريك الرياح وإثارتها وهى بدورها تساعد على دفع الروح نحو الصعود إلى السماء[٦٩].

وعلى الرغم من أهمية الرياح والهواء فى مساعدة الأرواح أثناء رحلتها إلى أعلى، إلا أن هذه الرؤوس – فى اعتقادى – ليست ألا رؤوسا لديونيسيوس ملقن الأسرار. ويعتمد Cumont لإثبات وجود وجوه آلهة الرياح على غطاء التابوت على:

- تصوير أجنحة منبثقة من شعر متطاير.
- الآذان المدببة والمستدقة الطرف.
- تصوير الفم شبه مفتوح.
- موقع الرؤوس عند ركنى غطاء التابوت.

حقيقة أن آلهة الرياح صورت فى الفن بأجنحة دائما وحتى حوالى منتصف القرن الأول ق.م على برج الرياح فى أثينا إلا أنها أجنحة منبثقة من الظهر والأكتاف ولم تنبثق من الرأس أبدا[٧٠]. وإذا افترضنا جدلا أن أجنحة آلهة الرياح أصبحت فى الرأس بسبب استخدام الرأس فقط عند ركنى التابوت .. إذن لماذا تنوعت أشكال رؤوس الأركان بين رؤوس بأجنحة وأخرى بدون أجنحة؟، بل هناك رؤوس بشعر مصفف فى بوكلات أى غير متطاير بل وأحيانا تضع القبعة الفريجية على شعرها المصفف. وإذا كانت النظريات الأورفية والفيثاغورية تعتمد على ضرورة احتياج الروح للهواء من أجل الصعود أو التطهير فهل تحرم الأرواح الأخرى التى يوجد على توابيتها رؤوسا لم تنبثق الأجنحة من شعرها؟

يرى Cumont أن الآذان المستدقة الطرف لبعض رؤوس الأركان تؤكد هويتها كآلهة للرياح؛ إذ تشير لشدة اندفاعها وقوتها وقسوتها.

إلا أن الآذان المستدقة الطرف والمدببة عند أعلاها تؤكد مرة أخرى العقيدة الديونيسية التى يؤمن بها المتوفون الراقدون فى التوابيت وتحت شواهد القبور؛ إذ لا يصور الساتير أو السيلينى إلا بآذان حيوانية .. قد تكون لثور أو لجدى، وهما من ناحية أخرى من الحيوانات الهامة التى تدور فى فلك الحلقة الديونيسية التى تتعلق بالعالم الآخر إذ يتجلى الإله ديونيسيوس نفسه فى صورهم. كما أن الفنان لم يعبر عن قسوة رياح "بورياس" Boreas وعنفها إلا بقوة تطاير شعره وارتفاع ملابسه وتحركها نتيجة لسرعته وقوة رياحه وليس بجعل آذانه مستدقة مدببة[٧١].

لذا فإن الرأس البرونزية فى متحف ليج Liège ببلجيكا (الصورة رقم ٢٨)[٧٢] ذات الآذان المستدقة الطرف والأجنحة المنبثقة من الرأس والتى يرى Cumont أنها نموذج لرأس إله الرياح إنما هى رأس ديونيسية واضحة بسبب هذه الأجنحة والآذان الحيوانية بل وشعر رأسها ولحيتها المرتبان.

إن وجوه آلهة الرياح التى يفترض Cumont تشخيصها على الأركان تعلو وجهها ملامح هادئة ومتزنة حتى وإن تطايرت شعورها وأصبحت شعثاء – ألا يجب لوجوه الرياح هذه التى تنفخ الهواء أن تنتفخ أوداجها .. وأن تبرز عيونها وقد تجحظ إلى الخارج؟ .. والفم، كيف "ينفخ" وهو مفتوح نصف فتحة؟ .. وإذا افترضنا أنها نفخات نسائم "زفيروس" Zepherus فإن هدوء ملامح الوجه أيضا لا

يتناسب مع "فعل" النفخ الذى يجب أن تقوم به هذه الآلهة -.أما إذا افترضنا - كما يرى Cumont - أن أحد الرأسين للإله "بورياس" فكيف يمكن للفنان أن يصور وجهه الذى ينفخ الرياح العاتية(٧٣).

وعلى ضوء القراءة المتأنية لتلك الرؤوس فإنه يمكننى القول إن وجهى أركان غطاء التابوت ما هى إلا رؤوسا لديونيسيوس "سيد الأرواح"(٧٤) .. ويؤكدها ذلك "الفم" الذى صور بشكل يناسب تمام معلم أسرار الدين (ὁ) μύστις وهو يلقن المتوفى أسراره ليصبح هو الآخر μυστικός Ἴακχος أى ديونيسوس فى الآخره .. ويؤكدها مرة ثانية شعرها غير المنظم الذى يعبر عن قدر المعاناة، و"الوقت الطويل" الذى قد تستغرقه عملية التلقين، والانتباه والتركيز اللذان يصاحبان هذه المهمة الصعبة والهامة التى يتوقف عليها مثوى الروح فى النعيم الأعلى حتى لا تحرم من جزاء السعادة حين لا تلقن وتبقى فى "منطقة غير المقدسين". ثم كون وجودهما دائما (اثنان) عند ركنى التابوت يرجح مرة ثالثة ضرورة وجود الرأس الديونيسية مرتين: مرة عند رأس المتوفى ومرة أخرى عند قدميه حتى يلقنه ويقر عليه تراتيل العقيدة، ويصبح وجودهما بهذا الشكل أكثر واقعية من كونهما وجهين لزفيروس أو بورياس. والأكثر من ذلك لم يعثر - حتى الآن - على أى مثال لوجوه "تنفتح" لأركان غطاء التابوت أو أركان شواهد القبور أو على المبانى الجنائزية، وليس من المبالغة فى شيء أن استمرار توكيد وضع الرأس الرجالية فى أركان غطاء التابوت طيلة القرنين الثانى والثالث الميلاديين جعل من الطبيعى أن يستبدل بالصليب على بعض التوابيت المسيحية المبكرة فى القرن الرابع الميلادى ليؤكد مرة أخرى الركن الدينى الهام الذى تنتظره روح المتوفى قبل أن تدفعها آلهة الهواء (الصورة رقم ٢٩)(٧٥).

إن أقنعة أو رؤوس ديونيسيوس الرجالية انعكاس حقيقى لوظيفتى الإله الرئيسيتين: فى الحياة والموت. وتشترك ملامح أقنعة الوظيفتين فى ملامح الوجه العامة ذات العيون التى تنظر إلى بعيد غير محدد، وشعر متطاير غير مرتب لكنه غير أشعث وآذان حيوان هو الثور غالبا.

ولأن الأقنعة الدنيوية ترتبط عادة بالخمر وما تفعله بالإنسان من عبث برأسه لذا كان شعرها غير المرتب من فعل الثمالة وعدم الاتزان .. فصورت على أوانى الخمر وفى حجرات الطعام وفى الأعياد الباخية والديونيسية المختلفة، كما صور بها الساتير والسيلينى واستعملتها بعض الوجوه المسرحية.

أما الأقنعة الآخرويه فالرأس فيها تعانى "فكريا" حتى تكون شديدة الانتباه والتركيز لتلقن الروح بما يوجهها نحو الطريق القويم .. ولأنها وظيفة إلهية فقد تميز بما يتميز به الآلهة القابعة فى السماء، فبرزت لها أجنحة "إلهية" وسط شعر غير مرتب ناتج عن فعل المعاناة وقدح زناد الفكر، إلا أنها رأس ديونيسية فزودت بآذان الثور.

ورافق أقنعة ديونيسيوس الدنيوية شخصيات كالنيمف والميناد بالإضافة إلى الساتير والسيلينى، أما أقنعته نحو العالم الآخر فلم تقتصر على وجهه الرجالى الذى يقوم بدوره الفكرى وإنما أيضا وجوهه التى تعذبت وكابدت الشقاء وتخفت فى وجه أسد أو نمر أو جدى أو ثور – ثم رافقته ربات الميوزيس اللائى تسكن حيث الأرواح الخالدة.

الحواشى

(١) هى أيضا أعياد الـ Bacchanalia عند الرومان، والتى تحولت بعد ذلك إلى أعياد الـ Liberalia بعد تشخيص ديونيسيس بالإله الإيطالى Liber Pater . وهى أعياد إباحية بدرجة كبيرة، لذا أصدر مجلس السناتو فى روما عام ١٨٦ ق.م. مرسوما لإيقاف إباحية هذه الأعياد. وكانت تقام لديونيسيس أعياد كثيرة Dionysia منها الكبيرة والصغيرة؛ ويحتفل بالأولى فى أواخر الشتاء (شهر فبراير) وبالثانية فى الخريف، وبمناسبة هذه الاعياد كانت تنظم مباريات فى السباحة والمصارعة والألعاب الرياضية، وكذلك فى الشعر والعروض المسرحية الدرامية، راجع: ب. كوملان، ترجمة أحمد رضا محمد رضا ومراجعة محمود خليل النحاس، *الأساطير الإغريقية والرومانية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الألف كتاب "الثانى")، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٦١.

(٢) عبد اللطيف أحمد على، *التاريخ اليونانى القديم: العصر الهللادى*، ص ١٣٨ وما بعدها. راجع أيضا:
H.W. Parke, ***Greek Oracle***, London, 1967, P.39.

(٣) ظل الخلط الفنى بين شكلى كل من الساتير والسيلينى حتى القرن الرابع ق.م. حين تميز السيلينى بأنها أكبر سنا من من الساتير (Pausanias: 1.23.2). وتصور الساتير بوجوه رجال لهم قرون وسيقان الماعز (مثل الإله بان Pan). أما السيلينى فهم منذ القرن السادس ق.م. رجال قصيرى القامة وجسم بدين، ورؤوسهم صلعاء ذات شعر قليل فى جوانبها، ولحيتها شعثاء صهباء ولهم آذان حصان وأحيانا سيقان الحصان أيضا، وهم دائما يلاحقون بنات النيمف. وأشهر السيلينى هو Papposilenus العجوز الثمل دائما إلا أنه حين يفيق يصبح رجلا حكيما قادرا على أن يلقن تلميذه الإلهى ديونيسيوس دروسا فى الحكمة، كما أنه الأب الصالح لأبنائه الساتير.

