نماذج من مهن الذكور فى مصر خلال العصر الروماني
نشر ودراسة لمجموعة من التراكوتا المحفوظة بالمتحف المصرى

تقديم

صار اصطلاحا بين علماء الآثار اليونانية والرومانية أن فن التراكوتا يعني التماثيل المصغرة المصنوعة من الطين المحروق خاصة خلال العصرين الهلينستى والروماني؛ وهذا الفن غني بالإبداع سواء في التماثيل المشكلة باليد أو التى شكلت على القالب، كما أنه غنى بتنوع موضوعاته غير أن هذا الفن يمثل الطبقة الدنيا من المجتمع؛ فغنى عن البيان أن التماثيل المعدنية والرخامية تمثل الطبقة العليا في المجتمع نظراً للتكاليف الباهظة والمهارة الفائقة في الصياغة والصقل بعكس تماثيل الطين المحروق، غير أن فن التراكوتا في الوقت نفسه لا يخلو من روعة في التنفيذ بل يفوق الفنون الأخرى في تنوع موضوعاته .

يهدف البحث لإلقاء الضوء على مجموعة متنوعة من التراكوتا كائنة بقاعة ٣٩ بالمتحف المصرى، تشير سماتها الفنية إلى رجوعها للعصر الروماني، وأهم ما يلفت النظر في هذه المجموعة أنها غير مسبوقة النشر والدراسة هذه واحدة ، أما الأخرى أنها اختيرت بعناية من قبل الباحث لتمثل موضوعات متنوعة من واقع الحياة اليومية ،ثم اختيرت المجموعة لتماثيل أفراد ذكور صورهم الفنان أثناء تأدية أعمالهم المهنية أو يحملون أدوات تشير إلى طبيعة المهنة التي يمتهنونها. ومرجع ذلك هو أن تصوير الذكور في فن التراكوتا كان نادرا مقارنة بتماثيل النساء التي لاقت شهرة وانتشارا لا مثيل له في فن التراكوتا خلال العصرين اليوناني والروماني وأهمها بطبيعة الحال تماثيل التناجرا .

كما أن تصوير المهن والحرف مرتبطة بفن التراكوتا بدرجة كبيرة والذي هو في الغالب يمثل فن الشارع ، كما أن تخصيص الذكور في هذه الدراسة دون غيرهم كان نتيجة لطبيعتهم التي تتطلب منهم كسب أرزاقهم من خلال هذه المهن والحرف فهم بطيعة الحال الأكثر تحركا وانتشارا في الشارع من الإناث واللائى كن يمارسن عادة عملهن داخل المنزل إلا في حالات نادرة كانت تمارس فيه الإناث عملهن خارج البيت.

ويمكن التعرض لهذه القطع الفنية بالدراسة الوصفية والتحليلية ومحاولة تأريخها طبقاً لسماتها الفنية أو طرزها الفنية أو مقارنتها بمثيلاتها معلومة التأريخ أو حسب المكان التي اكتشفت فيه هذه القطع ؛ إذ ربما هناك ثمة عملات كشفت معها في طبقة واحدة من الحفائر مثلاً أو ما شابه ذلك .ثم يحاول البحث في الخاتمة استنتاج ما قد تتوصل إليه الدراسة من إسهامات أو ثمة دلائل قد تضيف جديداً أو تؤكد معلومة ما وردت في مصدر أدبى.

القطعة الأولى (صورة رقم ١ أ، ب، ج)

رقم التسجيل : ٢٦٧٥٢ الارتفاع: ٨ سم المصدر: نقراطيس

هذا التمثال يمثل شاباً يجلس جلسة غير معتادة ويمسك بقربة للماء بين يديه(صورة رقم ١ أ)، أما عن هذه الجلسة فهو يستند على الأرض بركبتيه وجزعه ومرفقيه على قربة الماء بينما يتطلع برأسه للأمام ثم يرجع ساقيه للخلف ليستند بقدميه على قربة الماء التي افترشها هذا الشاب لتكون بمثابة قاعدة له (صورة رقم ١ ب) بينما يمسك بفوهتها المستديرة مما يشير إلى وظيفته ومهنته الأساسية وهي السقاية.

صور الشاب عارياً ولا يرتدي سوى رباطاً لقربة الماء معقوداً حول رقبته ويستمر وراء ظهره ليتصل بجسم القربة وفي نهايته تتناثر على القربة بعض الشعيرات (صورة رقم ١ ج) مما يشير إلى كون هذا الرباط مصنوعاً من جلد الماعز وربما يشير إلى مادة الخام نفسها التي صنعت منها قربة الماء ويؤكد ذلك الشكل الانسيابي للقربة والتي تأخذ شكل الموجة أسفل هذا الشاب أو السقا، وكذلك شكل الفوهة المتموج من خلال إحاطة السقا للفوهة بين يديه مما يشير إلى مرونة المادة الخام المصنوعة منها القربة والتي يرجح أنها من جلد الماعز، يشكل الرباط مع القربة شكل نصف دائري ربما ليمكن الإمساك بالتمثال من خلال هذا التجويف.

صور الوجه ممتلئاً والفم مكتنز ومفتوح بعض الشيء والأنف صغيرة والأذن دقيقة والحواجب كثيفة ومتصلة بينما صورت العيون بشكل متقن للغاية فهي تتجه لأعلى لتتسق مع رقبته فهو يرفع قامته لينظر لأعلى تذكرنا بنظرة الإسكندر الأكبر في صياغة ليسيبوس[١]. صورت حدقة العين وإنسان العين بشكل متقن وطبيعي، أما عن شعر الرأس فصور بشكل طويل وغزير ومسترسل صاغه الفنان على هيئة خصلات في صفوف، يتراجع للوراء حتى يغطي كل الرقبة من الخلف. جدير بالذكر أن غزارة شعر الرأس يقلل من حجم الجبهة والتي يظهر بها بعض التجاعيد كناية عن جدية هذا السقا ونظرته الصارمة.

طبيعة المادة الخام لهذا التمثال من نوعية الطمي النيلي والذي يتميز بعد عملية حرقه باللون البني الداكن أو البني المحمر[٢]، وهذا النوع من الطين ينتشر في كافة مناطق الدلتا ووادي النيل[٣]؛ ومن ثم فإن هذه القطعة الفنية والتي عثر عليها في نقراطيس تشير الدلائل أنها صنعت من نفس الطينة المحلية غير أنه أضيف عليها طبقة اللامعة أو ما يعرف بالتزجيج *glaze* كطبقة مزينة للتمثال كالتي تضاف للأواني الفخارية قبل عملية الحرق[٤]؛ فالتمثال يبدو لأول وهلة كأنه مصنوع من المعدن وذلك من خلال جودة الحرق وإضافة الطبقة اللامعة فضلا عن جودة المادة الخام.

يمكن مقارنة لون المادة الخام لهذا التمثال بمجموعة التراكوتا المحفوظة بالمتحف البريطاني والتي مصدرها نقراطيس؛ وجميعها تأخذ اللون البني الداكن وبعضها أضيف لها الطبقة اللامعة والبعض الآخر بدونها[٥]، كما يوجد عديد من قطع التراكوتا والمماثلة من حيث لون مادة الخام محفوظة بالمتحف اليوناني الروماني[٦].

أما عن تكنيك هذا التمثال فلا شك أنه شكل باليد وليس بالقالب لكونه حالة نادرة وفريدة من ناحية فضلاً عن الصياغة المتقنة لجميع أجزاء التمثال من ناحية أخرى ؛ فقد أبدع الفنان في تشكيل هذا التمثال والاهتمام بكافة

---

(1) Pollitt, J., Art in Hellenistic Age, (Cambridge, 1986), pp. 47-58.

(2) Prinz, H., Funde aus Naukratis,Beitrage zur Archaologie und Wirtschajtsgeschichte des VII. Und VI. chr., (Leigzig, 1908), pp. 84-86; Shier, L., Terracotta Lamps from Karanis, (Michigan, 1906).

(٣) عزت قادوس: فنون الإسكندرية القديمة، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية)، ٢٠٠١، ص ٢٥٢.

(4) Higgins, R., Terracottas of Greek and Roman Antiquities in The British Museum, Vol. 1, (London, 1969), pp. 5- 6; Lane, A., Greek Pottery, (London, 1971), p. 3.

(5) Higgins, R., op. cit., pp. 404- 407,nos. 1542–50.

(6) Bereccia, E., Terre Cotte Figurate Greche e Greco – Egizie del Museo di alessandria, in Monuments d'Egypte Greco–Romaine, II, Bergamo, 1930, pp. 5–8; Dunand , Catalogue des terres cuites Greco romain d'Egypte, (Paris, 1990), pp. 15–19.

التفاصيل التشريحية لجسم السقا وإظهار المشاعر الجياشة من خلال النظرات القوية والمعبرة والتي يمكن أن نطلق عليها كما أسماها العلماء سمة *Morbidezza*[١] ، كما صور الوجه ممتلئاً خالياً من عظام الوجه فيما يعرف بسمة *Sfomato*[٢]، كما أتقن الفنان عضلات البطن والفخذين ومنطقة الظهر والذراعين في واقعية متقنة، أما أكثر أجزاء التمثال روعة وتعبيراً فهي منطقة الرأس؛ سواء ملامح الوجه وصياغة الشعر والرقبة الممتلئة وانحناءة الجسم وليونته ، والانسيابية المطلقة في تنفيذ هذا الوضع المتميز والفريد ،فضلاً عن تموج قربة الماء والبراعة في تشكيل شعر الرأس بهذا التميز بالإضافة إلى ظاهرتى *Sfomato* و *Morbidezza*؛ وهذه جميعها سمات فنية تتسق وسمات براكستيليس ومدرسته الفنية[٣] ، والتي أثرت مدرسة الإسكندرية الفنية خلال العصرين اليونانى والرومانى ولا يستبعد أن الفنان الذي صاغ هذا التمثال أحد تلاميذ مدرسة الإسكندرية .

