دراســـة لتمثـال مجمـوعـة من الرخــام لأفروديتي مع إيروس المحفوظ بالمتحف المصري

د.مصطفى زايد•

تقديم:-

يضم المتحف المصري مجموعة من الأعمال الفنية الفائقة الروعة والتي ترجع للعصرين البطلمي والروماني ، وهي على قلة عددها عظيمة الأهمية من الناحية الفنية ؛ ومن الأمثلة النادرة ضمن هذه المجموعة تمثال مجموعة لأفروديتي[١] مع إيروس[٢] ؛ يبلغ ارتفاع التمثال ١١٩سم بينما يبلغ العرض ٤٠سم[٣] . وهذا النمط – قيد الدراسة – من الأعمال الفنية النادرة التي تجمع فيما بين أفروديتي وإيروس ؛ حيث صور إيروس في أوضاع وموضوعات متباينة مع أفروديتي ، فعلى الرغم من أن إيروس يسبق أفروديتي زمنياً من حيث النشأة حسبما ذكرت معظم المصادر الأدبية[٤] ، وبعض المصادر الأدبية المتأخرة نادت بأمومة أفروديتي لإيروس[٥] ، بينما صور إيروس في

• مدرس الآثار اليونانية والرومانية – كلية الآداب – جامعة عين شمس.

[١] يعني اسمها وليدة زبد البحر ؛ فالكلمة Αφροδιτη مكونة في واقع الأمر من كلمتين ؛ الأولى هي Αφρος والتي تعني زبد البحر والكلمة الثانية هي Διτη فهي تعنى الربة ، راجع : Liddell & Scott's Lexicon , s.v. Αφροδιτη . ، وتروي المصادر أنها ولدت عارية من زبد البحر بالقرب من شاطئ جزيرة كيثيرا التي وجدتها الربة جزيرة صغيرة ومن ثم أبحرت على صدفة لتمر بشبه جزيرة البليبونيز ثم يستقر بها الحال في بافوس بجزيرة قبرص لتصبح جزيرة قبرص هي المقر الرئيسي لمعبودة الحب والرغبة ، يعتبرها البعض أنها نشأت نتيجة لاتحاد أعضاء أورانوس بموج البحر ، بينما يعتبرها البعض الآخر أنها ابنة لزيوس من ديوني راجع : Apollodorus, I, I,3؛ Hesiod:Theeogony,188 - 200 .

[٢] لم يرد اسمه عند هوميروس ، بينما يعتبره هزيود من آلهة نشأة الكون حيث فقس من البيضة الأزلية ، ورددت معظم المصادر التي جاءت بعد هزيود حقيقة كونه من الآلهة التي نشأت مع نشأة الكون واتفقت هذه المصادر في أنه لم يكن له أب أو أم وإنما كان ابناً للأرض جايا Γαια والظلام تارتاروس Ταρταρος ، راجع : Hesiod:Theeogony,120 ; Pausanias:IX,27,2;Graves,R.,:The Greek Myths,Vol.I, (Penguin Books,London, 1966) , p.58. ، بينما تعتبره المصادر اللاتينية ابناً لأفروديتي من هرميس أو آريس ، راجع: Cicero : On the Nature of the Gods , III , 23 ؛ Virgil : Ciris , 134

[٣] عثر على هذا التمثال بأحد المواقع الأثرية بالدلتا – حسبما أشارت سجلات المتحف المصري – ومحفوظ بالدور الأرضي من المتحف المصري تحت رقم دخول٣١٩٠٥ ، ونشره إدجار في كتالوجه تحت رقم ٩٣٠٥ راجع :

Edgar,M.C.C.,: Catalogue General des Antiquites Egyptiennes du Musee du Caire, N^os27425-27630,Greek Sculpture , (Otto Zeller Verlag- Osnabruck, 1974) , pp.13-14.

[4]Hesiod , Theogony, V, 119 ; Aristophanes , Aves , V, 693- 697 .

[5] Cicero : On the Nature of the Gods , III , 23 ;Virgil : Ciris , 134 .

الفن ملازماً لأفروديتي في كثير من الأحيان فهو إما تحمله الربة بين يديها[٦] أو على كتفها[٧] ، أو يعبث في ملابسها وهي مشغولة باللعب مع بان في لعبة من ألعاب التسلية[٨] ، أو يزود عنها ضد بان[٩] ، أو يحمل لها المرآة[١٠] ، أو يحاول أن يمسك بإناء اللأباسترون – وهو من أواني الزينة والتجميل كما هو معلوم – الذي تمسك به أفروديتي[١١] .

---

[٦] يوجد تمثال من التراكوتا يؤرخ بالعصر الهلينستي يمثل هذا الوضع محفوظ بمتحف اللوفر وربما يمثل تمثال من تماثيل الكوروتروفوس ؛ فهي تحمله بين يديها وينظر كل منهما إلى الآخر في ترابط نفسي ومعنوي قويين ، راجع :

Massoul, M.,:Encyclopedie photographique de l'art,tom.2(Paris, 1936) , p.211, fig.A

[٧] هذا الوضع يمثله دبوس من الفضة محفوظ بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن يؤرخ بالقرن الثاني قبل الميلاد ؛ حيث تحمله الربة على كتفها الأيسر وتمسك به بكلتى يديها خشية السقوط بينما يتطلع إيروس لينظر إلى وجهها ، راجع :

Hauffmann , H., & Davison , P.,: Greek Gold , Jewelry from the Age of Alexander , (Boston , 1965) , p.192 , fig.72.b .

[٨] صور هذا الموضوع على غطاء مرآة برونزية من كورنثا ومحفوظة بالمتحف البريطاني وتؤرخ بحوالي عام ٣٥٠ ق.م ؛ وهو موضوع غاية في الروعة ولا يخلو من طرافة حيث صورت أفروديتي تلعب لعبة Knucklebones مع بان وهما يجلسان على دكة مستطيلة يحملها قائمان ، وتجلس أفروديتي بوضع الثلاثة أرباع تستر جزءها السفلي بالهيماتيون بينما ترك الجزء العلوي منها عارياً وأمامها يجلس بان القرفصاء مشيراً لها بسبابته اليمنى ربما للتوقف عن اللعب ، وصور إيروس بجناحيه الطويلين خلف أفروديتي يعبث في الهيماتيون ؛ يلاحظ جلسة أفروديتي الجميلة التي تتناسب مع ربة الجمال وجلسة بان الغوغائية بينما صور إيروس كطفل آدمي يتصرف تصرف الصبيان ، راجع :

Amos, H.D.,& Lang , A.G.,: These were the Greeks , (London, 1987), p.75 , pl 7.3 ; Burn , L., : The British Museum of Greek and Roman Art , (British Museum Press, 1991) , pp.86-87,fig.73 .

[٩] عبر الفن عن هذا الأمر عن طريق تمثال مجموعة يطلق عليه مجموعة ديلوس نظراً لمكان اكتشافه ، ويبلغ أقصى ارتفاع للتمثال ١٢٩سم ومحفوظ بالمتحف القومي الأثيني ، ويؤرخ بحوالي عام ١٠٠ ق.م ، وهو يمثل أفروديتي تحمل الصندل لتعاقب بان الذي حاول الاعتداء عليها ويقف إيروس مدافعاً عنها ، لمزيد من التفاصيل راجع:

Fullerton , M.D.,: Greek Art , (Cambridge Uni. , 2000) , p.109, fig.78

[١٠] صور هذا النمط في التماثيل البرونزية وشاع استخدامه خلال العصر الروماني ربما جاء عن أصل يوناني أو هلينستي ، ويزخر المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية بعدد لا بأس به تمثل هذا النمط ، راجع، عزت قادوس : التماثيل البرونزية الصغيرة المحفوظة في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية ، دراسة = =تحليلية مقارنة ، مجلة كلية الآداب بسوهاج جامعة أسيوط ، العدد١٦ ، ١٩٩٤، ص ص ٥٦-٥٧، صورة ٣١ .

