# طيور وحيوانات مذبح السلام ومفهوم ديمومة السلام الأُغسطى:
# رؤية جديدة لاتجاهات الأتيكية الحديثة

**أ.د. / منى محمد الشحات**
**كلية الآداب – جامعة الأسكندرية**

**Abstract:**

**This paper deals with a new output vision made by the Roman Artisans when decorated the" Alter of the Augustan Peace- Ara Pacis Augustae."**

**The idea was not an arhitectural one, but the crowded floral friezes were full with different kinds of small birds insects, greenflies, and some of land vermins, butterflies, frogs. Scorpions, and grasshoppers, which doesn't only mean the greenery and the flowers were growing better but also denote to the permanence and the continuation of the new Augustan peace (Pax Romana).**

**ملخص**

تتحدث هذه المقالة عن رؤية فنية جديدة ومختلفة قام بها "فنانو الإمبراطور أغسطس، تبلورت في صناعة رؤية فنية لموضوع فكرى مجرد يعبر عن استتباب السلام والأمن الرومانى واستمرارية منذ عهد الإمبراطور أغسطس، وهو ما يتجلى في زخارف مبنى "مذبح السلام" الأغسطى، الذي بنى بمناسبة انتصاراته في إسبانيا وبلاد الغال عام ٩ق.م.

وتقوم هذه الرؤية الفنية على أساس أن هذا الحشد من الزخارف النباتية لابد وأن يعيش وسطها نماذج من أنواع من الطيور والحشرات صغيرة الحجم، وبعض من الهوام والفراشات والضفادع والعقارب والثعابين..... وظفها الفنان لمضمون أعمق يعبر عن كيفية "نماء" هذا العصر.

**الكلمات الدالة:** مذبح السلام – النباتات والحشرات –السلام الأغسطي.

يعتبر مذبح السلام الأُغسطى Ara Pacis Augustae نموذجاً هاماً يعكس امتزاج العناصر والأساليب الفنية الإغريقية السائدة فى الاتجاه الأتيكى الحديث* الذي ازدهر خلال العصر الهلنستى والفترة الأغسطية. وترتكز الدراسات التى تدور حول هذا المذبح على اتجاهين اثنين رئيسيين: أولهما بنيته المعمارية، وثانيهما الزخارف النحتية التى زُين بها(١). وتحاول الدراسة التى بين أيدينا أن تقدم رؤية جديدة لاتجاهات الأتيكية الحديثة من خلال تصوير بعض حيوانات وطيور مذبح السلام الأغطسى.

تتنوع زخارف المذبح النحتية البارزة بين تصوير لمشاهد أسطورية للأسلاف والأجداد الأسطوريين للأمبراطور أغسطس وللشعب الرومانى(٢)، أو مشاهد تاريخية حقيقة تصور

---

* هو اتجاه فنى عرف ابتداء من حوالى منتصف القرن الثانى ق.م. فى أثينا أولاً ثم انتشر وازدهر فيما بعد فى روما، وكان يُعنى فى البداية بإعادة نسخ الأعمال النحتية الشهيرة التى قام بصنعها النحاتون الإغريق فى القرن الخامس ق.م. وذلك بدلاً من صناعة أعمال جديدة، وذلك حتى تلبى رغبة الأثرياء الرومان. وتدريجياً، أصبح إتجاه عام نُفذ على كل الوسائط الفنية. ثم فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر استعمل هذا الاصطلاح مرة أخرى على مجموعات النحت التى صنعت فى نهاية العصر الهلنستى والعصر الرومانى.

(١) توالت الدراسات العديدة منذ نهاية القرن التاسع عشر التى تعنى بهذا المذبح والذى بدأ البناء فيه عام ١٣ ق.م. وانتهى عام ٩ ق.م.، وأهم هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر:
Studniczka, "Zur Ara Pacis", ***Abh. Sachs. Akad.*** (1901); E. Petersen, "Ara Pacis Augustae", ***Sonderschriften des Österreichischen Arachäologischen Institutes in Wien***, Bd. 2, Vienna, 1902; A. Pasqui, "Per Io studio dell'Ara Pacis Augustae: 1. le origine e il concetto architettonico del monumento", ***Studi romani***, 1, 1913, 293 ff.; G. Rodenwaldt, ***Kunst um Augustus***, 2ed. ed., 1943; G. Moretti, ***Ara Pacis Augustae***, Rome, 1948; J. M. C. Toynbee, "The Ara Pacis Reconsidered and Historical Art in Roman Italy", ***Proceedings of the British Academy***, 39 (1953), 67 - 95; Id., "The 'Ara Pacis Augustae'", ***JRS***, 51 (1961), 153 - 56; H. P. L'Orange, "Ara Pacis Augustae La, la zona floreale", ***Acta archaeologicam et atrium historiam pertinenta***, 1 (1962), 7 - 16; reissued in: idem, ***Likeness and Icon: Selected Studies in Early Classical and Medieval Art***, Odensee, 1973, and in English, "The Floral Zone of the Ara Pacis", in idem, ***Art Forms and Civic Life***, New York, 1985, 211-30; A. H. Borbein, "Die Ara Pacis Augustae", Geschichtliche Wirklichkeit und Programm", ***JDAI*** 90, (1975), 242 - 66; B. Andrea, ***The Art of Rome***, New York, 1977; H. Büsing, "Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae", ***AA***, (1977, 2), 247 - 57; D. E. E. Kleiner, "The Great Friezes of the Ara Pacis Augustae. Greek Sources, Roman Derivatives, and Augustan Social Policy", ***MEFRA*** 90 (1978), 753 - 85; reprinted In E. D'Ambra, ***Roman Art in Context: An Anthology***, Engle-wood Cliffs, N. J., 1993; J. Pollini, "Studies in Augustan History Reliefs", Ph. D. diss., University of California, Berkeley, 1978; G. Sauron, "Les Modèles funéraires classique de l'art decorative néo-attique au 1er siècle av. J. C.", ***MEFRA*** 91, 1 (1979), 183 - 209; Id., "Le Message esthétique des rinceaux de l'***Ara Pacis Augustae***", ***CRAI***, Jan. - Mar. (1982), 80 - 101; Id., "Le Message esthétique des rinceaux de l'***Ara Pacis Augustae***", ***RA*** 1 (1988), 3 - 40; S. Settis, "Die Ara Pacis - Quellen, Entstehungzeit, und allgemeine Fragestellung", ***Kaiser Augustus und die verlorene Republik***, Berlin (1988), 400 - 26; A. Riegl, Problems of Style Formation for a History of Ornament, Trans. From German E. Kain, annotations by D. Castriota, Princeton, 1992.

(٢) تصور اللوحات الموجودة على الإفريز العلوى فى الناحيتين القصيرتين خارج السياج المرمرى الذى يحيط بالمذبح مشاهد أسطورية على نوعين.
**الناحية الغربية:** أسلاف وأجداد الشعب الرومانى:

موكب الأسرة الامبراطورية احتفالاً بعودة أغسطس منتصراً من أسبانيا والغال واستتباب السلام الأغسطى Pax Augusta[١]. كما استخدمت أفاريز نباتية فى مواضع مختلفة على المذبح والسياج الذى يحيط به[٢]. **(صورة رقم ١)**.

---

١ – تصور الأجزاء المتبقية من اللوحة اليمنى إينياس Aenias والد Julus الذى تنحدر منه الأسرة الجوليو–كلودية.

٢ – يصور على الأجزاء المتبقية أيضاً من اللوحة اليسرى المقابلة للوحة السابقة كل من التوأمين روموليوس Romulus وريموس Remus مؤسسى مدينة روما وهما أجداد الشعب الرومانى، وقد صورا وترضعهما الذئبة ويحرسهما أبوهما الإله مارس Mars.

**الناحية الشرقية:** يصور عليها مشاهد أسطورية رمزية:

١ – تصور اللوحة اليمنى إلهه الأرض الرومانية Tellus أو إلهة الأرض Terra Mater (المقابلة للإلهه Gaia الإغريقية) وترمز للازدهار والنماء الذى جلبه أغسطس للشعب الرومانى.

٢ – تصور الأجزاء المتبقية من اللوحة اليسرى المقابلة للوحة السابقة العطايا والنعم الإلهية التى كانت نتيجة منطقية للسلام الأغسطى، ولم يتبق من هذه اللوحة سوى تشخيص لروما Roma فى شكل سيدة وعلى جانبيها كل من مارس Mars إله الحرب وباكس Pax إلهه السلام.

(١) تصور على بعض من الأفاريز العليا الخارجية للمذبح شخصيات حقيقية على نوعين اثنين أيضاً:

١ – يصور على **الناحيتين الشمالية والجنوبية** الطويلتين للسياج المرمرى موكب الأسرة الإمبراطورية لافتتاح المذبح يتقدمه أغسطس نفسه.

عن الأسلوب المثالى والأتيكى الحديث فى تصوير هذا الموكب، راجع: عزيزة سعيد محمود، **النحت الرومانى**، كلية الآداب – الإسكندرية، بدون تاريخ، ص ص ٤٣ – ٤٥.

٢ – يصور على الجوانب القصيرة للمذبح نفسه، الموجود على قاعدة ذات درج داخل السياج، أفاريز صغيرة مصورة بين الأفاريز النباتية عليها بداية موكب الاحتفال الذى يتحرك على الناحيتين الشمالية والجنوبية على افاريز السياج من الخارج. ولا ترتبط الشخصيات الممثلة على هذه الأفاريز ببعضها البعض مثل أفاريز الموكب. (راجع: عزيزة سعيد، **المرجع السابق**، ص ص ٤٦ – ٤٧):

أ– الإفريز الأول يصور ستة من العذراوات vestal virgins وقد اصطففن بحيث تتقدم الصف أكثرهن شباباً وأكثرهن صغراً فى الحجم الصور، وبصاحبهن ثلاثة من الموظفين الرومان (لأنهم يرتدون العباءة toga): اثنين منهم فى الأمام بينما الثالث خلفهما يحمل عصاً مما يشير إلى أنه المرافق Lictor لهذين الموظفين.

ب–أما الإفريز الآخر يصور عليه بعض من المشاركين فى الاحتفال من الكهنة وحملة الأضحيات (كبش وبقرة صغيرة وثور) والـ camilli الذين يقومون بأداء هذه الطقوس.

(٢) تمتلئ أجزاء المذبح بالأفاريز النباتية ذات طراز زخرفى مركب مصورة على:

١ – الأعمدة المربعة الداعمة pilasters للزوايا الخارجية لسياج المذبح ومثيلتها عند جانبى المدخلين الشرقى والغربى.

٢ – أربع لوحات مستطيلة كبيرة موجودة أسفل المشاهد الإسطورية على الناحيتين الغربية والشرقية (راجع هامش رقم ٢).

٣ – الأفاريز المصورة أسفل لوحة الموكب الرسمى للأسرة الإمبراطورية فى الناحيتين الشمالية والجنوبية (راجع هامش رقم ٣ – جزئية ١).

٤ – الحائط الداخلى للسياج نفسه مطوق بتصوير فستونات من الجرلاندا، المورقة والممتلئة بأنواع من النباتات والفواكه، وتحملها رؤوس الثيران boukrania، وذلك على الثلث العلوى من هذا الحائط الداخلى.

٥ – المذبح نفسه: خاصة على جانبيه القصيرين إذ انتظمت الزخرفة العليا والسفلى لتحصر بينهما الأفاريز التى تصور الشخصيات الدينية المشاركة فى الاحتفال (راجع هامش رقم ٣ – جزئية ٢). ويتوج كل جانب من هذه الجوانب بزخرفة نباتية ملتفة تصنع جمالوناً، بينما امتلاء الإفريز السفلى بتشكيلات نباتية زخرفية مركبة تتماثل مع الزخارف النباتية المصورة على الأفاريز الأخرى.

وعلى الرغم من الاهتمام الكبير بدراسة زخارف المذبح المختلفة وتأصيلها، إلا أن معظم تلك الدراسات أغفلت نوعاً آخر من الزخرفة أورده فنانو المذبح ضمن زخرفته النباتية الهائلة، وهى تصوير أنواع من الطيور والحيوانات والحشرات صغيرة الحجم تعيش عند منبت ووسط تلك النباتات المورقة والزهور. وتختلف هذه الكائنات الصغيرة – التى تتضمن وجود السحالى والعقارب والثعابين والضفادع وبعض الطيور الصغيرة (العصافير) والفراشات – عن تصوير طائر البجع كبير الحجم والذى يتكرر وجوده بشكل متناسق وواضح فى المستوى العلوى من الأفاريز النباتية[١]، أو عن الحيوانات الأخرى كبيرة الحجم التى صورت ضمن المشاهد الأسطورية أو التى صورت ضمن الحيوانات التى سوف يتم تقديمها للأضحية[٢].

لذا، تهدف هذه الدراسة إلى سبرأغوار هذا الشكل من التصوير الذى اعتمد على تضمين هذه الكائنات الصغيرة بين زروع ونباتات مذبح السلام.

لم تُعر بعض الدراسات التى ناقشت بعض النباتات المصورة على المذبح اهتماماً جاداً بمثل هذه الحيوانات والطيور صغيرة الحجم؛ إذ لم يشر Moretti[٣] فى دراسته الشاملة عن

---

(١) صور البجع فى مواضع ذات مغزى على أفاريز المذبح:
١ – فى الجانب الأيسر من لوحة Tellus (راجع هامش رقم ١) وهى تحمل إحدى الإلهات وتطير بها فى الهواء **(صورة رقم ...)**.

٢ – صورت عشرون بجعة جاثمة وعلى مسافات متساوية فى المستوى العلوي للأفاريز النباتية المصورة حول المبنى كله **(صورة رقم ...)**. وهى مصورة على هذه الأفاريز بشكل واضح وبحجم أكبر من الحيوانات والطيور الصغيرة الأخرى موضوع الدراسة، بحيث يمكن رؤيتها بسهولة أكثر. عن تصوير البجع على أفاريز ولوحات المذبح، راجع:

E. Petersen, ***Ara Augustae***, ***Sonderschriften des Österreischen Archäologischen Institutes*** in Wien, Bd. 2, Vienna, 1902, pp. 24 - 9; J. Pollini, "Studies in Augustan Historical Reliefs", Ph. D. Diss., University of California, Berkeley, 1978, p. 127; D. E. Kleiner, ***Roman Sculpture***, New Haven & London, 1992, p. 92 ff.

(٢) صورت حيوانات كبيرة الحجم ذات مغزى أسطورى مثل البقرة والكبش المصوران تحت قدمى Tellus ويشيران إلى "قطعان الماشية" على انهم ضمن مخصصات إظهار خصوبة إلهه الأرض، بينما على الإفريز الصغير الموجود على المذبح نفسه (راجع هامش رقم ٣ – جزئية رقم ٢ – ب) والذى يصور الحيوانات المقدمة للأضحية تشير البقرة الصغيرة إلى أنها مخصص لإلهه السلام Pax بينما خصص الثور لجوبيتر والكبش للاله Janus. صورت أيضاً الذئبة التى أرضعت أجداد الشعب الرومانى على لوحة الناحية الغربية (راجع هامش رقم ٢)، كما صورت الخنزيرة المقدسة التى قادت إينياس ليؤسس مدينة Lavinium على اللوحة المصورة على الجانب الغربى لسياج المذبح من الخارج (راجع هامش رقم ٢).

(٣) ***Ara Pacis Augustae***, pp. 71 - 3; p. 272.

نباتات المذبح أكثر من بعض الاختصارات المُذيَّلة ببعض الصور والتى تخلو فى كثير من الأحيان من الشرح والتفصيل، واقتصرت أنواع الحيوانات والطيور التى أشار إليها Kraus على ثلاثة أنواع فقط، كما خلت دراسته التفصيلية عن أفاريز المذبح النباتية من أى تفسير لوجود مثل هذه الكائنات إلا كونها تكوينات زخرفية لا أكثر(١). كما استبعد كل من J. B. Ward - Perkins, J. M. C. Toynbee(٢) أن تكون هناك أى علاقة بين هذه الكائنات وموضوع الزخرفة النباتية بشكل عام، ثم عادت Toynbee مرة أخرى عام ١٩٧٣ لتفترض أن تصوير الضفادع والسحالى على أفاريز مذبح السلام لم يكن إلا نوعاً من اللهو أو المزاح قدمه الفنانون، أو أنه نوع من الأشياء التى تكون وظيفتها تجنب الأذى (وهى الوظيفة الخاصة بالإله أبوللو)(٣). واستبعد Karydi - E. Walter احتمالية أى مغزى لتصوير هذه الكائنات الصغيرة على مذبح السلام، وأن تصويرها يختلف اختلافاً بيناً عن تصوير البجع(٤). وعلى الرغم أن B. Kellum قدم محاولة للتحرى عن مغزى تصوير هذه الكائنات الصغيرة على المذبح، إلا أنه فعل ذلك فى ضوء السياق الأغسطى المعاصر لها، وبدون الأخذ فى الاعتبار مغزى تصويرها على الوسائط الفنية السابقة على هذا العصر(٥).

وقد صورت هذه المخلوقات فى مواضع مختلفة على الأفاريز النباتية التى تطوق الجزء السفلى من السياج الخارجى للمذبح: يُصور فى الأفريز النباتى الموجود فى **الناحية الشمالية** أسفل موكب الأسرة الإمبراطورية، ثعبان صغير على وشك أن يفترس طيور صغيرة تعشعش بين أوراق الأكانثوس فى أسفل اللوحة **(رسم تخطيطى رقم ٢ – A، صورة رقم ٣)** بينما

(١) ***Die Ranken der Ara Pacis***, Berlin, 1953, pp. 51 - 4.

(٢) "Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art", ***Papers of the British School at Rome***, 18 (1950), 1 - 43.

(٣) ***Animals in Roman Art and Life***, Ithaca and New York, 1973, p. 216 ff.

(٤) "Die Entstechung der Grotteskenornamentik in der Antike", ***RM*** 97 (1990), 149 ff.

(٥) "What We See and What Wee Don't See - Narrative Structure and the Ara Pacis Augustae", ***Art History*** 17, 1 (March, 1994), 28 ff.

إلى جوارهم ثعبان آخر صغير يحاول الفرار. وعلى الجانب الآخر من زخرة الأكانثوس يُصور أحد الضفادع جالساً أسفل ورقة الأكانثوس **(صورة رقم ٤، ورسم تخطيطى رقم ٢ – B)**، بينما إلى الأعلى قليلاً تجرى إثنتان من السحالى فوق ورقة الزهرة نفسها **(صورة رقم ٥، ورسم تخطيطى رقم ٢: C و D)**.

يبدو فى الجزء المتبقى من الأفريز النباتى الموجود فى **الناحية الجنوبية** والمصور ايضا أسفل موكب الأسرة الإمبراطورية، تصوير سحلية تحت الشكل الحلزونى الذى يصنعه الحالق[١] السفلى للأكانثوس **( رسم تخطيطى رقم A–6 ، صورة رقم ٧)**، ثم إلى الأعلى قليلاً على اليمين يوجد إثنان من الطيور أحدهما جاثم على ورقة النبات، بينما الآخر إلى اليمين يقضم برفق من عنقود عنب **(صورة رقم ٨، ورسم تخطيطى رقم٦: C و B)**، ويُصور إلى الأعلى قليلاً ناحية اليمين أيضاً فراشة ترفرف على ورقة أكانثوس **(صورة رقم ٩، ورسم تخطيطى رقم ٦ – D)**[٢].

صُورت هذه الحيوانات والطيور الصغيرة أيضاً على اللوحات النباتية الموجودة فى أسفل اللوحات الأسطورية المصورة على السياج الخارجى للجهتين الشرقية والغربية. وقد صُور فى اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة اينياس Aeneas ثعبان إلى أعلى يسار محاليق وأوراق الأكانثوس الكبيرة، بينما تصور سحلية إلى يمين المحاليق وحيث يظهر نبات الخشخاش إلى جوارها **(رسم تخطيطى رقم ١٠ وصورة رقم ١٢ و١١)**، أما فى الركن الأيمن العلوى وإلى اليمين من أوراق الأكانثوس الموجودة تماماً أسفل البجعة يصور طائر صغير **(رسم تخطيطى رقم١٠ – C)**[٣].

(١) الحالق tendril (والمحاليق) هو الجزء الحلزونى الرفيع المنبثق من بعض النباتات كثيفة الأوراق، وهو ما يساعد النبات على التعلق بسنادها.