أما النيمف فهن أرواح الطبيعة النسائية (للجبال والماء والأشجار والمواقع والمدن أى كل المظاهر الجغرافية) ويعشقن الرقص والموسيقى، وتعتبرهن بعض الأساطير شقيقات للساتير. أما الميناد فهن أيضا الباخاى Bacchae أو الـ Thyiades وقد أتت مع ديونيسيوس من الشمال ويرتدين جلد الظباء أو النمر، ويضعن أكاليل من اللبلاب وأوراق البلوط على رؤوسهن، ويحملن فى أيديهن ثعابين أو عناقيد العنب والمشاعل، وهن اللائى يأكلن لحم ما يصطدن نيئا omophagia ولم يصورن أبدا عاريات مثل الميناد، راجع:

M. Edwards, ***JHS***, 1960; J. Harrison, ***Prolegomena to the Study of Greek Religion***, New York, 1955, pp. 379-90; R. Graves, ***Greek Myth***, London, 1955, 17.4; 27.b; 30.1; 35.h; 83; C. Kerényi, ***The Gods of the Greeks***, London, 1976, pp. 177-88, 258-69.

(٤) Kerényi, ***op. cit.***, p. 251; 273; Graves, ***op. cit.***, 14.4.

(٥) لذا فهو إله الفواكه وأشجارها وأهمها العنب، ويحمل الـ Phallus عادة فى أعياده رمزا للخصوبة لكنه لم يمثل به أبدا، وينسب إليه تنوع النباتات والمزروعات مثل: القمح (Diodorus siculus 4.4.2) والأشجار والتين، راجع:

L. R. Farnell, ***The Cults of the Greek States***, 1896-1909, p. 96f., 118ff.;

واللبلاب، راجع: Euripides, ***Bacchae***, 106f.

(١) ترمز المعارك الضارية بين الحيوانات المتوحشة وبعض الآلهة إلى التقويم السنوى الزراعى فى بلاد اليونان وآسيا الصغرى وبابل وسوريا، كما تشكل جزءا منتظما من شعائر التتويج الرمزى السنوى للملك المقدس الأسطورى فى هذه البلدان. ويمثل كل حيوان فصلا من فصول السنة التى يختلف عددهم من مكان لآخر، فهى ثلاثية تتكون من الثور والأسد والثعبان كما فى تغييرات وتحولات ديونيسيوس أو فى تصوير وحش الخميرا Chimera الخرافى المكون من الأسد والعنزة والثعبان، أو صورة الإلهة هيكاتى Hecate التى تتكون من رؤوس الأسد والحصان والكلب.

أما الفصول الأربعة للسنة الزراعية فرموزها هى: الثور والكبش والأسد والثعبان مثل رؤوس Phanes (وهو فى حقيقته الإله ايروس Eros عند الأورفيين)، أو أن يكونوا: الثور والأسد والعقرب وثعبان الماء وهم من ناحية أخرى علامات البروج الأربعة والتى تقع مرة عند الاعتدال الربيعى أو الخريفى (أو اعتدال الليل والنهار مرتين فى السنة حوالى ٢١ مارس و٢٣ سبتمبر)، ومرة أخرى عند الانقلاب الشمسى (الصيفى أو الشتائى). وترمز هذه الفصول الأربعة – من ناحية أخرى – إلى أربعة

أعمال لهيراكليس Heracles (الأول والرابع والسابع والحادى عشر) حين يتصارع فيها مع حيوانات رمزية. ولهذا ارتبط تصوير هيراكليس فى بعض الأحيان مع ديونيسيوس على التوابيت الرومانية حيث ترمز هذه الأعمال إلى قدر الجهاد والمشقة والمعاناة التى قامت بها روح هيراكليس حتى استحقت الخلود حين صعودها ووصولها أعلى السماوات (إلى جانب ربات الفنون Muses). راجع:
Graves, *op. cit.*, 27.4, 6; 30.1, 7; 34.3; 75.2; 123.1; F. Cumont, ***Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains***, Paris, 1942, p. 293f.; 415-16; A.D. Nock, "Sarcophagi and Symbols", ***AJA*** 50 (1946), 147-8; Apuleius, ***Metamorphoses***: *VIII.* 7; R. Turcan, "Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire", ***Aufstieg und Niedergang der römische welt*** 16.2, Berlin, 1978, 1714-17 and Passim; G. Koch, "Zur Neubearbeitung der mythologischen sarkophage", ***Symposium über die antiken sarkophage***, Marburg/Lahn, 1984, 27-42.

(٧) يفترض البعض أن الشعر الأصفر الذهبى أو الأصهب الذى تصور به أحيانا بعض الساتير يرجع لإيجراما كتبها Dioskoudes فى العصر الهلنستى واعتبرت نمطا لأقنعة الساتير ذات الشعر الأصهب بدلا من الأنماط الأرخية المتوحشة، راجع: Πυρρογενειος
D.B. Thompson, ***Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience: Aspects of Ruler-Cult***, Oxford, 1973, pp. 42 n.1; Webster, *op. cit.*, p. 537.

(٨) يعتبر الاسم فى حالة المفرد Praxidike (η Πραξιδικη) لقبا من ألقاب برسيفونى وحدها. وقد عرفها الرومان تحت اسم الإلهة Poena إلهة العقاب فى الأساطير الرومانية، وهى عموما من رفاق الإلهة Nemsis الإغريقية. والـ Poena هن مرة أخرى تشخيص لإلهات الانتقام Furies اللاتى يعشن فى الجحيم Erebus فى العالم الآخر وهن اللاتى عرفهن الإغريق باسم الـ Erinnyes، راجع:
Pausanias, *IX*: 5.1, 33.3; H.B. Walters, ***History of Ancient Pottery: Greek, Etruscan, and Roman***, London, 1905, Vol. I, p. 123, 188.

(٩) Paus. *VIII*: 15.3; Harrison, *op. cit.*, p. 188

(١٠) T.B.L. Webster, ***The Art of Greece: The Age of Hellenism***, N.Y., 1966, p.24 f.

(١١) J.J. Pollitt, ***Art in the Hellenistic Age***, Cambridge, 1986, p.216ff.; J. Chamonard, ***Les mosaïque de la maison des masques***, (Exploration archéologique de Delos), Paris, 1933; Webster, *op. cit.*, pp.150-4.

(١٢) Webster, *op. cit.*, p. 152, pl. 46; Pollitt, *op. cit.*, P. 213, figs. 225, 230

(١٣) R. Ling, ***Ancient Mosaics***, Princeton, 1998, p. 36, fig. 22 متحف الفاتيكان، راجع:

(١٤) راجع حاشية رقم ١١.

(١٥) المتحف البريطانى، راجع: Ling, *op. cit.*, p. 64f., fig. 44

(١٦) راجع حاشية رقم ٦، وأيضا: Cumont, *op. cit.*, p.151 n.1; pp.152-3, fig. 23

(١٧) Webster, *op. cit.*, p. 159, Pl. 48

(١٨) يذكر بلينى أن فكرة اختراع الحلية المعمارية الـ antefixes ترجع إلى Butades من (سيكيون) Sikyon بل يعزو إليه أصلا فكرة تشكيل طين الفخار، وهو أيضا أول من اخترع النحت المنخفض bas-relief والذى كان يسمى Protypa والذى أصبح فيما ectypa أى نحت عالى alto-relief، راجع:
Pliny, ***H.N.***, XXXV, 152.

(١٩) Walters, *op. cit.*, Vol. II, p. 334; 344f

(٢٠) <u>الصورة رقم ٥ أ</u>: حلية معمارية antefix على كورنيش أحد المعابد الإترورية من Civita Lavinia تؤرخ بحوالى القرن الخامس ق.م. وموجودة فى المتحف البريطانى، ويرى البعض أنها ربما تكون رأسا لإحدى الميناد Maenad وليست رأسا رجالية: راجع:

Walters, ***JHS***, XIII, p.316; Id., ***op.cit.***, pp.316-17.

الصورة رقم ٥ ب : تابوت مزخرف بالنحت البارز بالزخرفة الأسيوية المعمارية المعروفة باسم Sidamara يؤرخ بحوالى أواخر القرن الثالث وبداية الرابع م. ويوجد حاليا فى متحف الفاتيكان، راجع: M. Lawrence, *AJA* XXXVII (1933), pp.427 n.1

(٢١) تحمل هذه الكلمة أيضا معنى "المساعدة" أى βοηθεια فى اللغة اليونانية.

(٢٢) تعتبر رأس الميدوزا Meduza أو الجورجون Gorgon من أهم الرؤوس أو الأقنعة التى عرفها الإغريق والرومان كوسيلة لدرء الخوف والتحرر منه. وجوهر الجورجون هى الميدوزا، وجوهر الميدوزا هى الرأس وليس أكثر من ذلك، وتبدأ فعاليتها وقوتها فقط حين انفصلت الرأس عن الجسد.. بمعنى آخر أنها وجه أو رأس أو قناع أضيف إليه جسد، إذ أن القوة والسلطان يكمنان فى الرأس.

وقد دفنت رأس الجورجون – تبعا للأساطير الإغريقية – تحت الأجورا فى أرجوس Argos، ويبدو أن ذلك يشير ضمنا إلى أن الوجه أو القناع Gorgoneion هو قوة مستقلة لطرد الشرور apotropaic . وقد ظل الجورجونيون حتى القرن الخامس ق.م. وجها مستديرا قبيحا له عيون مستديرة غامضة وفم يمتلئ بأسنان وأنياب ولسان الدبة، إلا أنها منذ القرن الرابع ق.م تحولت إلى نمط رأس جميل أكثر إنسانية للفتاة (جورجون) المتوفاة، راجع:

Harrison, Prolegomena, p.180-7; T.P. Howe, "The Origin and Function of the Gorgon-Head", ***AJA*** 58 (1954), p. 220ff.

(٢٣) Walters, ***op. cit.***, p.105

(٢٤) يرى البعض أن الوجه فى (الصورة رقم ٥، د) هو الجورجينا، إلا أن التاريخ المبكر للفرن لا يتمشى مع هذا الوجه المستدير الهادئ. راجع حاشية رقم ٢١. والنماذج الأربعة فى صورة رقم ٦ من التراكوتا من دكاكين الحدادة تؤرخ بحوالى القرن السادس ق.م. وموجودة حاليا فى المتحف البريطانى. راجع: Harrison, ***op. cit.***, p.188f

(٢٥) Walters, ***op. cit.***, p.105; Webster, ***op. cit.***, p.150

(٢٦) **الصورة رقم ٧:** رسم على إناء أتيكى بشكل هيدريا hydria، يؤرخ بالقرن السادس ق.م. وموجود حاليا فى **متحف برلين تحت رقم 2294.**

(٢٧) F. Courby, ***Les vases grecs à relief***, Paris, 1922, p.230

(٢٨) Harrison, ***op. cit.***, p.191 n.1,2

(٢٩) Courby, ***op. cit.***, pp. 329-32, 365, figs. 62, X-63, pl. IX, e

(٣٠) Courby, ***op. cit.***, p. 348, 509

(٣١) Courby, ***op. cit.***, p.392f., pl. XIV, 4

(٣٢) راجع الحواشى أرقام ٣،٧.