[١١] هذا النموذج يمثله تمثال من المرمر محفوظ بمتحف اللوفر وهو نسخة رومانية ؛ حيث صور إيروس بجناحيه الصغيرين على يسار أفروديتي التي تمسك بالإناء في اليد اليسرى وتحاول أن تستر نفسها باليد الأخرى ، والطريف أن صور إيروس فوق درفيل وهو من رموز الربة دون شك ، راجع :

. Kleiner , D., : Roman Sculpture , (London , 1992) , p.70 , fig.79

أو يعاقب عقابا جسديا مؤلما عن طريق الصندل التي تمسك به أفروديتي[١٢] . وهذا الأمر لا يعني بالضرورة أن أفروديتي قد أنجبت إيروس ، وظهوره معها في كثير من الأحيان غير كاف لإثبات أمومتها له[١٣] ، بل على العكس من ذلك فإذا طالعنا الفن اليوناني خلال القرن الخامس ق.م [١٤] نجد أنه قد رصد موضوع استقبال إيروس لأفروديتي لحظة ولادتها من زبد البحر مما يؤكد صحة ما ورد في المصادر الأدبية التي جعلته من آلهة النشأة ، وأنه لم يكن أبداً ابناً لأفروديتي ، وأكد التعبير الفني على صحة من نادي به أنه من آلهة النشأة وأدحض من رأي ببنوته لأفروديتي وأن من نادى بذلك إنما هو بمثابة وجهة نظر لا تعبر إلا عن آرائهم ربما لكونه طفلاً دائما ويكاد لا يرى من غير أفروديتي ، ويمكن التوفيق بين الرأيين بالقول أن أفروديتي كانت بمثابة أم اعتبارية له وليست أم حقيقية .

ويمكن القول أيضاً أن الارتباط فيما بينهما جاء كأمر طبيعي للطابع الوظيفي لهما ؛ فحري أن يرتبط الجمال بالحب ؛ فأفروديتي هي معبودة الجمال بل هي النموذج الأمثل لجمال المرأة وأنموذج الأنوثة وإيروس هو معبود الحب ورسوله وسهامه لا تخطئ أبداً قلوب المحبين والعاشقين .

على أية حال فموضوع هذا التمثال المجموعة يمثل إيروس يحمل صندوقاً للزينة ويتطلع لأفروديتي ينتظر أوامرها ليساعدها في عملية التزيين – فيما يبدو - بعد عملية الاستحمام . يعنى البحث بدراسة هذا التمثال دراسة وصفية وتحليلية ومحاولة

---

[١٢] صور هذا الموضوع في فن رسوم الفخار اليوناني ذي الصورة الحمراء خلال القرن الخامس قبل الميلاد ؛ فثمة هيدريا أتيكية محفوظة في Tubingen تؤرخ بحوالي عام ٤٢٠ ق.م ؛ راجع :
Klein, A., Child Life in Greek Art , (New York , 1932) ,p.33 ، كما صور الموضوع نفسه على رسوم الفخار ذي الصورة الحمراء بجنوب إيطاليا خلال القرن الرابع ق.م فثمة إناء Lebes gamikis من أبوليا محفوظ في Taranto يرجع لحوالي ٣٨٠ – ٣٧٠ق.م ؛ راجع :
Beck , F., Album of Greek Education , The Greeks at School and at Play , (Sydney , 1975) ,p.46, fig.270 ؛ كما شاع تصوير هذا الموضوع في تماثيل الرخام والبرونز خلال العصرين الهلينستي والروماني ؛ راجع :
Pollit,J., : Art in the Hellenistic Age(Cambridge Uni.Press,1986), pp130-131, fig.138 ؛ Ridder ,A.,: Cataloque des bronzes ,Collection le Clercq, tom III ,no92,(Paris , 1905) , pl.XIV

[١٣] منى حجاج : تصوير الأطفال في الفن اليوناني القديم ، رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٧، ص ٤٠ .

[١٤] صور موضوع استقبال إيروس لأفروديتي لحظة ولادتها في فنون متعددة مثل رسوم الفخار ؛ فصور على آنية بيكسيس ذات أرضية بيضاء ترجع لمنتصف القرن الخامس ق.م ، راجع :
Beazley , J.D.,: Attic Red figure vases in American Museums (Rome , 1967) , 899, 144 . ، وصور هذا الحدث أيضاً على ميدالية فضية مذهبة محفوظة بمتحف اللوفر تؤرخ بنهاية القرن الخامس ق .م Carpenter , T. H ., : Art and Myth in Ancient Greece , (T. H., Ltd , London , 1991) ,p.69 . fig.89 ، كما صور فيدياس الموضوع نفسه في النحت البارز ضمن منحوتات قاعدة عرش زيوس أوليمبوس في ٤٣٠ ق.م ، راجع : منى حجاج : المرجع السابق ، ص ٤١ .

استخلاص عدداً من النتائج التي يمكن قراءتها من خلال هذا النمط الفريد الذي يجمع بين أفروديتي وإيروس ، ووسائلنا في سبيل ذلك التعرف على ما يمكن أن تعنيه المادة الخام للتمثال وطريقة تنفيذه ، أيضاً يمكن دراسة ماهية الموضوع المصور في هذا العمل الفني . وغايتنا من ذلك كله إيماننا الشديد أن أهمية العمل الفني يأتي من اهتمام القائمين عليه والبيئة الصحية التي نشأ فيها ؛ فمن المعلوم أن الفن له وظيفة ثقافية وحضارية ربما تفوق الوظائف الدينية أو المدنية[١٥] .

الدراسة الوصفية للتمثال :-

تقف أفروديتي بالوضع الأمامي على قاعدة مستطيلة الشكل تثني ركبتها اليمنى قليلاً للوراء (صورة رقم ١) ، بينما ترتكز على ساقها الأيسر وهي تمسك بشعر رأسها بكلتى يديها ، جدير بالذكر أن رأس أفروديتي مفقودة وكذا ذراعها الأيمن وكف ذراعها الأيسر مما يطرح تساءلا إلى أي نمط من أنماط أفروديتي يصنف هذا التمثال وهذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه في الدراسة التحليلية . ترتدي أفروديتي عباءة تغطي الجزء السفلي منها ؛ حيث تنسدل العباءة من أسفل منطقة البطن لتستر ما تحتها حتى تصل إلى القدمين والتي لم يظهر منها سوى أصابعها ، بينما ترك الجزء العلوي من الربة عارياً، جدير بالملاحظة أن أحد طرفي العباءة قد وظف ليستخدم لرتكازاً تستند عليه الربة بكوعها الأيسر ؛ فتنعقد العباءة تحت كوعها الأيسر ومن ثم تتساقط العباءة بانسيابية إلى أسفل بينما تكثر ثنيات العباءة في الجانب الأيسر (صورة رقم ٢) وتقل في الجانب الأيمن ومعه يلاحظ شفافية الرداء المصنوع منه العباءة فتكاد تظهر الساق اليمنى لأفروديتي بوضوح من خلف العباءة (صورة رقم ٣)، ويلاحظ أن الهيماتيون قد لفت بإحكام حول الجزء السفلي من أفروديتي حتى لا تنزلق فاليدان مرفوعتان لتصفيف شعرها .