(٢) Moretti, ***Ara Pacis Augustae***, p. 70, fig. 53; p. 72, fig. 55; p. 75, fig. 60; p. 80, fig. 65.

(٣) ***Ibid.***, p. 32, fig. 20

أما اللوحة النباتية الموجودة تحت تشخيص روما Roma[١] فهى تمتلئ بتصوير مثل هذه الكائنات الصغيرة؛ إذ يصور على يمين كاس زهرة الأكانثوس وأوراقها– فى الأسفل – ثعبان، بينما تُصور سحلية إلى يسارها **(رسم تخيطى رقم ١٣: A - B وصور أرقام ١٤،١٥)**. كما يُصور أيضاً – فى نفس مستوى الثعبان والسحلية تقريباً – طائر لكن صورته مهشمة، ويبدو مما تبقى من منقاره أنته كان يهم بإلتهام جرادة صغيرة[٢] مصورة أسفله مباشرة **(صورة رقم ١٦ ورسم تخيطى رقم ١٣: C وD)**. أما فوق زهرة الأكانثوس تماماً يوجد العديد من الطيور الصغيرة التى تقف فوق النباتات الشائكة وعلى جانبى الساق الرئيسية للنبات، ويُصور الطائران الموجودان على يمين هذه النباتات وهما ينقران فى النباتات **(رسم تخطيطى رقم ١٣: F)**، أما الطائر الموجود على اليسار (ورأسه مفقودة) فهو مصور فى قبالة جرادة صغيرة اخرى وهى تشبه الجرادة الموجودة فى الأسفل؛ إذ أن كلاً منهما على وشك أن يلتهمها الطائر وهما وسط محاليق كرمة العنب **(صورة رقم ١٧، ورسم تخطيطى رقم ١٣: E)**[٣].

إن أكثر المشاهد حشداً لتلك الحيوانات والطيور تظهر على اللوحة النباتية الموجودة فى أسفل ما يسمى بلوحة "Tellus"، وتتشابه إلى حد كبير مع اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة Roma. إذ تشتمل هذه اللوحة النباتية تقريباً على كل أنواع الحيوانات والطيور التى ظهرت فرادى فى باقى الأفاريز النباتية الموجودة على المذبح[٤]. إذ تُصور سحالي وثعابين وضفادع وعقارب وجراد وحلزونات وطيور صغيرة إلى يسار ويمين أوراق زهرة الأكانثوس المورقة **(رسم تخطيطى رقم ١٨من A إلى C وصورة رقم ١٩ و٢٠)**. ويظهر ضفدع آخر من أسفل أوراق الأكانثوس **(صورة رقم ٢١، ورسم تخطيطى رقم ١٨– D)** ، بينما يُصور عقرب فوق الأوراق وثعبان صغير ينزلق بعيدا عنها وعن محاليق نبات الغار **(صور أرقام**

(١) راجع هامش رقم ٢.
(٢) يعرف هذا النوع من الجراد صغير الحجم بالقَبوط grasshopper.
(٣) Moretti, ***op. cit.***, p. 40, fig. 26.
(٤) ***Ibid.***, p. 19, fig. 9; p. 41, fig. 28.

**٢٢، ٢٣، ورسم تخطيطى رقم ٢٠: من E - F)**. ثم تُصور إلى الأعلى قليلاً جرادة واثنان من الطيور التى تقف على أوراق الأكانثوس، ثم يصور فى الناحية اليمنى وتحت المحلاق الرئيسى للأكانثوس حلزون كبير وكذلك طيور صغيرة عند محاليق نبات الخشخاش **(صورة رقم ٢٤، ورسم تخطيطى رقم ١٨: من G - I)**.

استعملت فكرة تصوير طيور مختلفة مع لفائف الأكانثوس وتشكيلات من المحاليق المنبثقة منه على رسوم الأوانى الإغريقية ابتداء من العصر الآرخى، ثم ازدهر استعمالها خلال العصر الهلنستى ضمن الاتجاه الفنى الذى عرف بالأتيكى الحديث. ويلاحظ أنه منذ أواخر هذا العصر لم تقتصر الزخرفة على استعمال الطيور وحدها بل أضيف إليها الأرانب والجراد الصغير وأيضاً الفراشات(١)، وأحياناً مجموعات بها أعداد من الطيور أو الحيوانات خاصة الزواحف أو القوازب(٢)، أو الحشرات(٣). ومع انحسار أساليب الرسم على الأوانى فى العصر

(١) عن تصوير الأرانب مع النباتات على بعض رسوم الأوانى آرخية التأريخ، راجع:

H. von Brunn and T. Lau, ***Die griechischen Vasen, ihr Formen - und Dekorationssystem***, Leipzig, 1879, pl. XI, 4; A. Riegl, ***Problems of Style. Foundations for a History of Ornament***, trans. From German by E. Kain & D. Castriota, Princeton, 1992, p. 185, fig. 107; pp. 355 - 6.

على الرغم من أن النحت البارز الإيطالى – الإغريقى وكذلك رسوم الأوانى تشتمل على صور متنوعة للشخصيات إلا أن استعمال الطيور والحيوانات كان نادراً، ما عدا رسام الأوانى المسمى "جانيميدس" Ganymede painter الذى يكاد يكون الوحيد الذى كان ولوعا برسم الطيور الصغيرة والفراشات، راجع:

M. Schmidt, D. Trendall and A. Cambitoglou, ***Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel***, Basel, 1976, p. 10 ff., pl. 3 - 4; A. D. Trendall, ***Red Figure Vases of South Italy and Sicily***, London, 1989, figs. 238 - 40; D. Salzmann, ***Untersuchungen zu den antiken kieselmosaiken von den Anfängen biz zum Beginn der Tessratechnik***, Berlin, 1982, p. 16 f.

أما الأرانب فقد استعملت بشكل استثنائى على كتف إناء بشكل ليكيثوس Lekythos ينسب إلى الفنان الذى يسمى "العالم الأخر" The Underworld Painter حيث صورت الأرانب البرية وهى تصيد بعض من الطيور أسفل نموذج لتشكيلات المحاليق، راجع:

M. E. Mayo, ***The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia***, Richmond, 1982, pp. 133 - 6.

وهناك مثال آخر وحيد على نحت بارز من أثينا وموجود حالياً فى متحف الأكروبوليس يصور تكوينات للمحلاق بها فراشة تطير حول شخصية نسائية ربما كانت الهه. راجع:

M.-A. Zagdoun, ***La Sculpture archaïsante dans l'art hellenistique et dans l'art romain du haut-empire***, Bibliothèque des École Francaise d'Athenes et de Rome, fasc. 269, Athens and Paris, 1989, p. 134, pl. 43, fig. 158 (no. 11).

(٢) أى البرمائيات مثل الضفادع.

(٣) مثل العناكب والدود.

الهلنستى، نُفذ هذا النوع من الزخرفة على الموزايك وعلى الأوانى المعدنية خاصة الفضية، وعلى الأوانى الميجارية الفخارية كذلك.

استعملت زخرفة من بعض الطيور الصغيرة مع زخرفة نباتية على وسائط فنية عديدة فى الممالك الهلنستية؛ إذ يوجد على الأجزاء المتبقية على حواف أرضية الموزايك فى القصر رقم (5) فى برجامه – والذى ينسب إلى الفنان Hephaisteion – زخرفة بها ثلاثة من الجراد الصغير وفراشة **(صورة رقم ٢٥: a – b)**، كما يصور أيضاً محلاق يحمل ثماراً مكونة من عناقيد عنب موجودة أسفل جرادة صغيرة(١)، ومن فاكهة أخرى مستديرة الشكل يمكن أن تكون تفاح أو رمان (راجع صورة رقم ٢٥: b)(٢). كما تصور الزخرفة النباتية المتبقية من الموزايك المسمى "Altargemach"(٣)، الموجودة أيضاً فى القصر رقم (5)، فستونات من الجرلاندا مربوطة بشرائط متموجة وتمتلئ بأنواع من الفاكهة، كما يصور على الجزء المتدلى من أحد الفستونات طائر صغير يقف على غصن رفيع وهو يهم بالتهام فراشة **(صورة رقم ٢٦)**(٤).

كما شاع أيضاً استعمال بعض من الحيوانات أو الطيور الصغيرة والحشرات التى تقطن تكوينات الأكانثوس على زخرفة الأوانى المعدنية التى تؤرخ بأواخر العصر الهلنستى؛ إذ يوجد إناء من الفضة بشكل bowl من برجامه عليه زخرفة بارزة لثلاث نحلات وبالقرب منها فراشة

(١) ***Altertümer von Pergamon***, vol. V, 1: G. Kawerau and T. Wiegand, ***Die Paläste der Hochurg***, Deutsches Archäologisches Institut (Berlin & Leipzig, 1930), pp. 58 - 61, 64 - 4, and 71 - 3, text pls. 27 - 8, pls. 16 - 19 (AVP سوف ترد الإشارة لهذا المؤلف بالشكل التالى المختصر); Toynbee and Ward-Perkins, "Peopleel Scrolls", p. 7, pl. III, 2; E. Rohde, ***Pergamon Burgberg und Alter***, Munich, 1982, pp. 45 - 6 App. Pp. 30 - 2; U. Pappalardo, "Il fregio con eroti fra girali nella "Sala dei Misteri" a Pompeii", ***JDAI*** 97 (1982), 276, fig. 19; Kraus, ***op. cit.***, p. 66; C. Börker, "Neuattisches und pergamenisches an den Ranken der Ara Pacis", ***JDAI*** 88 (1973, 296 - 300).

(٢) تحقق أنها تفاح عند كل من: Kraus, ***op. cit.***, p. 66; ***AVP***, p. 64, pl. 37.

(٣) ورد هذا المسمى الذى يعنى "صناعة المذبح" ليحدد الموزايك المنفذ فى هذه الحجرة، فى ***AVP*** لأول مرة، ثم تكرر استعماله عند كل المتحدثين عن مذبح برجامه، راجع على سبيل المثال: E. Rohde, ***Pergamon Burgberg und Altar***, Munich, 1983.

(٤) لم يتبق سوى ثلاث فستونات من الجرلاندا المصورة على هذا الموزايك من أصل ستة فستونات، راجع:

***AVP***, p. 61 - 3, text pl. 26, pl. 5 & 12 - 5, Rohde, ***op. cit.***, pp. 40 - 1, App. pp. 25 - 6.

وبعض الطيور[١]. ويظهر أيضاً استعمال بعض من عناصر هذه الزخرفة على اثنين من الأوانى الفضية – أيضاً بشكل bowls – موجودة ضمن مقتنيات Civita Castellana وموجودتان حالياً فى متحف نابولى[٢]. وتتشابه زخرفة هذين الاناءين مع زخرفة الإناء السابق؛ إذ تستعمل أوراق الأكانثوس على سطح الإناء وقد تكونت فى شكل يشبه الزهرة rosette، واستعملت بالتبادل مع بتلات مستديرة الشكل، كما أن بها أيضاً تشكيلات مختلفة لمحلاق الأكانثوس يرعى بها بعض الثعابين وطيور تلتقط فراشات وسحالى بمناقيرها، كما صُور عليها أيضاً سحالى تهاجم ضفادع **(صورة رقم ٢٧: من a إلى c)**. وتتماثل المعالجة الدقيقة لحركة الحيوانات المصورة على هذه الأوانى المعدنية مع تصوير حركة هذه الكائنات على أفاريز مذبح السلام؛ مثل التفافة الثعابين وسكون الضفادع الذى ينطوى على ترقب لحظة الانقضاض والتواء السحالى المفاجئ وغيرها ... (راجع صور من ١٠ – ٢٣).

وعلى الرغم مما يبدو من ارتباط بين موضوع وأسلوب الزخرفة المستعملين فى برجامه على الأوانى المعدنية وعلى الموزايك وبين أفاريز المذبح، إلا أن دراسة Pfrommer تؤكد على الأصل السكندرى لهذه الزخرفة خاصة المُصورة على الأوانى بشكل bowls[٣]؛ ذلك أن استعمال ترتيب البتلات مستديرة الشكل والتى تحتوى على أشال إضافية من المحاليق عرفت فى زخرفة الأوانى المعدنية فى مصر فى الفترة المتأخرة من عصر الأسرات وكانت مأخوذة من أصول

(١) الإناء موجود ضمن مقتنيات متحف Toledo، راجع:

A. Oliver, ***Silver for the Gods: 800 Years of Greek and Roman Silvar***, Toledo, 1977, no. 43; Toledo Museum of Art, ***Treasures for Toledo***, Museum News, 1976, p. 49, pl. 19; Rohde, ***Pergamon***, pp. 40 - 1, App. pp. 25 - 6.

(٢) Naples, Museo Nazionale, inv. No. 25284 - 25285; P. Wuilleumier, ***Le trésor de Tarente***, Paris, 1930, p. 70, fig. 4, pl. 10, 3; Id, ***Tarente des origins à la conquête romaine***, Paris, 1939, p. 362, pl. 24. 5; T. Kraus, ***Megarische Becher im Römisch-germanischen Zentralmuseum zu Mainz***, Mainz, 1951, pp. 19 - 20; L. Byvanck-Quarles van Ufford, "Le bols megariens. La chronologie et les rapports avec l'argenterie hellénistique", ***Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der kennis Van de Anticke Beschaving*** (BABesch 28 (1953), 19; Id., "Bols 'délien' et bols de Popilius" ***BABesch*** 49 (1974), 264, fig. 4; D. E. Strong, ***Greek and Roman Gold and Silver Plate***, Iihaca, New York, 1966, p. 109, pl. 31a; F. Cearelli, "Anti figurative", ***La Cultura ellenistica***, ed. R. Martin, R. Bianchi Bandinelli, & al. (Milan, 1977), 529 - 30, pl. 66a - b.

(٣) على اعتبار عدم توفر الموزايك مثلما هو حادث فى برجامه.

فارسية أخمينية، ثم ظلت هذه الزخرفة مستعملة بعد ذلك فى العصر البطلمى[١]. وفى العصر البطلمى قُلدت هذه الزخارف مرة أخرى على أونى من الفاينس بشكل الـ bowls فى الإسكندرية أيضاً[٢]، ثم استعملت على نطاق واسع على أوانى أقل سعراً وتكلفة هى ما عرفت "بالأوانى الميجارية" الفخارية، وهذه الأوانى كانت تنتج بكميات كبيرة ليس فى الإسكندرية فحسب بل فى كل أنحاء العالم الهلنستى آنذاك خلال القرنين الثالث والثانى ق.م.[٣].

ويفترض Pfrommer أن الأوانى الفضية من مجموعة Civita Castellana قد جاءت إلى إيطاليا مستوردة من الشرق الإغريقى، ويحدد افتراضه بأنها سليوقية الأصل إن لم تكن سكندرية وليست من برجامه أو من مناطق آسيا الصغرى الغربية كما يميل غيره من الدارسين[٤]. إلا أن Laumonier يفترض أنه يمكن مقارنة هذه الزخرفة مع نظائرها على الأوانى

(١) M. Pfrommer, "Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenormamentik frühhellenistischer Zeit", ***JDAI*** 97 (1982), 42 - 124.

وكانت K. Parlasca قد تبنت هذا الرأى سابقاً، راجع:
"Dir Verhältnis der megarischen Becher zum alexandrinischen Kunsthandwerk", ***JDAI*** 70 (1955), 129 - 54.

راجع أيضاً:

C. Reinsberg, ***Studien zur hellenistischen Toreutik: Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis***, Hildesheim, 1980, pp. 36 - 42 and p. 55; S. I. Rotroff, ***Hellenistic Pottery: Athenian and Imported Mold-Made Bowls***, The Athenian Agora, vol. 22, 1982, p. 7.

(٢) A. Adriani, "Un verto dorato alessandrino de Caucaso", ***Bulletin de la Société Archeólogique d'Alexxandrie*** 42 (1967), 105 - 27, esp. 124; K. Parlasca, "Neues zur ptolemäischen Fayence-Keramik", in N. Bonacasca and A. di Vita, eds., ***Alessandria e il mondo ellenistico-romano: Studi in honore di Achille Adriani***, Studi e materiali, Istituto di Archeologia, Università di Palermo, vols. 5 - 6, Rome, 1984, pp. 300 - 2, pl. 54, 4 - 7; Rotroff, ***op. cit.***, p. 8; Byvanock-Quarles van Ufford, ***op. cit.***, pp. 15 - 9, figs. 14 - 5 and 17.

(٣) بالإضافة إلى الدراسات التى أشرنا إليها سابقاً لكل من Byvanck-Quarles van Ufford, Kraus, Rotroff، راجع أيضاً:
F. Courby, ***Les vases greces à relief***, Paris, 1922, pp. 367 - 495, pls. 11 - 5; J. Schäffer, ***Hellenistische Keramik aus Pergamon***, Pergamenische Forschungen, Bd. 2, Berlin, 1968, pp. 17 - 9, App. 12, 2 & 14; G. Siebert, ***Recherches sur les ateliers de bols à relief du Péloponnèse à l'epoque hellenistique***, Bibliothèque de l'Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, vol. 233, Paris, 1978.

(٤) Pfrommer, ***Toreutik***, p. 112 and 172; Id., ***Metalwork from the Hellenistic East: Catalogue of the Collections***, Malibu, 1993, p. 31 and fig. 27.

أما الدارسون الذين يميلون إلى أنها برجاميه أو من مناطق آسيا الصغرى، راجع على سبيل المثال:

الفخارية التى عثر عليها فى مواقع مختلفة من غرب آسيا الصغرى وأيضاً فى الجزر الإغريقية المجاورة لها بالقرب من الساحل وذلك من خلال دراسته الدقيقة لمثل هذه الأوانى التى كشفت عنها حفائره فى ديلوس، ويرى أن هذه الأوانى يمكن نسبتها إلى ما يسميها بالورش "الأيونية" التى تأسست فى مواقع مختلفة بالقرب من الساحل الأسيوى أهمها افسوس(١). كما يرى أن أوانى bowls الفخارية التى أنتجها الفخرانى Menemachos(٢) فى حوالى منتصف القرن الثانى ق.م. كانت من الأوانى الفخارية الممتازة التى يمكن مقارنتها بمثيلاتها الفضية المعاصرة لها مثل أوانى Civita Castellana وأيضاً إناء متحف Toldeo(٣)؛ إذ لا تشترك هذه الأوانى الفضية مع الأوانى "الميجارية" فقط فى استعمال تشكيلات من الأكانثوس والبتلات ذات المحاليق التى تشبه الورود rosettes، ولكنها تشترك أيضاً فى طريقة معالجة البتلات ذات المحاليق، بمعنى أن تكون إطاراً لأنماط أصغر حجماً تحتوى على طيور وضفادع مثل تلك التى صورت على أوانى Civita Castellana الفضية، كما أنه عثر على أمثلة أخرى صورت عليها فراشات ترفرف فوق أطراف أوراق الأكانثوس بعيداً عن محاليق البتلات مثلما هو الحال على إناء متحف Toldeo الفضى(٤).

---

Strong, ***Greek and Roman Gold and Silver Plate***, pp. 109 - 110; Coarelli, "***Arti figurative***", pp. 529-30; Reinsberg, "***Toreutik***", pp. 45.

(١) A. Laumonier, ***La ceramique hellénistique à relief: 1. Atheliers "ioniens", Exploration Archéologique du Délos***, Fasc 31, Paris, 1977, pp. 3 - 7.

(٢) Courby, ***op. cit.***, p. 494 ff.

(٣) عن إناء متحف Toldeo راجع هامش رقم ٢٨. كما أنه من المعروف أن الأوانى الميجارية الفخارية هى فى الأساس تقليد للأوانى المعدنية؛ إذ تحقق إرضاء للناس من الطبقات غير الثرية فى العصر الهلنستى، والتى أرادت أن تتماثل مع الطبقات العليا التى كانت لا تستعمل إلا الأوانى ذات الخامات الثمينة من الذهب والفضة والبرونز، راجع: منى محمد الشحات، **الفخار الرومانى والبيزنطى**، ط ١، دار القبس، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ١١ – ١٢، (ط٢، ٢٠٠٤، ص ص ٢٠ – ٢٢).

(٤) Laumonier, ***op. cit.***, pp. 32 - 3, nos. 1238, 1327 - 1328, 1356, 1665, 2318 & pls. 3, 115.