(٣٣) الصورة رقم ١٠ أ، ب: وهى أكثر الأوانى الأوينوخوى المصنوعة من الفاينس تكاملا ومهدى لأرسينوى الثانية (٣١٦-٢٧٠ ق.م.) من أجل عبادتها الملكية،جسم الملكة مصور بشكل أمامى بينما الوجه بروفيل، وتضع على ذراعها الأيسر قرن خيرات cornucopia مزدوج، بينما يدها اليمنى ممسكة بإناء Phiale، وتمده نحو مذبح أمامها مزخرف بفستونات جرلاندا خطية ونقش مكتوب. أما على الجانب الاخر من الملكة يقف عمود على قاعدة قصيرة وقد التف عليه فستونات الجرلاندا. الإناء موجود حاليا فى المتحف البريطانى تحت رقم 73.8-20.389. راجع:

Thompson, ***op. cit.***, p.125f., pls. I, II, LXII

الصورة رقم ١٠ ج: إناء بشكل أوينوخوى من الفضة من مقبرة فرجينا Vergina – المقبرة الملكية. يؤرخ بحوالى ٣٥٠-٣٢٥ ق.م. والإناء موجود حاليا بمتحف الآثار فى سالونيكا تحت رقم Inv. Nr. 6.

الصورة رقم ١٠ د: لمشكاه أو فانوس للإضاءة من البرونز له غطاء عليه زخرفة بارزة مطلية بالفضة – من مقبرة فرجينا – المقبرة الملكية ويؤرخ بحوالى ٣٥٠-٣٢٥ ق.م. وموجود حاليا بمتحف سالونيكا للآثار تحت رقم Inv. Nr. 9.

(٣٥) Courby, ***op. cit.***, p.353, fig. 74: a-g

(٣٦) تغيرت ملامح هذه الوجوه المتوحشة أمثال الساتير والسيلنى والجورجون والسيلينى وغيرهم إلى ملامح إنسانية هادئة معبرة ابتداء من القرن الرابع ق.م. نظرا لما أحدثته التغيرات الفكرية فى هذه الفترة، راجع الحواشى أرقام ٢١، ٢٣، وأيضا:
M. Bieber, ***The Sculpture of the Hellenistic Age***, New York, 1960, p.29; M. Collignon, ***Les statues funéraires dans l'art grec***, Paris, 1911, pp.216-225.

(٣٧) Courby, ***op. cit.***, p.522, fig.114

(٣٨) Courby, ***op. cit.***, p.230, fig.36

(٣٩) يتم أسلوب الزخرفة على هذه الأوانى السوداء بفرشاة باللون الأبيض مع ألوان أخرى مما يعطى فى النهاية رسما كأنه بالنحت البارز على الإناء. وقد تطور هذا الأسلوب فى الرسم فى مدارس جنوب ايطاليا بشكل عام (فى كاليس Cales وأبوليا Apulia وGnathia وغيرها) ليصل إلى أسلوب الرسم المعروف باسم en barbotine والذى كان له دور كبير فى تميز مدارس الفخار فى الغال فيما بعد فى القرن الأول الميلادى، راجع:
H.B. Walters, ***Catalogue of Roman Pottery in the British Museum***, London, 1908; F. Oswalel & T.D. Pruce, ***An Introduction to the Study of Terra Sigillata***, London, 1920; Webster, ***Hellenism***, P.30; T.B. Webster, ***JHS*** 71 (1951), pp. 222-32; Thompson, ***Oinochoi***, P.Bf

(٤٠) <u>الصورة رقم ١٤:</u> لإناء بشكل أوينوخوى من Gnathia يؤرخ ببداية القرن الثالث ق.م. وموجود حاليا بمتحف Cleveland للفن تحت رقم 52.16. راجع: Webster, ***op. cit.***, pp. 28-30, pl. 4

(٤١) T.B.L. Webster, "Masks on Gnathian Vases", ***AJA*** LXXI (1951), p.222, 231.

(٤٢) Webster, ***AJA***, p.229

(٤٣) <u>الصورة رقم ١٥:</u> مجموعة مختلفة من الرؤوس التى تزين أيادى الأوانى موجودة بمتحف سيراكيوز الوطنى – تؤرخ بالقرن الثالث ق.م.، راجع: Webster, ***Hellenism***, pp.31-38, pl.23

(٤٤) ثلاثة نماذج للطراز المبكر للأوانى الكانوبية الإترورية التى خصصت لوضع رماد المتوفى، وتؤرخ بحوالى القرن السابع ق.م. حيث شكل غطاء الإناء على شكل رأس (ربما تحمل ملامح المتوفى)، وقد استمر هذا النمط حتى حوالى منتصف القرن السادس ق.م. وكانت العيون فى بعض الأحيان مطعمة inlaid كما تتحلى آذان الرؤوس النسائية بأقراط. وقد وضعت هذه الأوانى عادة على مقاعد مستديرة الشكل من الخشب أو البرونز أو التراكوتا وقد وجدت أمثلة مشابهة لهذه الأوانى الكانوبية فى جنوب ايطاليا كذلك، راجع: Walter, ***History***, Vol. II, pp. 304-6
<u>الصورة رقم ١٦أ:</u> إناء كانوبى من إتروريا يؤرخ بحوالى القرن السابع ق.م. القاعدة أو المقعد مفقود، الرأس تحمل ملامح رجالية وشعر مصفف بالتسريحة الأرخية، ويحيط بالرأس تماثيل صغيرة لإلهات مجنحات غير معروفات وهن مثبتات على كتف الإناء. الإناء محفوظ حاليا فى المتحف البريطانى.
<u>الصورة رقم ١٦ب:</u> إناء كانوبى من إتروريا يستند على مقعد وتؤرخ بحوالى السادس ق.م. وتشكلت قاعدة الإناء على هيئة جرس مقلوب ونحتت نهايتها بشكل أصابع قدم طائر. ملامح الوجه رجالية وتصفيفة الشعر أرخية. ويتميز هذا الإناء بان المقعد مطلى بالبرونز ومصور على ظهره من الخلف مجموعة من الجياد المجنحة. الإناء محفوظ حاليا فى المتحف البريطانى.

(٤٥) Polylius, VI, 53; Pliny the Elder, ***N.H.*** XXXV: 6.8

(٤٦) عزيزة سعيد محمود "الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية" ***المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات بالمتحف اليونانى الرومانى***، القاهرة، ١٩٨١، ص ص ١٢-١٤.

(٤٧) لقيت الأورفية التى نشأت فى بلاد اليونان فى حوالى القرن السادس ق.م. استجابة كبيرة من عامة الناس، كما أثرت فى الحركة الثقافية الإغريقية بشكل عام حتى القرن الرابع ق.م. كما تأثر بهم فيثاغورس Phithagoras من ساموس Samos الذى ارتحل إلى جنوب ايطاليا وكون أتباعه من "الفيثاغوريين" الذين يؤمنون أيضا – مثل الأورفيين – بالإله ديونيسيوس باعتباره تجسيدا لآمال البشر

فى البعث بعد الموت ووجدوا فى سيرة حياته نوعا من التفسير لما يعانون فى حياتهم من مصائب وويلات، كما آمنوا بتناسخ الروح التى دفعت بالإنسان الإغريقى والرومانى لبذل كل ما فى وسعه من أخلاق حسنة من اجل جزاء أفضل وأسرع يوصل الروح سريعا إلى جزر المباركين. ولقد أثرت الأورفية والفيثاغورية تأثيرا خطيرا فى الفكر الإغريقى والرومانى أمثال سقراط Socrates (حوالى ٤٦٩ - ٣٩٩ ق.م) وأفلاطون Plato (حوالى ٤٢٧-٣٤٧ ق.م.) وبندار Pindar (٥١٨-٤٣٨ ق.م.) وشيشرون Cicero (ولد ١٠٦ ق.م.).

وقد تمخضت هذه المجهودات العملاقة الخلاقة للأورفية والفيثاغورية فى العصور الوثنية عن مذهب فلسفى جديد يلبى مطامح الإنسان الروحية جميعها (عقلية ودينية وأخلاقية) وذلك بتقديم صورة شاملة ومتسقة منطقيا للكون ولموضع الإنسان فيه، وبشرح لكيفية تحقيق الإنسان للخلاص واستعادة حالته الأصلية المفقودة. ثم تطورت أفكار هذا المذهب على يد العديد من الكتاب الذين تصوروا أنفسهم ناشرين لأفكار الأفلاطونية الكلاسيكية وليصبح شيشرون الخطيب الرومانى زعيما للأفلاطونية "الوسطى" وأفلوطين السكندرى Plotinus (٢٠٥-٢٧٠م) مؤسسا لما تسمى بالأفلاطونية المحدثة.

وقد جرت العادة أيضا اعتبار عام ٥٢٩م - وهو العام الذى أمرَ فيه الإمبراطور البيزنطى جستنيان Justinian بإغلاق مدرسة أفلاطون (الأكاديمية) فى أثينا - على أنه فى نهاية الفلسفة الوثنية عامة والأفلاطونية المحدثة خاصة ولقد تطورت فى تلك الأعوام الثلاثمائة مدارس أفلاطونية جديدة متباينة أهمها: مدرسة أفلوطين ومدرسة برجامة ومدرسة الإسكندرية. راجع:

W.K.C. Gauthrie, ***History of Greek Philosophy***, Cambridge, 1977, Vol. I, P.173-306; T. Gomprez, ***The Greek Thinkers***, London, 1969, Vol. I, pp. 99-147; Vol. III, pp.133-39; G.H. Clark, "Hellenistic and Roman Schools of Philosophy", ***History of Philosophical Systems***, (edited by Vergilius Ferm), New Jersey, 1968, pp.118-30; R. Baine Harris, The Significance of Neoplatonism, Virginia, 1976, pp.2-20.

راجع أيضا: هـ.ج. روز، ***الديانة اليونانية القديمة***، ترجمة رمزى عبده جرجس وراجعه محمد سليم سالم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ص ١٢٢-١٢٤، يوسف كرم، ***تاريخ الفلسفة اليونانية***، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦ (٥)، ص ٢٩٠ وما بعدها، عبد الرحمن بدوى، ***ربيع الفكر اليونانى***، القاهرة، ١٩٦٩، ص ص ١١٤-١١٥.