يقف إيروس عارياً على قاعدة مربعة مماثلة للتي تقف عليها أفروديتي تتناسب مع حجمه ، صور بالوضع الأمامي على جانب أفروديتي الأيسر (صورة رقم ٢) ، بينما يتجه برأسه لأعلى ناحية أفروديتي ويحمل بين يديه صندوقاً له غطاء يقوم إيروس بفتحه بيده اليمنى . صور إيروس له جناحان صغيران ، بينما نحت شعر الرأس على هيئة جدائل طويلة غير أنه معقود بعقدة أعلى الجبهة .

جدير بالذكر أن التمثال نحت كذلك من الخلف (صورة رقم ٤) وتبدو بعض خصلات من شعر رأسها تنسدل أعلى الظهر ؛ وبهذا يكون التمثال قد نحت من كافة الاتجاهات in the round مما يؤكد أن التمثال صنع ليرى من جميع الجوانب ومن ثم يغلب على الظن أن التمثال قد وضع في مكان مفتوح .

---

[١٥] لمزيد من التفاصيل عن أهمية الفن ووظائفه المختلفة راجع :

Robert , R., : " Immensa potentia artis perstige et statue des oeuvres d'art a Rome , a la fin de la republique et au debut de l' empire " , Revue Archeologique Fasc.2, (1995) , 291 – 305 .

نقشت الواجهة الأمامية للقاعدة المستطيلة التي تستند عليها أفروديتي بخمسة سطور باللغة اليونانية (صورة رقم ٥) ، يبلغ ارتفاع الحروف لهذا النقش ما بين ٢٠ – ٢٧ مم ، جدير بالذكر أن النقش محفوظ بحالة جيدة ، وقد ساهم هذا النقش كثيراً في الدراسة التحليلية للتمثال فضلاً عن التأريخ الدقيق والمحدد للتمثال .

الدراسة التحليلية :-

المادة الخام المصنوع منها التمثال هو الرخام الأبيض سهل التفتيت[١٦] ويبدو أنه من محاجر الرخام النادرة في مصر ؛ حيث تقتصر أماكن وجوده في مصر على الصحراء الشرقية بوجه خاص ، وذكر ألفريد لوكاس[١٧] عدة محاجر وذكر نوعا من الرخام كان يسمى الرخام الأبيض استخدم في العصر الروماني في صنع التماثيل وصور ورؤوس الأشخاص ، وأضاف لوكاس نقلاً عن بليني[١٨] أن العروق التي كانت موجودة في أحد أنواع الرخام المستخرجة من الصحراء الشرقية خلال العصر الروماني كانت بيضاء اللون وليست مشتبكة بل يبعد بعضها عن بعض ، والوصف الأخير يتفق و المادة المصنوعة منها التمثال مما يرجح محلية المادة الخام نظراً لاختلافه مع الأنواع المستوردة .

على أية حال فإن استخدام الرخام في صياغة التمثال دون استخدام الأحجار الأخرى رغم ندرة محاجره فيمصر فضلاً عن استيراده وما يكتنف عملية الاستيراد من صعوبات ، الأمر الذي يدل على ما يمتاز به الرخام من جودة ومتانة وجمال في الشكل عند الاستخدام ومن ثم استخدامه في هذا التمثال يدل دلالة قاطعة أن صاحب التمثال من الطبقة الثرية .

أما عن نمط هذا التمثال فلابد من محاولة استكمال حالة ما كان عليه التمثال قبل فقد رأس أفروديتي وذراعها الأيمن ويدها اليسرى . فبالنسبة لأفروديتي فهي ممثلة في هذا العمل الفني للنمط الذي يصورها نصف عارية ؛ وتصوير أفروديتي نصف عارية من الموضوعات الشائعة في الفن خاصة في الأعمال النحتية[١٩] .

---

(16) Edgar,M.C.C.,:op.cit.,p.13.

[١٧] استعمل الرخام على نطاق ضيق في عصر ما قبل الأسرات وأوائل عصر الأسرات في صناعة الأواني ، واستعمل في غضون عهدي الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة ، لمزيد من التفاصيل راجع :

الفريد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ت. زكي إسكندر ، محمد غنيم ، القاهرة ، ١٩٤٦ ، ص ص ٦٦٦ – ٦٦٧ .

(18) Pliny , N.H., XXXVI,11.

[١٩] صورت أفروديتي متدثرة في ثيابها أو نصف عارية أو عارية تماما كما صورت واقفة وهو الشائع وفي أحيان قليلة صورت جالسة ، راجع : =

=Jentel , M . O . , : Aphrodite , in : Lexicon Iconographicum Mythological Classicae (LIMC) , II , (Artemis Verlag , Zurich , 1981) , pp . 2 – 166 .

جدير بالذكر أن أفروديتي صورت نصف عارية في أوضاع شتى وتحاول الدراسة معرفة إلى أي من هذه الأوضاع يرجع هذا التمثال ؛ ويمكن عرض هذه الأوضاع التي تمثل أفروديتي نصف عارية ليمكن مقارنتها بالتمثال – محل الدراسة – الذي يمكن تسميته نموذج المتحف المصري على النحو التالي :-

- نموذج أفروديتي من آرليس (صورة رقم ٦)[٢٠] ويمثل أفروديتى واقفة بمفردها تتجه برأسها ناحية اليسار وتستند على ذراعها الأيسر ؛ حيث يجتمع الرداء على دعامة تستند الربة عليها ، بينما تثني القدم اليمنى عند الركبة إلى الوراء قليلاً لتشبه هذه الوقفة نموذج المتحف المصري ، أما عن طريقة نحت شعر الرأس في نموذج آرليس فهو مقسوم عند المنتصف ويعقد إلى خلف الرأس في هيئة بوكلة ، الأمر الذي يؤكد أن نموذج المتحف المصري لا يتشابه على الإطلاق مع هذا النموذج – رغم فقدان رأس نموذج المتحف المصري – ويشير إلى ذلك بقايا الشعر المنسدل أعلى ظهر نموذج المتحف المصري (صورة رقم ٤) ، فضلا عن حركة الأيدي في نموذج المتحف المصري (صورة رقم ١) والتي تختلف تماما مع نموذج آرليس ؛ فالأيدي في نموذج المتحف المصري على الأرجح تتجه لأعلى لتمسك بخصلات الشعر المنسدل على الجانبين وإلى الخلف بينما حركة الأيدي في نموذج آرليس فهي متباعدة عن بعضها البعض مقارنة بنموذج المتحف المصري .

- نموذج أفروديتي من كابوا (صورة رقم ٧)[٢١] وهو نموذج تقف فيه أفروديتي بالوضع الجانبي وتتجه برأسها ناحية اليسار ، وشعر رأسها معقود خلف الرأس على هيئة بوكلة ؛ وبناءً عليه فهذا النموذج لا يتشابه مع نموذج المتحف المصري من نواحي شتى منها الوقفة أو حركة الأيدي أو طريقة تصفيف أو نحت الشعر ولا يتشابه معه إلا في تصوير الربة واقفة نصف عارية .