وللمقارنة راجع أيضاً أوانى bowls من صناعة الفخرانى Athenaios:
***Ibid.***, pp. 232 – 3, nos. 1209, 1406, 1992, & pls. 52 and 127.
أما عن تأريخ أعمال الفخرانى Menemachos، راجع

Courby, ***op. cit.***, pp. 368, 388, 393 - 7, and passim; Laumonier, ***op. cit.***, p. 7, pp. 11 - 2; Id., "Bols hellenistique à reliefs: un bâtard gréco-italien", ***BCH***, suppl. 1 (1973), 255.

يبدو إذن كما يفترض Laummier أن الفخرانى Menemachos كان يقلد أصولاً من أعمال معدنية تتشابه مع أوانى Civita Castellana وإناء Toldeo المعدنية. ولأن الأوانى المعدنية المعاصرة من هذا النمط فى مصر وفى سيليوقيا وفى جنوب روسيا وفى تراقيا وفى بلاد اليونان كانت زخارفها تخلو عادة من استعمال مشاهد يصور فيها الضفادع والطيور والسحالى والثعابين الموجودة وسط محاليق البتلات(١)، هنا يبدو أن الفخرانى Menemachos كان يحاكى أكثر أنماط فن الأوانى المعدنية المتوافرة حوله فى مناطق آسيا الصغرى الغربية. هذا بالإضافة إلى أمر هام، وهو أن ورش الأوانى bowls الميجارية الموجودة فى غرب آسيا الصغرى هى فقط التى استعملت هذا الأسلوب من الزخرفة التى تصور الطيور والحيوانات صغيرة الحجم التى تقطن النباتات والمحاليق ولم تستعملها المراكز الهلينستية الأخرى، وهو ما يفترض العلاقة المباشرة بين زخارف الأوانى الفخارية الأيونية والأوانى المعدنية فى متحفى نابولى وToldeo، وأنها كانت نماذج لأصول أسيوية محلية لهذا النوع من الزخرفة فقط.

على الرغم مما تتضمنه الأدلة السابقة على الموزايك والأوانى المعدنية والأوانى الفخارية، من إشارة إلى شيوع وانتشار فكرة استخدام بعض الحيوانات أو بعض الطيور الصغيرة التى تقطن زخرفة محاليق الأكانثوس فى كل أرجاء الشرق الهلنستى، وأنها تعتبر أصولاً للزخرفة النباتية وكائناتها على مذبح السلام، إلا أن كثيراً من الدراسات تميل إلى جعل برجامه تحديداً هى المصدر المباشر لهذا النمط من الزخرفة.

(١) عن بعض نماذج من أوانى فضية بشكل Bowls من تراقيا ومن منطقة نهاوند (فى فارس) ومن الفيوم وغيرها، راجع:

Oliver, ***Silver for the Gods***, nos. 35 and 40; R. Zahn, "Ein hellenistische Silber becher im Antiquarium der Staatlichen Museen zu Berlin", ***JDAI*** 82 (1967), 12 - 13, App. 5 - 6; D. Ahrens, "Berichte der Staatlichen Kunstsammlung" ***Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*** 19 (1968), 232 - 3, nos. 3 - 4, App. 5 - 6; Kraus, ***Megarische Becher***, pp. 18 - 20, pls. 4 - 6; Byvanck-Quarles van Ufford, "Les bols megariens", p. 19, fig. 20; H. Küthmann, "Beiträge zur hellenistisch - römisch Toreutik", ***Jahrbuch des Romischen - Germanischen Zentral Museums*** (JRGZM) 5 (1958), 104 - 7, pl. 6, 1 - 2; Reinsberg, ***Toreutik***, p. 41, p. 44, p. 162, p. 275.

ويرى البعض أن هذا التأثير البرجامى قد أتى من إيطاليا نفسها؛ اعتماداً على أن ما كان يحدث فى جنوبها منذ فترات بعيدة من امتزاج للفنون الإغريقية على الأرض الإيطالية ثم انعكاسه فى فنون هذه الفترة الهلنستية المتأخرة يجعل من كامبانيا مركزاً فنياً هاماً انتقل إلى روما ليشارك فى صناعة المذبح(١). ويحاول البعض الآخر، وعلى رأسهم H. von Hesberg، أن يبرهن على أن تكون روما – وليس كامبانيا – هى نقطة المرور المباشر لانتقال الفكر الفنى الآتى من الشرق الإغريقى حيث تبلور هناك حتى ازدهر بين أيدى فنانى المذبح(٢)، ويرى أن ذلك حدث فى نفس الوقت الذى كانت تحدث فيه تأثيرات شرقية هلنستية فى بومبى أى فى أواخر القرن الثانى ثم الأول ق.م.، وحين وصل إلى روما قدر كبير من الفن البرجامى الذى بيع فى الفوروم الرومانى، وبعد أن أحرز الرومان انتصاراتهم فى آسيا الصغرى الغربية وحملوا غنائمهم من نحت ورسوم وموزايك إلى روما وأغرقوا بها السوق الإيطالية – وربما كانت الأوانى المعدنية الموجودة فى حوزة Civita Castellana قد جاءت من هذا المصدر(٣). ثم يؤكد على وجهة نظره بما حدث من انعكاس لهذه التأثيرات الإغريقية على الأدب الرومانى؛ فهى الفترة التى كتب فيها Plautus وTerence وLucretius وغيرهم من الكتاب والشعراء الذين نقلوا الكثير من التراث الإغريقى(٤).

(١) V. Spinazzola, ***Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli***, Milan, Rome, Venice, and Florence, 1928, pl. 21 - 22; O. Brendel, "Archäologishe Funde in Italien", ***AA*** (1934), 473 - 4; Toynbee and Ward-Perk, "Peopled Scrolls", 8; Zanker, ***Power of Image***, p. 320, fig. 252: a - b.

(٢) ضَمْن von Hesberg هذا الرأى من خلال دراسته عن المذابح أسطوانية الشكل التى يصور عليها جرلاندا محملة بأنواع مختلفة من الفاكهة، وهو نمط شاع استخدامه خلال الفترة المتأخرة من العصر الجمهورى فى إيطاليا.

"Girlandenschmuck der republikanischen Zeit in Mittelitalien", ***RM*** 88 (1981), 244 - 6.

(٣) عن تدفق الثروات الفنية الهلنستية التى وصلت روما على إثر غزو الرومان لآسيا الصغرى والاستيلاء على ثروات أسرة أتاللوس، راجع: Pliny, ***HN.***, ***XXXII***, 52, 148 - 9.

أما عن انتشار الأوانى المعدنية المشابهة لإنائى Civita Castellana، راجع:

Deubner, "Pergamon und Rom", 101; Strong, ***Greek and Roman Gold Silver Plate***, pp. 109 - 10; Coarelli, "Le arti figurative", 530.

أما عن كيفية تعامل الرومان بشكل عام مع الغنائم الفنية الإغريقية فى نهايات العصر الجمهورى، راجع:
M. Pape, ***Griechische kunstwerk aus kriegesbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rome von der Eroberung von syrakus bis in augustisce Zeit***, Diss., Hamburg University, 1975, pp. 52 - 6.

(٤) J. J. Pollitt, ***Art in the Hellenistic Age***, Cambridge, London, New York and Melbourne Sydney, 1986, p. 150 ff.

إلا أن هناك فارقا هاما بين الأدب والفن، ذلك أن الكتاب والشعراء الذين نقلوا الأشكال والأنماط الإغريقية كانوا رومان، أو على الأقل يتحدثون اللاتينية، بينما فى الفنون المرئية كان مبدعو الأشكال الجديدة فنانين إغريق، وكثير منهم كانوا مهاجرين جدد أتوا إلى روما من مدن هلنستية مختلفة لذا، فإن الفن الإغريقى – الهلنستى الذى انتقل إلى روما فى معناه الدقيق هو امتداد للفن الهلنستى الذى أتى مباشرة من الشرق، ولم يكن فناً رومانياً متأغرقاً ... وعلى الرغم من ذلك، يمكن أيضاً اعتبار روما مركزاً للفن الهلنستى تتساوى أهميته مع المراكز الهلنستية التقليدية الأخرى لكن بعيداً عن أن تكون مصدراً مباشراً لمذبح السلام وزخارفه.

لهذا يؤكد Pappalardo على التشابه والتقارب بين أساليب التصوير المختلفة فى برجامه وفى بومبى؛ إذ يتشابه أسلوب التصوير على (موزايك الهيفاستيون) فى برجامه مع مثيله على (موزايك السمك)، خاصة عندما يمسك أحد الإيروس بأجنحة الفراشة (راجع صورة ٢٥ – a)، وعندما يوجد طيور وحلزون وجرادة صغيرة وكلب يركض وأرنب وكذلك فأر صغير **(صورة رقم ٢٨، من a إلى c)**[١]، وأيضاً عندما يصور حشد آخر من هذه الكائنات على (موزايك اليمام) فى منزل اليمام فى بومبى ... إلا أنها تقطن جرلاندا معلقة يطوقها شريط ملفوف بدلاً من المحلاق المتسلق، وقد صُور جراد وفأر وفراشة وحلزونات، وأحد الطيور على وشك أن يلتهم أحد الحلزونات **(صورة رقم ٢٩ من a إلى c)**[٢].

ويظهر هذا التقارب والتشابه مرة أخرى مع الرسوم الحائطية المستعملة فى بومبى فى الفترة المتأخرة من العصر الجمهورى؛ إذ يُصور على رسم – من الأسلوب الأول –

(١) Naples, Museo Nazionale, inv. 9997; Pernice, ***Die hellenistische kunst in Pompeii: VI, Pavimente und figurliche Mosaiken***, Berlin 1938, pp. 150 - 1, pl. 53.

إذ يَفترض مثل (Pappalardo, `"Il fregio con eroti", 278 – 9) أن الجرادة التى يطاردها إيروس إنما هى فراشة.

(٢) Naples, Museo Nazionale, inv. 885; Pernice, ***Pavimente***, p. 164, pl. 64; K. Parlasca, "Das pergamenische Tauben- mosaik und der sogennanten Nestor-Becher", ***JDAI*** 78 (1963), 256 - 93; H. Meyer, "Zu neueren Deutungen von Asarotos Oikos und kapitolinischen Taubenmosaik", ***AA*** (1977), 104 - 10.

فى حجرة (Oecus 44) فى منزل الفاون[١] شكلاً لمحلاق متموج يحمل أزهاراً وأوراق نباتية عديدة تبدو وكأنها جرلاندا، وعلى الرغم من سوء حالة حفظ هذا الرسم **(صورة رقم ٣٠)** إلا أنه يمكن أن نتبين سحلية مصورة تجرى أسفل الأوراق النباتية، وخلفها جرادة صغيرة – ناحية اليمين – ثم يوجد إلى الأعلى قليلاً – ناحية اليسار – طاووس كبير. كما صورت فراشة ترفرف فوق الزهور إلى يمين المساحة المصور فيها المحلاق ويتبعها طائر ينطلق مرفرفاً. وعلى الرغم من الجزء الصغير المتبقى من الإفريز إلا أنه يحتوى على العديد من الفاكهة والنباتات الواضحة مثل عناقيد العنب المتدلية من فوق الطاووس والسحلية، كما صور أيضاً رمان أسفل جسم الطائر ونبات اللبلاب أسفل أجنحته[٢].

وعلى الرغم من أن Pappalardo قد أهمل الحديث عن إفريز الرسم الموجود فى حجرة (Oecus 44) بسبب غير معروف، إلا أن Kraus يعتبره داخلاً فى صميم التقاليد الطرزية فى شبه الجزيرة الإيطالية انطلاقاً من التأثير الإغريقى الواضح على رسوم أوانى أبوليا وعلى المنحوتات البارزة المعمارية ورسوم التراكوتا الإتروسكية[٣].

ثم يقدم Pappalardo رسماً حائطياً هاماً له صلة مباشرة بموضوع هذه الزخرفة، ويُعتبر من أكثر الأمثلة المتبقية – الكاملة تقريباً – من الفترة التى تسبق العصر الإمبراطورى ويوجد هذا الرسم فى (حجرة الأسرار) فى فيلا Item فى بومبى **(صورة رقم ٣١: a و b)**[٤].

---

(١) Pernice, ***Pavimente***, p. 35 & 94, pl. 8, 2; Byvanck-Quarles van Ufford, "'Die Ranken der Ara Pacis': Étude sur la decoration à rinceaux pendant l'époque hellenistique", ***BABesch*** 30 (1955), 49, fig. 11; A. Laidlaw, ***The First Style in Pompeii: Painting and Architecture***, Rome, 1985, pp. 202 - 3, fig. 49, pl. 49 - c; A. Barbet, ***La peinture murale romaine: les style decoratifs pompéiens***, Paris 1985, p. 27, fig. 14.

(٢) (Pernice, ***Pavimente***, p. 35, pl. 1; Laidlaw, ***The Style in Pompeii***, pp. 34 - 5, يرى كل من pl. 49 a - b) أن هذا الرسم الموجود فى منزل الفاون يتشابه مع الرسم الحائطى الموجود فى الحجرة (Oecus 22) فى منزل سالوست Sallust وهو من الأسلوب الأول أيضاً. ويؤكد Prince أن رسم منزل سالوست مصور به أيضاً كرمة للعنب يرعى بها حيوانات وطيور وحشرات صغيرة الحجم، على الرغم من أن (D. Castriota, ***The Ara Pacis***, p. 189) يرى أن النبات المصور هو نبات اللبلاب وليس كرمة العنب، ذلك أن رسام منزل سالوست قد صور اللبلاب بشكل مجموعات تتشابه إلى حد كبير مع شكل العناقيد.

(٣) Kraus, ***Ranken***, p. 32.

(٤) Pappalardo, "Il fregio con eroti", 254 - 60, figs. 1 - 17; Perince, ***Pavimente***, p. 150, pl. 43, 2; Kraus, ***Ranken***, p. 33, pl. 4.

ويصور تشكيلات مركبة لزخرفة محلاق الأكانثوس الذى يقطنه حشد ضخم من الكائنات، كما يصور أيضاً عدد كبير من الإيروس الصغيرة التى تحمل مشاعل ودفوف وأوانى للخمر، وعازفات على الناى cistae mysticae، وأيضاً أرانب وكلاب تركض هنا وهناك وطيور وفراشات وجراد وسحالى. ويصور – بالإضافة إلى النباتات والمزروعات – كأس زهرة الأكانثوس وقد انبثق منها أغصان مزهرة بها نبات اللبلاب (راجع صورة رقم ٣١ – a فى أعلى يسار الصورة). ويؤكد Pappalardo على أهمية هذا الرسم وغيره من الرسوم الحائطية والموزايك البومبية العديدة المشابهة التى تستعمل مثل هذا النمط من الزخرفة، لما يشير إليه من استمرارية استعمال الزخرفة الهلنستية الشرقية فى إيطاليا خلال الفترة المتأخرة من القرن الثانى وحتى منتصف القرن الأول ق.م.، وهى الفترة التى تسبق مباشرة بناء مذبح السلام وزخرفته.

وعليه، يؤكد Deubner أن أسلوب التصوير المستعمل فى القصر رقم (5) فى برجامه قد انعكس بشكل مباشر فى الأسلوب الأول والثانى المبكر على موزايك بومبى خاصة لوحة (موزايك السمك) الموجودة فى منزل الفاون. ويدعم Pappalardo هذا الرأى مرة أخرى من خلال دراسة متأنية قدمها مع Börker[١] حيث يؤكدان على التماثل الواضح بين رسوم حواف (موزايك السمك) فى بومبى وموزايك (الهيفاستيون) فى برجامه، بل ويفترضان أن المشهد الرئيسى المصور على (موزايك اليمامة) فى بومبى إنما هو واحد من أمثلة متكررة لنمط مشابه فى برجامه[٢].

حاول Onians أن يشرح مغزى استعمال مثل هذه الحيوانات والطيور والنباتات الحقيقية المصورة فى إطار من الزخرفة النباتية، على أنها تتماثل مع الاتجاهات الأدبية والفنية

(١) Börker, "Neuattisches und pergamenisches", 305; Pappalardo, "Il fregio con eroti", 275 - 9.

(٢) راجع أيضاً: Deubner, "Pergamon und Rom", 99 - 100, App. 7 - 10; Kraus, ***Ranken***, p. 32. Parlasca, "Pergamenische taubenmosaik", 256 - 93; Pernice, ***Pavimente***, p. 164; J.J. Pollitt, ***Art in the Hellenistic Age***, Cambridge, 1986, pp. 221 - 2; Pappalardo, "Il frigo con eroti", 280; Pliny, ***H.N.***, ***XXXVI***, 194.

الجديدة التى طرأت فى العصر الهلنستى من الاهتمام بموضوعات كانت غير ذى أهمية فيما مضى[١]. وكانت نظريته لافته للنظر حين قام بتفسير أعمال فنية مثل موزايك "الحجرة غير المكنوسة" ασαρ⟩τον o⇔κοω[٢]، أو موزايك الوعاء الممتلئ بمزيج من أوراق الورود والنباتات والمجففة مع شئ من التوابل (رغبة فى انبعاث رائحة طيبة) والمصور على (موزايك السمك) فى بومبى[٣].

إلا أن مثل هذه التفسيرات لا تنطبق على تناول تصوير كل أنواع النباتات والزروع، أو على تصوير حيوانات وطيور تعيش وتتغذى على تشكيلات المحاليق. ذلك أن استعمال أنواع معينة من النباتات أو الفاكهة يدخل مباشرة ضمن السياق الدينى العقائدى الذى عرفه الإغريق منذ العصر الآرخى ببلاد اليونان، والذى يشير إشارة رمزية لآلهة الخصوبة الرئيسية (ديونيسوس وديمتر وأفروديتى)، لذا يُرجح هذا المعنى المجازى بسُكنى الحيوانات والطيور ضمن الزخرفة النباتية، ولأن هذه الآلهة تتحكم فى الثروة الأرضية وتجديد خصوبتها فإن الحيوانات والطيور تجسد معنى هذه القوة الثنائية لهذه الآلهة التى تمنح أسباب الحياة وديمومتها.

رأى B. Kellum[٤] أن الاصطلاحات "الآرخية" التى كانت تشير إلى "خليط من كل الفاكهةαπ⇐καρπ-παν" أو إلى "كل الحبوبαπ Υρματα- σπ" لم تعد ملائمة فى

---

(١) J. Onians, ***Art and Thought in the Hellenistic Age: The Greek World View, 350 - 50 B.C.***, London, 1979, pp. 129 - 33, figs. 133, 136, 138 - 9.

ويرى آخرون إمكانية إخضاع هذا النمط من التصوير لنظريات علم الجمال، راجع:

B. Hughes Fowler, ***The Hellenistic Aesthetic***, Madison, 1989, pp. 110 - 36.

(٢) تؤرخ بالقرن الثانى ق.م.، وقام بصنعها فنان يدعى Sosos من الأحجار الصغيرة tesserae التى مكنته من تصوير مثل هذه الأشياء الصغيرة والدقيقة والتى بدت وكأنها ملقاه على الأرض بعد الانتهاء من الطعام. راجع:

Pliny, ***HN***, 36.184; J. J. Pollitt, ***Art in the Hellenistic Age***, p. 221, fig. 233.

(٣) Pernice, ***Pavimente***, pp. 149 - 65, pls 54 - 6.

(٤) B. Kellum, "What We See and What We Don't See. Narrative Structure and the Ara Pacis Augustae", ***Art History***, 17, 1 (March, 1994), 26 - 45.