(٤٨) تذكر الأسطورة الإغريقية أن زيوس أنجب من ابنته برسيفونى ولدا يدعى زاجريوس Zagreus (وهو فى حقيقته إلها كريتيا قديما) وكان ينوى أن يجعل من هذا الطفل سيدا للكون، لكن التيتان بإيعاز من هيرا، تمكنوا من قتل الطفل ثم التهموه.. فأهلك زيوس التيتان بصواعقه ومن رمادهم جاء البشر الذين يحملون بذلك قسطا ضئيلا من طبيعة زاجريوس الإلهية وجانبا هائلا من شر التيتان وخبثهم، وابتلع زيوس زاجريوس الذى كانت الإلهة أثينا قد أنقذته وشرع فى إنجاب ديونيسيوس الذى يعد على ذلك ندا لزاجريوس. وغاية الإنسان دائما هى ان يتخلص من العنصر التيتانى ويحتفظ بالعنصر الإلهى فى كيانه المعقد. راجع: Graves, ***op. cit.***, 30 Passim

(٤٩) Kerényi, ***op. cit.***, p.250; Farnell, ***The Cults***, p.127

(٥٠) شخص الرومان إله الخصوبة الإيطالى Liber Pater بالإله ديونيسيوس (على أساس علاقة الإله (ليبر) بالإله جوبيتر Jupiter أيضا)، وكانت تقام له فى شهر مارس أعياد Liberalia الريفية الغنائية المرحة التى تتميز باستعمال الأقنعة التى يرتديها المحتفلون أو التى تعلق على الأشجار، وتدريجيا أصبح يوم الـ Liberlia يوما محببا يتقلد فيه الصبية الرومان توجا الرجال Toga Liberior أو Toga Virilis وأنهم أصبحوا رجالا فى الدولة ولا يصح لهم ارتداء توجا الأولاد والبنات Toga Praetexta (إذ ترتديها البنات الصغار أيضا ولا يستعملنها بعد الزواج)، راجع:

L.Wilson, ***The Clothing of Ancient Romans***, Baltimore, 1938, p.64, 135.

<u>الصورة رقم ١٧ أ:</u> نحت بارز يؤرخ بالعصر الهلنستى ويصور أحد أعياد ديونيسيوس الريفية الاجتماعية ويسمى Liknophoria وجوهر هذا الاحتفال هو الاحتفال بالطفل ديونيسوس فى مهده ' Liknon' وإخفائه من (هيرا) حتى يكبر. وتمتلئ قطعة النحت بالرموز الديونيسية، أبرزها مهد الطفل الذى يمتلئ بعناقيد وأوراق العنب بدلا من الطفل، والنحت يصور فلاح ذاهب للسوق ويحمل عصا معلق بها حيوان بينما فى يده اليمنى سلة مليئة بالفواكه، ويقود أمامه بقرة معلق عند بطنها عجلها الصغير.. والفلاح يمر على معبد ديونيسيوس لوجود إناء شرب الخمر والمشاعل و الـ Thyrsos

مصورة خلف الفلاح. والأهم من ذلك صورة الإله المعلقة وهى فى شكل herm. النحت موجود حاليا فى متحف Glyptothek فى ميونخ تحت رقم 601.
الصورة رقم ١٧ ب: رسم على إناء أتيكى من القرن الرابع ق.م. يصور أحد الاحتفالات الساتيرية وقد علقوا صورة لديونيسيوس وقناع آخر مسرحى على الـ Thyrsos ويلوحون بها.

(٥١) راجع صفحة ٣ من البحث وحواشى رقم ٩،٨ عن بعض الاحتفالات التى اندثرت، والحواشى رقم ٤٩،١ حيث تحولت بعض الاحتفالات لتأخذ طابعا اجتماعيا.

(٥٢) K.F. Johansen, ***The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period***, Copenhagen, 1951, pp.112-14, 116.
الصورة رقم ١٨ أ، ب إناء كبير بشكل كراتير Krater من البرونز يزن حوالى أربعين كجم، عثر عليه فى منطقة Derveni بالقرب من سالونيكا شمال اليونان، وكان يستخدم لوضع عظام ورماد المتوفى أى Urn. ويؤرخ الإناء بحوالى ٣٣٠ق.م. وقد صور على بطن الإناء ورقبته مشاهد ديونيسية بالنحت البارز. الإناء موجود حاليا فى متحف الآثار فى سالونيكا تحت رقم Inu - Nr. B1.

(٥٣) K. Lehmann-Hartleben & E.C. Olsen, ***Dionysiac Sarcophagi in Baltimore***, N.Y., 1942; Marburger Winckelmann-Programm, ***Symposimme über die Antiken Sarkophage: Pisa 5-12 September 1982***, Marburg/Lahn, 1984; S.Walker, ***Memorials to the Roman Dead***, The Trustees of the British Museum, 1985; G.Rodenwaldt, Sarcophagi from Xanthos, ***JHS*** 53 (1933); R.Turcan Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire, ***Aufstieg und Niedergang der romischen welt 16.2*** (Berling, 1978) 1700-35; A. Strong, ***Apotheosis and After-life***, London, 1915.

(٥٤) الصورة رقم ١٩: تابوت يصور عليه بالنحت البارز خطف الـ Dioscouri لبنات الملك الميسينى Leucippus على الجانب الطويل الأمامى للتابوت وكذلك على الجانبين القصيرين (غير مصورين هنا). اما الغطاء فقد صورت عليه آلهات النصر فى مجموعتين على جانبى الغطاء تفصل بينهما مقصد من مقاصد العبادة يسمى Baetylus مكرر ثلاث مرات، وهو عبارة عن ما يشبه العمود يقف على قاعدة ويثبت فوقه قناع مسرحى عادة يحيط به إكليل من الزهور. أما أركان الغطاء فقد وضعت فيها رؤوس رجالية (صورة ١٨: أ، ب) ذات لحى وآذانها مدببة إلى أعلى كما أن خصلات الشعر الأمامية ينبثق منها أجنحة. التابوت موجود فى متحف بالتيمور Baltimore تحت رقم 23.32 يؤرخ بالقرن الثانى الميلادى.

(٥٥) الصورة رقم ٢٠: تابوت يصور عليه بالنحت البارز عودة ديونيسيوس من الهند منتصرا، لذا يسمى التابوت باسم "انتصار ديونيسيوس" أما الغطاء فيصور عليه فى ثلاث مشاهد متتالية: ميلاد وطفولة ديونيسيوس وتنتهى فى المشهد الثالث بدخوله إلى الأوليمبوس. أما أركان الغطاء فقد زودت برأس رجالية على كل جانب غير ملتحية وشعرها شبه متطاير كما أن آذانها مدببة وبارزة إلى أعلى (صورة ١٨ أ). يؤرخ التابوت بالقرن الثانى الميلادى وموجود حاليا فى متحف بالتيمور تحت رقم 31-23.

(٥٦) الصورة رقم ٢١ أ: قناع رجالى بملامح عامة على ركن غطاء تابوت خطف بنات الملك Leucippidae (راجع صورة رقم ١٧).
الصورة رقم ٢١ ب: غطاء تابوت من الرخام على أركانه رؤوس زين شعرها بأكليل من الغار، بينما آذانها مستدقة الطرف، ملامح الوجه رجالية عامة، وفمها مفتوح نصف فتحة. تتحصر بين الرأسين لوحة بالنحت البارز تصور أطفالا "منتصرين" يسوقون عربة سباق يجرها زوج من الخيل. التابوت مؤرخ بالقرن الثانى الميلادى. القطعة موجودة حاليا فى متحف لوزان Lausanne تحت رقم 4215.

(٥٧) الصورة رقم ٢٢: قناع رجالى بملامح عامة على أحد أركان تابوت، راجع:
Cumont, Recherches, Fig.31.

(٥٨) الصورة رقم ٢٣ أ: تابوت يصور عليه بالنحت البارز رموز ديونيسية واضحة، وهو أوضح التوابيت على الإطلاق ويسمى "تابوت الانتصارات" يتوسطه وجه الميدوزا داخل درع بينما على الجانبين مشهدان مكرران على جانبى التابوت. ويتوسط رأس الميدوزا الموضوع فى درع أيضا النحت البارز الموجود على غطاء التابوت وقد حمله اثنان من الأطفال المجنحين Putti بينما يرتكن الوجه والدرع على قرنين للخيرات Cornucopia ممتلآن بالفواكهة. وعلى جانبى الوجه تنتشر ستة أطفال مجنحة تحمل رموزا مختلفة. يوضع فى الأركان رأس رجالية غير ملتحية، شعرها غير مرتب وقد "انبثقت"

حواجبها من فوق الأنف. والتابوت يؤرخ بالقرن الثانى الميلادى. التابوت موجود حاليا فى بوسطن فى متحف Courstesy Gardner تحت رقم 23.36.

الصورة ٢٣ ب: إناء دفن Urn من روما يأخذ شكل مدخل المعبد إلا أن سقفه به اثنان جمالون زين وسطهما بزهرة Rosette بخمس وريقات كذلك اثنان Rosettes عند ركن كل جمالون. وقد وضعت زهرة على شكل نجمة بستة أوراق بين الاثنين جمالون. يوجد على جانبى الواجهة عمودان بتاج كورنثى يليهما عمودان آخران تاج كل منهما بشكل رأس نسائية بينما يقف العمود على قاعدة تشبه قدم الطير (ربما تكون شكل رمز للطائر السيرينى Siren). يتصدر الواجهة نقش باسم المتوفى الذى يصور أسفله فى شكل Bust أحاط به إطار بشكل قوقعة بحرية.

الملفت للنظر وجود رأسين وضعت كل منهما عند أعلى ركنى النقش، شعورهما متطايرة تماما، ملامح الوجه عامة والفم مفتوح نصف فتحة، ويتوسطهما طائر (هو غالبا الصقر) الذى يرمز لخلود الروح وقد صور بشكل أمامى وقد فرد جناحيه، وربما تطايرت شعور الرأسين بفعل قوة رفرفة الجناحين. إناء الدفن موجود فى باريس فى متحف Cabinet des Médailes.

(٥٩) الصورة رقم ٢٤: رسم تخطيطى لوجهين على أركان غطاء تابوت فى متحف الـ La tern تحت رقم 438.

(٦٠) الصورة رقم ٢٥ أ: شاهد قبر T.Aurelius Saturninus تصور المتوفى مضجعا على أريكة بينما أركان الشاهد زودت برأسين صفف شعرها فى شكل بوكلات ووضعت الطاقية الفريجية على رأسها. كما صور أسفل النقش المتوفى يجر فرس. وموجود حاليا بالمتحف البريطانى British Museum.

الصورة رقم ٢٥ ب: "تابوت الجريفين" Griffins الذى يصور على الجانب الرئيسى للتابوت. بينما امتلأ إفريز الغطاء بشخصيات بحرية خرافية مثل ثور بحرى، وفهد بحرى، وأسد بحرى، وعنزة بحرية، وجريفين بحرى، ثم حصان بحرى، بينما يفصل المنظر فى الوسط إناء العبادة المسمى Baetylus.. وتشير هذه المشاهد البحرية إلى إبحار روح المتوفى إلى جزر المباركين (الموجودة خلف المحيط). أركان التابوت زودت برأسين صففت شعورها فى شكل بوكلات ووضعت الطاقية الفريجية على رأسها. التابوت يؤرخ بالقرن الثانى الميلادى، وموجود حاليا فى متحف Wallers Art Gallery تحت رقم 23.35.