- نموذج أفروديتي من أوستيا (صورة رقم ٨)[٢٢] وفيه تقف الربة في وضع المواجهة ؛ حيث تتجه برأسها لأعلى وتميل بها إلى اليسار قليلا وترفع يدها اليسرى لأعلى بينما تنسدل يدها اليمنى لأسفل ينطوي عليها طرف الهيماتيون الذي يغطي الجزء السفلي من الربة .

---

[٢٠] عثر عليه يزين المسرح الروماني بآرليس ومحفوظ حالياً بمتحف اللوفر ، راجع :
Furtwangler , A ., : Masterpieces of Greek Sculpture, (Chicago Uni . Press , 1964) , p.320 , fig.130 .

[٢١] عثر عليه يزين أمفيثياتر كابوا والآن محفوظ بمتحف نابولي راجع :
Furtwangler , A ., : op.cit., p.386,fig.390

[٢٢] عثر على هذا النموذج في أوستيا ومحفوظ في المتحف البريطاني ، ويرجح أن هذا النموذج نسخة رومانية لأصل من صنع براكستيليس ، راجع :
Bignamini , I . ,:" The Campo Iemini Venus Rediscovered " , The Burlington Magazine 136 (1994) , 548 – 52 ; Furtwangler, op.cit.,p.319 .

جدير بالذكر أن ثقل التمثال يقع على القدم اليمنى بينما القدم اليسرى تتراجع للوراء مع انثناءة عند الركبة . وهكذا يبدو جليا أن هذا النموذج يختلف تماما عن نموذج المتحف المصري من حيث توزيع الثقل أو وضع اليدين أو مكان تجمع ثنيات الهيماتيون
- نموذج أفروديتي من ميلوس (صورة رقم ٩)[٢٣] وهو يمثل الربة واقفة تتجه برأسها ناحية اليسار وترتكز على الساق اليمنى بينما تتراجع القدم اليسرى للخلف قليلا مع إنثناءة عند الركبة ؛ وبهذه الوقفة يختلف نموذج ميلوس تماما عن نموذج المتحف المصري – محل الدراسة – بالإضافة إلى أن طريقة نحت الشعر في ميلوس مماثلة لنموذج كابوا ويزيد عنه فقط في عصابة الرأس التي تعلو رأس أفروديتي .
- نموذج أفروديتي أنادومين Anadyomene وتمثل الربة وهي خارجة لتوها من الحمام وتمسك ببعض خصلات شعرها المسترسل بكلتى يديها المرفوعتين لأعلى ، وغالباً ما تصور اليد اليمنى ترتفع قليلا عن اليد اليسرى ، جدير بالذكر أن شعر أفروديتي في هذا النموذج نحت في شكل جدائل طويلة بعضها ينزل على كتفيها من الأمام والبعض الآخر ينزل على الرقبة من الخلف ، وهذا النموذج صورت فيه أفروديتي عارية[٢٤] أو نصف عارية ، والنماذج التي تمثل أفروديتي أنادومين نصف عارية متعددة ، أهمها نموذج الفاتيكان (صورة رقم ١٠)[٢٥] هذا النموذج عبارة عن تمثال من الرخام محفوظ بمتحف الفاتيكان وتقف فيه الربة نصف عارية تمسك بكلتى يديها جديلتيها وترتكز على ساقها اليسرى بينما تتراجع القدم اليمنى للوراء قليلا من انثناءة عند الركبة ، ويلاحظ ارتفاع اليد اليمنى قليلا عن اليد اليسرى ، كما يلاحظ أن

---

[٢٣] عثر عليه في جزيرة ميلوس ومحفوظ الآن في متحف اللوفر بباريس ويؤرخ بحوالي عام ١٥٠ ق.م ، لمزيد من التفاصيل راجع :

Farnell , L., : The Cults of Greek States , (Oxford , 1896) , p.722 ;
Fullerton ,M.D.,: Greek Art , (Cambridge Uni. Press, 2000) , p.9, fig.1
Pollit,J., :op.cit., p.167 , fig. 172 .

[٢٤] وهذا النموذج صورت فيه الربة عارية تماما وترفع كلتا يديها لتمسك بأطراف شعرها تجففه إثر خروجها من الحمام والأمثلة لهذا النموذج متعددة ؛ أهمها تمثال رخامي محفوظ بالمتحف المصري تحت رقم ٢٧٤٥٤ سيأتي ذكره بعد قليل ، كما نفذ الطراز نفسه في مادة البرونز وهناك مجموعة لا بأس بها محفوظة بالمتحف المصري أهمها تمثال لها محفوظ تحت رقم ٢٧٦٤٧ يبلغ ارتفاعه ١٦ سم ، كما صورت أفروديتي أنادومين عارية في مادة التراكوتا ويزخر المتحف اليوناني الروماني= =بالإسكندرية بأمثلة عديدة للنموذج من مادة التراكوتا منها مثال محفوظ بحجرة التناجرا تحت رقم ٢٤٤٩٥ ، لمزيد من التفاصيل راجع :

`Hoff , D ., : Hellenistic Statues of Aphrodite , (New York , 1978) , pp.48 – 50 ; Bieber , M . , : The Sculpture of Hellenistic Age , (New York , 1955) , pp.89 – 90 ; Edgar,M.C.C.,: Catalogue General des Antiquites Egyptiennes du Musee du Caire, Greek Bronzes , (Otto Zeller Verlag- Osnabruck, 1973) ,p.5 , pl . 11 ; Seif el Din , M ., : " La petite plastique en fainence du Musee Greco – Romain d'A;exandrie " BCH , 118 , p.301 .

[25] Jentel , M . O . , : op . cit. ,fig . 667

الربة في هذا التمثال تنظر إلى أسفل صوب اليمين وكأنها تنظر إلى خطواتها مما يوحي بحيوية وحركة التمثال وساعد على هذا الأمر تنفيذ الجزء السفلي لها خاصة القدم اليمنى التي ترتكز على الأرض بأطراف الأصابع فقط ، وكذلك نموذج كوبنهاجن[٢٦] ، أو نموذج لينجراد [٢٧] ، وثمة أمثلة متعددة لهذا النموذج في أعمال فنية مختلفة[٢٨] .

وبدراسة النماذج المختلفة السابقة والتي تم عرضها والتي صورت فيها أفروديتي نصف عارية ومقارنتها بنموذج المتحف المصري – موضوع البحث - يتبين أن نموذج المتحف المصري على الأرجح هو نموذج أفروديتي أنادومين على الرغم من فقدان رأس أفروديتي في هذا النموذج إلا أن خصلات شعر الربة المتبقية على كتفيها من الخلف مع ارتفاع عضد اليد اليمنى عن اليسرى ، وتصوير أفروديتي في هذا النموذج يتشابه إلى حد كبير مع تمثال لأفروديتي بمصاحبة الدرفيل[٢٩] والمحفوظ أيضاً بالمتحف المصري (صورة رقم ١١)[٣٠] ويمكن مقارنة الوقفة وموضع الارتكاز ووضع اليدين في كل من التمثالين ، الأمر الذي يرجح أن نموذج المتحف المصري هو نموذج أفروديتي أنادومين الذي يعبر عن خروج الربة من الحمام ، ويرجح أن الفنان عبر بهذا التمثال المجموعة عن لحظة استعداد الربة لعملية التزين بعد الانتهاء من الاستحمام ؛ فهي خارجة لتوها من حمامها وقامت بستر نفسها بالهيماتيون الذي يغطي الجزء السفلي منها وتمسك بأطراف شعرها المسترسل وتشير لإيروس بنظرها أن يعطيها أدوات الزينة من الصندوق الذي يحمله بين يديه ويتطلع للربة ليقوم على خدمتها في هذا الأمر .