العصر الهلنستى لوصف نمط الزخرفة النباتية المستعمل؛ إذ حينما استعمل الإغريق مثل هذه الاصطلاحات خلال العصرين الآرخى والكلاسيكى، كانت تصف تقديمات دينية من مجموعة مختلطة من أوائل ثمار محاصيل الفاكهة (والتى كانت تقدم أساساً لزيوس Ktesios حامى الثروة وإله مخازن الحبوب)[١] أو لوصف مطحون القمح الذى يقدم فى شكل كعكة كقربان لهرميس فى اليوم الثالث من الاحتفال بزيارة أرواح الموتى إلى الحياة الدنيا – وهو اليوم الذى تقدم فيه أوعية وقدور مليئة بنوع من الحساء مصنوع من خليط الحبوب الصالحة للأكل. وعلى الرغم أنها كانت شعيرة استرضائية للمتوفى حتى يتم الصفح عنهم من قبل هرمس الإله المرشد لهم إلى العالم الآخر، إلا أنه كان يُرجى من ورائها بالدرجة الأولى تسهيل عملية التجدد النباتى للأرض على أساس علاقتها المنطقية باحتفالات الـ Anthesteria والتى تعنى لغويا عيد الزهور [٢]. وعلى الرغم من أن هرميس كان هو المتلقى الأول لهذه التقديمات، إلا أن هذه الشعائر كانت ترتبط ارتباطاً منطقياً أيضاً بالاله ديونيسوس ودوره الرئيسى فى أعياد الـ Anthesteria على أساس أنه إله الحياة النباتية النامية وأيضاً بعثها من جديد، ثم تتضمن فكرة تعدد النباتات أو الفاكهة الإشارة إلى معنى آخر أبعد من مجرد النماء أو الوفرة، ذلك هو التقرب بهذا التنوع من فاكهة ومزروعات أول الحصاد إلى آلهة الأرض والزرع وتجدد المحاصيل.

من خلال ما قدمه Kellum يصبح الاستعمال الرمزى "لأنواع الفاكهة" أو "أنواع الحبوب" فى العصر الهلنستى قد زود بزهرة الأكانثوس وتحويرات لها مع المحلاق، كما

(١) M. Daraki, ***Dionysos***, Paris, 1985, p. 52 ff.

أما عن أنواع شراب الأمبروسيا الالهى ambrosia (وهو خليط من أنواع الفاكهة)، راجع:
Athenaeus, ***Deipnosophists, XI***, 473, b - c.
أما عن أنواع الكيك المكون من عديد من الحبوب ويقدم فى أعياد الآلهه، راجع: Ibid., ***XIV***, 648 b.

(٢) J. E. Harrison, ***Themis - A Study of the Social Origins of Greek Religion***, Cambridge, 1927, pp. 298 - 303; L. Deubner, ***Attische Feste***, Berlin, 1956, pp. 112 - 5; H. W. Parke, ***Festivals of the Athenians***, Ithaca, New York, 1977, p. 116 f.; Daraki, ***op. cit.***, pp. 52 - 8.

زود أحياناً بنباتات أو فاكهة ديونيسية لها محلاق أيضاً (اللبلاب وكرمة العنب)، وزودت أحياناً أخرى بزهور الخشخاش الحمراء (التى تشير إلى الإلهة ديمتر)، وهو ما يمكن أن يطلق عليه Carpophoric. وقد انتشر هذا النمط من الزخرفة النباتية فى فنون الممالك الهلنستية لتصبح رمزاً مجازياً لآلهة الخصوبة والنماء بعد أن زُودت بأحد الطيور أو الحيوانات الصغيرة(١).

إلا أن ما حدث هو أن زخارف مذبح السلام النباتية لم تقتصر فقط على نوع من النباتات أو من الفاكهة التى قد يسكنها أحد الطيور أو أحد الحيوانات، وإنما استعملت مجموعة من تشكيلات زهرة الأكانثوس ومحاليقها مع مجموعة أخرى متعددة من النباتات والفاكهة الحقيقية التى يسكن أوراقها ومحاليقها أيضاً حشد من الطيور والحيوانات والحشرات والقوازب والزواحف، وهى نوع من الزخرفة لا تصبح فقط حاملة للنبات أو الفاكهة Carpophoric أو متعددة النباتات أو الفاكهة Polycarpophoric بل زخرفة حاملة للعديد من أنواع النباتات والفاكهة التى تتغذى عليها كل أنواع الطيور والحيوانات والحشرات الصغيرة أى أنها Theriotrophic أو Polytheriotrophic(٢). ويشير Kellum أن هذه الزخرفة هى نمط من الزخرفة الأتيكية الحديثة لم يُعرف فى كل الأعمال الهلنستية، لكن اقتصر استعماله على بلاد اليونان الأصلية وإيطاليا وبرجامه فقط منذ نهايات القرن الثانى ق.م.(٣)، وهو ما يفترض ضمناً التأثير البرجامى المباشر على الفنون الزخرفية فى إيطاليا خلال فترة نهاية العصر الهلنستى ثم على زخارف مذبح السلام الأغسطى.

تتأكد الإشارات الرمزية لآلهة الخصوبة فى الأمثلة الإيطالية الهلنستية

(١) D. Castriota, "Fantasy, Reality, and Metonymy in the Ancient Near Eastern Image of the Sacred Tree", in R. Latham and R. Collins (eds.), ***Modes of the Fantastic: Selected Eassays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in the Arts***, Westport, Ct., 1995, 143 - 54.

(٢) بعد أن أصبحت الاصطلاحات الآرخية التى تعبر عن هذا المعنى غير ملائمة مثل peopled scrolles أو inhabited vine scrolls، راجع:

Toynbee and Ward-Perkins, "Peopled scrolles", 1 - 43; A. Riegle, ***Problems of the Style: Foundations for a History of Ornament***, passim.

(٣) Kellum, ***Art History***, 37 ff.

المختلفة؛ ففى منزل الفاون ورد استعمال السحلية والجرادة والفراشة على الإفريز المرسوم فى (Oecus 44) مصورين على مركبة يجرها جوادان (أحدهما أمام الآخر)، وقد وضعوا جميعاً وسط نَبَاتَىّ ديونيسوس: كرمة العنب ونبات اللبلاب (راجع صورة رقم ٣٠)، ثم "يتحرك" الجراد والأرانب والحلزون وفأر وفراشة وسط محاليق تخرج من أوانى بشكر كراتير Krater هى بالضرورة رمز لديونيسوس، وتأكيداً لذلك يشير اللون الأحمر فى داخل الأوانى أنها أوانى للخمر، هذا بالإضافة إلى تصوير أحد الإيروس erotes وهو يعزف على الناى المزدوج diaulos وهو أيضاً أحد مميزات الاحتفالات (thiasos) الباخية الديونيسية (راجع صورة رقم ٢٨). أما إطار (موزايك الحمامة) – والذى صُورت عليه جرلاندا يتغذى عليها جراد وحلزون وفراشة – زود كل ركن من أركانه الأربعة بإثنين من الأقنعة الديونيسية (راجع صورة رقم ٢٩). ويتأكد هذا المعنى الديونيسى فى رسوم إفريز (حجرة الأسرار) عندما صور حشد الحيوانات والطيور صغيرة الحجم على محاليق أوراق اللبلاب وقد أمسك الإيروس erotes بأوانى الخمر والدفوف tympana والناى المزدوج (راجع الرسم التخطيطى رقم ٣١).

ورغم هذه الدلائل التى توحى بالمعنى الديونيسى المحتمل لهذا الحشد من الحيوانات والطيور التى صورت فى هذا الشكل الزخرفى، إلا أن هذا المعنى الضمنى لم يكن قاصراً على ديونيسوس وحده. ذلك أن الإفريز المرسوم فى (فيلا الأسرار) يتضمن تصوير عناصر رمزية لأفروديتى: مثل محرقة البخور التى تشبه معبداً صغيراً thymiaterion ويحملها أحد الإيروس، وأيضاً تصوير الأرانب التى ترمز إلى الإثارة الجنسية والإنجاب كما يؤكد Pappalardo[1] (راجع صورة رقم ٣١ – a، الجزء A 13). ثم يفترض بعد ذلك أن السيدة المصورة مضجعة على أرجل ديونيسوس فى الإفريز الموجود فى أسفل التصوير – ليست أريادنا وإنما هى

(1) Pappalardo, "Il frergio con eroti", p. 266 ff.

أفروديتى (فينوس) التى عُبدت مع ديونيسوس فى كامبانيا فى تلك الآونة[١]. والحقيقة أن هذا المعنى الضمنى عن الأرانب يتأكد من زخرفة موجودة على كتف إناء من أبوليا Apulia بشكل ليكيثوس lekythos يُصور اثنين من الأرانب يطاردان بعض الطيور وهم جميعاً تحت تشكيل لمحلاق ينثبثق منه إيروس Eros شاباً مجنحاً[٢]. وربما تشير هذه القراءة إلى أن الحيوانات والطيور المتنوعة التى تصور خلال هذا الإطار الزخرفى لا تلمح فقط إلى قوى الحياة لإله مبرز ومعرف أُختص بالخصوبة، بل قد تشير أيضاً إلى إلهة (أو آلهات) للخصوبة ربما أكثر أهمية وأعظم شأناً.

والحقيقة أن هناك دليلاً آخر ربما يؤيد هذا التفسير، ونستعين به من مجال زخرفى آخر هو فن تصوير المناظر الطبيعية landscape، وهو نمط آخر من الرسم يصور الحيوانات والطيور فى بيئتها ومواطنها الطبيعية وعادة ما تكون حيوانات وطيور مفترسة وجارحة. وقد استعمل هذا النوع من الزخرفة فى الفترة الإمبراطورية المبكرة على الأوانى الفضية وعلى الأوانى الفخارية التى تقلدها. إذ يصور على إناءين من الفضة طيور الكركى كبيرة الحجم وهى تصطاد ثعابين وفراشات لتتغذى عليها، وتصور هذه الطيور أيضاً على أوانى أخرى مشابهة من بوسكوريالى Boscoreale وهى تصطاد الجراد الصغير والثعابين أيضاً، بينما يُصور حواليها حشرات وحيوانات أخرى قارضة (مثل الجرذان والسناجيب وما إليها ...) تثب على الأرض هنا وهناك. وهناك أيضاً إناء bowl عثر عليه فى منزل ميناندر Menander – فى بومبى – ويعتبر من الأمثلة وثيقة الصلة بفكرة هذه الزخرفة على الرغم من بساطته وعدم اتقانه[٣]، ولأنه إناء خاص

(١) كما يؤكد Pappalardo على هذا المعنى أيضاً. راجع كذلك:

R. Schilling, ***La religion romaine de Venus depuis les origins Jusqu'au temp d'Auguste***, Bibliothèqe des École Françaises d'Athènes et de Rome, Paris, 1954, pp. 286 - 8.

(٢) Trendall, ***Red Figure Vases of South Italy and Sicily***, Figs. 238 - 40; Mayo, ***Vases from Magna Graecia***, pp. 133 - 6; A. Cambitoglou, ***Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel***, Basel, 1976, p. 10 ff.

(٣) موجود حالياً فى حوزة Pierpont Morgan Liberary، راجع:

بشرب الخمر فإن ذلك يفترض علاقته بالعالم الديونيسى، ثم يصبح الاستخدام الزخرفى لنباتات ومزروعات محددة على الإناء – والأوانى الفضية عادة – أمر يشير إلى معنى آخر أكثر أهمية. إذ يصور على هذا الإناء – إناء ميناندر – خلفية بها مستنقعات ينبثق منها سنابل قمح ونبات الخشخاش ونباتات أخرى تتلائم بالكاد مع أرض المستنقعات (إذ أنها أراضى منخفضة عادة ومشبعة بالماء)، بينما أكواب Morgan تتعامل مع بيئة مختلفة تماماً لا ينبثق منها إلا البوص[١]. أما أوانى بوسكوريالى يصور عليها الخشخاش وبعض النباتات الأخرى التى تظهر فى الخلفية وكأنها براعم ورود.

قد يبدو اختيار النباتات لزخرفة هذه الأوانى أمراً زخرفيّاً غير مقصود، إلا أن استعمال القمح والخشخاش ليسا إلا تلميحاً لمحاصيل ديمتر Demeter (أو سيرس Ceres)، بينما تلمح الورود إلى أفروديتى (أو فينوس) واهبة الحياة[٢]، وهكذا يصبح تصوير الحيوانات والطيور هنا خلال هذا الإطار النباتى إنها كائنات تنتفع بهذا الزرع الذي أودعته إلهات الخصوبة العظمى.

هل يمكن بعد الاحتمالات الفرضية السابقة التى تلمح وتشير إلى آلهة للخصوبة أن ينتهى بنا – فرضاً – إلى القول بأن ارتباط تصوير الحيوانات والطيور مع أنواع محددة من النباتات والزروع ومعهم أكثر من إله إنما هو محصلة تركيبية وثيقة الصلة لصفتى الخصوبة والتجديد اللتان لازمتا الإلهة الأم – إلهة الأرض نفسها – الإلهة جايا Gaia أو إلهة الأرض Terra Mater أى Tellus.

وربما يدعم طبق plate من الفضة[٣] هذا التفسير المجازى؛ إذ تُصور الإلهة الأم

---

G. M. A. Richter, "Two Silver Cups in Mr. J. P. Morgan's Collection", ***Art in America*** 6 (1918), 171 - 6; A. Maiuri, ***La Casa del Menadro e il suo Tesoro di argenteria***, Rome, 1933, pp. 347 - 8, pl. XLV.

(١) وهو نبات له سيقان مجوفة وأوراق عريضة وعناقيد زهرية دائمة.

(٢) عن هذا الدور مع الأسرة الأغسطية، راجع:
R. Schilling, ***La Religion romaine***, passimi; G. K. Galinsky, "Venus in the Relief of the Ara Pacis Augustae", ***AJA*** 70, (1967), 223 - 43; Id., "Venus, Polysemy and the Ara Pacis Augustae", ***AJA*** 96 (1992), 457 - 75.

(٣) من Paraliago بالقرب من ميلانو، راجع:

Terra Mater فى قاع هذا الطبق وهى مضجعة فى أحد الحقول وقد أمسكت بقرن للخيرات cornucopia ممتلئ بعناقيد العنب بينما مصور أحد الأطفال وهو يلعب حولها، كما أن هناك أطفال أخرى مصورة وهى تقترب منها تحمل فواكه وحبوب مما يفترض أنها قد تكون تشخيصاً للفصول، ثم مصور تحت هذه الأطفال تشخيصات بحرية تنظر إليهم. ولعل من أهم العناصر المصورة ذات المغزى فى هذا الطبق الثعبان الذى يجد طريقه حول قرن الخيرات ليصل إلى جرادة وسحلية يحاولان الفرار بعيداً كما تشير بذلك إيماءات الأطفال المُصَوَّرين وهم ينظرون إلى هذه الكائنات. وعلى الرغم أن هذا الطبق يُؤرخ بالفترة المتأخرة الرومانية late antique إلا أن الكثير من هذه العناصر المصورة قد اشتقت بالفعل من تقاليد سابقة عليها ترجع بعيداً إلى الفترة الهلنستية، خاصة التماثيل التى تصور الإلهة الأم Terra Mater ونظائرها على درع أغسطس المُصَوّر فى Primaporta Augustus. وبذلك لم يكن ارتباط تصوير "رموز" من الحيوانات والطيور مع الإلهة الأم أو إلهة الأرض Mother Earth على هذا الطبق إلا موروث قديم لمثل هذا الأسلوب من الزخرفة.

وكنتيجة منطقية لذلك، يكون تصوير الميوانات والطيور التى تتغذى على المزروعات أو على بعضها الآخر فى هذه المشاهد الطبيعية هى من أكثر أساليب الرسم استحضاراً للحياة المزدهرة النامية؛ إذ تشير بشكل أكثر تحديداً للمعبودات التى تمد بأسباب الحياة لكل الكائنات مجتمعة: ديونيسوس وديمتر وأفروديتى وأيضاً جايا. وبذلك يصبح النحت البارز الذى يصور "Tellus" على مذبح السلام تأكيداً لما نفترضه.

تظهر "Tellus" على النحت البارز إلهة راعية ومربية فى مشهد طبيعى تحوطها أرض منخفضة مشبعة بالمياه، وتنبثق منها نباتات الخشخاش (الحمراء) وسنابل القمح من وسط

A. Levi, ***La patera d'argento di Paraliago, Instituto d'Archeologia e Storia dell'Arte***, Opere d'Arte, 5, Rome, 1935; K. Shelton in K. Weitzmann, ed., ***The Age of Sprituality: Late Antique and Early Christian Art - Third to Seventh Century***, New York, 1979, pp. 185 - 6, no. 164.

عيدان البوص **(صورة رقم ٣٢)**. وعلى الرغم من خلو اللوحة من الطيور والحشرات والزواحف إلا أن طائر الكركى فقط هو الذى صُور، حيث يقف متكاسلاً فوق إبريق ساقط على الأرض فى الجزء الأدنى من الركن الأيسر من اللوحة **(صورة رقم ٣٣)**. وقد ظهر هذا الطائر (الكركى) مع "Tellus" فى عمل فنى آخر من النحت البارز جعل الدارسين أكثر إيماناً بفكرة تأثر زخرفة المذبح بالأعمال الهلنستية الأصلية وأيضاً بالاتجاهات الأتيكية الحديثة؛ ذلك هو النحت البارز لـ "Tellus" من قرطاجة **(صورة رقم ٣٤)**[١]، وفيها لم يصور طائر الكركى وحده فى أسفل الناحية اليسرى بل صور كذلك ثعبان ملتوى وملفوف – مثلما على العديد من الأوانى الفضية ، كما صور ضفدع كبير مثل الضفادع المصورة فى الأفاريز النباتية الموجودة تحت لوحة "Tellus" فى الواجهة الشرقية.

من الصعب أن نخمن لماذا لم يُضَمِّن فنانو المذبح الثعبان والضفدع فى لوحة "Tellus"، وهم الذين اقتبسوا الموديل الهلنستى القرطاجى؟ هل يمكن أن يعنى ذلك أن فنانى المذبح أرادوا أن يتحولوا عن المشاهد الطبيعية المتخمة بالنباتات والحيوان والطير ويتجهوا إلى شكل أكثر زخرفة للأفاريز واللوحات النباتية المصورة على المذبح وحيث ينتشر أيضاً وجود مثل هذه الحيوانات والطيور بطبيعة الحال[٢]. إلا أن ذلك – من ناحية أخرى – يوضح لماذا لجأ الفنان إلى فكرة وضع الثعابين والضفادع والسحالى والحلزونات والجراد وغيرها بين النباتات والزروع فى لوحة نباتية موجودة أسفل نحت "Tellus" مباشرة وعلى واجهة المذبح الشرقية (راجع صورة رقم ١٨، ورسم تخطيطى رقم ٢٠)؛ وهو ما يشير إلى براعة مدروسة ومتعمدة من قبل فنانى المذبح يخدم فكرة التأكيد على البعد الفكرى للإلهه

(١) T. Schreiber, "Hellenistischen Rebefbilder und dei augusteische Kunst", ***JDAI*** 11 (1896), 89 - 96; A. Adriani, ***Divigazioni intorno ad una coppa paesistica del Musee di Alessandria***, Documenti e ricerche d'arte Alessandria, III-IV, Rome, 1959, pp. 31 - 3; M. - Th. Picard-Schmitter, "L'Allegorie de l'Egypt sur un relief provenant de Carthage", ***RA*** (1971), 29 - 56; M. Torelli, ***The Typology and Structure of Roman Historical Reiefs***, Ann Arbor, 1982, pp. 39 - 42.

(٢) Torelli, ***The Typology***, passim.

"Tellus" وشموليتها لعناصر قوى الخصوبة والتجديد والنماء. ومن ناحية أخرى أدت فكرة الاستخدام المجازى التركيبى للمناظر الطبيعية إلى نقلة فنية جديدة اتسمت بالصفات الرومانية، والتى اكتملت عناصرها فيما بعد خلال القرن الأول والثانى والميلاديين على الأوانى المعدنية والفخارية Terra Sigillata، وعلى التوابيت وشواهد القبور.

لابد أن يمثل هذا العمل "التركيبى" الهائل لمذبح السلام منظومة متكاملة تعكس مفهوماً "رومانياً – أغسطياً" محدداً. وعلى الرغم من الاختلافات المتباينة التى دارت حول توصيف الفن الإغريقى الذى ساد إيطاليا (كامبانيا وروما) خلال القرنين الثانى والأول ق.م. إلا أنه بأية حال لا يمكن إغفال اعتبار روما مركزاً فنياً هلنستياً يضاهى المراكز الهلنستية الأخرى.