الصورة رقم ٢٥ ج: تابوت من القرن الثانى الميلادى (العصر الأنطونيني ١٣٨-١٩٢م) يصور ذبح نساء النيوبيد Niobids. وقد زود غطاء التابوت برأسين لهما ملامح وجه هادئة وفم مفتوح نصف فتحة، الشعر مصفف فى شكل بوكلات بينما وضعت الطاقية الفريجية على رأسها. التابوت موجود فى متحف La tern.

(٦١) الصورة رقم ٢٦ أ: تابوت من القرن الثانى يصور عليه أسطورة أبوللو ومرسياس Marsyas وربات الفنون السبع. موجود حاليا فى كوبنهاجن فى متحف Glyptotheque Ny-Carlsberg.

الصورة رقم ٢٦ ب: غطاء التابوت وقد زود عند ركنيه بأقنعة مسرحية (تراجيدية) صفف شعرها فى شكل بوكلات.

(٦٢) راجع حاشية رقم ٤ لألقاب ديونيسيوس الأخرى.

(٦٣) راجع Harrison, ***Prolegommena***, p.465

(٦٤) راجع حواشى أرقام ٨،٧ لأهمية عبادة الرأس فى أركاديا.

الصورة رقم ٢٧: رسم بالطراز الأحمر red-figure على إناء بشكل cylix يؤرخ بأواخر القرن الخامس وأوائل الرابع ق.م. تصور رأس أورفيوس أمام أحد المتلقين للأسرار وإلى جواره الإله أبوللو. على الجانب الآخر من الإناء مصور إحدى الميوزيس Muse تعطى قيثارة لامرأة.

(٦٥) وفى اللغة اللاتينية garrio و garrulus.

(٦٦) Plato, ***Axiochus***, 371e; Horace, ***Carmina***, 1.11.22ff وقد كانت عقوبة حمل الماء فى جرار مثقوبة معتقدا خرافيا قديما وشائعا، أخذها الأورفيون باعتباره أحد أنواع العقاب التى يقاسيها الآثمون فى العالم الآخر، إلا أنهم أضافوا إليها عقوبة "البقاء فى الوحل" لمن يهمل أداء الطقوس الأورفية على الأرض وهى اختراع أورفى بحت ولم ينسب لسواهم. Harrison, ***op. cit.***, p.614; W.K.C. Guthrie, ***Orpheus and Greek Religion: A study of the Orphic Movement***, London, 1952, p.162ff.

(٦٧) Guthrie, ***op.cit.***, p.45; Id., ***History of Greek Philosophy***, Vol. I, p.197; S.G.F. Brandon, ***The Judgment of the Dead: The Idea of Life after Death in the Major Religions***, N.Y., 1967, p.79

انظر أيضا: منيرة كروان، ***العالم الآخر فى المسرح الإغريقى***، دار المعارف القاهرة، ١٩٩٣، ص٩٤ وما بعدها.

(٦٨) "Bakchoi": Plato, ***Phaed.***, 69C; Harrison, ***op. cit.***, p.478; Kerényi, ***op. cit.***, p.274.

(٦٩) Cumont, ***Recherches***, pp.162-74

(٧٠) منى محمد الشحات، ***تصوير الرياح فى الفن اليونانى***، بحث مقدم فى ندوة الأستاذ الدكتور/ سليمان حزين، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠، ص ص٥١-١٠٤.

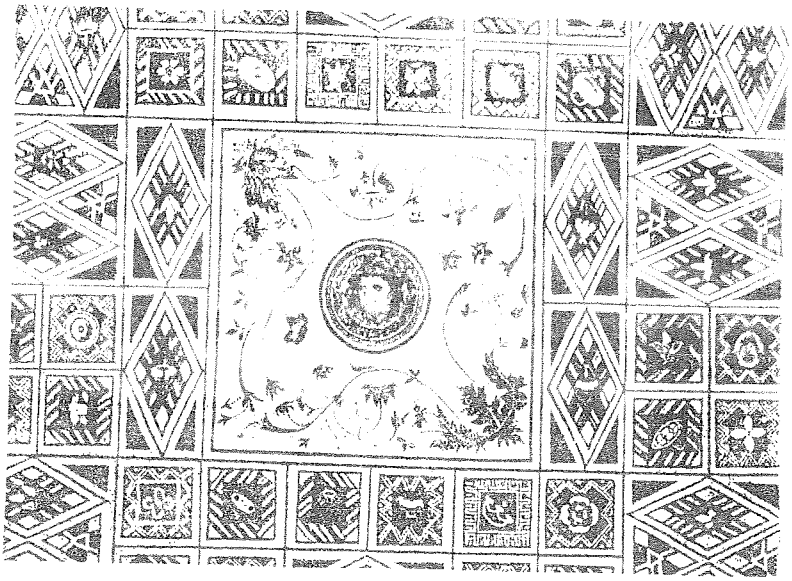
(٧١) إذ يعتبر أن التطهر فى العقيدة الديونيسية يعتمد على العوامل الأساسية للكون وهى الهواء والماء والنار يكون مبررا لتفسير رؤوس الأركان على أنها آلهة للهواء والرياح، راجع:
Cumont, ***op. cit.***, p.134.

(٧٢) <u>الصورة رقم ٢٨:</u> لهذه الرأس راجع:
Cumont, "Une terre cuite de Soings et les vents dans des cult des morts", ***Revue Archeol.***, Vol. XIII-XIV, p.26ff., Fig.4; Id., ***Recherches***, p.15 f. and passim.

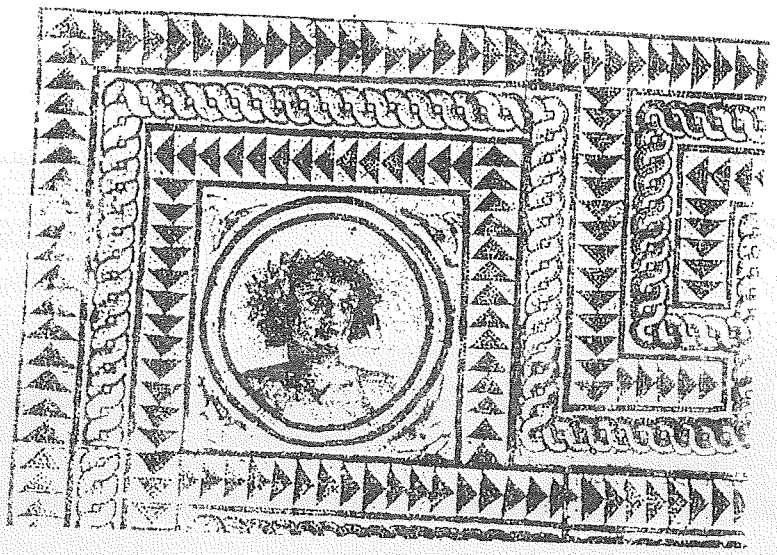
(٧٣) عن وجه بورياس الذى ينفخ الهواء لمساعدة أوديسيوس فى البحر، راجع: منى الشحات، ***تصوير الرياح***، صورة رقم ٦.

(٧٤) Oxford Classical Dictionary, S.V. "Dionysius"

(٧٥) <u>الصورة رقم ٢٩:</u> تابوت من الرخام موجود فى موصوليوم Galla Placidia فى رافنا Ravenna. يؤرخ بالقرن الخامس أو بداية السادس الميلادى. ويتوسط الجانب الأمامي للتابوت نحت بارز لثلاث خراف يقفون بين نخلتين مثمرتين. على أركان الغطاء وضع الحرفين الأولين من اسم السيد المسيح يسوع χριστός ' Ιησους فى زخرفة للصليب ذو الستة أذرع. راجع:
D.T. Rice, ***Byzantine Art***, Pelikan Books, 1968, Fig. 367.

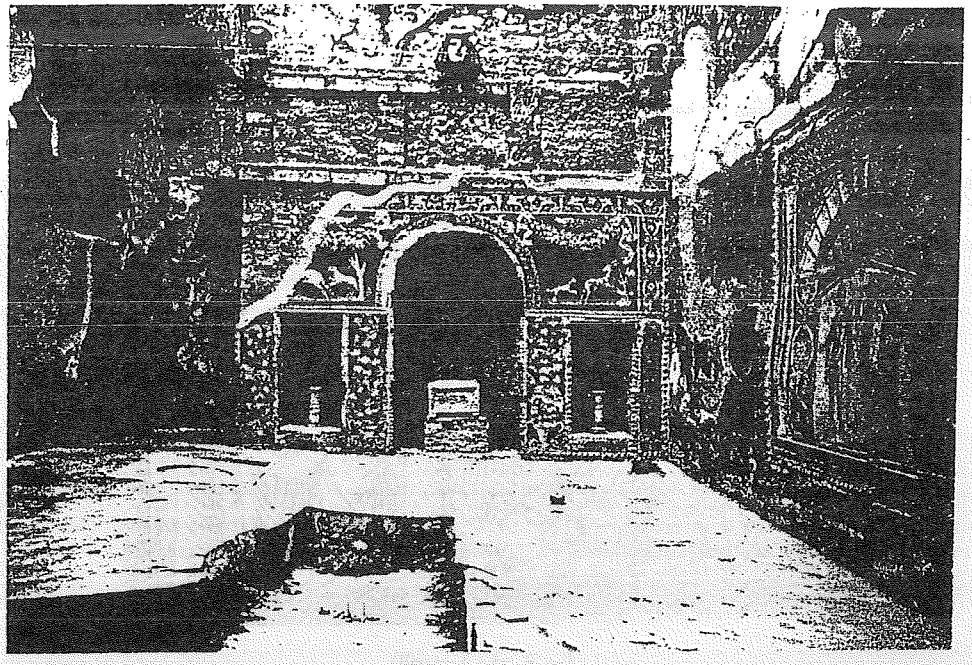


الصورة رقم (١)



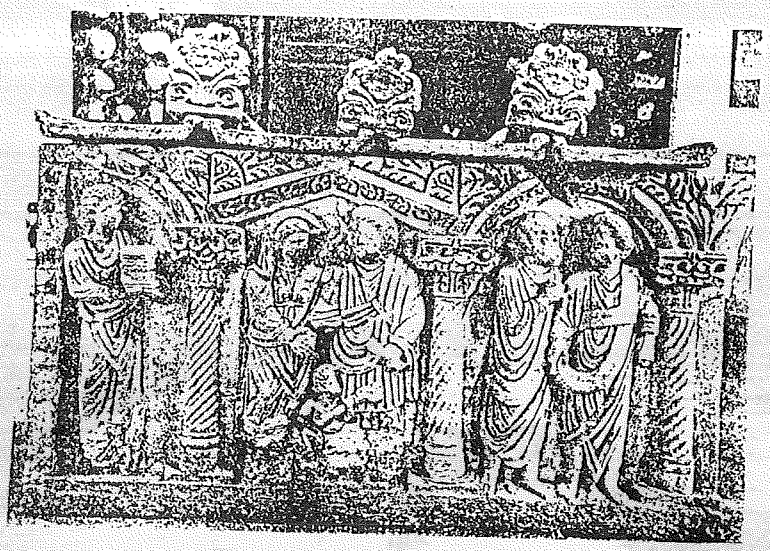
الصورة رقم (٢)