هذا ، ويعتبر تصوير إيروس بهذه الكيفية مع أفروديتي في هذا النموذج تصويراً فريداً من نوعه فلم نعثر على تمثال مجموعة من الرخام أو البرونز يجمع بينهما بهذه

---

(26) Ibid. , fig . 672 .

(27) Ibid. , fig . 679 .

[٢٨] صورت أفروديتي أنادومين نصف عارية كتماثيل رخامية أو برونزية كما صورت في التراكوتا وعلى العملة ، راجع : Jentel , M . O . , : op . cit. ,figs 667 – 687 .

[٢٩] ربما يمثل الدرفيل البيئة البحرية التي نشأت فيه ومنها خرجت أفروديتي أو ربما كما يذكر البعض أنه بديل إيروس وأن الشكل الرئيسي الذي صور بمصاحبة أفروديتي هو إيروس ، راجع :
Gardener, E.A., : A Handbook of Greek Sculpture , (London , 1924) , p.69 .

[٣٠] هو تمثال من الرخام بيع إلى المتحف المصري ومحفوظ به تحت رقم ٢٧٤٥٤، ويرجح عثوره في الإسكندرية ويبلغ ارتفاعه ٨٨ سم ، وفيه تقف أفروديتي عارية تماما وتنظر ناحية اليمين وتمسك بخصلات شعرهابكلتى يديها ، تستند على قدمها اليسرى بينما تثنى الساق اليمنى عند الركبة وتتراجع للوراء قليلاً ؛ وتقف الربة على صخرة وغلى جوار قدميها درفيل الذي ربما يمثل أو يرمز مع الصخرة البحرالذي= =خرجت منه الربة لتوها ثم تجفف خصلات شعرها الذي ينسدل على كتفيها من الأمام والخلف ، عوامل التشابه بين هذا التمثال والنموذج – قيد الدراسة – تتلخص في وضع اليدين وانقسام الشعر واسترساله مع الارتكاز على القدم اليسرى وانثناء اليمنى ، لمزيد من التفاصيل عن نموذج أفروديتي أنادومين عارية مع الدولفين راجع :
Edgar , M .C.,: Greek Sculpture.,pp.11-12,pl.VI,27454 .

الكيفية ؛ ومن حسن الطالع أنه يوجد بالمتحف المصري أيضاً نموذج من التراكوتا (صورة رقم ١٢)[٣١] قريب الشبه بالتمثال الرخامي – موضوع الدراسة – من حيث تصوير أفروديتي أنادومين ووضع إيروس إذ يقف ناحية اليسار حاملاً صندوق الزينة ويتطلع لأفروديتي (صورة رقم ١٣) ؛ الاختلاف الوحيد بين التمثالين هو تصوير الربة في تمثال التراكوتا عارية تماماً . ثمة ملاحظة أنه بمقارنة تمثال التراكوتا بالتمثال الرخامي فاقد الرأس يرجح أن التمثال الرخامي هو لأفروديتي أنادومين .

جدير بالذكر أن العمل الفني الذي بين أيدينا معلوم تاريخه من خلال النقش الموجود على قاعدة التمثال وهو على النحو التالي :-

ΥΠЄΡΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟC ΚΑΙCΑΡΟC
ΤΙΤΟΥΑΙΛΙΟΥΑΔΡΙΑΝΟΥ
ΑΝΤωΝЄΙΝΟΥCЄΒΑC ΤΟΥЄΥCЄΒΟΥ C
ΠЄΤЄΧωΝΠΙΒΗΡΟΥCΑΝЄθΗΚЄΝ
ΘωΘ Α LIZ

Υπερ Αυτοκρατορος Καισαρος
Τιτου Αιλιου Αδριανου
Αντωνειου Σεβαστου Ευσεβους
Πετεχων Πιβηρους ανεθηκεν
)ετους) ιζ Θωθ α

ويمكن ترجمة هذا النص على النحو التالي :-

نيابة عن الإمبراطور قيصر
تيتوس أيليوس هادريانوس
أنطونينوس أغسطس بيوس
قدمه (أهداه) بيتيخون بن بيبيروس

[٣١] تمثال مجموعة من التراكوتا يبلغ ارتفاعه ٢١ سم عثر عليه في مغاغة ومحفوظ بالمتحف المصري تحت رقم ٦٠٦٤١ ويؤرخ بالعصر الروماني . جدير بالذكر أنه أسفرت حفائر هيئة الآثار المصرية بتل أبو بللو في محافظة البحيرة في السبعينيات من القرن المنصرم عن عدد لا بأس به من التماثيل المصغرة لأفروديتي أنادومين نصف عارية من مادة التراكوتا ؛ وتؤرخ بالعصر الروماني مما يؤكد انتشار عبادة أفروديتي في مصر خلال العصر الروماني ، لمزيد من التفاصيل عن حفائر كوم أبو بللو راجع : أحمد عبد القادر الصاوي : أضواء جديدة على موقع أبو بللو الأثري ، مجلة جمعية الآثاريين العرب ، العدد الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ص ٧ – ٣٢ .

في غرة شهر توت من السنة السابعة عشرة (من حكمه)

يمكن قراءة عدة أمور من خلال ثنايا هذا النص ؛ أهمها أن هذا العمل الفني يرجع إلى السنة السابعة عشرة من حكم الإمبراطور الروماني أنطونينوس بيوس (١٣٨ – ١٦١ م) أي في عام ١٥٤م وهي الفترة التي شهدت نضوجاً وثراءً في فن النحت ؛ كما يتميز فن النحت خلال هذه الفترة بالانتقال من الكلاسيكية التي ميزت فن النحت خلال عصر هادريان (١١٧ – ١٣٨ م) إلى السمة التعبيرية التي ميزت العصر الأنطونيني[٣٢] وهذا ما ينطبق على الرابط النفسي والمعنوي الذي يربط بين أفروديتي وإيروس من خلال تطلع إيروس لأفروديتي والمتفحص لملامح إيروس يلحظ السمة التعبيرية التي تميز بها العصر الأنطونيني

ويمكن القول أن هذا العمل الفني يجمع بين الكلاسيكية من ناحية الموضوع ذاته والتعبيرية كسمة أساسية من السمات الفنية للنحت خلال هذه المرحلة . أما عن استدارة الحدقة مع تحديد إنسان العين فهي سمة أساسية من سمات فن النحت خلال العصر الأنطونيني[٣٣] وهذا ما تتميز به عيون إيروس في هذا العمل الفني .

يشير النص كذلك أن التمثال هو على سبيل النذر ex voto أو قربان للإمبراطور من شخص يدعى بيتيخون بن بيبروس ولا يمكن أن نستنتج جنسية هذا الرجل أو وظيفته فلم يعد للأسماء دلالة على الجنسية خلال هذه المرحلة التاريخية فضلا عن أن النص لم يذكر وظيفة هذا الرجل ويبدو أنه من الطبقة الثرية يشير إلى ذلك مادة الرخام وجودة الصقل للتمثال . والنص يشير أن هذا الشخص قدمه أو كرسه من أجل أو نيابة عن الإمبراطور ومن ثم فالتمثال على الأرجح قدم كنذر أو ربما يفسر أنه قدم على سبيل الهدية للإمبراطور ليزين به قصره أو حديقته ؛ وفي حقيقة الأمر فإن النص يحتمل المعنيين ، غير أنه من المؤكد أن هذا التمثال لم يكن للعبادة .