وعلى ذلك، أمكن رؤية عناصر المذبح – المعمارية والنحتية – من خلال هذه الصياغة الجديدة لفنون تلك الفترة التى امتدت للعصر الأغسطى على أنها الحالة الفكرية التَّوّاقة لاستعادة واستعراض أمجاد الماضى الذى كان سائداً فى العصر الكلاسيكى بل والآرخى الإغريقى، وهو ما نطلق عليه الاتجاه الأتيكى الحديث Neo Atticism ولأن هذه الحالة الفكرية التى تستجلب الماضى كانت تخص الفنانين الإغريق بالدرجة الأولى، والذين انتشروا بين أرجاء العالم القديم آنذاك – لذا انتشرت عناصر فكرة هذا الحنين للماضى فى كل المواقع التى تواجد فيها هؤلاء الإغريق. وعلى الرغم من تشابه عناصر فكرة استرجاع الماضى فى فنون الممالك الهلنستية إلا أن هناك بعضاً من الاختلافات أو الفروق التى غلب استعمالها فى مكان دون آخر، وهو ما أمكن معه – إلى حد كبير – تحديد برجامه لتكون المصدر الذى استقى منه فنانو مذبح السلام أفكارهم.

**ولما كانت الأفكار المتأغرقة منتشرة ومتاحة فى أنحاء العالم الهلنستى، إذن ما هو الجديد الذى قدمه فنانو المذبح؟**

يعتمد تنفيذ الأفاريز النباتية فى مذبح السلام على الرخام الأبيض الناصع (من كرارة) من أولى انجازات فنان العصر الأغسطى، ذلك أنه لم يكن من المألوف تصوير أفاريز نباتية بهذه الكثرة وهذا الكم على النحت البارز، وربما يرجع ذلك إلى دقة الموضوع المنفذ على النحت مما يجعل من الصعب تنفيذ الزخرفة النباتية بهذا الكم عليه، وربما كان تنفيذها أيسر بالفرشاه على الحوائط، أو بالقالب casts على الأوانى المعدنية أو على قوالب moulds الأوانى الميجارية، وأيضاً بالأحجار مختلفة الحجم على الموزايك؛ لذا ينسب لفنانى مذبح السلام أن يكونوا أول من نفذ ذلك على الرخام.

تعتبر الأفاريز النباتية المصورة على المذبح هى بحق ذروة التطور الفنى فى العصر الأغطسى، وعلى الرغم أنها تستمد أصولها من بعض أنماط نباتية سابقة منتشرة فى الفنون الهلنستية، إلا أن استعمالها بهذا الشكل عُرف لأول مرة على مذبح السلام. ذلك أنه لا يوجد أى عمل فنى إغريقى باقٍ يظهر فيه استعمال كل هذه النباتات والمزروعات، وكل هذه الحيوانات والطيور الصغيرة معاً ضمن تشكيلات متنوعة لمحاليق نباتية بهذا الشكل، وتصبح فى مجموعها رموزاً مؤثرة ومعبرة فى زخرفة المبنى، حيث يعمد الفنان بالتأكيد إلى إبراز مفهوم محددٍ يتلائم مع أهمية المبنى وأهمية الزمان الذى يعبر عن السلام الأغسطى Pax Augusta.

أيضاً، يصبح اختيار مواضع أفاريز المذبح من الملامح الهامة المبدعة التى قام بها الفنانون، والتى ربما تفى بالمعنى المطلوب. ذلك أن اللوحات النباتية التى تحوى هذه الحيوانات والطيور والحشرات كان مكانها الإفريز السفلى للجدار الخارجى لسياج المذبح، بينما يعلوه لوحات النحت البارز الأسطورية والتاريخية، مما يشير إلى أن تكون الأفاريز النباتية رموزاً تفصيلية لشخصيات اللوحات التى تعلوها. ثم كان تصوير هذه الحيوانات والطيور الصغيرة فى أسفل اللوحة النباتية حتى تتغذى وتعيش عند جذور هذه النباتات والزروع (poly theriotrophic)، وهذا ما يعنى ضمناً استمرارية الحياة. إذ أن استمرار وجود هذه الكائنات فى

هذا الموضع يعنى أيضاً وجود نباتات وزروع نضرة يمكن أن تُؤكل ويتغذى عليها. وقد عمد الفنان إلى تصويرها وقد انتشرت فى أسفل الصورة النباتية بطريقة تختلف عن تصوير البجع المنتظم والمتكرر فى أعلى الصورة، إذ صورت السحالى – مثلاً – قبالة الثعابين، وصورت الثعابين فى موضع آخر قبالة الضفادع ... وهكذا **(صورة رقم ٣٤)**، وعندما يصور أحد هذه الكائنات مع آخر مماثل له فى النوع فإن مكانيهما وموضعهما يكون مختلفاً: مثل تصوير إثنان من السحالى على كأس زهرة الأكانثوس (راجع الرسم التخطيطى رقم ٣، فى C وD).

ويبدو أن اختيار أنواع متعددة من هذه الكائنات، وأيضاً إحداث اختلاف فى مواضع تصويرها فى اللوحة النباتية، كانت محاولة متعمدة من الفنان لإضفاء نوع من الفاعلية التى تمتلئ بالقوة والحركة تتشابه تماماً مع استعمال نباتات وزروع حقيقية تشير إلى آلهة الخصوبة مما يشير إلى تكامل فكرة رمزية قصدها الفنان بوجودهما معاً، بل أضفى على المعنى مزيد من الحيوية واستمرارية النماء، وهو معنى يلمح بشكل قوى إلى الرخاء الذى جلبه أغسطس للشعب الرومانى – وتصبح ديمومته واستمراريته إشارة واضحة لاستقرار هذا الرخاء والفيض الذى لا يعنى إلا السلام الأغسطى Pax Augusta.

والحقيقة أن معنى تصوير أنواع هذه النباتات وسط أنواع متعددة من النباتات والزروع يختلف عن معنى تصوير فستونات وعقود الجرلاندا التى تزين أعلى الجدار الداخلى للسياج الذى يطوق المذبح القائم وسطه[1] **( صورة رقم ٣٥ a – b)**. ويتناسب هذا الاختلاف فى المعنى مع اختلاف موضع كل منهما على المذبح؛ إذ وُضعت الجرلاندا بالقرب من المذبح نفسه، ولأن الجرلاندا شكل ملائم ومناسب للزخرفة فى هذا المكان لأنها توحى بالطقوس والتقديمات التقليدية للشعائر والطقوس الدينية، لذا فإن خلوها من تصوير تلك الكائنات الصغيرة وتضمينها

(١) إذ لا يوجد بين هذا الجدار من الداخل وبين الدرج المؤدى إلى المذبح إلا ممر ضيق تنحر فيه الذبائح بعد إقامة شعائر التطهر وتلاوة التراتيل المقدسة. ولعل هذا يفسر خلو الجزء الأدنى من هذا الجدار الداخلى من الزخارف، والإكتفاء بأن تكون زخرفة تشبه ألواح الخشب، بينما زين أعلاها بفستونات الجرلاندا التى تربط بينها رؤوس الثيران Boukrania.

فقـط بعـض أنـواع النباتـات والثمـار يشـير إلـى أنهـا حاملـة لهـذه الأنـواع pancarpous أو polycarpous ويعنى أيضا أنها مهداه إلى إلهة السلام Pax أو إلى كل الآلهة[١]، ويتوافق هؤلاء الآلهة جميعاً ويتناغمون لكفالة وضمان السلام الأغسطى Pax Augusta.

أما وظيفة الأفاريز النباتية على الجدار الخارجى للسياج تظل مختلفة وفريدة فى مغزى رموزها فيما يتعلق بهؤلاء الآلهة كل على حده؛ ذلك أن هذه الأفاريز النباتية لا تحتوى فقط على أنوع مختلفة من النباتات والزروع والفاكهة، بل تحتوى أيضاً على أنواع متعددة من النباتات (مثل الأكانثوس، كرمات العنب، وغيرهما) والتى ينبت منها محاليق لا يستند عليها فقط نبتها النامى إلى أعلى، بل ويتغذى عليها أيضاً أنواع مختلفة من الكائنات الصغيرة والتى تظل قابعة فيها وبين أوراقها طالما أن هذه النباتات مستمرة فى نمائها، ولهذا وصفت نباتات وزروع هذه الأفاريز بأنها theriotrophic أو polytheriotrophic، مما يعنى مرة أخرى أن تصوير هذه الكائنات الصغيرة إشارة صريحة إلى ديمومة النماء والرخاء الذى جلبه السلام الأغسطى.

وعلى الرغم من أن تصوير طيور البجع بحجم أكبر وبشكل منتظم ومتكرر فى أعلى اللوحات النباتية (راجع الرسوم التخطيطية أرقام ٣، ٧، ١٢، ١٥، ٢٠) قد يعنى إمكانية أنها تتغذى أيضاً على محاليق النباتات والزروع المصورة أسفلها، إلا أنها طيور ذات بُعد رمزى سابق ومعروف فى الفن الكلاسيكى، فإن وجودها خلال هذا السياق يعنى أن تكون إشارة واضحة لآلهة معروفة تنشأ بين هذه المحاليق ويقصد بهما كل من أفروديتى (فينوس) وأبوللو.

(١) مثلما هو الحال فى الجرلاندا التى تزين مذبح يومينيس الثانى (١٩٧ – ١٥٩ ق.م.)، والذى نقلت منه تفاصيل هذا المبنى الأغسطى، راجع أيضاً:

Kraus, ***Ranken***, pp. 66 - 70, figs. 22 - 3; M. Bieler, ***The Sculpture of the Hellenistic Age***, New York, 1961, p. 190.

أما عن مذبح زيوس فى برجامه الذي بُدأ البناء فيه حوالي ١٨٠ ق.م.، راجع:
Pollitt, ***Art in Hellenistic Age***, pp. 97 - 110, figs. 97 - 109.

وإذا استعنا بنماذج فنية مختلفة تتحقق من خلالها هذه الإشارة لكل من الإلهين، وهى أيضاً أمثلة تدخل فى مجال الأتيكية الحديثة الأقرب – حدثاً – لزخارف مذبح السلام، نجد أن افروديتى قد صورت على العديد من الوسائط الفنية مع البجعة ومحاليق الأكانثوس، على سبيل المثال: **(صورة رقم ٣٥)**، نحت بارز من أثينا(١) يصور محاليق مورقة وشديدة الاخضرار لنبات الأكانثوس، وتمتلئ أيضاً بالورود والأزهار المتفتحة، ويصور بينهم سيدة امتطت ظهر بجعة تطير بها وسط هذه المحاليق والأزهار. ويفترض من وجود الأزهار المصورة فوق السيدة أن تكون أفروديتى، وذلك قياساً على صورة مشابهة لأفروديتى وهى تمتطى بجعة مصورة على طبق أتيكى رسمه الفنان Pistoxenos حوالى عام ٤٨٠ ق.م. وقد كتب اسم أفروديتى إلى جوار السيدة. وقد صور هذا المشهد كثيراً على العديد من الأوانى اليونانية الفخارية وأيضاً الأوانى المعدنية(٢). ويؤكد المشهد المرسوم على الطبق الأتيكى أن الإلهة هى أفروديتى ويصبح تحوير المحلاق الذى تمسكه ويمتلئ بالزهور هو رمز تمسكه فى يدها، بينما يكاد النحت البارز الأثينى أن يتماثل مع تصوير أفروديتى على مذبح برجامه أو على رسوم أوانى أبوليا التى تمتلئ كذلك بالزخارف النباتية والتى تحيط بأفروديتى. ولأن إيسخولوس Aeschylos (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م) يصف الإلهة فى مسرحيته Danaides(٣) أنها قوة إلهية أساسية تنبثق منها الإثارة الجنسية لكل الأحياء سواء للإنجاب أو للتجدد والإحياء – إذ بدونها لم يكن لزيوس أن يخصب جايا Gaia (فى شكل المطر)، ولا يمكن لغلال ديمتر أن تثمر، لذا فإن أفروديتى – فى المفهوم الإغريقى – هى الوسيط الأساسى الذى يسبب التفاعل الحقيقى بين الآلهة فى كل ما يخص الإحياء أو التجدد الدنيوى – ومن خلال هذا المعنى يمكن أن ندرك كيف اكتسبت صفات زراعية مثل -ـإ

(١) Delivorrias, "Aphrodite", ***LIMC***, II, 98, no. 936, K. Michel and A. Struck, "Die mittelbyzantinischen kirchen Athens", ***AM*** 31 (1906), 301.

(٢) Delivorrias, "Aphrodite", ***LMIC***, II, 97, no. 916; A. Kalkmann, "Aphrodite auf dem Schwann", ***JDAI*** 1 (1886), 231 - 60; Galinsky, "Venus in a Relief of the Ara Pacis", 230 - 1, pl. 52.

(٣) Athenaeus, ***Deipnosophists,*** XIII, 73, 600 b.

ويعتبر (E. Simon, ***Die Gölter der Griechen***, Munich, 1969, p. 246) أول من أشار إلى ارتباط هذه الأبيات الشعرية مع رسم هذا الإناء الذى قام به الفنان Pistoxenos.

καρποω الغنية بالثمار و⇐δϖροω ζε أى واهبة العشب والكلأ[١]. ويصبح ظهور إيروس على العديد من الزخارف النباتية ذات المحلاق هو تشخيص للتجدد والإحياء أيضاً[٢].

إذن أفروديتى (فينوس) هى القوة التى تحدث الإنتاح والنسل وتدفع بتجدد الزرع والنبات الذى تنتجه الأرض Earth أو Tellus. وهناك تلميح آخر مباشر بأن الرومان منذ نهاية العصر الجمهورى وفى العصر الإمبراطورى المبكر كانوا يدركون معنى بجع فينوس الموجود على أفاريز مذبح السلام، حيث يتحدث Lucretius (٩٤ – ٥٥ ق.م) عن كائنات الهواء الطائرة (البجع) التى تعلن عن مجئ إلهة التخصيب[٣]. وقد ظلت هذه الفكرة مرتبطة بالإلهة فينوس طيلة العصر الأغسطى، بل ويضيف أوفيد بعد ذلك (٤٣ ق.م – ١٧ م) أنها أيضاً إلهه من آلهة الوجود الرئيسية[٤].

وعلى ذلك، ارتبطت فينوس ارتباطاً وثيقاً بالأسرة الأغسطية وكانت تمثل ركناً أساسياً فى ديانتها؛ إذ لم تكن فقط باعثة لكل عناصر الحياة بل كانت أيضاً الجد المباشر الذى انحدر منه إينياس والأسرة الجوليانية[٥]. وقد دفعت هذه الفكرة H. Büsing أن يفسر وجود البجع على مذبح السلام على أساس علاقته بفينوس[٦]. ومع ذلك، رأى البعض الآخر أن البجع المصور على المذبح ما هو إلا رموزاً سماوية خاصة بالإله أبوللو حامى الأسرة

(١) يعرف نمط أفروديتى وهي تمتطى البجعة فى الفن الاتروسكى بنمط turan، راجع:
R. Bloche, "Aphrodite/turan", in ***LIMC***, II, Munich, 1984, 170, no. 2.

(٢) خاصة على أعمال رسام الأوانى Syriskos، راجع:
J. Boardmann, ***Athenian Red Figure Vases***, London, 1975, fig. 204; R. Vollkommer, "Eros", in ***LIMC***, III, Munich, 1986, 864 - 5, nos. 91 - 112, and 881, no. 364.

(٣) Lucretius, ***De Rerum Natura***, I, 1 - 25; Schilling, ***Religion romaine de Vénus***, pp. 346 - 58.

(٤) Ovid, ***Fasti***, IV, 91 - 6, trans J. F. Frazer, ***Ovid's Fasti*** (Loeb classical Edition), London and New York, 1931, p. 195.

(٥) Schilling, ***La religion romaine de Venus***, pp. 348 - 74; A. Wallace-Hadrill, "Image and Authority in the Coinage of Augustus", ***JRS*** 76 (1986), 71, pl. II, 6; Toynbee, "The Ara Pacis Augustae", 155 - 6.

(٦) Büsing, "Ranke und Figur", 247 - 57.

الأغسطية ونصيرها المبشر، وعليه فهى طيور تنبئ بمجئ عصر ذهبى(١).

وهناك أيضاً العديد من الإشارات الأدبية والأدلة الأثرية التى تشير إلى البجع على أنه طائر أبوللو المقدس، وعلى الرغم ان E. Simon يفترض أن البجع كان مقدساً لكل من فينوس وأبوللو(٢) وطبقاً لهذه الإزدواجية أراد أغسطس ان يحيط نفسه بحماية وبركة هذين الإلهين، مما يجعل تصوير البجع – الذى يقبع على محاليق مذبح السلام – رموزاً واضحة لكل من فينوس وأبوللو(٣).

ويبدو ان ما يؤكد وظيفة البجع فوق تشكيلات محاليق النباتات وكونها الروح الإلهية الخلاقة، هو ظهورها مرة أخرى فى لوحة "Tellus" (راجع صورة رقم ٣٢)، والموجودة أعلى الإفريز النباتى فى اللوحة اليمنى على الناحية الشرقية. إذ يظهر الطائر مرة اخرى بشكل صريح على أنه أداة إلهية؛ إذ يقوم بحمل إحدى الآلهات ويطير بها فى الهواء.

---

(١) Pollini, "Studies in Augustan Historical Reliefs", 127; Id., "The Acanthus of the Ara Pacis as an Apolline and Dionysiai Symbols of: Anamorphosis, Anakyklosis, and Numen Mixtum", in M. Kubelik and M. Schwarz, eds., ***Von der Bouforschung zur Denkmalpflege. Festschrift für Alois Machatschek***, Vienna, 181 - 217.

(٢) عند ارتباط الاله بالبجع فى الفكر اليونانى فى العصر الكلاسيكى: راجع: Plato, ***Phaedo***, 84E – 85B، أما عن ارتباطهما فى العصر الهلنستى، راجع: Kallimachos, ***Hymn to Apollo***, II, 5. أما عن فكرة ارتباطهما فى أواخر العصر الهلنستى، راجع: Cicero, ***Tusculan Disputatons***, I, 30, 73. أما الأدلة الأثرية التى تعبر عن هذا الارتباط، راجع:

V. Lambrinodakis, "Apollon", ***LIMC***, II, 227 - 8, nos. 342 - 50; B. V. Head, ***British Museum Catalogue of Greek Coins: Ionia***, London, 1892, p. 19, nos. 17 - 20, pl. VI, 7 - 9.

(٣) يدور جدل كبير حول تحديد شخصية هاتين السيدتين، وهل هما إلاهات الهواء أو النسيم أم هن أرواح فعالة لقوى الهواء والماء، راجع: عزيزة سعيد، **النحت الرومانى**، ص ص ٤٠ – ٤١. أما عن الجدل حول شخصية السيدة المصورة فى وسط اللوحة وهل هى إلهه الأرض Tellus أو Terra Mater، راجع: Petersen, ***Ara Pacis Augustae***, pp. 48 – 54، أم هى تشخيص لإيطاليا، راجع:
E. Strong, "Terra Mater or Italia", ***JRS*** 27, (1937), 114 – 26; A. W. van Buren, "The Ara Pacis Augustae", ***JRS*** 3 (1913), 134 – 41; Kleiner, ***Roman Sculpture,*** p. 96 f.
أم هى فينوس، راجع:
C. K. Galinsky, "Venus in a Relief of the Ara Pacis Augustae", ***AJA*** 70 (1966), 229 ff.; A. Booth, "Venus on the Ara Pacis", ***Latmous*** 25 (1966), 873 - 9.
أم هى الالهه سيريس (ديمتر)، راجع:

B. Stanley Spaeth, "The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief", ***AJA*** 98 (1994), 65 - 100.
أما على أنها تشخيص لإلهه السلام الرومانية Pax، راجع:

V. Gardthausen, ***Der Alter des kaiserfriedens, Ara Pacis Augustae***, Leipzig, 1908.

وبصرف النظر عن الجدل الذى يدور حول تحديد شخصيات هذه اللوحة، إلا أن الاتفاق على كون الشخصية الوسطى هو تشخيص لإلهة الأرض Tellus (أو Terra Mater) يفيد كثيراً خلال هذا السياق؛ إذ تجلس الإلهة وهى تحتضن بين ذراعيها طفلين (رمزاً للتوامين مؤسسى روما)، بينما صور على فخذيها عنب وتفاح وبندق ورمان، بينما صور خلفها زهور وسنابل قمح وبراعم الخشخاش الحمراء، ثم صور عند قدميها بقرة وكبش يمثلان قطعان الماشية، وإلى جانبيها سيدتان: إحداهما تنهض من البحر وهى تمتطى تنيناً بحرياً، بينما الأخرى تنهض من مرج أخضر وهى تمتطى البجعة، وربما كانا يمثلان القوى الخلاقة التى تسبب النماء بالماء والهواء، ويصبح تصويرهما إلى جانبى إلهة الأرض وما يحيط بها من زرع وحيوان رموزاً شمولية لإظهار خصوبة الإلهة بعد تعدد الإشارة إلى عناصرها فى الإفريز النباتى المصور أسفلها.