يمكن أن نرجع هذه القطعة الفنية للقرن الثاني الميلادي وخاصة العصر الأنطونيني نظراً للنظرة التعبيرية القوية والحادة المتمثلة في التمثال فضلاً عن استدارة الحدقة وتحديد إنسان العين[٤] ، بالإضافة إلى صياغة خصلات شعر الرأس الكثيفة ذات الشكل المتموج[٥] وهو ما يتناسب مع خاصية الضوء والظل لتحقيق الرؤية المتكاملة لشعر لشعر الرأس[٦] .

من خلال دراسة هذه القطعة الفنية يمكن أن نستنتج عدة استنتاجات؛ أولها عراقة مدينة نقراطيس عبر العصور التي أسست كمستوطنة يونانية في غرب الدلتا قبل مجئ الإسكندر الأكبر إلى مصر بعدة قرون[٧] ، واستمرت مزدهرة اقتصاديا حتى العصر الروماني كما يشير معنى العثور على قطعة فنية بهذه الجودة والإتقان من القرن

---

(١) فوزي الفخراني، الإسكندرية والفن في العصرين اليوناني والروماني، من الإسكندرية منذ أقدم العصور، الإسكندرية ١٩٦٣، ص ١٢٢– ١٢٣ .

(2) Pedley, J ., Greek Art and Archaeology, Third Edition, (London, 2002), p. 308.

(3) Boardman, J., Greek Sculpture, The Classical Period, (London, 1984), pp. 69 – 71; Pollitt , J., op. cit, p. 161; Pedley, J., op. cit, pp. 307 – 309; Stafford, E, Ancient Greece, Life, Myth and Art, (London, 2004) , p.66 .

(٤) عزيزة سعيد: النحت الروماني من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي، (الإسكندرية – بدون تاريخ)، ص ١٥١–١٥٥. ١٥٥.

(5) Kleiner, D., Roman Sculpture, (London, 1992), pp. 268–270.

(6) Woodford, S., The Art of Greece and Rome, (Cambridge Uni. Press, 1982), pp. 86–87; Russell, D., The Arts of Prose: The early Empire, in The Roman World, ed. John Boardman, (Oxford Uni. Press, 2001), pp. 243–266.

(٧) هي حالياً قرية كوم جعيف مركز كوم حماده/ محافظة البحيرة؛ إذ كانت تقع على الفرع الكانوبي للنيل على بعد حوالي ثمانين كيلو مترا جنوب شرق الإسكندرية، وكان أول من أقامها واستقر بها مجموعة من مهاجري ميليتوس في القرن السابع قبل الميلاد، استمرت تؤدي دورها الحضاري إلى أن اضمحلت بسبب تحويل النيل مجراه مع نهاية العصر الروماني في مصر كانت نقراطيس مستوطنة يونانية في مصر أسست بقرار من الملك المصري بسماتيك الأول ،وكان هذا الملك يستعين بالجنود الإغريق في الجيش المصري ولكن هذا العمل أثار مواطنيه مما دفعه إلى توطينهم في منطقة قريبة من عاصمته في غرب الدلتا لكي يكونوا بعيدين عن الاحتكاك مع المواطنين وفي الوقت نفسه قريبين إليه، راجع: فوزي مكاوى: تاريخ العالم الإغريقي وحضارته، (الدار البيضاء، ١٩٨١)، ص ص ١٠٨ – ١٠٩ .

الثاني الميلادي مما يعني ازدهار المدينة اقتصاديا وحضاريا، كما أنها من دون شك مأهولة بالسكان خلال هذا العصر مما تطلب وجود سقا يجوب شوارع المدينة من أقصاها إلى أقصاها ليمارس مهنته.

كما يمكن القول أن تصوير هذا السقا عاريا يشير إلى السمة اليونانية في صياغة التماثيل والتي أوضحت جسماً مثالياً مما يشير إلى غلبة الجنس اليوناني في هذه المدينة خلال العصر الرومانى. يؤكد ذلك المصادر الأدبية والبرديات اليونانية المكتشفة في مصر خلال العصر الروماني؛ إذ تؤكد جميعها أن نقراطيس أصبحت مدينة إغريقية حرة Πολις بعد أن خصص الملك بسماتيك الأول (٥٦٩-٥٦٦ ق.م.) هذه المدينة لجميع الإغريق المدنيين المقيمين في مصر، ومنذ ذلك الوقت أصبحت مدينة نقراطيس إحدى المدن الثلاث التي ينزل بها الإغريق خلال عصر البطالمة مع الإسكندرية وبطلمية وكان لهم امتيازات خاصة ويشكلون الطبقة العليا فيها[١]، وخلال العصر الروماني اعتبر الرومان مواطني المدن الثلاث هللينيين لا يجوز المساس بهم والحفاظ على مزاياهم السابقة بل كان محظوراً خلال العصر الروماني في هذه المدن الثلاث التزاوج الكامل الأهلية بين مواطني هذه المدن وبين الوطنيين وذلك للحفاظ على نقاء عنصرهم[٢].

كما يشير هذا التمثال إلى حرص الفنان خلال العصر الروماني على نقل حركة الشارع المصري بكل طبقاته وخاصة الطبقة الدنيا من المجتمع وهذا ما يميز فن التراكوتا .

يمكن مقارنة نموذج السقا بالمتحف المصري (صورة رقم ١ أ، ب ، ج) بتمثال صغير من الرخام الأبيض محفوظ بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية ومشترى من مصر السفلى[٣] يصل ارتفاعه إلى ٤١ سم؛ التمثال لسقا بدون رأس والشاهد هو أن الرجل يرتدي خيتوناً شفافاً يكشف عن جزء كبير من صدره ويحمل قربة الماء على ظهره ويربطها حول صدره وكتفيه بحبل مزدوج متين زيادة في الأحكام مما يشير إلى ثقل القربة وهذا ما حرص عليه أيضاً السقا في نموذج المتحف المصرى .

تشير الدراسة المقارنة للنموذجين إلى الإتقان التام بكافة تفاصيل أجزاء التمثالين والبراعة في تصوير لحظة بعينها؛ فنموذج المتحف اليوناني الروماني يصور الفنان السقا أثناء أداء عمله فهو يحمل قربته على ظهره ويسير بها وينحني قليلاً للأمام فهو يئن من ثقل القربة، أما نموذج المتحف المصري فصوره الفنان في لحظة استرخاء ربما إثر فراغه من عمله، ورغم هذا التنوع فصياغة كل من النموذجين تنم عن مرحلة ازدهار ورقي فني منقطع النظير .

جدير بالذكر أن الفنان في المثالين حرص على إبراز السقا بعضلات مفتولة وبنيان قوى؛ فعلى ما يبدو أن أصحاب هذه الحرفة كانوا ينتقون من الرجال الأقوياء وذلك لتحمل متاعب هذه المهنة ومشاقها. كما يمكن ملاحظة من خلال الدراسة انتشار مهنة السقاية في المدن الصغيرة وذيوع صيتها خارج العاصمة سواء بسواء؛ فالمثالين المشار إليهما عثر عليهما في الدلتا .

---

(1) Barans, J., Egyptians and Greeks, pap., Brux. 14, (1978), p. 7.

(٢) إبراهيم نصحى، تاريخ مصر في عصر البطالمة، ج ١، (الأنجلو المصرية ١٩٨٧)، ص ٢-٥؛ حسن الإبيارى، تاريخ مصر الاجتماعي والاقتصادي تحت حكم الرومان، (القاهرة ٢٠٠٤)، ص ص ١٢١-١٢٤.

(٣) رقم تسجيل ٢٣٩٢٤، قاعة ١٦؛ فكري حسن وآخرون: الإسكندرية، المتحف اليوناني الروماني (المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٣) ص ١٣٢.

تجدر الإشارة كذلك أن ملامح هذا الشاب تتفق وملامح رأس الشاب من بلاد الغال والذي كشف عنه في الجيزة ومحفوظ بالمتحف المصرى[١] الذي ميز فن مدينة برجامة خلال العصرين الهلينستي والروماني[٢]، مما يرجح أن جنسية هذا الشاب كانت من بلاد الغال وجاء إلى مصر ليعيش على أرضها فلحق بهذه المدينة المتميزة بسكانها ليشتغل هذه المهنة. ويبدو أن هذا التمثال من نتاج مدرسة الإسكندرية الفنية إذ أن القشرة اللامعة *glaze* المعروفة بالتزجيج على الأدوات والتماثيل الصغيرة، والتي كانت تزين المنازل أو تحفظ مع الموتى في المقابر، اليد الطولى في اختراع الزجاج ولقد كانت الإسكندرية البلد الرئيسي إن لم تكن البلد الوحيد لهذه الصناعة ولم تنازعها في مكانتها هذه سوى سوريا[٣].

القطعة الثانية (صورة رقم ٢ أ ، ب)

رقم التسجيل: ٢٧٣٦٧ الارتفاع: ٢١,٥ سم المصدر: غير معلوم

تمثال يمثل صبيا يقف على قاعدة (صورة رقم ٢ أ) يقدم القدم اليسرى ويمسك بين يديه إناء على ما يبدو من نوع الهيدريا[٤] في وضع أفقي يفرغ منها الماء على الأرجح في إناء كبير من نوع الأمفورا[٥] إلى جوار قدمه اليمنى. صور هذا الصبي عارياً يرتكز على قدمه اليسرى ويسند الهيدريا على فخذه الأيسر أيضاً ، صور الصبي برأس حليقة ومغطاة بشعر مستعار أو ما يعرف بالباروكة والتي تنسدل خصلاتها على كتفيه ولا تخفي الباروكة شعر رأسه القصير جداً .