فقد كانت تماثيل عبادة أفروديتي في مصر الرومانية نادرة والأكثرية كانت لتزيين المنازل والقصور وللتقديم كقرابين فتماثيل عبادة أفروديتي يجب أن يتضمن تصوير الربة إشارة أو رمزا[٣٤] يشير إلى قوتها في العالم أو إلى روحها الإلهية وليست

---

[٣٢] عزيزة سعيد : النحت الروماني من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي ، الإسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص ص ١٢٤ – ١٥٥ .

[٣٣] عزيزة سعيد : النحت الروماني ، ص ١٥٣ .

[٣٤] اتفق العلماء أن تماثيل عبادة أفروديتي تمثل الربة بالحجم الطبيعي من ناحية كما يجب أن تمسك بأحد الرموز الدالة عليها من ناحية أخرى مثل التفاحة وهي ترمز لقصة التفاحات الذهبية التي ألقت بها ربة الشقاق إيريس في الحفل الأسطوري لزواج بيليوس وثيتيس وحكم لها الأمير الطروادي باريس ، كما يفسرها البعض بأن التفاحة هي بمثابة رمزا للخصوبة والنماء والربة هي المانحة لهما ، أو تمسك بطائر اليمام وهو رمز للخصوبة أيضا ، او تمسك بالحية وهي رمز للتجدد أو تجلس على كرسي العرش ربما رمزا لكونها ملكة السماء والأرض ، لمزيد من التفاصيل راجع :

Farnell , op.cit., p.683f. ; Graves , R., : op.cit., pp .28 – 32 ;
Carpenter , T. H ., : op .cit . , fig.90 – 92 , 107 , 288 , 290 .

فقط كرمز للحب البشري[٣٥] هذا من ناحية ، وحجم نموذج المتحف المصري وهو أقل من الحجم الطبيعي – ١١٩ سم –لا يشير أبداً إلى كونه تمثالاً للعبادة ، بالإضافة إلى أن موضوع العمل الفني إنما يمثل مظهراً من مظاهر الحياة اليومية بمعنى أن الموضوع يمثل سيدة من سيدات المجتمع تخرج من حمامها وتستعد لعملية التزين وتحمل لها خادمتها صندوق الزينة ، ربما نقل هذا المشهد الحياتي في هذا العمل الفني واستبدلت السيدة بنموذج الجمال الأنثوي أفروديتي ، كما استبدلت الخادمة بإيروس المصاحب لأفروديتي في معظم أحوالها .

أما عن العام الذي قدم فيه التمثال – ١٥٤ م – فيمكن استنتاج لماذا هذا العام على وجه الخصوص ؛ فالتاريخ يشهد لعصر أنطونينوس بيوس في مصر بالسكينة والهدوء والسلام إلا من ثورة من أهالي الإسكندرية عام ١٥٣ م - نجهل أسبابها - مما أثار نقمة الإمبراطور على المدينة إلا أنه زارها بعد ذلك وشيد بها مضمار سباق الخيل الهيبودروم كما شيد بوابتي " الشمس " و " القمر " عند طرفي الشارع الرئيسي الذي كان يجتاز المدينة من الجنوب إلى الشمال[٣٦] ، الشاهد أنه ربما قدم له هذا التمثال من شخصية مهمة ما عند زيارته لمصر في محاولة لاسترضائه وخطب وده أو عرفاناً بالمنشآت المعمارية السالفة الذكر .

أمر آخر يمكن أن يكون إجابة لسؤال قد يتبادر للذهن وهو لماذا يقدم تمثال لأفروديتي وإيروس على وجه الخصوص كنذر أو هدية للإمبراطور أنطونينوس بيوس ، ربما مفاد ذلك أنه خلال العصر الأنطونيني نحتت الملامح الشخصية لزوجات الأباطرة على نمط المعبودات الإغريقية واللائى نحت لهن تماثيل خلال العصر الكلاسيكي وربما مرجع ذلك هو تأثر زوجات الأباطرة خلال العصر الأنطونيني بالثقافة الهيلينية والعودة للكلاسيكية التي أرساها هادريان (١١٧ – ١٣٨ م)[٣٧] ؛ فقد نحت تمثال لزوجة أنطونينوس بيوس فاوستينا الكبرى على النمط نفسه الذي نحت عليه تمثال الربة ديميتر الأصلي والذي نفذ خلال القرن الرابع ق . م وذلك من خلال الجدية في الملامح وتسريحة الشعر نفسها[٣٨] ، كما أن الملابس الخفيفة والعري لتمثال

---

[٣٥] بهية شاهين : عبادة أفروديتي في مصر في العصرين البطلمي والروماني (دراسة تحليلية) ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد الأربعون ، كلية الآداب ـ جامعة المنيا ، ٢٠٠١ ، ص ٣٦ .

[٣٦] إبراهيم نصحي : مصر في عصر الرومان (٣٠ ق.م ـ ٢٨٤ م) من تاريخ الحضارة المصرية ، العصر اليوناني والروماني والعصر الإسلامي ، المجلد الثاني ، مكتبة مصر ، القاهرة (بدون= =تاريخ) ، ص ١٢١ ؛ مصطفى العبادي : مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ١٨٥ .

[٣٧] الدليل على ذلك الصبغة الكلاسيكية التي صبغ بها هادريان الإمبراطورية في كافة المجالات وخاصة فن النحت لدرجة أن صورت زوجت سابينا على نمط وأسلوب كاليماخوس قرب نهاية القرن الخامس ق .م .

[38] Heintze , H. V., : The Herbert History of Art and Architecture , Roman Art , (The Herbert Press , Ltd, London , 1990) , p.165 .

أفروديتي خلال العصر الكلاسيكي قد نسخ خلال العصر الأنطونيني هو الآخر ونقلت ملامح أفروديتي من التمثال لتكون ملامح خاصة لزوجات الأباطرة آنذاك ؛ وقد صورت – على سبيل المثال لا الحصر – فاوستينا الصغرى زوجة ماركوس أوريليوس (١٦١ – ١٨٠ م) على غرار تمثال أفروديتي كنيدوس لبراكستيليس بينما أضيف لتمثال فاوستينا الصغرىعباءة تغطي الجزء السفلي للتمثال فضلاً عن إضافة إيروس إلى جوار ساقها الأيسر[٣٩] . هذا الأمر يدل دلالة قاطعة على إعجاب زوجات الأباطرة بالثقافة الهيلينية وخاصة بالمعبودات الإغريقية وصورن بملامحهن في تماثيل رسمية ، ومن ثم يغلب على الظن أن تقديم تمثال لأفروديتي مع إيروس للإمبراطور أنطونينوس بيوس جاء من هذه الناحية المعرفية بشغف زوجته بهذا الأمر . ورغم ذلك لا نستطيع أن نؤكد أن التمثال ـ موضوع البحث ـ هو لزوجة الإمبراطور في ظل فقدان رأس التمثال .