يتكرر هذا المعنى الشمولى فى اللوحات الأخرى الأسطورية، بحيث تشير لوحات الناحية الغربية إلى أحفاد فينوس (لوحة إينياس ولوحة رومولوس وريموس)[١]، وتصبح اللوحة المقابلة للوحة Tellus تفصيلاً للعطايا والنعم الإلهية التى أغدقها السلام الأغسطى الذى يحميه إله الحرب وإلهة السلام.

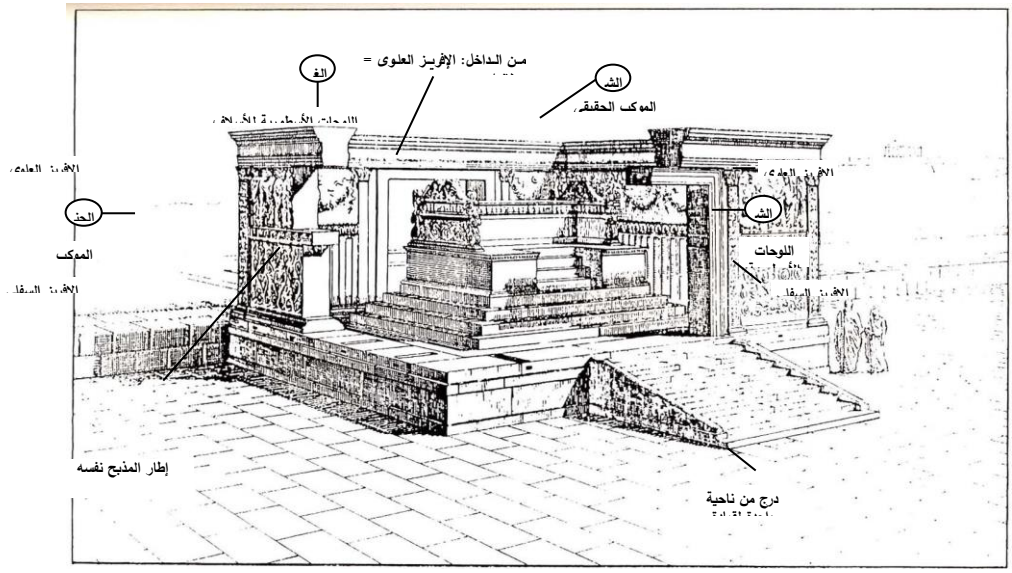
ولعل هذا الانتقال من الجزئى إلى الكلى حيث الشمولية والعموم، صدىً لما كان يتردد أيضاً فى جنبات العالم الهلنستى من أثر للفكر الأفلاطونى والآرسطى. تلك الفكرة المحورية التى تفسر الكون بمراتبه المختلفة[٢] حيث تبدأ بعالم المحسوسات، وعادة ما كان يطلق عليه العالم السفلى أو التحتى (أى تصوير الحيوانات والطيور صغيرة الحجم وسط نباتات وزروع حقيقية فى

(١) راجع هامش رقم ٢.

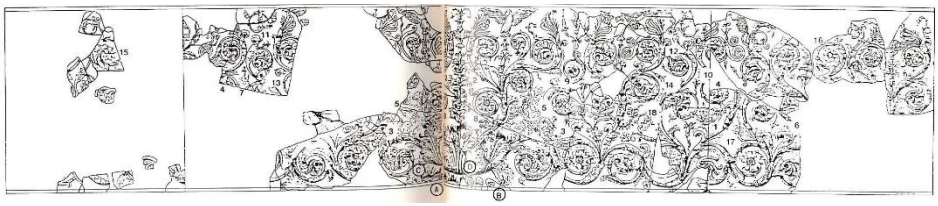
(٢) راجع على سبيل المثال لا الحصر:

Plato, ***Phaedo***, 78 - 84; Id., ***Timaeus***, 77 - 82 Aristotle, ***Met.*** 1090b 19 - 20; S. Samburasky, ***The Physical World of the Greeks***, London, 1956, pp. 65 - 6; W. K. C. Guthrie, ***A History of Greek Philosophy***, vol. V, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 254 - 61; vol. IV (Cambridge, 1980) pp. 338 - 41; vol. VI (Cambridge, 1983) pp. 138 - 49; 263 - 66; 315 - 19.

أسفل الصورة)، ثم يرتفع إلى العالم العلوي (الفوقى) الذي يتميز بالطاقات الروحية التي تهب الحياة لما دونها في العالم التحتي (أى تصوير ما ورد فى اللوحات الأسطورية).




**صورة رقم (١):** رسم تخطيطى لمذبح السلام بعد إعادة تخطيطه

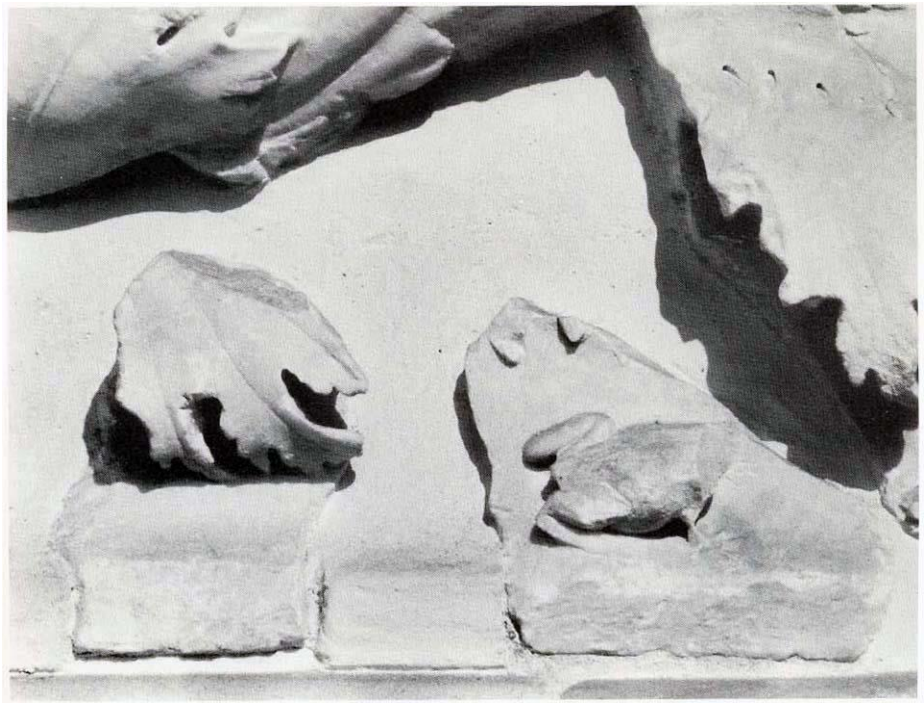


**رسم تخطيطى رقم (٢):** الإفريز النباتى الموجود على جدار الناحية الشمالية لسياج المذبح وأسفل موكب الأسرة الامبراطورية (من Moretti).

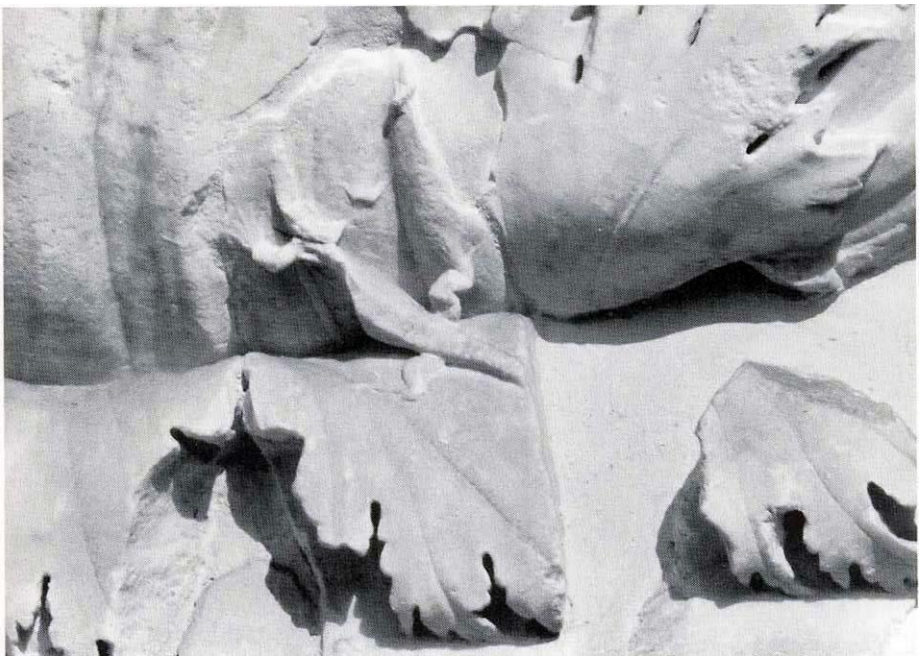
A – ثعبان وطيور صغيرة
B – ضفدع
C – سحلية
D – سحلية

١ – نبات الغار
٢ – ٤ نبات اللبلاب
٥ – ٦ كرمة (أو عنقود) عنب
٧ – أوراق شجرة البلوط
٨ – نبات الخشخاش (الأحمر)
٩ – زهرة

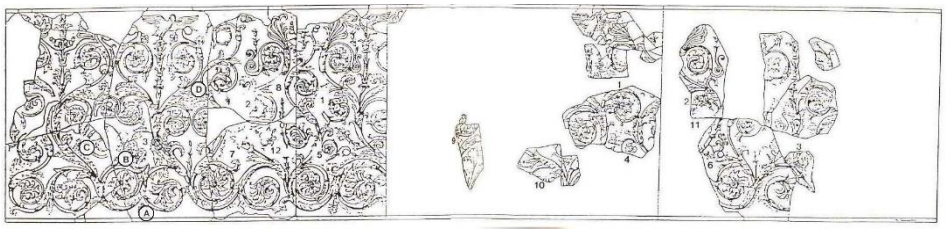
**صورة رقم (٣):** تفصيل من الرسم التخطيطى رقم (٢): ثعبان وطيور صغيرة من الإفريز النباتى على الناحية الشمالية



**صورة رقم (٤):** تفصيل من الرسم التخطيطى رقم (٢): ضفدع من الإفريز النباتى على الناحية الشمالية



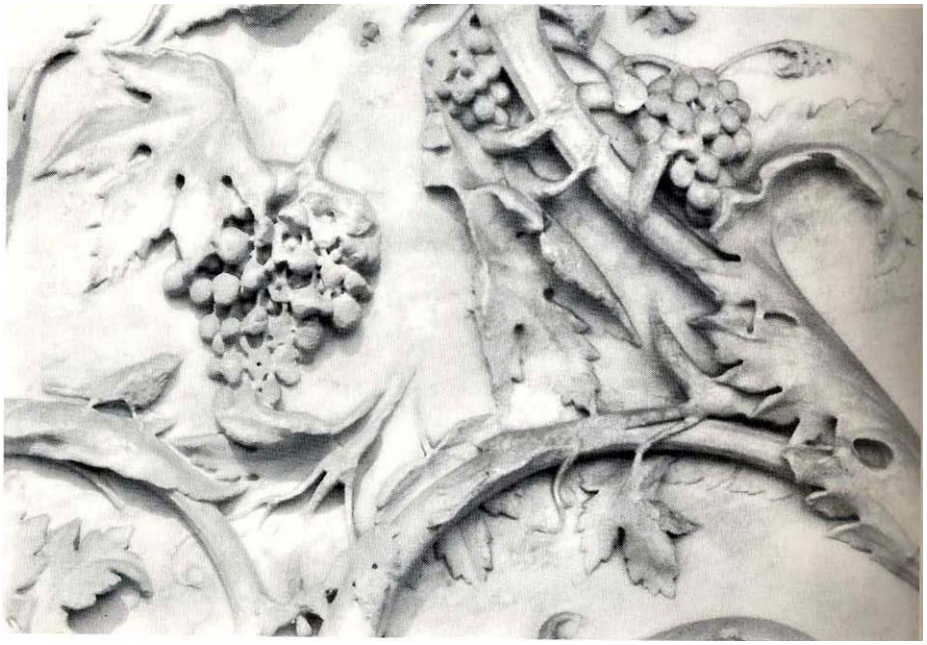
**صورة رقم (٥):** تفصيل من الرسم التخطيطى رقم (٢): سحلية من الإفريز النباتى على الناحية الشمالية



**رسم تخطيطى رقم (٦):** الإفريز النباتى الموجود أسفل موكب الأسرة الامبراطورية على الناحية الجنوبية (من Moretti)

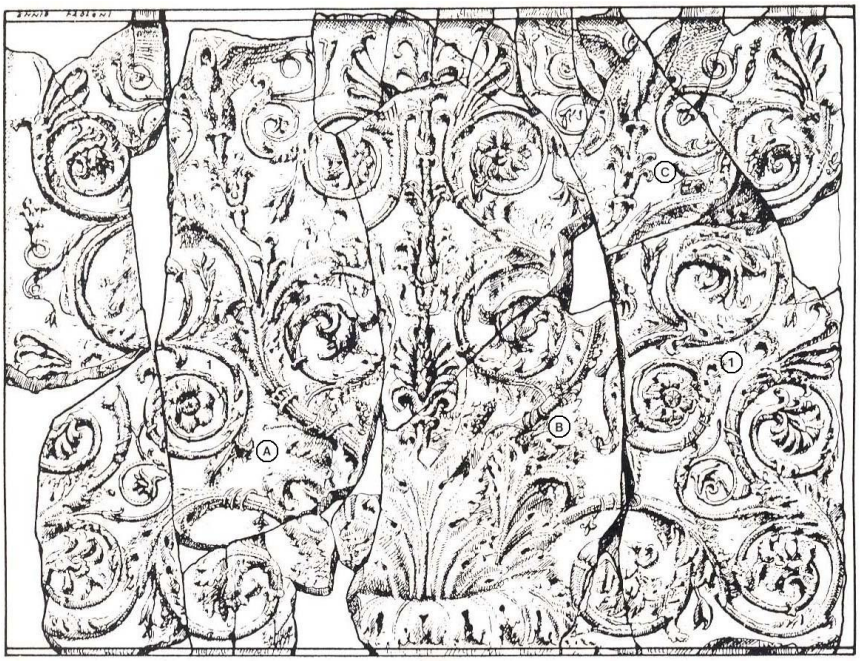
A – سحلية
B – طائر صغير
C – طائر صغير
D – فراشة
١ – نبات اللبلاب
٣ – كرمة (أو عنقود) العنب
٤ – زهرة
٥ –١٢ براعم

**صورة رقم (٧):** تفصيل من رسم تخطيطى رقم (٦)، سحلية من الإفريز النباتى الجنوبى



**صورة رقم (٨):** تفصيل من الرسم التخطيطى رقم (٦)، طيور صغيرة تأكل من عنقود عنب – الإفريز النباتى الجنوبى

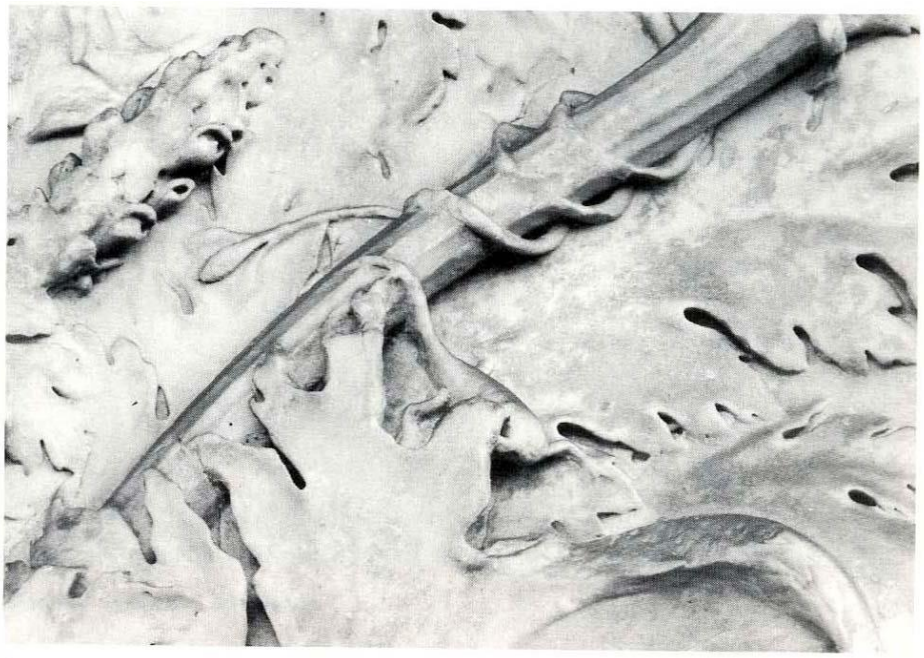
**صورة رقم (٩):** تفصيل من الرسم التخطيطى رقم (٦): فراشة فى الإفريز النباتى الجنوبى