يغطي الشعر المستعار الأذنين ومقسماً إلى خصلات أفقية ومزخرفاً على الجانبين بشريط متموج. صورت الجبهة عريضة محددة بخط فاصل يفصل بينها وبين شعر الرأس القصير . الوجه ممتلئ وخاصة على جانبى الجبهة فوق الحاجبين وفي الوجنتين وأسفل الذقن ؛ وهذا الامتلاء يتسق مع الرقبة الممتلئة.

صورت العيون واسعة ذات جفون منتفخة، كما لم يحدد إنسان العين بشكل دقيق وإنما حل محله تجويف صغير بين الجفون المنتفخة ، كما صور الأنف صغيراً ممتلئاً يتناسق مع الوجه ، وجاء تصوير الفم صغيراً والشفاه دقيقة، ويعلو الوجه ابتسامة خفيفة تبدو من انفراج أسارير الوجه قليلاً في المنطقة بين الخدين والفم. صور الجسم بانسيابية بالغة وحيوية تبدو من خلال تقديم القدم اليسرى وتراجع اليمنى للوراء قليلاً مما يلفت النظر إلى نشاط هذا الصبي في أداء عمله، كما تبدو عضلات الصدر والبطن متناسقة مع الوجه الطفولي لهذا الصبي مما يشير إلى فهم دقيق لطبيعة الجسم البشرى في هذه المرحلة العمرية .

---

(1) Maspero, G., Guide to the Cairo Museum, T. by A. Quibell, (Cairo, 1908), fig. 67.

(٢) فوزي الفخرانى: "الإسكندرية والفن في العصرين اليوناني والرومانى" من تاريخ الإسكندرية وحضارتها منذ أقدم العصور، الإسكندرية ١٩٦٣، ص ١١٦.

(٣) نفسه، ص ١٣٤.

(4) Richter, G., & Milne, M., Shapes and Names of Athenian Vases, (New York, 1935), pp. 320–325; Lane, A., op. cit., pp. 8 – 10.

(5) Cook, R., Greek Painted Pottery, (London, 1966), pp. 25–27; Williams, D. Greek Vases, (London, 1985), pp. 9 – 15.

يشير اللون البني الفاتح أو البني المصفر إلى كون مادة الطين المصنوع منها هذا التمثال قد جاءت من منطقة صحراوية تختلف اختلافاً بيناً عن لون التمثال السالف الذكر (صورة رقم ١) والذي عثر عليه في نقراطيس وهي منطقة في الدلتا بما يعني أن نسبة المواد العضوية في تربتها عالية وخاصة عنصر الحديد[١] ، ومن ثم يتدرج لون الطين في هذه التربة الزراعية من الوردى والبنى المحمر والأحمر والرصاصي الداكن وعندما يجف يصبح لونه ضارباً إلى الحمرة الداكنة فإذا تمت عملية الحرق يتحول إلى اللون البني أو الأحمر ، بينما يكون لون مادة الطين في طبيعة الأراضي الصحراوية – نتيجة لنسبة الحديد فيها أقل من التربة الزراعية – هو اللون الأصفر البرتقالي ويتراوح بين البني المصفر والبرتقالي ولذلك يكون لونه فاتحاً عند الحرق[٢] . وبما أن هذه القطعة المتميزة غير معلومة المصدر فيفترض من لون مادة التراكوتا لها أنها مصنوعة في مدينة صحراوية ومختلفة تماما عن لون التراكوتا في القطعة الأولى، تجدر الإشارة أن هذا التمثال يخلو من الطبقة اللامعة الموجودة في تمثال نقراطيس (صورة رقم ١) مما يعكس الفارق في الاهتمام بينهما.

أما من حيث التكنيك فهذا التمثال أصيغ عن طريق قالب واحد حيث ترك ظهر التمثال غفل بدون تشكيل[٣] (صورة رقم ٢ ب) يشير إلى ذلك ثقبان أحدهما في قاعدة التمثال (صورة رقم ٢ أ) من الأمام والثقب الآخر في ظهر التمثال (صورة رقم ٢ ب) ويرجح أن يساعد هذان الثقبان في عملية لصق الجزء الأمامي بالخلفي قبل عملية الحرق وكذا عملية تلوين التمثال بعد الحرق يدعم هذا الرأي أن الثقبين في منطقتين غير مشكلتين في التمثال، جدير بالذكر أنه هناك بعض الآراء ترى أن الجدوى من هذه الثقوب في تماثيل التراكوتا هو أنها تستخدم لتصاعد الأبخرة أثناء عملية الحرق[٤] ، وإن كان الرأي الأول هو المرجح إذ أن كثيراً من التماثيل الفخارية قد أدخلت الفرن بدون ثقوب ، ويبدو أن التماثيل التي صممت عن طريق القوالب كانت هذه الثقوب لازمة لها من أجل تجميع أجزاء التمثال ولصقها قبل الحرق وتلوينه بعد الحرق[٥] .

أما عن الموضوع الذي يمثله هذا التمثال فهو لصبي من الخدم على الأرجح يعمل على نقل المياه من النافورة خارج المنزل إلى وعاء التخزين في المنزل ليفي بحاجيات أفراد الأسرة ، وقد نجح الفنان في صياغة الهيدريا وهي الإناء المستخدم لنقل المياه كجزء بارز من واجهة التمثال وصاغها ببراعة منقطعة النظير، أما الأمفورا وهي وعاء التخزين فقد صاغها الفنان إلى جواره لكبر حجمها من ناحية وثباتها على قاعدة من ناحية أخرى ؛ وهذا يعد نجاحاً في توظيف الموضوع المصور ورصد واقعي للحياة اليومية.

---

(1) Shier, L., op. cit., p. 31.

(٢) عزت قادوس: المرجع السابق ، ص ص ٢٥٢–٢٥٣.

(3) Breccia, E., Alexandrea ad Aegyptum, (Bergamo, 1922), pp. 240 – 242; Walters, H., Catalogue of the Terracottas in the British Museum, (London, 1903), pp. 495 – 497.

(4) Higgins , R., : op.cit.,pp.5 –7 ;Breccia , E., : Alexandrea, p.241 .

(٥) عن الاختلاف في عمليتي حرق الأواني الفخارية وتماثيل التراكوتا وكيف أن تماثيل التراكوتا تحتاج إلى درجة حرارة أكثر من الأواني الفخارية فضلاً عن نسبة تغير لون المادة الخام لكل منهما بعد الحرق كما تختلف درجة الصلابة لكل منهما، راجع:

Richter, G., Attic Red – Figured Vases, (London , 1946), pp. 33 – 35; Higgins, R., op.cit., pp.6 – 7.

ولنا أن نضيف أن هذا الصبي على الأرجح كان من العبيد الذين كانت تضمهم الأسر الثرية ؛ فكان بمثابة أحد أفراد الأسرة . جدير بالذكر أن مهنة هذا الصبي تختلف عن مهنة السقا ذلك الموضوع الذي تصوره القطعة الأولى (صورة رقم ١) فهو يقوم بمهنة السقاية بالأجر لمن يريد من أهل المدينة أو القرية أي أنها حرفة خاصة به ، أما هذا الصبي فهو يقوم على خدمة أسرة واحدة ويقضي جميع احتياجات أفرادها بما فيها نقل المياه من النافورة إلى المنزل والعمل على ملء أواني التخزين بشكل دائم.

أما عن حداثة سن صاحب هذا التمثال كما أشارت الدراسة وفي الوقت نفسه يمتهن هذه المهنة الشاقة فربما كان هذا الصبي أحد أبناء العبيد الذين تربوا في أحضان الأسرة فهو إما يساعد أبيه أو يحل محله لوفاته أو لسبب آخر.

ما يؤكد هذا المعنى ما أسفرت عنه أوراق البردي المكتشفة في مصر والتي ترجع للعصر الروماني إذ تشير بعضها[١] إلى عقد تقسيم ملكية عبيد كثيرين كان يمتلكهم رجل يدعى تيبريوس يوليوس ثيون وذلك عام ١١١م ، ويبدو أن هؤلاء العبيد وأولادهم كان لهم وضع خاص يميزهم عن غيرهم فكان يطلق عليهم رقيق الميلاد في المنزل وكان هؤلاء الأولاد ملك لسيدهم ومن ثم كان عددهم غير قليل[٢].

السمات الفنية لهذا التمثال من حيث الابتسامة وتصوير العيون والوجه الممتلئ مع تصوير الحواجب بارزة مما يتسق مع الملامح الفنية السائدة في الصور الشخصية لعصر تراجان[٣]، فضلاً عن وجود الشعر المستعار والشعر الحليق وعدم اكتمال إنسان العين أو نحته بشكل غير دقيق وهذه سمت فنية يمكن أن تقارن برأس منحوتة من الحجر الجيري عثر عليها في هوارة بالفيوم ومحفوظة بالمتحف البريطاني والتي تؤرخ بنهاية القرن الأول الميلادي وبداية القرن الثاني الميلادى[٤] وبناءً عليه فيمكن أن يؤرخ هذا التمثال بنهاية القرن الأول الميلادى وبدايات القرن الثاني الميلادى. جدير بالذكر أن وجود الشعر الحليق ومن فوقه الشعر المستعار مفاده هو حرص رب الأسرة على النظافة العامة لهؤلاء العبيد بحلق رؤوسهم وربما استعاض الصبي بهذا الشعر المستعار لتقيه حرارة الشمس أثناء أداء عمله، أو ربما نوع من الزينة العامة أو من أجل نظافة الشعر من الحشرات أو خلافه.

---

(1) P. Berl. Leigh 17; P. Oxy. 1451; حسن الابياري: المرجع السابق، ص ١٧١

(٢) حسن الإبياري: المرجع السابق، ص ص ١٧١ – ١٧٢.

(3) Bonanno, A., Portraits and Others Heads on Roman Historical Relief up to the Ages of Septimius Severus, (Oxford, 1976), pp.70–73.

(٤) عزت قادوس: "رأس منحوتة من الحجر الجيري في هوارة بالفيوم من مقتنيات المتحف البريطاني"، مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد الأول، القاهرة ٢٠٠٠، ص ص ٨٩ – ٩١.