الصورة رقم (٣)

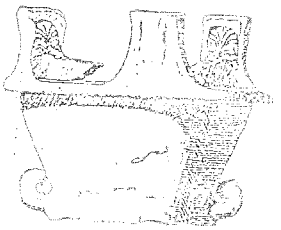


الصورة رقم (٤)

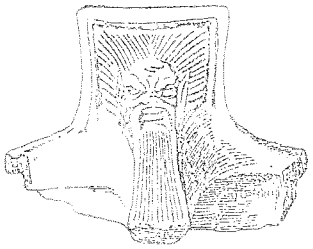
(الصورة رقم ٥ أ)



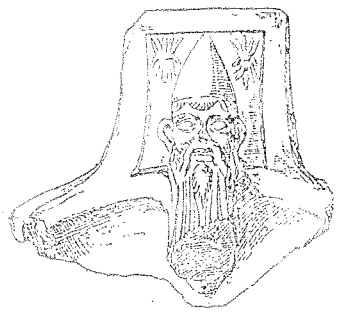
(الصورة رقم ٥ ب)



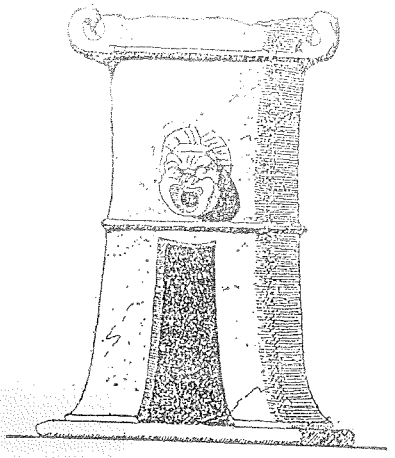
(الصورة رقم ٦: أ)



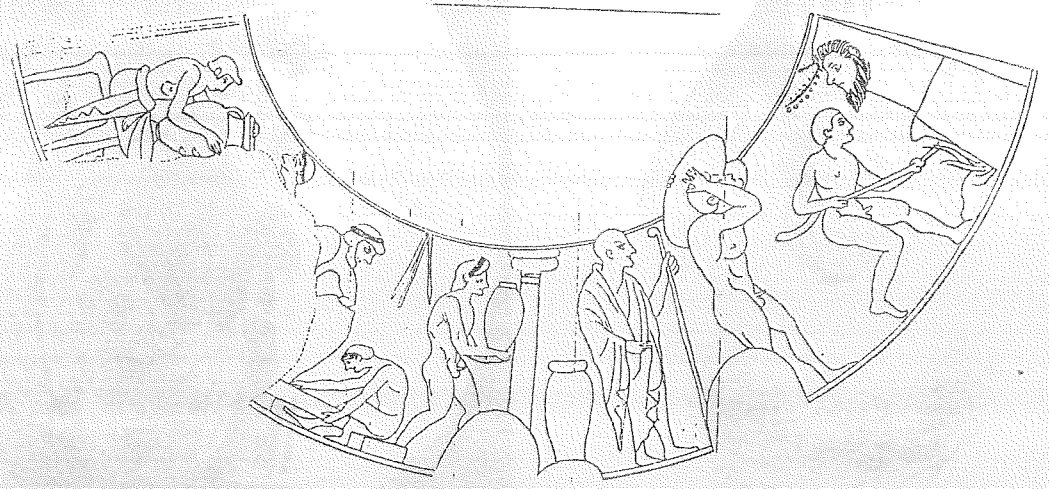
(الصورة رقم ٦: ب)



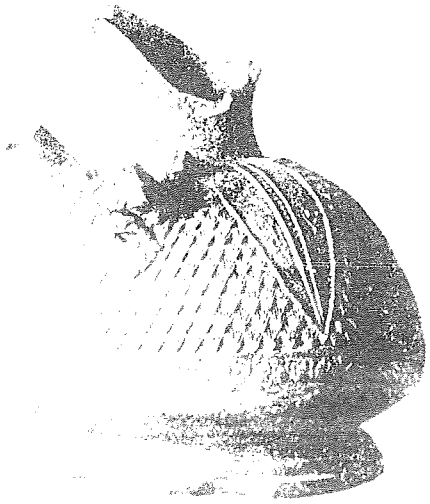
(الصورة رقم ٦: ج)



(الصورة رقم ٦: د)

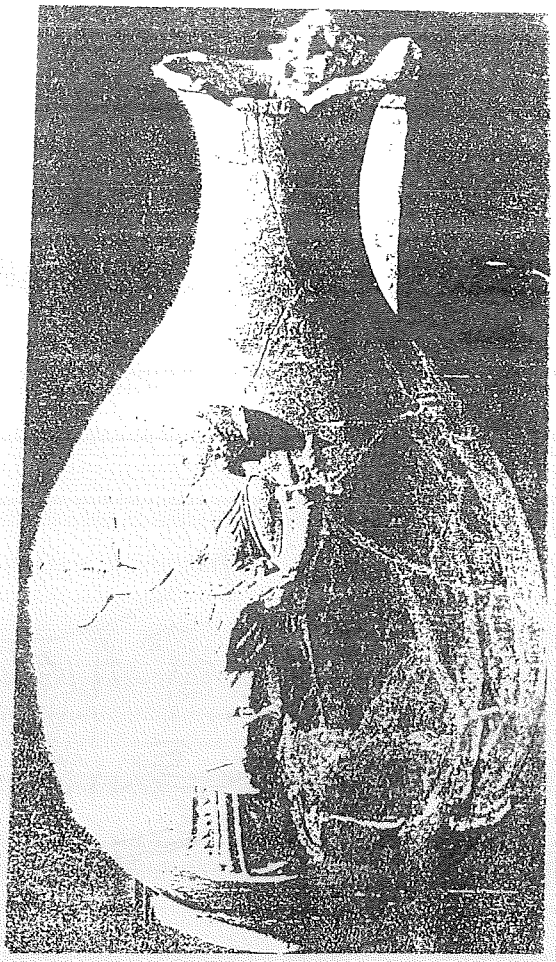


(الصورة رقم ٧)

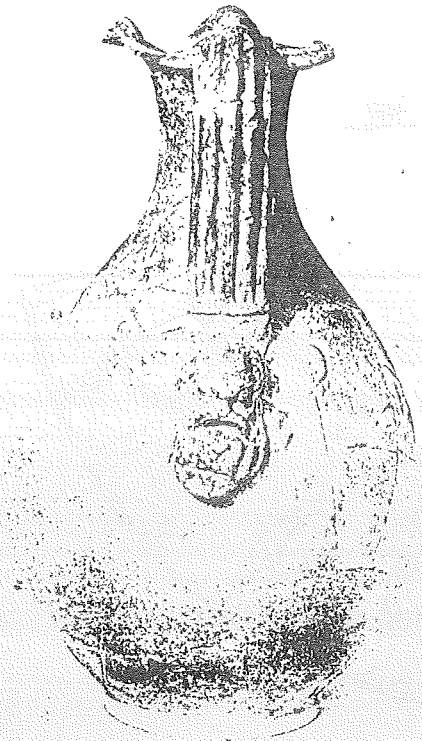


(الصورة رقم ٨)

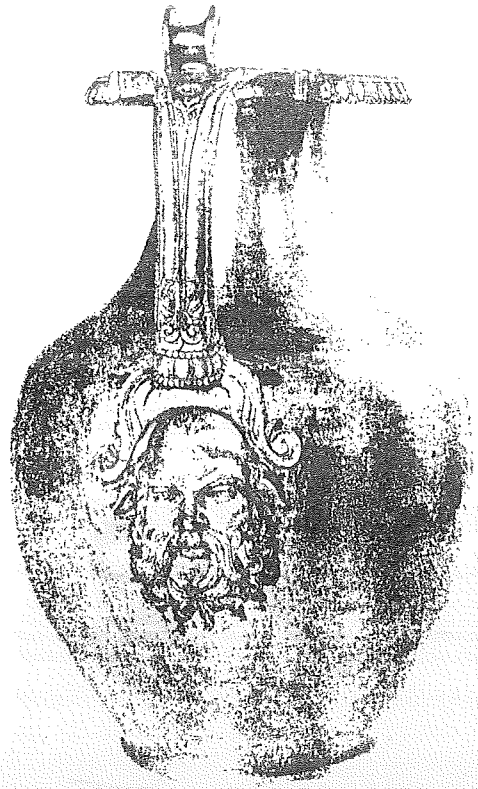
(الصورة رقم ٩)



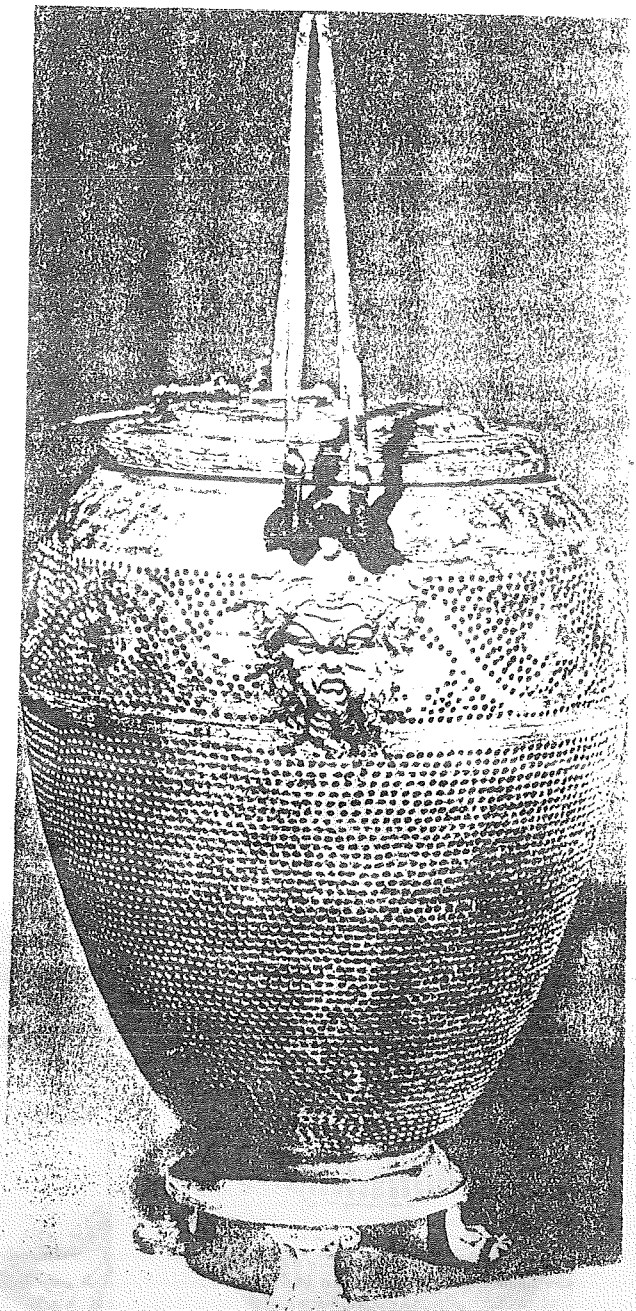
(الصورة ١٠ أ)