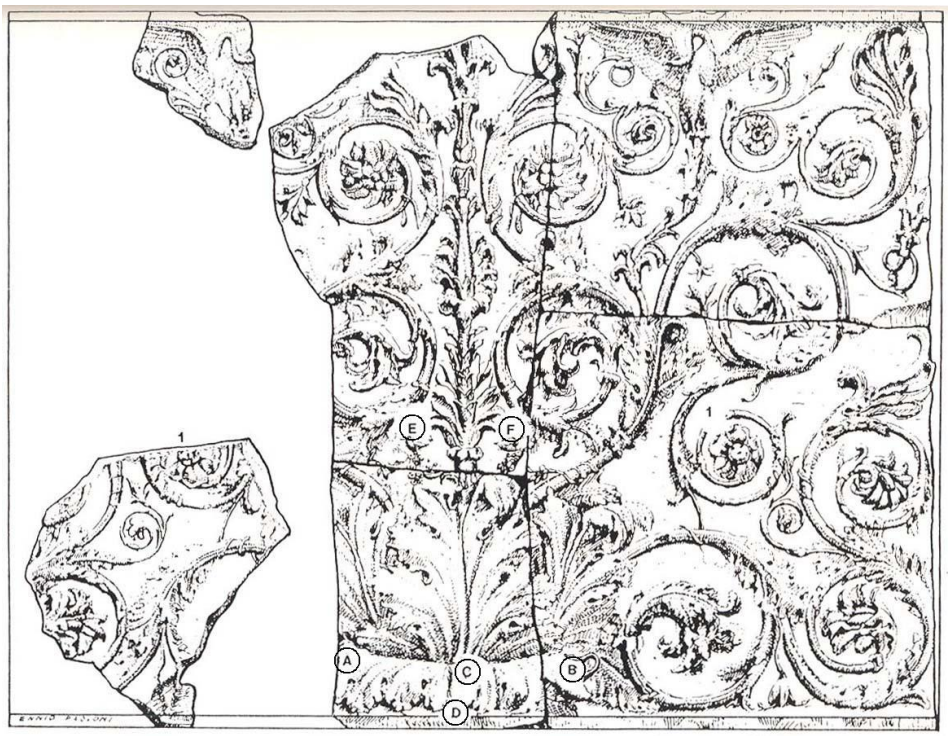

**رسم تخطيطى رقم (١٠):** اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة إينياس على الناحية الغربية (من Moretti)

١ – زهرة A – ثعبان B – سحليةC – طائر صغير

**صورة رقم (١١):** ثعبان وسط اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة إينياس على الناحية الغربية



**صورة رقم (١٢):** سحلية وسط اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة إينياس على الناحية الغربية

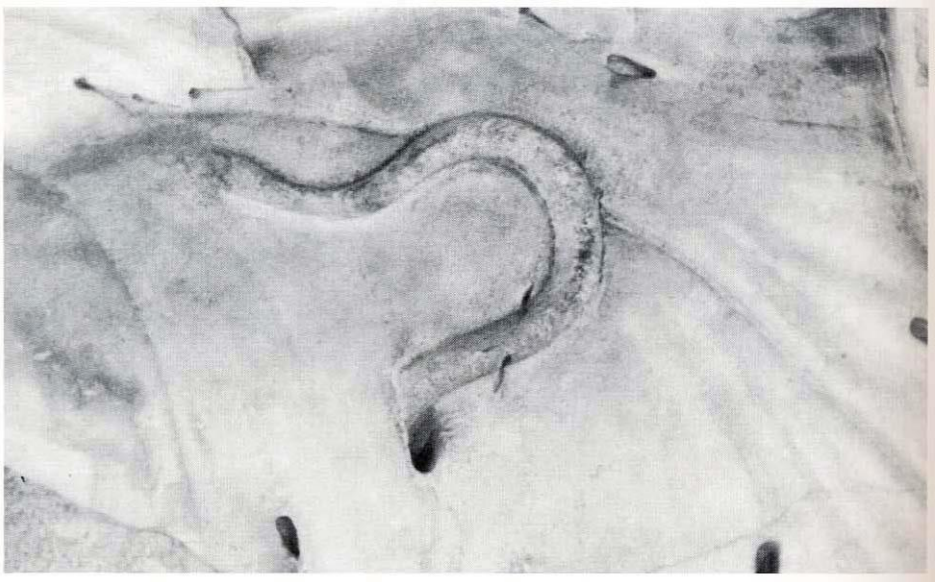



**رسم تخطيطى رقم (١٣):** اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة "روما" الناحية الشرقية (من Moretti)

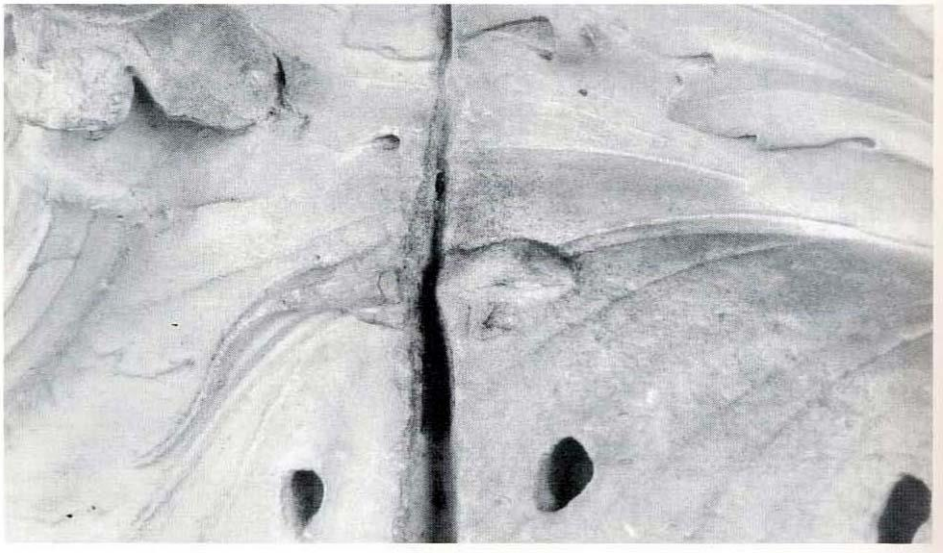
١ – زهرة　　A – سحلية　　B – ثعبان

C – طائرة صغير　　D – جرادة　　E – طائر صغير وجرادة

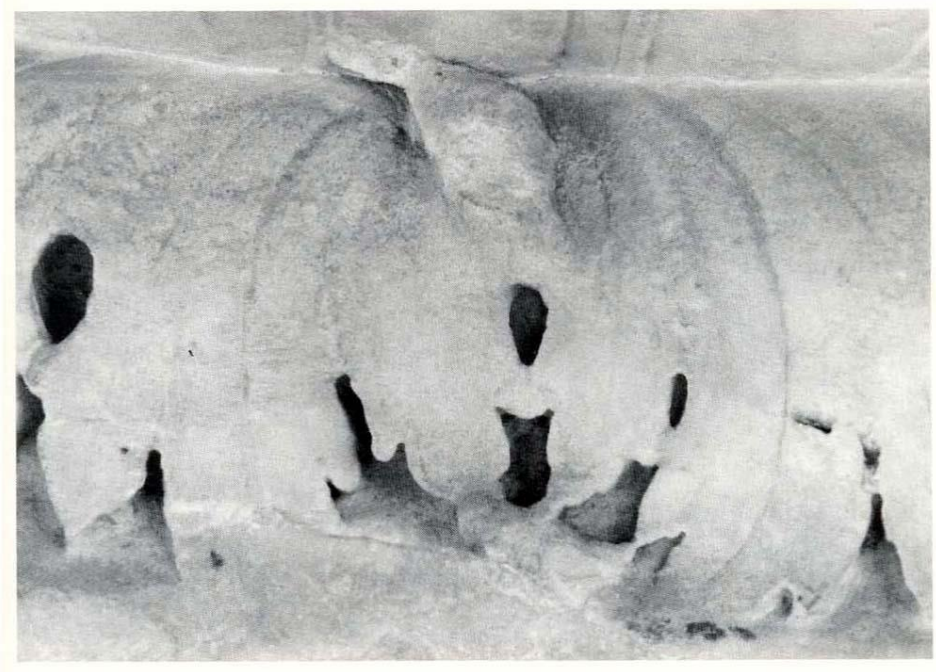
F – طيور صغيرة



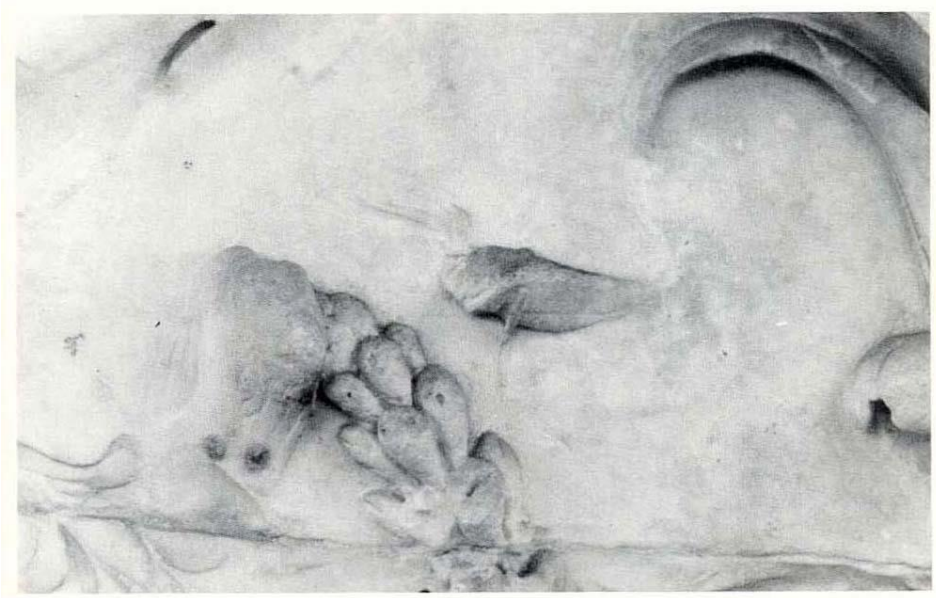
**صورة رقم (١٤):** ثعبان وسط اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة "روما" على الناحية الشرقية



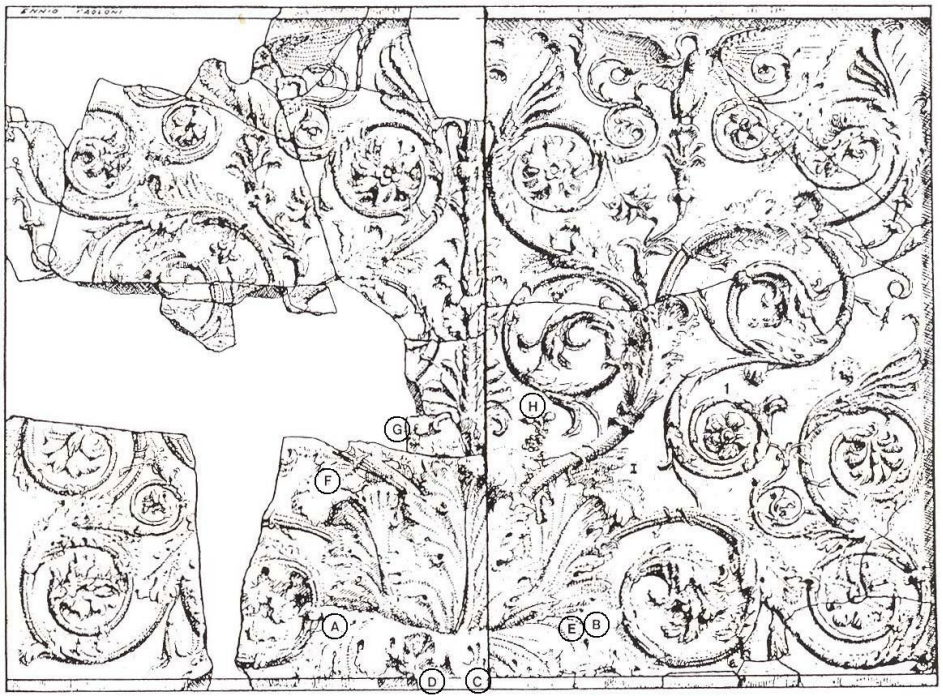
**صورة رقم (١٥):** سحلية وسط اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة "روما" على الناحية الشرقية



**صورة رقم (١٦):** طائر صغير وجرادة وسط اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة "روما" على الناحية الشرقية



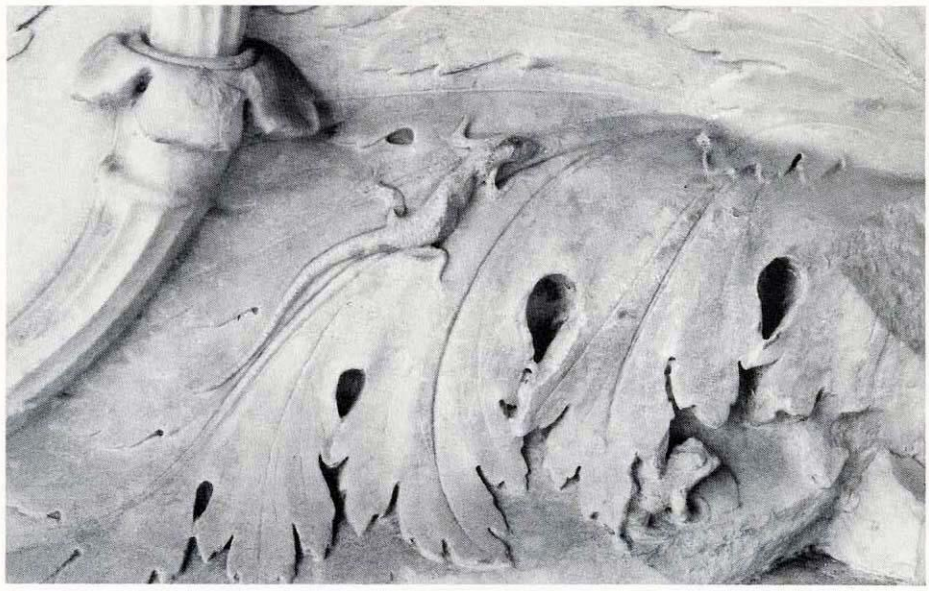
**صورة رقم (١٧):** طائر صغير وجرادة وسط اللوحة النباتية الموجودة تحت لوحة "روما" على الناحية الشرقية



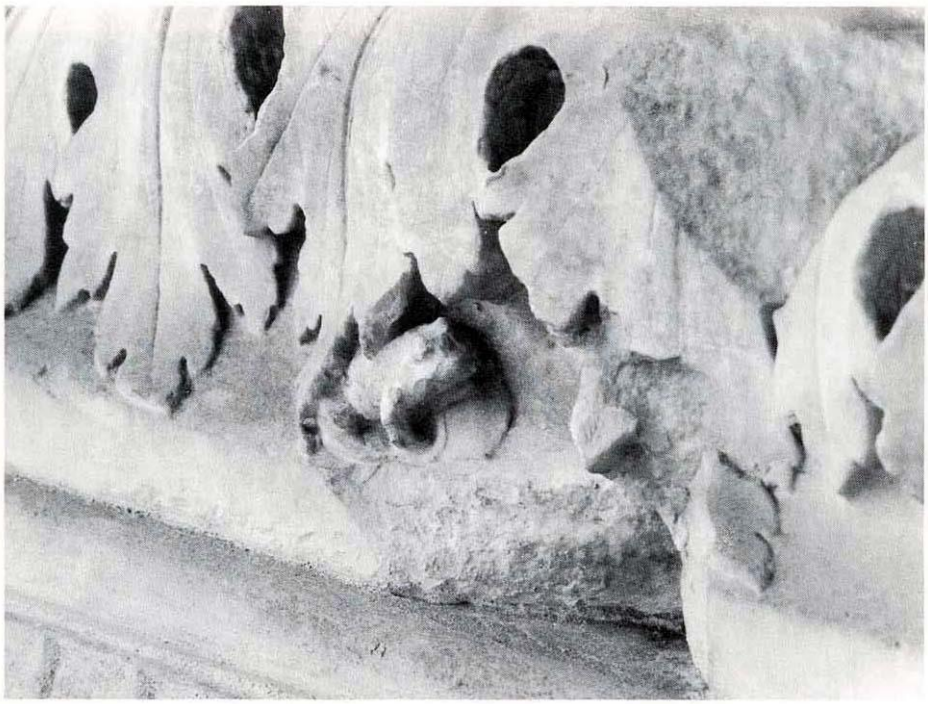

**رسم تخطيطى رقم (١٨):** اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة "Tellus" عند الناحية الشرقية (من Moretti):

| | | |
|---|---|---|
| ١ – زهرة | A – سحلية | B – ثعبان |
| C – جرادة | D – ضفدع | E – عقرب |
| F – ثعبان | G – جرادة | H – طيور صغيرة |

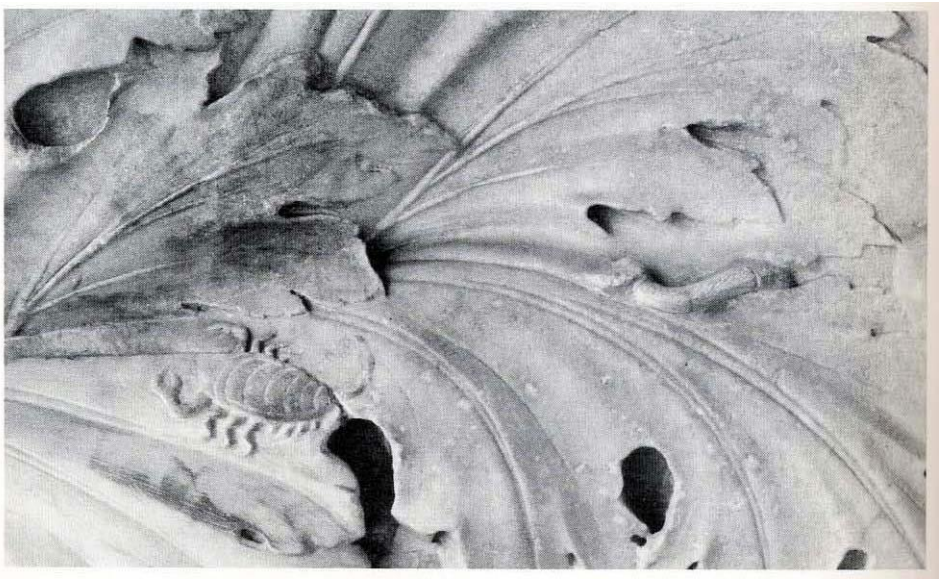
**صورة رقم (١٩):** تفاصيل من اللوحة النباتية الموجودة أسفل "Tellus" على الناحية الشرقية: كأس زهرة الأكانثوس مع سحالى وثعابين وضفدع وعقرب وجرادة وحلزون وطيور صغيرة



**صورة رقم (٢٠):** تفاصيل من اللوحة النباتية الموجودة أسفل "Tellus" على الناحية الشرقية: سحلية وضفدع



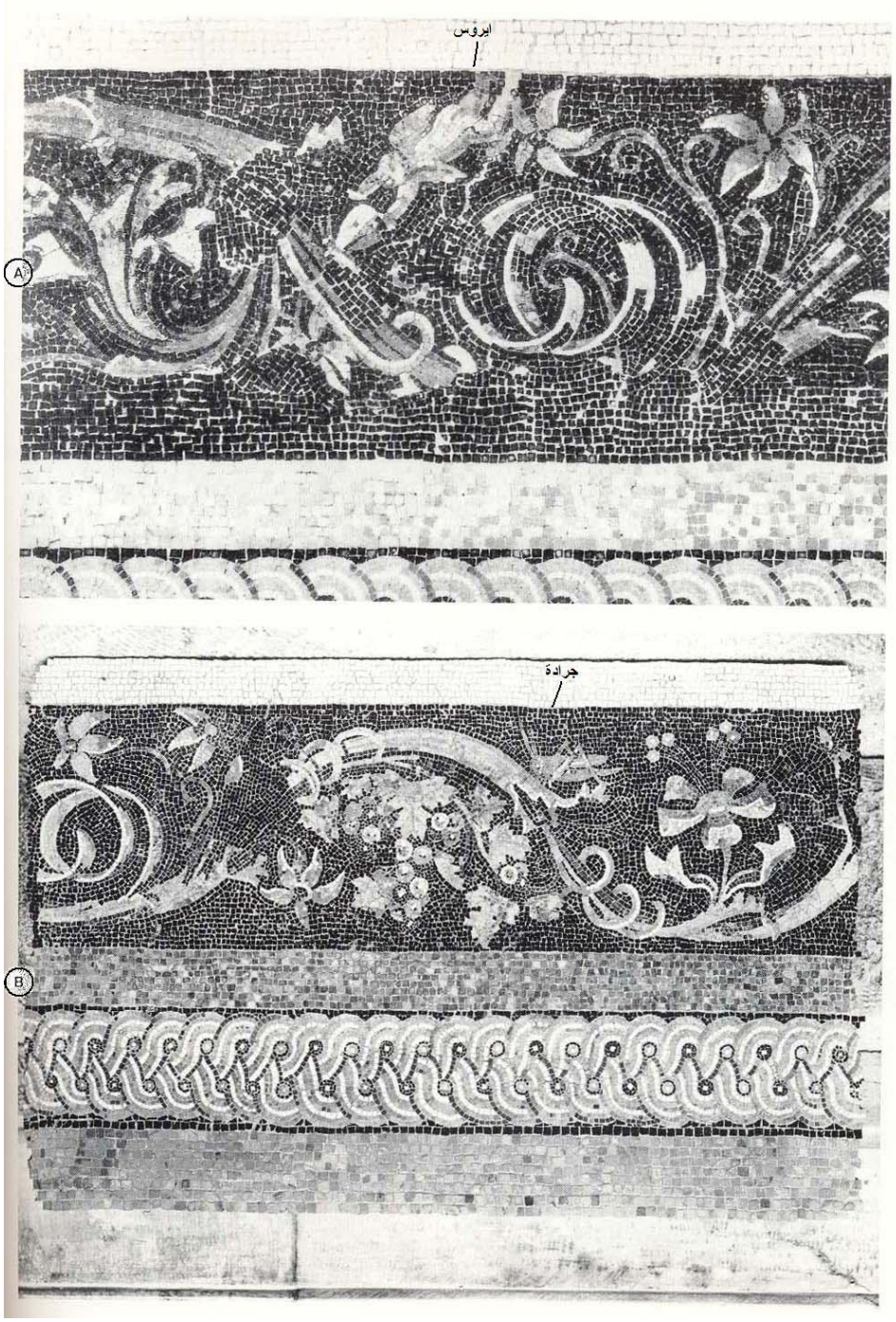
**صورة رقم (٢١):** ضفدع فى اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة "Tellus" على الناحية الشرقية