جدير بالذكر أن فكرة الشعر المستعار هي في الأساس عادة مصرية قديمة[١] تأثر بها الرومان على ما يبدو فكانت من العادات المكتسبة ومن ثم نقلت في صياغة التماثيل نتيجة لمبدأ التأثير والتأثر السائد في المجتمع المصري آنذاك[٢] .

القطعة الثالثة (صورة رقم ٣ أ ، ب)

رقم التسجيل: ٢٦٨٠٦ الارتفاع: ١٩ سم المصدر: غير معلوم

التمثال لرجل مسن (صورة رقم ٣ أ) يقف في وضع المواجهة على قاعدة مربعة وإلى جواره من الجانب الأيمن عمود كورنثي فوقه إناء أقرب ما يكون للإناء من نوع الأونوخوي على ما يبدو[٣] . يستند هذا الرجل بكتفه الأيمن بتاج العمود وقاعدة الإناء فوق التاج، صور الرجل يرتدي التونيك القصير الذي يصل إلى أعلى الركبتين ، وقسم الرداء إلى عدة طيات رأسية تشبه قنوات بدن العمود الكورنثي المجاور له فيما عدا منطقة الصدر التي صورت ملساء ، يرتدي الرجل فوق التونيك حزاماً مربوطاً عند وسطه تتدلى أطرافه المعقودة إلى أسفل من الأمام .

برع الفنان في التعبير عن جدية هذا الرجل ونشاطه من خلال تصويره يشمر عن ساعديه ويضع يده اليمنى بشكل رأسي أسفل ذقنه بينما صورت اليد اليسرى بشكل أفقي لتمسك بمرفق اليمنى مما يعطي انطباعاً بتأهب هذا الرجل واستعداده للتصوير ، يدعم هذا الانطباع نظرته الأمامية وعدم الالتفات يمنةً أو يسرى ، كما صور الرجل يقدم قليلاً جداً القدم اليسرى . صور الوجه مربعاً إلى حد ما ، وشعر قصير منحسراً للوراء أي أن هذا الرجل أصلع الرأس ، كما جاءت الجبهة عريضة والعيون واسعة ذات حدقة مستديرة كما صور إنسان العين مستديراً أيضاً واستخدم الفنان خاصية الضوء والظل في التعبير عن إنسان العين ، وصورت الأنف مستقيمة وكبيرة نوعاً ما بينما جاء الفم صغيراً والشفاه غليظة والأذن دقيقة كما صور الفنان الحاجبين سميكين .

عبر الفنان عن المرحلة العمرية المتقدمة لهذا الرجل من خلال ظاهرة الصلع وكذا ظهور التجاعيد في الجبهة خاصة في المنطقة بين الحاجبين . جدير بالذكر أن هذه القطعة الفنية قد أصيغت يدوياً كما يبدو فجاءت مشكلة

---

(١) ازدهرت مهنة صناعة الشعر المستعار في مصر القديمة، وانتشرت أشكال متنوعة من الشعر المستعار الذي يرتديه الرجال والنساء من جميع طبقات الشعب داخل البيوت وخارجها حيث كان دلالة على المكانة الاجتماعية ، كما شكل حماية من الحشرات ومن حرارة الشمس . ومثل الشعر المستعار جزءا مهما للغاية من زينة الشخص في الاحتفالات ، وكان يزين بالخرز والشرائط ذات الشراريب وأكاليل الزهور ، أما الكهنة فكانوا لا يرتدون الشعر المستعار ، وخلال الدولة القديمة صنع الشعر المستعار من شعر الحيوانات وفي أواخر الدولة الوسطى والدولة الحديثة ارتدى الأثرياء الشعر المستعار الأسود المأخوذ من شعر البشر ، وكانت تسريحات الشعر المستعار متأنقة واستخدم غسول محضر من شمع نحل العسل للحفاظ على ثبات الضفائر ولتقوية الشعر ، لمزيد من التفاصيل راجع: آنا رويز: روح مصر القديمة ، ت: إكرام يوسف ، (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥)، ص ص ٦٧ – ٦٩ .

(٢) تتضح هذه التأثيرات بوضوح في الأقنعة الجصية وصور البورتريهات التي ترجع للقرون الثلاثة الأول في مصر، راجع:
Grimm, G., Die romische Mumienmasken aus Agypten, (Wiesbadenn, 1974), pp.107 – 108; Doxiadis, E., The Mysterious Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, (London, 1995), pp. 200 – 203, pls. 52, 54.

(3) Richter, G., & Milne, M., op. cit., pp. 320 – 325; Lane, A., op. cit., pp.8 – 10; Cook, R., op. cit., pp. 25 – 27; Williams, D., op. cit., pp. 9 – 15.

من جميع الجهات بما فيها العمود والإناء (صورة رقم ٣ ب) ولكن جاء التنفيذ خشناً ، كما يبدو عدم التناسق بين أعضاء الجسم بينما حافظ الفنان في الوقت نفسه على توازن التمثال من خلال اتصال كتف الرجل بتاج العمود، وللغرض ذاته جاءت صياغة الساقين بدون تناسق متصلتين عند منتصفهما بطريقة غير طبيعية .

أما أكثر أجزاء التمثال طبيعية فهي منطقة الرأس فقد صور الفنان الوجه تعلوه ابتسامة خفيفة معبرة ، كما أصيغ شعر الرأس قصيراً متموجاً على الجانبين ، والسمات الفنية لهذا التمثال من خلال مقارنته بنماذج عديدة[١]، وخاصة صورة شخصية لسيفيروس الإسكندر (٢٢٢ – ٢٣٥ م) كشف عنها في منف أو ممفيس (ميت رهينة حاليا) ومحفوظة بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن[٢]، وصورة شخصية أيضاً له عثر عليها في الأقصر ومحفوظة بالمتحف المصري[٣] بمقارنة هذه النماذج بقطعة التراكوتا التي بين أيدينا (صورة رقم ٣) يمكن أن تؤرخ هذه القطعة الفنية بالقرن الثالث الميلادي ومن المرجح نهاية العصر السيفيري[٤] أو حوالي النصف الأول من القرن الثالث الميلادى[٥].

اللون البني المصفر لهذه القطعة الفنية يشير إلى طبيعة تربة مدينة صحراوية[٦] وأغلب الظن أن هذه القطعة جاءت من الفيوم وذلك من مقارنة نماذج التراكوتا المماثلة من حيث درجة لون التراكوتا والمكتشفة بالفيوم ومنها على سبيل المثال لا الحصر قطعة من التراكوتا غير منشورة ضمن هذه المجموعة (صورة رقم ٤)[٧].

نجح الفنان في تصوير مكونات العمود الكورنثي حيث القاعدة المكونة من *Pedistal* و *Torus* كما صور البدن وقنواته *Flutes* ثم ينتهي البدن بحزوز رقبة العمود أو نهايته أو ما يعرف بظاهرة *Necking Grooves* ثم التاج والذي يظهر فيه أوراق الأكانثوس في صف واحد في صورة أقرب ما يكون من الطراز الكورنثي الحقيقى[٨]، مما يدل على فهم دقيق لمعطيات الحضارة اليونانية والرومانية كما يشير في الوقت نفسه إلى جنسية هذا الرجل اليونانية أو الرومانية ونقاء عنصره كما يشير إلى انتشار المباني وخاصة المعابد التي بنيت على الطراز الكورنثي في المدينة التي عثر بها على هذه القطعة الفنية.

---

(1)Vermeule, C., Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, (Cambridge Uni. Press, 1968), pp 298 – 317, pls. 157, 159, 160, 163, 166, 168.

(2) Boston, Museum of Fine Arts, no. 59. 51; Vermeule, C., op. cit., p. 402, pl. 166 .

جدير بالذكر أن هذه الصورة الشخصية من الرخام مضاف إليها كمية هائلة من طبقة الستكو ولذلك يغلب على الظن أن هذه الصورة الشخصية كانت في الأصل صورة شخصية لماركوس أنطونيوس أو صورة شخصية لبطلميوس الرابع وأعيد استخدامها لسيفيروس الاسكندر بمناسبة زيارته لمصر عام ٢٣١ م راجع :

Vermeule , C., A Hellenistic Portrait, BMFA 58, (1960), pp. 13 – 25 .

(٣) المتحف المصري ، تحت رقم ٢٧٤٨٠ لمزيد من التفاصيل راجع :

Graindor, P., Bustes et statues portraits d'Egypt romaine, (Cairo, 1937), p. 62, no. 19.

(4) Kleiner, D., Roman Sculpture, (London, 1992), pp. 15 – 17; Walker, S., Greek and Roman Portraits, British Museum, (London, 1995), pp. 81–85; 95–96 .

(5) Nodelman, S., Severan Imperial Portraits 193 – 217 A.D. (London, 1965), pp. 120–126.

(6) Shier, L., op. cit., p. 31.

(٧) محفوظة بالمتحف المصري ، قاعة ٣٩ ، رقم ٣٣٤٢٥ .

(8) Robertson, D., Greek & Roman Architecture, (Cambridge Uni. Press, 1980), pp. 140–143, figs. 59, 61, 62.

أما عن الموضوع المصور في هذه القطعة الفنية فيبدو من الرداء القصير لهذا الرجل والحزام في المنتصف ومن خلال الأونوخوي المصاحب له؛ هذه السمات تشير إلى وظيفته كخادم أو كاهن، وإن كان يرجح كونه خادما في مبنى له صلة بالأعمدة الكورنثية ربما يمثل خادماً في مبنى رياضي بالايسترا أو جيمنازيوم[١] أو ربما يقضي حاجة ما من سوق المدينة لسيده أو ربما يشتري زيتاً أو ما شابه من السوق ووضعه في هذا الإناء ثم طلب من المثال تصويره بهذا الوضع المعبر وإلى جواره ما يرمز للمكان المتواجد به وهو العمود الكورنثي.