بالإضافة لشغف زوجات الأباطرة خلال العصر الأنطونيني بالمعبودات الإغريقية وخاصة أفروديتي فإن هذا العصر أيضا قد شهدت الإمبراطورية الرومانية خلاله حركة فنية دائبة من فناني أفروديسيا بساحل آسيا الصغرى ؛ حيث شهدت هذه المدينة مدرسة فنية مزدهرة في مجال النحت خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين ، وجاب تلاميذ هذه المدرسة الفنية جميع أنحاء الإمبراطورية خلال هذه الفترة[٤٠] وبطبيعة الحال كان لتماثيل أفروديتي بجميع أشكالها وأوضاعها النصيب الأكبر من هذه الحركة الفنية الذائعة الصيت ؛ إذ من المعلوم أن أفروديتي كانت الربة الرئيسية والحامية لهذه المدينة[٤١] ، ومن ثم شهدت مصر بطبيعة الحال خلال هذه الفترة ما شهدته الولايات الرومانية الأخرى من هجرة فناني أفروديسيا إليها من ازدهار في فن النحت وعلو شأن أفروديتي في مصر خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين .

ولعل انتشار زخرفة الصدفة في مصر خلال القرن الثاني الميلادي يعبر عن ذيوع صيت أفروديتي خلال هذا العصر [٤٢] ، وكما هو معلوم رمزية الصدفة التي تعبر عن ميلاد الربة من زبد البحر من خلال هذه الصدفة ، ومن الأمثلة الرائعة لزخرفة الصدفة في المباني الرومانية المكتشفة في مصر ، والتي ترجح الدراسة أنها ترمز لأفروديتي وجودها في المنزل الجنائزي الذي يؤرخ بمنتصف القرن الثاني

---

(39) Heintze , H. V., : op .cit ., pl.153 .

(40) Robertson , M . , : A Shorter History of Greek Art , (Cambridge Uni. Press, 1981) , p.208 .

(٤١) كشف عن العديد من الأعمال النحتية لأفروديتي وغيرها في الحفائر التي أجريت في أفروديسيا في السبعينيات من القرن الماضي لمزيد من التفاصيل راجع :

Erim , K . T . , : Aphrodisias Excavations , Bulletin 75 – 1 , Dec. 1975 , p.3f ; Ridgway , B . S ., : The Archaic Style in Greek Sculpture , (New Jercy , Princeton Uni . Press , 1977 ,) , p.153 ,n.3 .

(42) Lindsay , J . , : Leisure and Pleasure in Roman Egypt , (London , 1965) , pp . 219 – 220 .

الميلادي للفتاة ذات الخمسة عشر ربيعاً إيزيدورا – هبة إيزيس - بتونا الجبل[٤٣] ، ولعل هذه الفتاة عندما غرقت في النيل قد أصبحت حورية من حوريات أفروديتي[٤٤] ، أو زخرفة الصدفة الشهيرة الكائنة في الطابق الأول بمقبرة كوم الشقافة بالإسكندرية والتي ترجع للعصر الأنطونيني[٤٥] حيث إن زخرفة الصدفة زخرفة رومانية انتشرت في جميع أنحاء الإمبراطورية خلال العصر الأنطونيني[٤٦] .

جدير بالذكر أن الوثائق البردية المكتشفة في مصر والتي تؤرخ بالعصر الروماني أشارت لعلو شأن الربة أفروديتي في مصر آنذاك [٤٧] ، كما أكدت الأمر نفسه التماثيل والأعمال الفنية لأفروديتي المكتشفة في مصر والتي ترجع أيضاً للفترة نفسها[٤٨] . الأمر الذي يرجح أن نموذج المتحف المصري هو من إنتاج فناني أفروديسيا خلال العصر الأنطونيني .

جدير بالذكر أن فكرة تصوير أفروديتي عارية أو نصف عارية أو بمعنى أدق فكرة تصويرها لحظة خروجها من الحمام – أو حتى لحظة قبيل الاستحمام – هي فكرة شاعت خلال العصر الهلينستي وهي في الأصل مستوحاة من تمثال المبدع براكستيليس أفروديتي كنيدوس في منتصف القرن الرابع ق.م[٤٩] ، ومن ثم نسخت هذه النماذج خلال

---

[٤٣] جدير بالذكر أن الدراسات أثبتت أنه خلال العصر الروماني اقترنت أفروديتي بإيزيس ؛ الأمر الذي زاد من شعبية أفروديتي باقترانها بربة من الربات الأساسية في الفكر الديني المصري القديم ، ولعل اسم الفتاة الذي يعني هبة إيزيس مع زخرفة الصدفة في مقبرتها وهو أمر فريد على عمارة المقابر المصرية القديمة يشير لهذا الارتباط والاقتران بين إيزيس وأفروديتي ، عن اقتران أفروديتي بايزس خلال العصرين البطلمي والروماني مع الأدلة النحتية التي تشير إلى ذلك، راجع : بهية شاهين : المرجع السابق ، ص ص ٢٨– ٣٥ . وليس أدل على هذا الاقتران من اكتشاف مقصورة لإيزيس مقترنة بأفروديتي في مدينة ديون بمقدونيا ترجع للقرن الثاني الميلادي وعبرت النقوش والتماثيل المكتشفة في تلك المقصورة عن هذا الارتباط بين المعبودتين ؛ جدير بالذكر أنه كشف عن مقصورة لإيروس شمال المقصورة السالفة الذكر ، راجع :

Mee , Ch . & Spawforth , A ., : Greece , An Oxford Archaeological Guide , (Oxford Uni . Press , 2001) , pp . 442 – 443 .

[44] Lindsay , J . , : op . cit ., p. 220 .

[٤٥] عزت قادوس : آثار الإسكندرية القديمة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠٠١ ، ص ٣٨٥

[٤٦] فوزي الفخراني : مقابر الإسكندرية في العصر الروماني ، ضمن تاريخ الإسكندرية وحضارتها منذ أقدم العصور ، الإسكندرية ، ١٩٦٣ ، ص ١٩٣ .

[47] B urkhalter , F ., : Les statue hes en Bronze d'Aphrodite en Egypte Romaine d'apres les documents papyrologiques , RA , (1990) , pp . 51 – 59 .

[48] Fisher , J ., : The Change of Religious Subjects in Graeco – Roman Coroplastic Art , from , Alessandria e il Mondo Ellenistico Romano , (Alessandria, 1992 , Rome , 1995) , p.310 .

[٤٩] عزيزة سعيد : تأملات ، ص ١٢٩ .

العصر الروماني[٥٠] ، ويمكن ملاحظة السمات الفنية لبراكستليس أو بالأحرى سمات مدرسة براكستيليس الفنية[٥١] في نموذج المتحف المصري والتي تتمثل في وجود الدعامة والوقفة المستريحة وتجمع العباءة على أحد الجانبين وجودة الصقل وعدم استخدام مبدأ خداع النظر ورشاقة التمثال ، فضلاً عن ظاهرة Sfumato التي تبدو جلياً في طريقة نحت أفروديتي ؛ جدير بالذكر أن هذه الظاهرة قد أصبحت سمة أساسية من سمات مدرسة الإسكندرية الفنية خلال العصرين البطلمي والروماني[٥٢] .