(الصورة ١٠ ب)

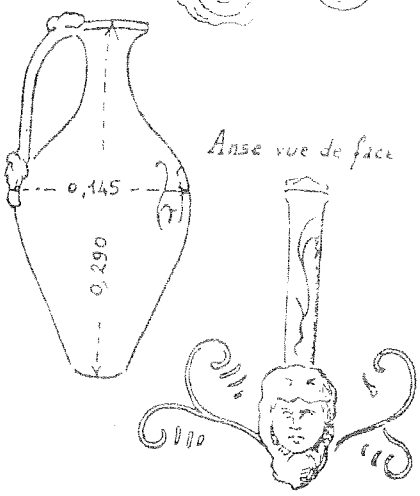


الصورة رقم ١٠ د

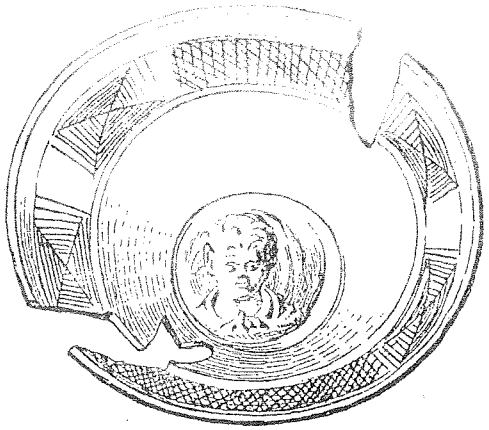


الصورة رقم ١٠ جـ

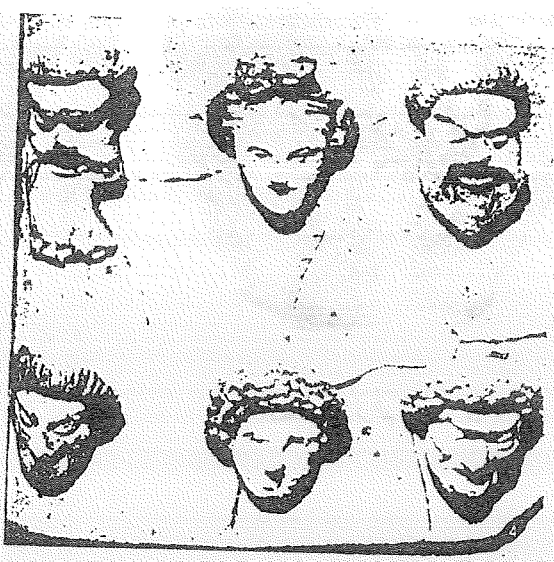
الصورة رقم ١١



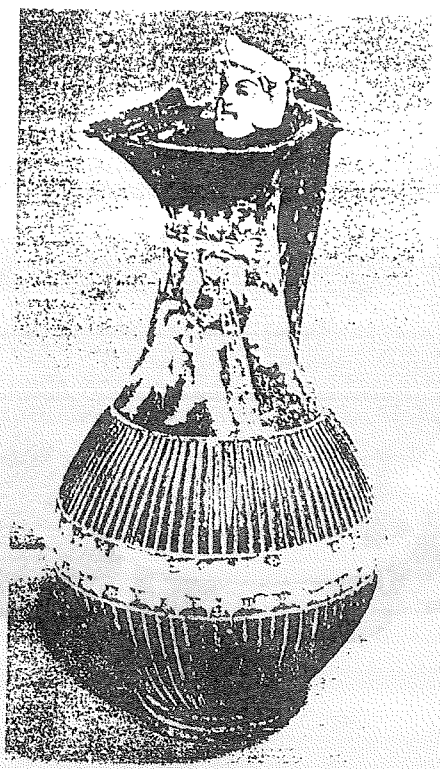
الصورة رقم ١٢



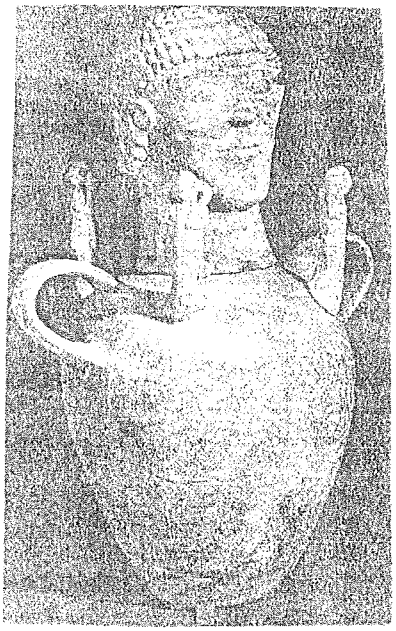
الصورة رقم ١٣



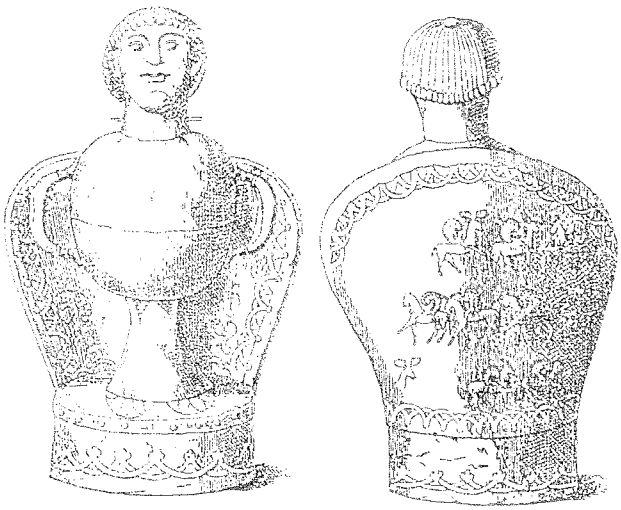
(الصورة رقم ١٤)



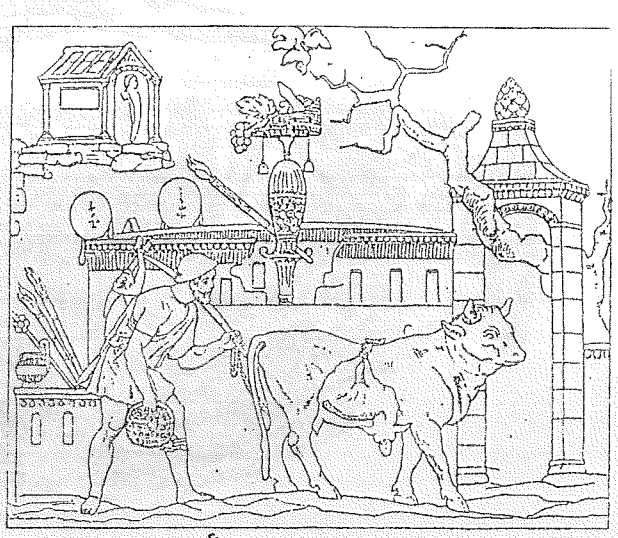
(الصورة رقم ١٥)



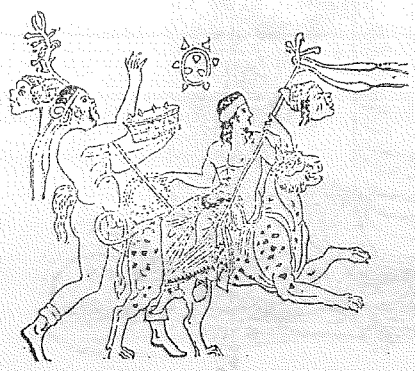
الصورة ١٦ أ



الصورة ١٦ ب

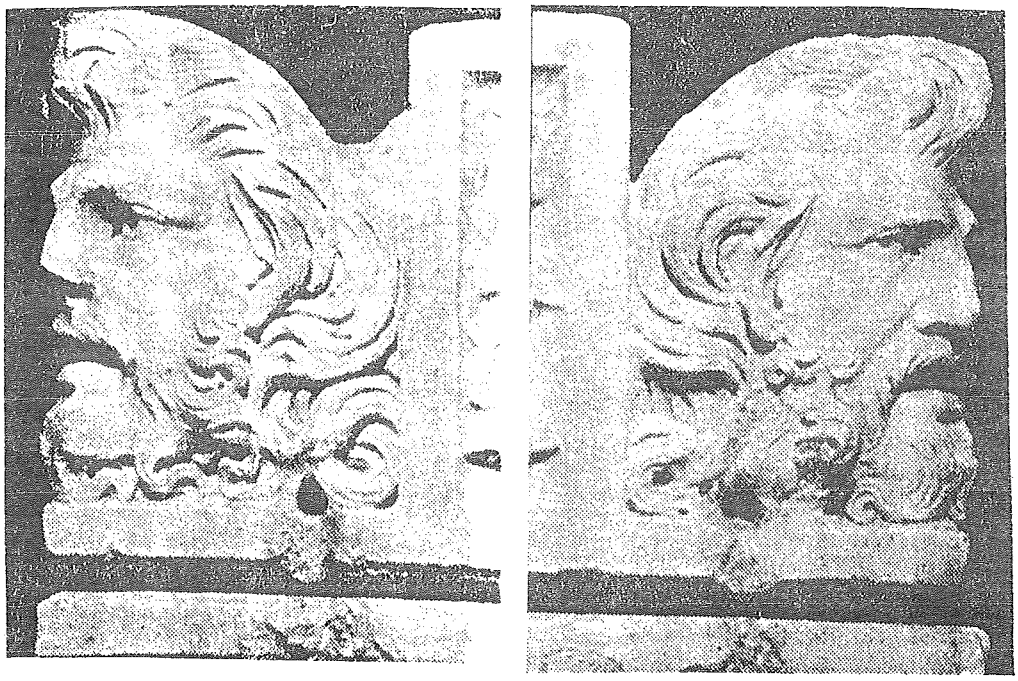


الصورة ١٧ أ



الصورة ١٧ ب

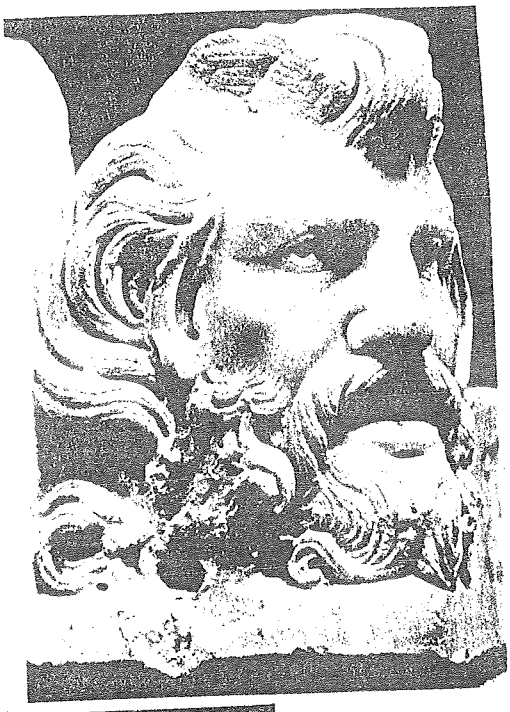
النموذج رقم ١٨

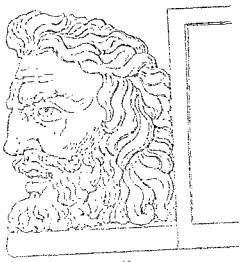


(الصورة رقم ١٩)