جدير بالذكر أن الرواق *Stoa* – الذي يشتمل على مثل هذه الأعمدة – كان يحيط بكل من هذه المباني السالفة الذكر[٢]، أو ربما يخدم هذا الرجل في معبد بني على الطراز الكورنثي ، وربما يحمل هذا الإناء ماء التطهير[٣] ولذا وضعه الفنان على عمود كورنثي الطراز ليشير إلى طبيعة المعبد الروماني ذلك الطراز الشائع في المعابد الرومانية والمحبب للشعب الروماني[٤].

---

(١) جدير بالذكر أنه هناك عدة اختلافات بين البالايسترا والجمنازيون ، رغم أنه قد حدث خلط فيما بينهما في المصادر الأدبية وخاصة اللاتينية ، وذلك مرجعه إلى الارتباط الوظيفي بين البالايسترا والجمنازيون ، والصلات المكانية لهما . تميزت مباني الجمنازيا بأنها نوع من المباني العامة يرتادها الجميع كباراً وصغاراً تقع في أطراف المدن بجوار مجرى المياه وذلك لسهولة اغتسال اللاعبين ، وتميزت الجمنازيا أيضاً عن البالايسترا الخاصة بأنها كانت تقام بها المسابقات والمنافسات، ولذا كان بها مضمارات العدو. وتميزت أيضاً مباني الجمنازيا منذ نشأتها بأنها تحتوى على مبنى البالايسترا ويخصص لممارسة المصارعة، أما البالايسترا الخاصة فكانت تقام عادة داخل المدينة، ولا يقام بها مسابقات، ولا تشرف عليها الدولة، ولا يسمح للبالغين الالتحاق بها، راجع:
Pausanias., V. 15. 8., VI. 21. 2; Gardiner, N., Athletics of the Ancient World, Oxford, 1930, pp. 74-76; pp. 90-91; Robertson, D.S., op. cit., p. 386.

(٢) الرواق هو الممر المكون من صف أمامي من الأعمدة وحائط خلفي وله سقف غير مستو إذ يميل قليلاً ناحية الواجهة وذلك للتخلص للتخلص من مياه المطر على ما يبدو؛ وهذا السقف يستند من جهة على هذا الحائط الخلفي والجهة الأخرى يستند على صف الأعمدة ، خلال العصر الهلينستي عرفت الأروقة المزدوجة، وارتبطت الأروقة بالسوق أو الأجورا في المدينة اليونانية والفورم في المدينة الرومانية كما ارتبطت بمباني البالايسترا والجيمنازيا، فلم يخلو أي من المباني السالفة من الرواق وتنوعت وظيفته في هذه المباني فكان بمثابة ظلة من الشمس والمطر أو مكان للمناقشة والاستراحة أو مكان لعقد الصفقات لتجارية وخلافه، راجع:
Robertson, D., op. cit., p. 185; 379 .

(٣) الكاهن في المفهوم المصري القديم هو من يقوم على خدمة المعبود، وكل معبد من المعابد المصرية له عدد كبير من الكهنة وهناك تدرج في هذا الكهنوت يبدأ برئيس الكهنة الذي يمثل الملك ثم هناك من يعاونه ومجموعة من الكهنة العاديين والذين يطلق على كل واحد منهم حم نثر أو خادم المعبود، وهذه الطائفة الأخيرة كانت كثيرة العدد حتى أنهم قسموا إلى أربع فرق كانت تقوم كل فرقة بعملها في خدمة المعبد بالتناوب، وكان منهم المطهرون أو وعبو وهم من يقومون بتنظيف المعبد وتطهيره وتزيين تمثال المعبود، ومنهم حاملي المباخر وأواني التطهير، ولم يتغير وضع الكهنة او مهامهم كثيراً خلال العصرين البطلمي والروماني راجع: رمضان عبده علي: حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية عصور الأسرات الوطنية، ج ٢، المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٤، ص ص ٢٦٨-٢٧٧؛ فرانسواز دونان، كريستيان زفي كوش: الآلهة والناس في مصر من ٣٠٠٠ ق.م إلى ٣٩٥ م، ت. فريد بوري، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ص ١١٦-١٢٠؛ ٢٢٤-٢٣١؛ عبد المنعم أبو بكر: الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول، وزارة الثقافة والإعلام، بدون تاريخ، ص ص ٣٤٦-٣٤٧؛ سليم حسن: "الحياة الدينية وأثرها على المجتمع، الديانة المصرية القديمة وأصولها" من تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعوني، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص ص ٢٥٢ – ٢٥٤.

(4) Robertson, D., op. cit., p. 141.

القطعة الرابعة (صورة رقم ٤ أ ، ب)

رقم التسجيل: ٣٣٤٢٥ الارتفاع: ١٣ سم المصدر: قصر البنات[١]

قطعة فنية متميزة لرجل مسن يعاني من عيب خلقي وهو الحدب[٢] (صورة رقم ٤ ب) يحمل فانوساً للإنارة[٣]. صور الرجل مرتدياً الخيتون القصير الذى يصل إلى الركبتين وبدون أكمام فيما يبدو (صورة رقم ٤ أ) ثم يرتدي فوق الخيتون الهيماتيون والذي يعقدها حول رقبته وتتراجع خلف ظهره وعلى كتفيه.

صور الوجه بيضاوي الشكل وجبهة عريضة وشعر قصير منحسراً للوراء قليلاً وحواجب سميكة والأنف مستقيماً كبيراً، وشكلت العيون بشكل متقن كما صورت الأذن كبيرة إلى حد ما.

نجح الفنان في التعبير عن الحركة الطبيعية للرجل المسن الأحدب وهو يحمل الفانوس وذلك من خلال حركة اليد اليسرى التي تتراجع للوراء مع وضع القدم اليمنى للأمام مما يشير إلى تصويره لحظة سيره وكأنها "لقطة بالكاميرا" أو مشهد مصور من الشارع المصري؛ فالرجل لا ينظر إلا لموضع قدميه؛ وهذه النظرة تعبر عن كبار السن أثناء سيرهم في الشارع وخاصة إذا كانوا من ذوي الاحتياجات الخاصة وهي تنم عن التركيز الشديد في الطريق ولاسيما إذا كانوا يحملون شيئاً قد يعوق سيرهم، وما نجح الفنان فيه كذلك تصويره للرجل يحمل الفانوس أثناء سيره يلامس الأرض مما يوحي بعبء هذا الفانوس لمثل هذا الرجل.

التعبير عن التقدم في العمر جاء من خلال تجاعيد الجبهة والشعر المنحسر للوراء، أما عن التعبير عن العيب الخلقي لهذا الرجل فقد عبر عنه الفنان ببراعة من خلال انحناءة الجزء العلوي لهذا الرجل للأمام واندفاعه أثناء عملية السير فضلاً عن بروز جزء كبير في أعلى ظهر التمثال.

---

(١) تقع منطقة قصر البنات شمال غرب الفيوم وعلى بعد بضعة كيلو مترات إلى الشرق من قصر قارون وإلى جنوب غرب بحيرة قارون أسفرت الحفائر في هذه المنطقة على معبد صغير مخصص لعبادة سوبك وإيزيس، وذاع صيت المدينة خلال العصرين البطلمي والروماني إذ عثر فيها على نقش من عهد بطلميوس الحادي عشر وزوجته، كما كشف عن عدد كبير من البرديات والأوستراكا اليونانية بالإضافة إلى تماثيل وعملات ومسارج وأواني فخارية وتراكوتا وغيرها، راجع: عبد الحليم نور الدين: مواقع الآثار اليونانية والرومانية في مصر، ط ٢، القاهرة ٢٠٠١، ص ١٤٥.

(٢) الحدب هو تشوه في عظام العمود الفقري يصاب به الإنسان غالباً فطرياً أو وراثياً بمعنى أن يولد الطفل مصاباً به، وقد يصاب به الإنسان مثلاً نتيجة لمرض أو لسبب آخر، وقد صور الأحدب في الفن المصري القديم كثيراً منذ عصر ما قبل الأسرات وحتى العصور المتأخرة، كما انعكس تصوير الأحداب في الفن السكندري خلال العصرين البطلمي والروماني وثمة نماذج عدة بالمتحف المصري ومتحف برلين وغيرهما تنهض دليلاً على مكانة الأحدب في المجتمع المصري خلال العصرين البطلمي والروماني راجع: Leca, A. P., La medecine egyptienne au temps des pharaons, Paris, 1983, pp. 433–434.; Himmelmann, N., Alexanria und der Redismus in der griechischem Knust, (Tubingen, 1983), pp. 61– 64.

(3) Perdrizet, P., Les Terres Cuites Greques d'Egypt de la collection Fouquet, Paris, 1921, pp.18-19; Dunand, F., "Lantternes Graeco-Romaines d'Egypt", dialogues d'History ancienne II, Paris, 1965, pp. 71-95.

أما عن لون المادة الخام لهذا التمثال فهو اللون البني الداكن مما يتوافق مع طبيعة المكان المكتشف فيها هذا التمثال وهو إقليم الفيوم الذي تغمره مياه الفيضان كل عام[١] ومن ثم يترسب مادة الطمي النيلى[٢] الذي تعلو فيه نسبة الحديد ومن ثم يصبح لون المادة الخام مثل هذا التمثال بعد عملية الحرق.

أما تكنيك هذه القطعة الفنية فهي منفذة بالقالب الواحد الذي شكل التمثال من الأمام، أما ظهر التمثال فغير مصاغ (صورة رقم ٤ ب) اللهم إلا من بروز في المؤخرة ومثله أعلى الظهر ليعبر الفنان به عن العيب الخلقي لهذا الرجل[٣] ولذا ربما جعل الفنان الثقب هذه المرة في الأمام في منطقة تكاد لا ترى عند الركبة بسبب انحناءة الرجل (صورة رقم ٤ أ)، أما رأس التمثال فهي على الأرجح شكلت بمعزل عن بقية التمثال ثم لصقت قبل عملية الحرق.