أما صياغة إيروس في هذا التمثال فتتمثل بها سمات مدرسة ليسبيوس الفنية[٥٣] وأهمها تصوير لرأس صغيرة نسبياً مقارنة ببقية التمثال ، بالإضافة للاهتمام الشديد بكافة التفاصيل في التمثال خاصة صياغة شعر الرأس[٥٤] ، كما يبدو في التمثال صغر حجم الجناحين ، فقد أصبحت الأجنحة صغيرة خلال العصر الهلينستي والروماني فهي بمثابة رمزاً من رموز إيروس[٥٥] ليمكن تمييزه عن بقية الأطفال ويتم التعرف عليه ولم تعد الأجنحة تدل على القوة كما كانت خلال العصر الهليني[٥٦] ؛ حيث كانت تصور آنذاك بحجم كبير إذ تشير الأجنحة الطويلة إلى وظيفته التي تتمثل في جمع القلوب على

---

[٥٠] تشير الدراسات الحديثة أن النسخ الرومانية لم تخلو من إبداع ومرونة فضلا عن ملحوظة هامة هو تنفيذ الرومان للأعمال الفنية عن الأصل اليوناني بشكل مصغر ، ولا يمكن أن نغفل تأثير البيئة التي عاش فيها الفنان ؛ ولذا يمكن تطبيق هذه الدراسات الحديثة على نموذج المتحف المصري – موضوع البحث - من خلال إضافة نموذج إيروس يحمل الصندوق بجوار أفروديتي الخارجة من حمامها ، الأمر الذي لم يكن مألوفا في العصر الهليني أو الهلينستي ، فلربما نسخ هذا النموذج عن أصل هلينستي بشكل مصغر ، راجع :

Landwehr , C . , : " Konzeptfiguren ein neuer Zugang zur romischen Idealplastik " , JDI 113 , (1998) , pp . 139 – 194 .

[٥١] عن السمات الفنية لبراكستيليس ومدرسته الفنية ولمحة عن أهم أعماله الفنية راجع :

Bowder , D ., : Who Was Who in the Greek World 776 – 30 B . C , (Oxford , 1982) , pp . 175 – 176 ; Boardman , J ., : Greek Sculpture , the Classical Period , (T . &H . Ltd , London , 1985) , 206 – 207 ; 215– 217 ; Fullerton , M ., : op . cit ., p. 74 , fig . 54 .

(52) Grimm , G. , : Gotter Pharaonen , (Munchen , 1979) , p.18 , pl. 6 – 7 .

[٥٣] عن السمات الفنية لمدرسة ليسبوس الفنية ، راجع : Pollitt , J . , : op .cit ., pp . 47 – 58.

[٥٤] يضم المتحف البريطاني تمثالا مصغرا لإيروس من الرخام تحت رقم ١٦٨١ والشاهد أن صياغة شعر الرأس تماثل صياغته في نموذج المتحف المصري فالشعر معقودا على الجبهة راجع :

Smith , A . H . , : A Catalogue of Sculpture in the Antiquities British Museum , Vol . III , (London , 1904) , p. 69 , 1681 .

[٥٥] منى حجاج : المرجع السابق ، ص ٥٥ .

[٥٦] يضم متحف الميتروبوليتان قطعة من التراكوتا تمثل إيروس مجنحاً عثر عليها في ميرنيا بآسيا الصغرى ترجع لمنتصف القرن الثاني قبل الميلاد ، والشاهد هو صغر حجم الجناحين لإيروس مقارنة بتصويرهما على رسوم فخار العصر الهليني ، أنظر :=

=Chesterman , J . , : Classical Terra Cotta Figures , (New York , 1974) , p.70 , fig . 8 .

الحب[٥٧] ، فالأجنحة كانت تشير إلى سرعة الحركة مع سرعة التأثير . هذا ، ويعتبر ليسبوس رائداً في هذا المجال فهو أول من صور إيروس بجناحين صغيرين وتبعه في ذلك فنانو العصرين الهلينستي والروماني ونظرا لتنوع شعارات إيروس خلال العصرين الهلينستي والروماني فلم تعد الأجنحة وحدها تدل على إيروس فلم يكن هناك حاجة لصياغتها بشكل كبير في الأعمال الفنية .

أما عن مصاحبة إيروس لأفروديتي فهي في حد ذاتها تميز لإيروس فمن غيره طفلاً صور ملازماً لها في الفن منذ العصر الأرخي وحتى نهاية العصر الهلينستي والروماني أيضاً فكان يستدل عليه قبل إضافة الأجنحة له في الفن الأرخي عن طريق مصاحبته لأفروديتي . والشاهد في تصويرهما معا هو ذلك الرابط النفسي الذي يجمع بينهما الذي هو في حقيقة الأمر موجود بينهما منذ العصر الكلاسيكي وتأكد هذا المعنى خلال العصر الأنطونيني كما تقدم ؛ ويشهد بذلك تصوير أفروديتي مع إيروس في المنحوتات البارزة لمعبد البارثنون[٥٨] .

وتدل منحوتات البارثنون هذه على أن ارتباطا قويا كان قائما بين أفروديتي وإيروس ، إذ لم يكتف الفنان بتصويرهما إلى جوار أحدهما الآخر ، وإنما ظهرت الرابطة في تلك الإشارة من أفروديتي والتي تقابلها استجابة سريعة من إيروس بنظرته الفاحصة للشئ المشار إليه ، كما أنه في استناده إلى ساقها يوضح مفهوم الفنان لارتباط خصائصهما التي تتم بالتعاون بينهما[٥٩] . ثم توالت الأعمال الفنية[٦٠] التي تجمع بينهما وتظهر هذه الرابطة القوية والرابط النفسي ، الأمر الذي يتجلى في نموذج المتحف المصري من خلال استناده إلى ساقها ويحمل صندوق زينتها وينظر إليها .

---

[٥٧] منى حجاج : المرجع السابق ، ص ٤٩ . ولقد عبرت رسوم فخار العصر الهليني ، خاصة رسوم الصورة الحمراء ، عن أجنحة إيروس التي تدل على القوة إذ صورت بشكل كبير ، راجع أمثلة متعددة ومتنوعة محفوظة في متاحف مختلفة :

Beazley , J ., : Attic Red Figure Vase – Painters , II , (Oxford , 1963) , 108 , 27; 806 , I ; Boardman , J ., :Athenian Red Figure Vases , The Classical Period , (T . & H . Ltd , London , 1989) , figs . 179 , 180 , 207 , 208 , 211 , 285 , 307

وصورت أجنحة إيروس كبيرة كذلك في النحت البارز من العصر الهليني كما هو كائن في عمل فني يرجع للنصف الأول من القرن الخامس قبل الميلاد محفوظ بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن ، راجع :

Richter , G ., : The Sculpture and sculptors of the Greeks , (New Haven – Yale Press , 1929) , p. 127 , fig . 477 .

(58) Miliadis , J ., : The Acropolis , (Athens , 1974) , pp. 47 – 49 .

[٥٩] منى حجاج : المرجع السابق ، ص ص ٤٨ – ٤٩ .

[٦٠] ظهرت هذه الرابطة في أعمال فنية متعددة ترجع إلى العصر الهلينستي والروماني ، لمزيد من التفاصيل راجع :

Kleiner , D ., : Roman Sculpture , (London , 1992) , p. 70 , fig. 79 ; Furtwangler , : op . cit ., p . 323 ; Jentel , M . O . , : op . cit. , figs. 696 – 99 .

صورة رقم (١)

صورة رقم (٢)

صورة رقم (٣)

صورة رقم (٤)

صورة رقم (٦)

صورة رقم (٧)

صورة رقم (٨)

صورة رقم (٩)

صورة رقم (١٠)

صورة رقم (١١)

صورة رقم (١٢)

صورة رقم (١٣)