**صورة رقم (٢٢):** عقرب وثعبان فى اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة "Tellus" على الناحية الشرقية

**صورة رقم (٢٣):** ثعبان فى اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة "Tellus" على الناحية الشرقية

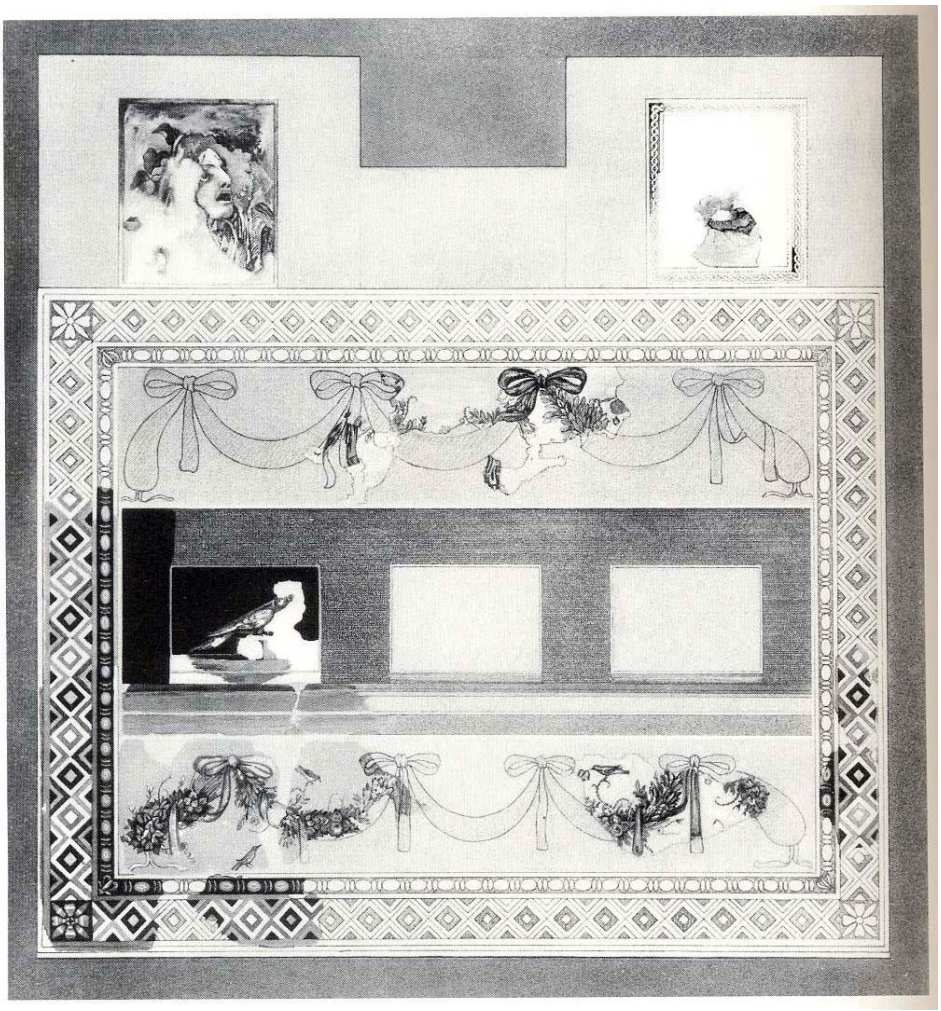
**صورة رقم (٢٤):** طيور صغيرة وحلزون فى اللوحة النباتية الموجودة أسفل لوحة "Tellus" على الناحية الشرقية




**صورة رقم (٢٥):** موزايك القصر رقم (5) فى برجامه (الهيفاستيون) – موجود فى متحف برجامه:

A – إيروس مع فراشه

B – عنب مع جرادة

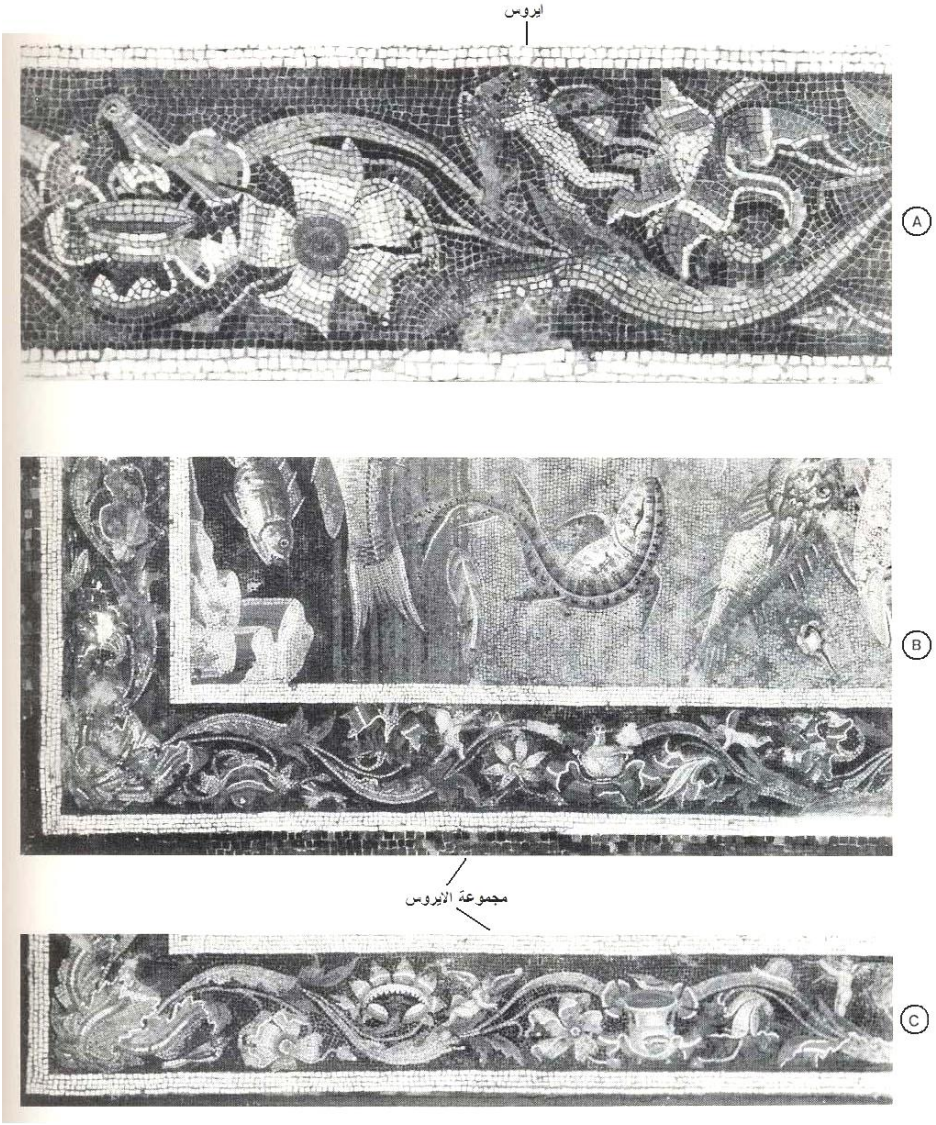


**صورة رقم (٢٦):** موزايك من القصر رقم (5) [Altargemach] موجود حالياً فى متحف برلين

**صورة رقم (٢٧ – a):** إناء من الفضة من Civita Castellana يصور عليه سحلية ونحله، موجود حالياً فى متحف نابولى

**صورة رقم (٢٧ – b):** طائر صغير وحشرة على جانب من إناء Civita Castellana

**صورة رقم (٢٧ – c):** ثعبان وضفدع على جانب آخر من إناء Civita Castellana



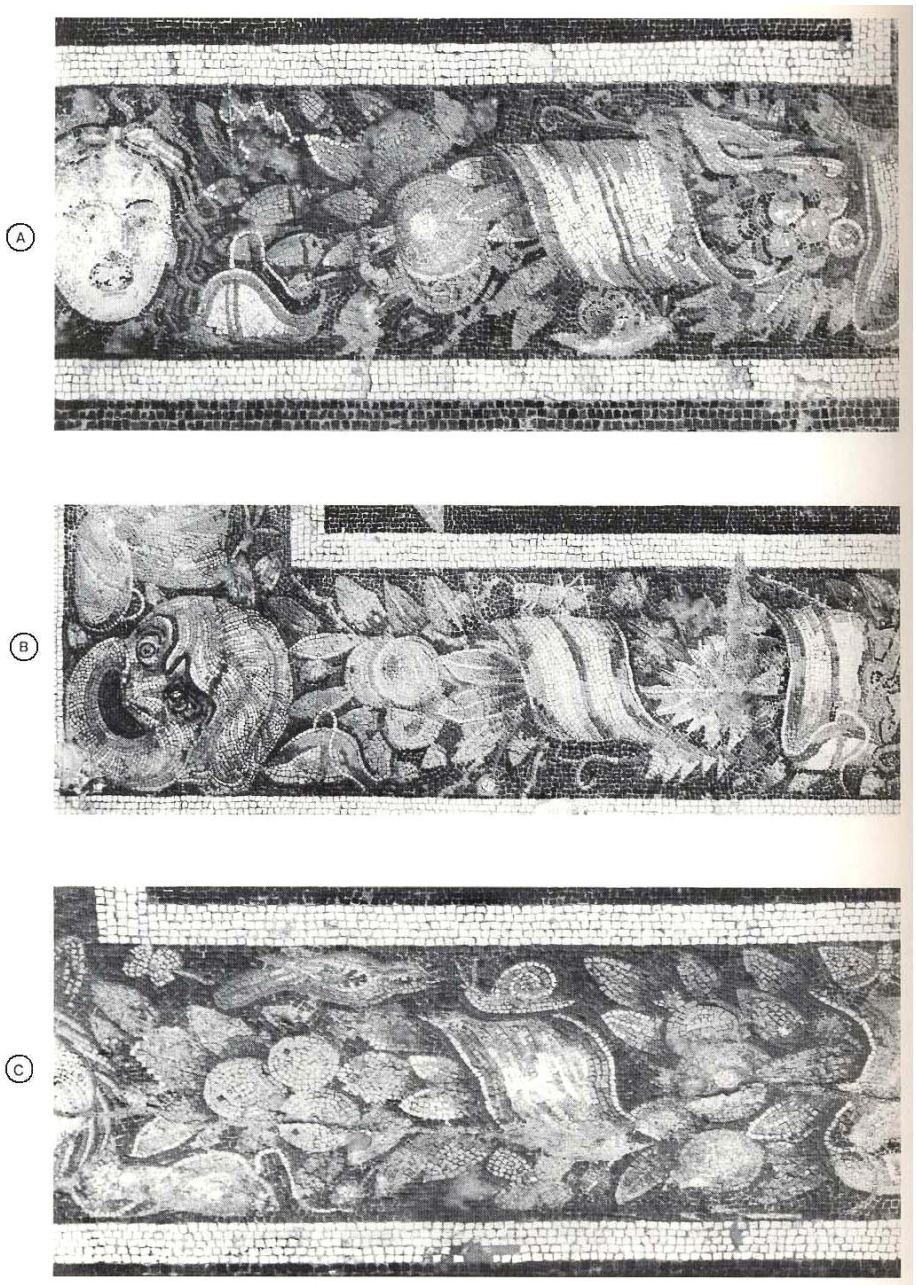

**صورة رقم (٢٨):** (موزايك السمك) فى منزل الفاون فى بومبى:

A – إيروس مع فراشة.

B – مجموعة الإيروس وجرادة وأرنب.

C – مجموعة الإيروس وطيور صغيرة وحلزون.

موجودة فى متحف الآثار الوطنى فى نابولى.




**صورة رقم (٢٩):** (موزايك اليمام) من منزل اليمام فى بومبى:

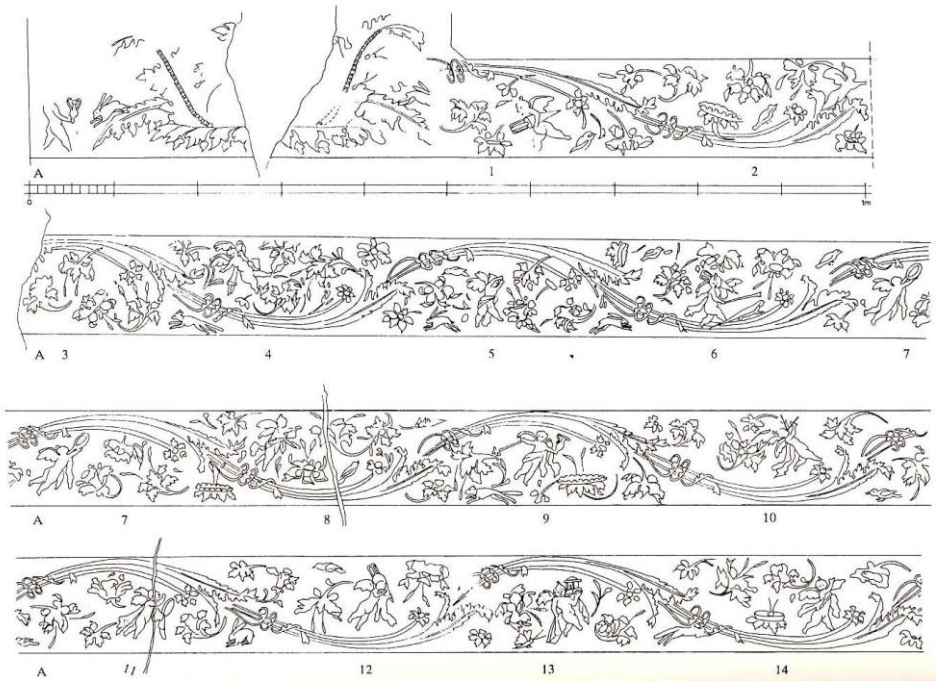
A – جرلاندا مع طائر صغير وحلزون.

B – جرادة.

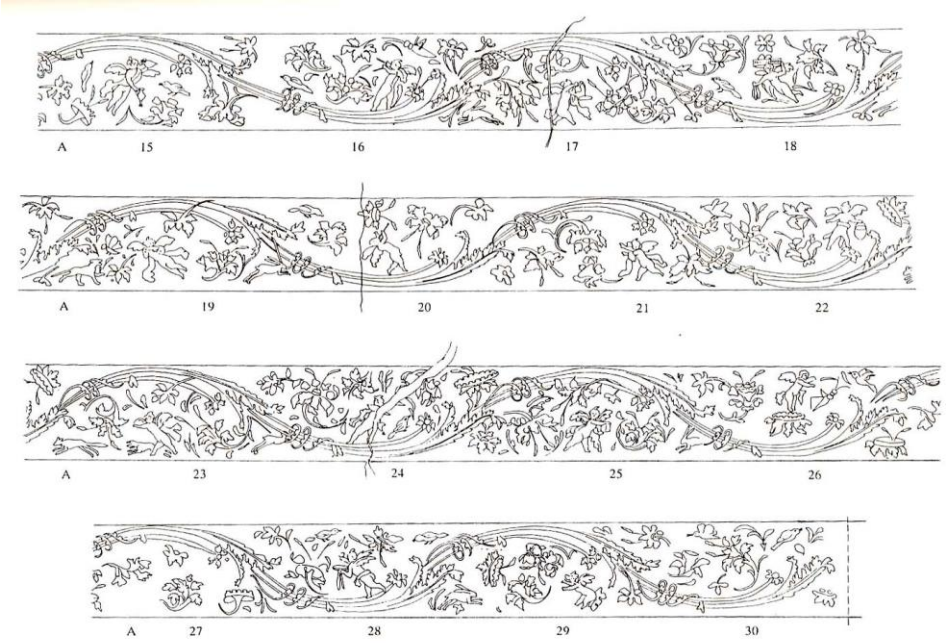
C – فأر وطائر صغير وحلزون وفراشة.

فى متحف الآثار الوطنى فى نابولى.

**صورة رقم (٣٠):** إفريز عليه رسم من الطراز الأول من حجرة (Oecus 44) فى منزل الفاون فى بومبى




**صورة رقم (٣١ – a):** رسم تخطيطى من (حجرة الأسرار) فى فيلا الأسرار فى بومبى – (من Pappalardo)

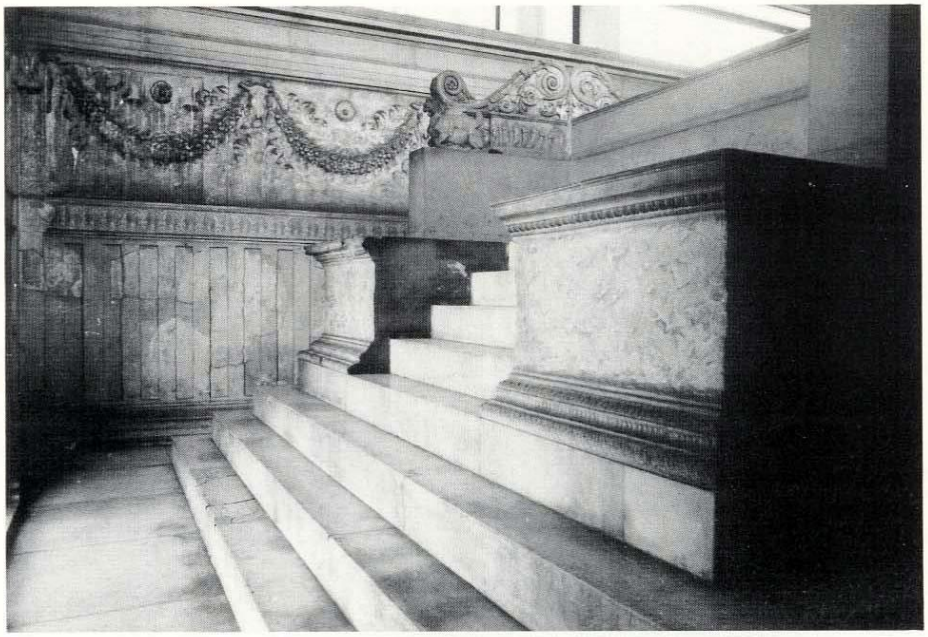



**صورة رقم (٣١ – b):** رسم تخطيطى من (حجرة الأسرار) فى فيلا الأسرار – بومبى

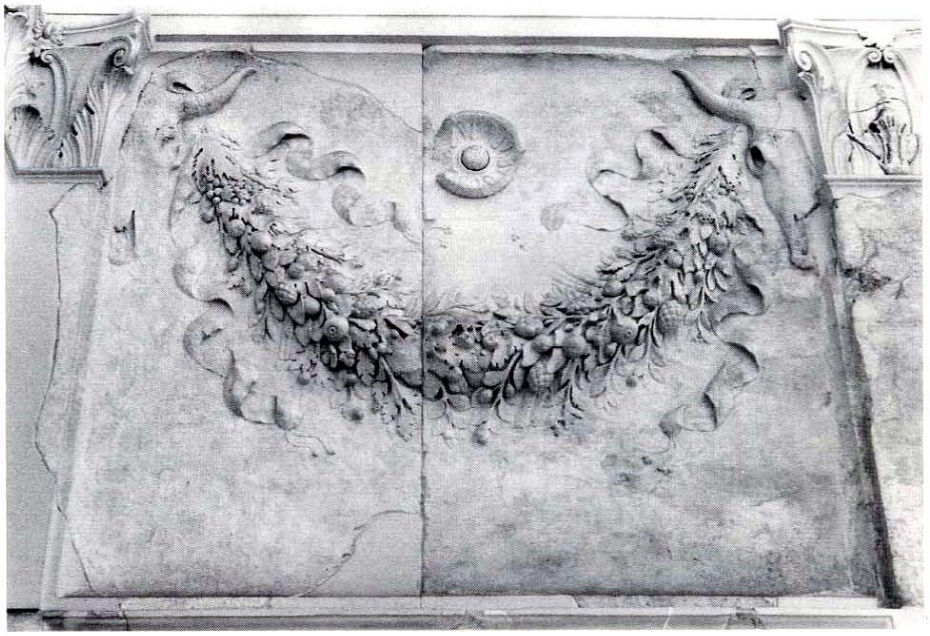
**صورة رقم (٣٢):** لوحة "Tellus" عند الناحية الشرقية

**صورة رقم (٣٣):** طائر الكركى المصورة عند أسفل الزاوية اليسرى فى لوحة "Tellus"

**صورة رقم (٣٤):** نحت بارز من قرطاجة – متحف اللوفر



**صورة رقم (٣٥ – a):** فستونات الجرلاندا على الحائط الداخلى للمذبح



**صورة رقم (٣٥ – b):** صورة تفصيلية لواحدة من الفستونات الممتلئة بثمار النباتات والفاكهة والزهور أيضاً

**صورة رقم (٣٦):** نحت بارز من الرخام من أثينا