أما عن الموضوع المصور فهو يمثل مهنة إنارة الشوارع على ما يبدو والطريف أن من بين أربابها كبار السن وأصحاب العيوب الخلقية مما يشير إلى النظرة الإنسانية لهؤلاء الفئة في المجتمع آنذاك؛ فقد كان وجود تشوه أو عاهة في السنوات الأولى من العمر يعتبر دليلاً على نعمة إلهية ويوحي بالاحترام[٤]، كما أن الأحدب كان يعتبر فأل حسن يجلب الحظ السعيد[٥]، وربما أصيب هذا الرجل بهذا التشوه نتيجة لحادث في العمل أو كان يعمل في مهنة ما تتطلب حمل الأثقال فكانت هذه النظرة الإنسانية من المجتمع؛ إذ تثبت الدراسات الطبية[٦] أن الحدب قد يحدث أيضاً – بالإضافة إلى العامل الوراثي – عن طريق الاكتساب من طبيعة العمل المهني الذي يقوم به صاحب الحدبة ؛ حيث تؤثر طريقة الجلوس على العضلات الطولية حول العمود الفقري وذلك مثل مهنة الكاتب وصناع المجوهرات ،كما تؤثر طريقة حمل الأثقال بطريقة خاطئة على الأكتاف والظهر فتؤدي إلى الحدب، وقد

---

(١) منذ أقدم العصور وحتى الآن والفيوم منخفض يقع غربي النيل ويستمد مياهه من ترعة بحر يوسف التي تخرج من النيل عند ديروط حالياً (شمال أسيوط) وتصب في النهاية في هذا المنخفض، فكانت تحوله في بداية العصر الفرعوني إلى بحيرة كبيرة تتسع وتضيق طبقاً لمنسوب مياه النهر ويقوم على شواطئها عدد من القرى المصرية، وقد أطلق على هذه البحيرة باللغة المصرية القديمة mr wr أي البحر العظيم والتي حرفت في اليونانية إلى موريس، وقد انحسرت هذه البحيرة بالتدريج ولم يتبق منها سوى بحيرة قارون الحالية، وقد اشتهر هذا المنخفض في العصرين البطلمي والروماني فكتب عنه بعض الرحالة الإغريق والرومان أمثال هيرودوت وسترابون وديودور الصقلي وذكروا أن البحيرة كانت تستعمل كخزان للمياه في وقت التحاريق، راجع: عبد الحليم نور الدين: مواقع ومتاحف الآثار المصرية، الخليج العربي للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ص ١٥٠-١٥١.

(2) Prinz, H., Funde aus Naukratis,Beitrage zur Archaologie und Wirtschajtsgeschichte des VII. und VI. chr., (Leigzig, 1908, pp. 84-86 .

(٣) تشخص حالة هذا الرجل بنوع من الحدب يسمى *Kyphosis* وهو عبارة عن تقوس أعلى العمود الفقري ودخول البطن والصدر، وهذه الحالة تكون عادة وراثية، راجع:

Dawson, R., Pygmies, Dwarfs, and Hunchback in Ancient Egypt", Med. Hist. 9. 1927, p.325; Rifaat, A., Principles and Practice of Surgery, vol. 1, Cairo, 1958, pp. 551-554; Goldman, H., " Two Terra Cotta Figures from Tarsus", AJA 47, 1934, pp. 22-34, fig. 10.

(٤) برونو أليوا: الطب في زمن الفراعنة، ت: كمال السيد، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤.، ص ١٢٣.

(5) Torok, L., Hellenistic and Roman Teracottas from Egypt, London, 1995, p. 159.

(6) Haeger, K., The Illustrated History of Surgery, London 1988, p. 150; Rifaat, A., op. cit., p. 553.

يحدث نتيجة لين العظام ونقص النمو واضطراب نمو الانحناءات للعمود الفقري وهناك التحدب الذي يصاحب مرحلة الشيخوخة .

جدير بالذكر أن المتحف المصري يضم بين مجموعة التراكوتا قطعة أخرى غير منشورة[١] وهي عبارة عن رجل مسن أحدب يرتدي قلنسوة على رأسه يحاول السير بصعوبة بالغة، تشير الجبهة العريضة وطريقة معالجة العيون فضلاً عن طريقة معالجة ثنيات الملابس إلى تأريخ هذه القطعة بنهاية القرن الثاني الميلادي أو على وجه الخصوص تتسق وسمات العصر السيفيري الفنية، وأهمية هذه القطعة في هذا الصدد يشير إلى انخراط أصحاب العيوب الخلقية في المجتمع ومشاركتهم في الحياة العامة خلال العصر الروماني؛ وتجدر الإشارة إلى أنه من المحتمل أن يكون مصدر هذه القطعة من إقليم الفيوم لاقتراب لون هذه القطعة من لون قطعة حامل الفانوس (صورة ٤) وما يدعم من ذلك قطعة أخرى من الفيوم ومحفوظة بالمتحف المصري أيضاً[٢] يمكن مقارنتها بالقطعتين السابقتين من حيث الشكل واللون والمضمون. كما يزخر المتحف اليوناني والروماني بعدد لا بأس به من تماثيل التراكوتا التى تصور هذا الموضوع منها قطعة لأحدب فاقد الرأس[٣].

جدير بالذكر أن غالبية الطين المحروق صنع في إقليم الفيوم خلال العصر الروماني حيث الازدهار الملحوظ لهذا الإقليم خلال هذا العصر في كافة المجالات وخاصة فن التراكوتا وانحسار دور مدينة الإسكندرية نسبياً في هذا المجال ،كما أن تماثيل الطين المحروق والتى كشفت في الفيوم ترجع عادة إلى القرن الثاني الميلادي نظراً لاكتشاف مجموعة من العملة معلومة التأريخ معها ترجع للقرن الثاني الميلادى[٤]، ومن ثم فعلى الأرجح أن هذه القطعة تؤرخ بالقرن الثانى الميلادى.

القطعة الخامسة (صورة رقم ٥أ ، ب)

رقم التسجيل: ٢٦٧٥٠ الارتفاع: ٢٠,٥سم المصدر: مشترى

هذه القطعة الفنية تعد تمثال مجموعة؛ إذ تصور رجلاً مسناً وإلى جواره طفل، صور الرجل المسن يلتف تماماً في الهيماتيون ولا يظهر منه سوى رأسه وقدماه وجزء من ساقيه؛ فالهيماتيون تتسدل أسفل الركبتين قليلاً بينما غطت اليدان تماماً تحت العباءة، ويبدو أن العباءة كانت طويلة تصل حتى القدمين إلا أنه يرفع أطرافها لأعلى باليد اليسرى كي لا تعوقه في عملية السير كما ضاعفت هذه الحركة من تعدد ثنيات الهيماتيون .

أصيغت رأس الرجل المسن بإتقان كبير فجاءت كبيرة وبشعر رأس قصير؛ كما صورت الجبهة عريضة بها بعض التجاعيد، أما الأنف فمستقيمة وصغيرة ، والفم مكتنز ، والأذن دقيقة كما يعلو الوجه لحية طويلة وكثة وشارب طويل مما يوحي بالهيبة والوقار لهذا الرجل ، أما العيون فجاءت غائرة داخل تجويف كبير وحددت الحدقة بشكل

---

(١) المتحف المصرى، رقم تسجيل ٢٧٣٣٠، ارتفاعها ٧,٥ سم وغير معلومة المصدر.

(٢) التراكوتا غير منشورة ومحفوظة بالمتحف المصرى، رقم تسجيل ٤٣٥٤٦ ، ارتفاعها ٨,٥ سم ، مصدرها الفيوم.

(٣) المتحف اليوناني والروماني، رقم تسجيل ٦٥٣٨، ارتفاعها ٨ سم، المصدر: الرأس السوداء.

(4) Dunand, F., Catalogue de terres cuites Greco–Romaines d'Egypte, Paris, 1990, p. 10 .

متقن كما حدد إنسان العين، أما الحواجب فجاءت غليظة، تتجه العيون إلى أسفل مما يشير إلى التركيز الشديد في عملية السير وهو بالفعل يقدم القدم اليمنى للأمام.

أما عن الطفل فيواصل السير إلى جواره من الجهة اليمنى وهو يقدم القدم اليسرى وهي حركة فنية تمثل الحيوية والحركة والتعبير عن السير للرجل المسن والطفل إلى جوار بعضهما البعض. جدير بالذكر أن ارتفاع الطفل يبلغ نحو ٩,٦ سم وهي تقريباً نصف ارتفاع الرجل المسن[١] ويغلب على الظن أن هذه المقاسات مقصودة لمراعاة النسب وفروق الأعمار وهي إشارة موفقة من الفنان.

يرتدي الطفل خيتوناً قصيراً يصل إلى الركبتين والأكمام تصل إلى المرفقين، يتسم الخيتون بفتحة واسعة عند الرقبة كما أنه متعدد الثنيات كما هو الحال لهيماتيون الرجل المسن ، يمسك الطفل بيده اليسرى هيماتيون الرجل المسن ويحتمي به أثناء السير بينما يمسك بيده اليمنى بآلة ما عبارة عن قرص مستدير به ثقب، وأغلب الظن أن هذه الآلة إنما هي الصلالة والتي يوضع بهذا القرص المستدير بها من خلال هذا الثقب حبات قمح مثلاً أو قطع معدنية صغيرة لتحدث أصواتاً عند تحريكها . هذه الآلة تناسب عمر هذا الطفل والذي تشير ملامحه الشخصية نحو الست سنوات أقل أو أكثر قليلاً .