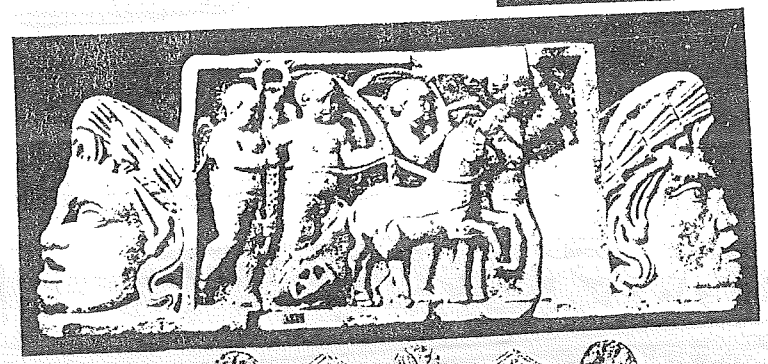
(الصور رقم ٢٠)

الصورة ٢١ أ



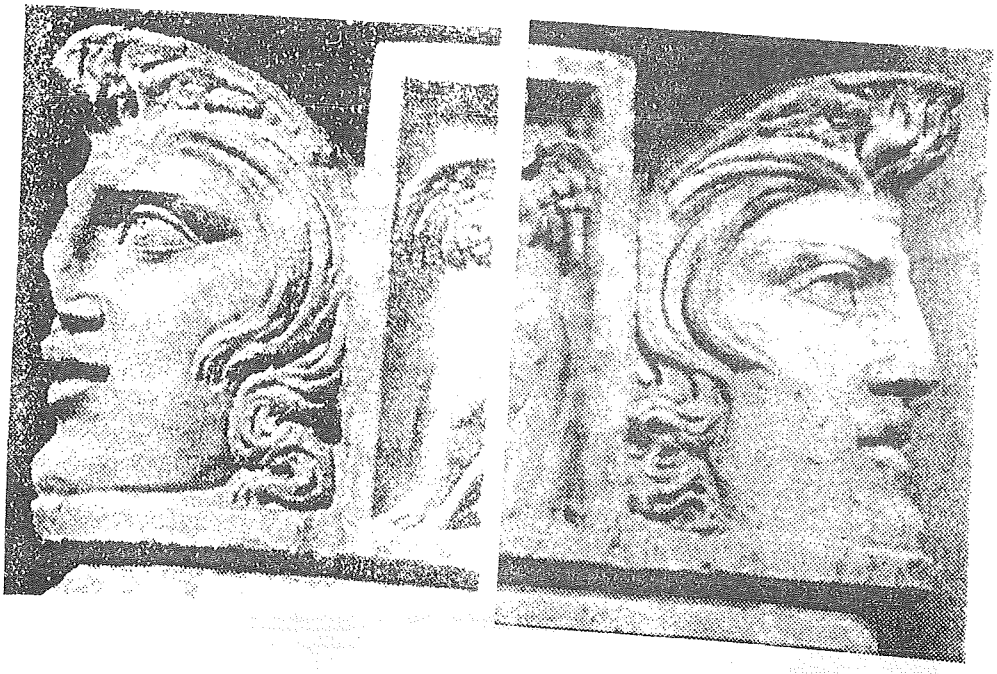


الصورة رقم ٢١ جـ

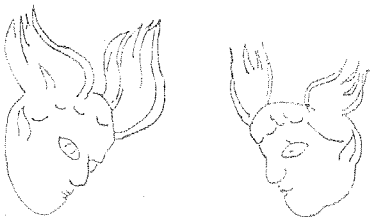


الصورة ٢١ب

(الصور رقم ٢٢)

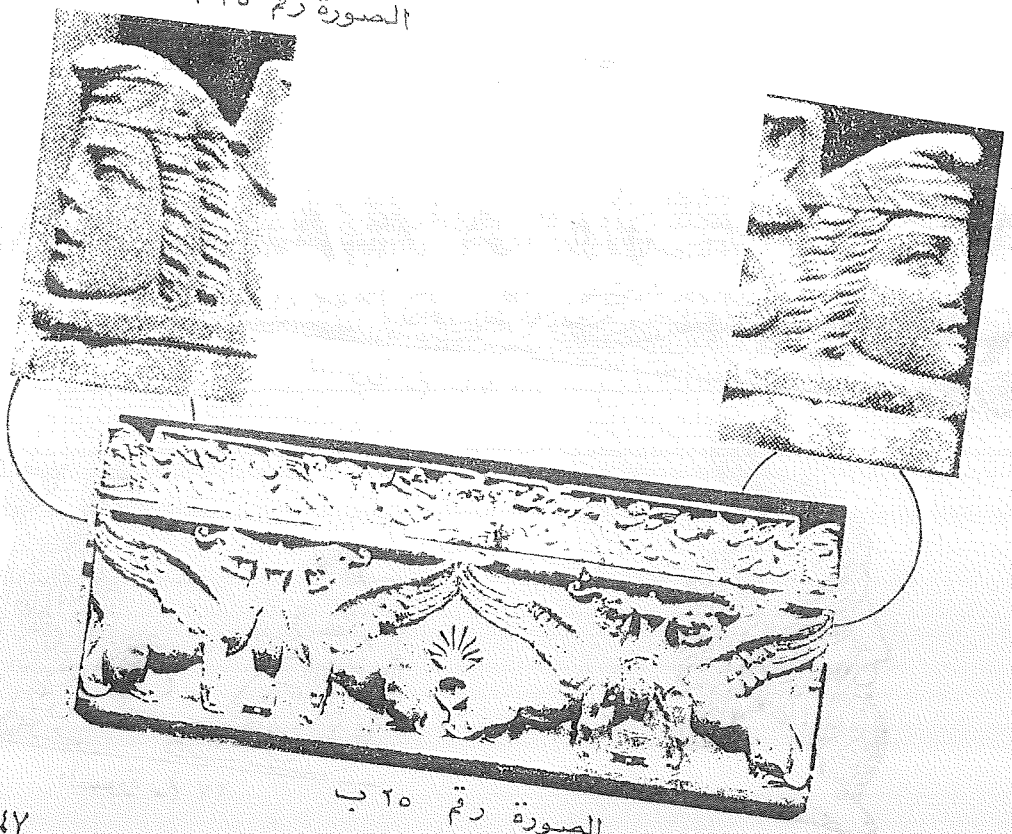


(الصورة رقم ٢٣)

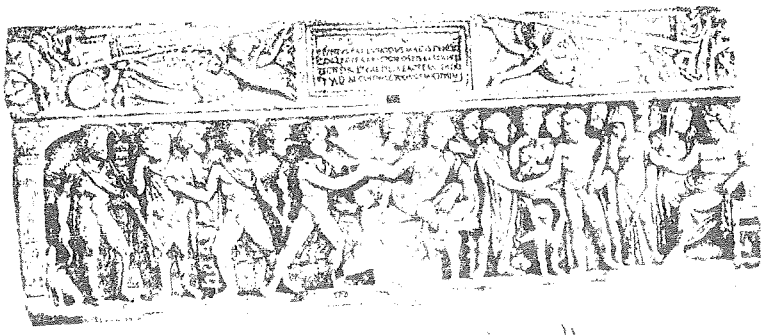


الصورة رقم ٢٤

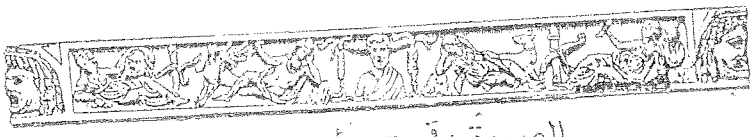
الصورة رقم ٢٥ أ



الصورة رقم ٢٥ ب



الصورة ٢٥ جـ

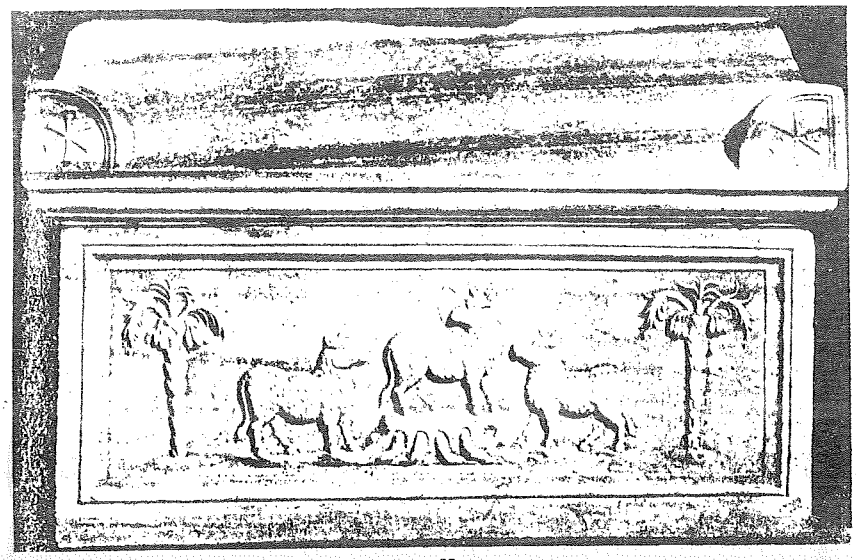


الصورة رقم ٢٦ أ

الصورة رقم ٢٦ ب

الصورة رقم ٢٨

الصورة رقم ٢٧



الصورة رقم ٢٩