برع الفنان في تصوير ملامح الطفل الحقيقية من خلال الجبهة البارزة والوجنات الممتلئة والأنف الصغير والفم المكتنز والنظرات الساذجة والأيدي الممتلئة، مما يوضح فهم الفنان للطبيعة التشريحية لجسم الطفل، وفي الوقت نفسه فهم رائع لملامح الرجل المسن من خلال انحسار شعر الرأس بعض الشئ للوراء مع ظهور تجاعيد الجبهة وتداخل الوجنتين وتصوير العيون ضيقة وغائرة مما قد يعطي انطباعاً على ضعف بصر هذا الرجل؛ وذلك يبرز قدرة الفنان على صياغة النقيضين جنباً إلى جنب في تمثال واحد.

المستعار يذكرنا بالشعر المستعار للصبي الخادم في هذه المجموعة (صورة رقم ٢)[٢] ، تجدر الإشارة أن الفنان قد صاغ جبهة الطفل عريضة لتتناسب مع الجبهة العريضة للرجل المسن فضلاً عن صياغة حدقة العين بعناية لكل منهما مع تحديد إنسان العين؛ وهذه سمات فنية ترجح تأريخ هذا التمثال بنهاية القرن الثاني وبدايات القرن الثالث الميلادى[٣]، ما يؤكد ذلك طريقة تنفيذ رداء كل من الرجل والطفل والذي صور في تموجات منتظمة ومتعددة تشبه إلى حد كبير صياغة الملابس في نهاية العصر الأنطونيني وبداية العصر السيفيري[٤].

يأخذ لون التمثال اللون البني الفاتح أو البني المائل إلى الاصفرار مما يشير إلى كون هذا التمثال مرجعه من مدينة صحراوية وهو غير معلوم المصدر كما توجد به بقايا ألوان مما يشير إلى تلوين هذا التمثال بعد عملية الحرق على الأرجح. أما عن تكنيك هذا التمثال فمصاغ عن طريق القالب الواحد لوجود تجويف كبير في ظهر

---

(١) تم قياس جميع قطع المعدة للدراسة من قبل الباحث فقد تسهم هذه القياسات في الدراسة بجديد.

(2) Doxiadis, E., The Mysterious Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London, 1995, pp. 201–202.

(3) Kleiner, D., Roman Sculpture, London, 1992, pp. 320 – 21 .

(4) Wilson, R., "Roman Art and Architecture" in The Roman World, ed. J. Boardman and Others, Oxford Uni. Press, 2001, p. 397; Kleiner, D., Roman Sculpture, London, 1992, pp. 13-16; Walker, S., Greek & Roman Portraits, London, 1995, pp. 94 – 95 .

التمثال إذ أن ظهر التمثال غير مصاغ (صورة رقم ٥ ب) بينما أصيغت الرأس على انفراد إذ شكلت بعناية كبيرة ويبدو أنه قد أضيف لها الطبقة اللامعة Glaze مما أكسب التمثال رونقاً وجمالاً.

أما عن الموضوع المصور الذي تمثله هذه القطعة المتميزة من التراكوتا فعلى الأرجح تمثل بيداجوجا أو مربياً لطفل ما في أسرة ثرية[١] وهذا المربي كان يلازم الطفل في البيت وخارجه ويتعهده بالتربية ويضبط سلوكياته ويصاحبه في غدوه ورواحه إلى قاعة الدرس، والطفل هنا في مرحلة أولية من التعليم فيما يبدو يشير إلى ذلك وجود الصلالة في يديه وتعلقه بها كما يلاحظ اتجاه البيداجوج ببصره نحو الطفل مما يشير إلى الترابط النفسي بينهما يدعم من ذلك احتماء الطفل في عباءة المربي ويلاصقه حتى أن يد الطفل اليسرى مختفية تماماً داخل العباءة. وأبدع الفنان في تصوير المربي يتقدم الطفل قليلاً مما يشير إلى كونه يقود الطفل وليس العكس[٢]، كما تعكس هذه الإشارة في الوقت نفسه إلى الاحترام والوقار للمربي من قبل هذا الطفل، جدير بالذكر أن هناك بعض الوثائق البردية المكتشفة في مصر خلال العصر الروماني أشارت إلى احترام الابن للمربي والمعلم وأن يجلس عند قدميهما[٣].

جدير بالذكر أن مهنة تربية الطفل ومرافقته على أيدي العبيد أو نخبة مختارة منهم هي في الأصل عادة يونانية للأسر الثرية واستمرت هذه المهنة خلال العصر الهلينستي وخلال العصر الروماني كذلك؛ فتشير المصادر الأدبية والفنية أنه حين يبلغ الطفل سن السادسة أو السابعة ينتقل إلى المدرسة ليبدأ في التعليم المنتظم، ويخلف المربية في رعاية الطفل شخصية أخرى عرفت باسم παιδάγωγός والكلمة تعنى حرفياً في قاموس اللغة اليونانية القديمة[٤] ملازم الطفل، إذ تنقسم الكلمة إلى شقين هما παῖς-ἄγω، وتعنى في العموم ذلك "العبد المرافق" الذى يلازم الطفل في ذهابه إلى المدرسة، وإيابه إلى البيت. ازدادت أهمية البيداجوج ومهامه خلال العصر الهلينستى، فكان يساعد الطفل على كيفية القراءة والكتابة، ويشرف على جوانب حياته المختلفة، وتقويم سلوك الطفل باستخدام القسوة إن لزم الأمر، ولذا بدأ يأخذ اسمه معنى "المربى" بدلا من "عبد مرافق"[٥].

---

(١) تفيد المصادر الأدبية أنه كان لكل أسرة بيداجوج واحد يتكفل بتربية أولادها ورعايتهم أياً كان عددهم، ورغم ذلك فإنه كان يتقاضى أجراً زهيداً، فيذكر أفلاطون أن البيداجوج كان يتقاضى ما يقرب من ألف دراخمة سنوياً نظير رعاية ثلاثة أولاد، أي ما يقل عن ثلاث دراخمات عن اليوم الواحد. وينتهى دور البيداجوج مع التلميذ، عندما يصل التلميذ إلى مرحلة الشباب μειρὰκια في حوالي الرابعة عشر ربيعاً أو الخامسة عشر. وفى أحيان أخرى يظل ملازماً للتلميذ حتى سن الثامنة عشر ربيعاً وفى حالات نادرة كان يظل يرافق التلميذ ويرعاه حتى سن العشرين، راجع:

Sophocles, Electra, I, 75; Plato, Lysis, 223a.; Plautonius, Bacch, 138; Beck, F., Greek Education, 450-350 B.C., (London 1964), p. 109.

(٢) لو كان العكس صحيح بمعنى أن يقود الطفل الرجل المسن لكان الاعتقاد في وظيفة هذا الرجل غير ما ذكر في المتن مثل أن يكون هذا الرجل أحد المتسولين الذين يجوبون الطرقات بحثاً عن الرزق وعادة يكونون من كبار السن أو ذوى الاحتياجات الخاصة ويساعدهم في ذلك أطفال يقودونهم إلى حيث شاءوا، ولكن الأرجح فى اعتقادى ما ذكر في المتن.

(٣) س. روبرتس: قصة البردي اليوناني في مصر في العصر (اليوناني والرومانى)، ترجمة وتعليق: محمود السعدني، (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥)، ص ٤٠ .

(4) Liddell & Scott's Dictionary, s.v., παιδάγωγός, ὁ.

(5) Marrou, H., Ahistory of Education in Antiquity, T., G. Lamb, (London, 1956), p. 221.

تميز الرومان عن أسلافهم اليونانيين فيما يخص تعليم العبيد، خاصة في الأسر الأرستقراطية، حيث كان يربى صغار العبيد فى منزل سيدهم ليخدموه فيما بعد كما حرص العبيد الرومان على تعلم نوعاً من التعليم الفكرى؛ إذ كانوا يشاركون سيدهم الحديث في الأدب ويناقشونه، وكان يختار من هؤلاء العبيد المثقفين من يرافق الطفل في ذهابه إلى المدرسة وإيابه[١]، ويبدو أن الرومان قد تبنوا عادة اليونانيين في ذلك، حيث حرصوا على تسميته بالتسمية اليونانية نفسها والتي تعنى في قاموس اللغة اللاتينية "العبد الذى يرافق التلميذ إلى المدرسة ثم يرجعه إلى البيت"[٢]. ومع الإقبال الشديد على التعلم من قبل هؤلاء العبيد خلال عصر الإمبراطورية، خصص الرومان منزلاً خاصاً بهم سمى *Paedagigium* يفى بهذا الغرض، وقد كان يسمح للعبيد بالتفرغ لإتقان القراءة والكتابة كما أشارت الوثائق البردية المكتشفة بمصر خلال العصر الرومانى[٣]؛ وذلك للاستفادة بهم في مجالات متعددة، وبمرور الوقت أصبح هذا العبد المرافق مساعداً للمدرس، ثم ما فتئ أن أصبح معلماً خصوصياً للطفل، وفي الوقت نفسه كان يراقب الجانب الأخلاقى للطفل ويتابع سلوكياته[٤].

القطعة السادسة (صورة رقم ٦ أ، ب)

رقم التسجيل: ٥٨٠٥٤ الارتفاع: ٩,٥ سم المصدر: غير معلوم

هذه القطعة الفنية عبارة عن تمثال نصفي (صورة رقم ٦ أ) يمثل شاباً ينفخ في بوق يشبه قرن الخيرات (وهي آلة من آلات النفخ تشبه وظيفياً الناى أو الساكسفون حالياً)، يرتدي قبعة غريبة الشكل إذ تتكون من عدة طبقات وترتفع لأعلى في طبقتين بشكل هرمي ثم تنزل في تموجات على كتفيه. ويبدو أنها قبعة من القماش من نوع خاص وهي بشكل عام تلفت النظر مما قد يشير إلى استخدامها فى جذب الانتباه ولفت الأنظار.

هذا الشاب يرتدي خيتوناً بفتحة صدر كبيرة وأنصاف أكمام، الوجه بيضاوى الشكل والأنف مستقيمة وصغيرة، والفم ممتلئ نتيجة لعملية النفخ في البوق. أما العيون فهي معبرة رغم أن إنسان العين غير مصاغ أما حدقة العين فمصاغة بشكل جيد، أما شعر الرأس فيبرز من القبعة من مقدمة الرأس بشكل كثيف وهو شعر مجعد يغطي الأذنين؛ وهذه السمات الفنية للتمثال ترجح تأريخه بالعصر الفلافي[٥] أو نهاية القرن الأول الميلادى[٦].

جدير بالذكر أن هذا البوق المميز يأخذ شكل القوس لأعلى يتصل بقناة مستقيمة تبدأ من بعد المبسم بقليل وتنتهي هذه القناة قبل نهاية البوق بقليل تاركة تجويف على شكل نصف دائرة، ويبدو أن هذه القناة تحتوي على عدة ثقوب؛ إذ يضع أصابع يده اليمنى على هذه الثقوب بالتناوب ليحدث نغمات متباينة بينما يمسك المبسم باليد اليسرى

---

(1) Mohler, S. L., "Slave Education in the Roman Empire", Transactions of the American Philological Association, 71 (1940), pp. 264-65.

(2) Cassel's Latin-English dictionary, s.v. Paedogagus .

(٣) س. روبرتس: المرجع السابق، ص ص ٣٩–٤٠ .

(4) Wiedemann,T., Greek and Roman Slavery, (London, 1988), p. 73.

(٥) عزيزة سعيد: النحت الروماني من البدايات الأولى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى، (الإسكندرية، بدون تاريخ)، ص ٩١– ٩٤.

(6) Stockton, D., "The Founding of Empire" in The Roman World, ed. By J. Boardman and Others, Oxford Uni. Press, 2001, pp. 146–148.

التى هشمت قليلاً ويضع المبسم في فمه، وهي إشارة موفقة من الفنان؛ إذ صور هذا الشاب لحظة عزفه واندماجه في العزف على هذه الآلة الموسيقية المميزة.

لون هذا التمثال يشير إلى كون هذه القطعة الفنية من مدينة ذات طابع صحراوى إذ يميل لون التمثال إلى اللون البني الفاتح أو البني المائل للاصفرار. أما عن التكنيك فمن غير شك أنه قد أصيغ يدوياً ، وقد شكل من الأمام فقط ولم يشكل من الخلف (صورة رقم ٦ ب) غير أن الفنان أضاف مقبضاً في الظهر ليمكن الإمساك بالتمثال من خلاله أو ربما ليمكن وضعه على جدران المنزل الداخلية.

أما عن الموضوع الذي تصوره هذه القطعة الفنية فيمكن القول من خلال هذه القبعة المميزة والمثيرة للانتباه وهذا البوق أو هذه الآلة الموسيقية المميزة أن مهنة هذا الشاب تتمثل في أن يجوب الشوارع عازفاً على آلته هذه مما يجعل نفر غير قليل من الناس يلتفون حوله؛ فيعرض لهم موسيقاه الشعبية ومن ثم يغدقون عليه الأموال متى استمتعوا بموسيقاه وربما تستخدم هذه القبعة الفريدة في جمع النقود إثر فراغه من العزف، وثمة نموذج من التراكوتا يمكن مقارنته بهذه القطعة الفنية وهي لموسيقي يمسك بآلة موسيقية وترية تشبه الماندولين ويرتدي ملابس ذات طراز خاص ويغطي رأسه بقبعة تشبه الطرطور[١]، مما يدعم فكرة لفت الانتباه إليه، وهذه الصورة تشبه إلى حد كبير هؤلاء الأشخاص الذين يطوفون الشوارع في مصر ومعهم آلاتهم الموسيقية لجذب المشاهدين والاسترزاق بهذا الأسلوب في فترة ليست بالبعيدة.

القطعة السابعة (صورة رقم ٧ أ ، ب)

رقم التسجيل: ٢٦٨٠٠ الارتفاع: ٩,٣ سم المصدر: غير معلوم

هذه القطعة الفنية تمثل رجلاً واقفاً داخل تجويف يأخذ شكل نصف الدائرة تقريباً بحيث يغطي هذا التجويف الجزء السفلي من الرجل من الأمام (صورة رقم ٧ أ)، وهذه القطعة في حالة حفظ غير جيدة؛ إذ أن الذراع اليسرى مكسورة كما أن الأنف مهشمة وجزء أيضاً من العين اليمنى. صور الرجل يرتدي التونيك القصير ويشمر عن ساعديه ويرتدي حزاماً عريضاً في المنتصف كما أنه يرتدي ما يستر به ساقيه أسفل التونيك يشبه "السروال".

لم يوفق الفنان في تصوير ثنيات التونيك فجاءت بشكل هندسي تشبه المثلثات كما أن ثنيات الرداء الذي يلبسه تحت التونيك "السروال" جاءت في شكل خطوط أفقية بعيدة عن الطبيعية. الوجه بيضاوي الشكل، أما تجويف العيون فما تبقى منها هو العين اليسرى التي أصيغت بدقة كما شكل الفنان إنسان العين بارزاً، صورت الأذن دقيقة والفم صغيراً، أما شعر الرأس فصور طويلاً معقوداً من الخلف (صورة ٧ ب)؛ هذه السمات الفنية ترجح تأريخ التمثال بنهاية القرن الأول الميلادي وبدايات القرن الثاني الميلادي وخاصة في تصوير العيون[٢].

أما عن التجويف الدائري الكائن بداخله هذا الرجل فهو مزخرف من الأمام بزخرفة المثلثات والتي تشبه زخرفة التونيك مما يشير إلى أن الفنان قد أراد زخرفة هذه القطعة بشكل أو بآخر بعيدة عن الطبيعية، يوجد في نهاية طرفي هذا التجويف قاعدة مستطيلة مهشمة مما يشير إلى كونها كانت متصلة بشئ ما.

---

(١) سوزان الكلزة، الفنون الصغرى في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني، (الإسكندرية ٢٠٠٣)، ص ٤١، صورة ١٠٠.

(2) Vermeule, C., Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor, (Harvard Uni. Press, 1968), pp. 243 – 244.

لون المادة الخام لهذه القطعة هو اللون البني الفاتح أو المائل إلى الاصفرار مما يشير إلى مصدرها مدينة ذات طابع صحراوى، أما عن التكنيك فواضح أن هذا التمثال شكل باليد وشكل من جميع الجهات (صورة رقم ٧ ب)، غير أنه بشكل عام جاء تنفيذ هذه القطعة خشناً.

أما عن موضوع هذه القطعة الفنية فالرجل على الأرجح يمثل سائقاً لعربة وما تبقى منها هو هذا التجويف الدائري الذي يقف بداخله السائق والذي هو بمثابة مقدمة هذه العربة ، وصور الرجل واقفاً أثناء أداء عمله يشير إلى ذلك تصويره وهو يرفع يده اليمنى لأعلى ربما كان يمسك بها سوطاً يحث الخيل على المضي قدماً ، كما أن اندفاع هذا الرجل للأمام تؤكد أن هناك شيئاً أمام هذا الرجل يوليه اهتمامه، كما أن هذا التجويف يحفظ توازن هذا الرجل أثناء حركة العربة إذ يصل ارتفاعه إلى ركبتيه (صورة رقم ٧ ب)، ربما كانت تمسك اليد اليسرى (مفقودة الآن) بمقود العربة، بمقارنة الدراسة الوصفية لهذا التمثال السالفة الذكر بنحت بارز على تابوت روماني بمتحف اللوفر يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي وعثر عليه في ترير[١] يمثل شاباً يركب عربة بالمواصفات نفسها في (صورة ٧ أ) إذ يمسك السوط باليد اليمنى ويرفعها لأعلى بينما يمسك بمقود العربة باليسرى وينظر إلى الأمام.

إذا كانت الدراسة التحليلية لهذه القطعة الفنية ترجح أن هذه القطعة تمثل سائقاً للعربة فلا يمكن في الوقت نفسه تحديد هل هو سائق عربة في منافسة لسباق العربات[٢] أم هو سائق يقود بشخصية ما أو ينقل الركاب من مكان لآخر.

وهنالك ثمة نماذج للمقارنة منها على سبيل المثال نحت بارز يمثل سباقاً لعربة *quadriga* فى السيرك[٣] وهناك تطابق بين تصوير السائق هنا ونموذج المتحف المصري (صورة ٧) وثمة قطعة أخرى من التراكوتا محفوظة في فيينا[٤] وهي تعبر عن مسابقة لعربة *quadriga* أيضاً والمتسابق فى وضع الوقوف أيضاً[٥]، كذلك صور هذا

---

(1) Toynbee, J., The Hadrianic School, (Cambridge, 1934), pp. 166–167; Wheeler, M., Roman Art and Architecture, (T. & H. Ltd., London, 1991), p., pl. 155.

(٢) كان سباق العربات من الرياضات المهمة في الألعاب الأوليمبية وأكثر شيوعاً في ألعاب الباناثنايا ورصدت رسوم الفخار هذه المسابقات راجع:

Beazley, J., Attic black–Figure Vase–Painters, (Oxford, 1956), p. 411, 3; CVAI (1) III, pl. 1, 2.

واستمرت هذه الرياضة محببة للشعب اليوناني خلال العصر الهلينستي داخل بلاد اليونان الأصلية وخارجها، وتذكر المصادر أنه خلال القرنين الثاني والأول قبل الميلادي كان أكثر الفائزين في سباق العربات في الألعاب الأوليمبية من مصر وسوريا وآسيا الصغرى ورودس راجع: Polybius : XXVII,7a ; Theocritos : IV. II. واستمر الاهتمام بالألعاب وإقامة المهرجانات في مصر خلال العصر الروماني، كما كانت خلال عصر البطالمة، ومنها سباق العربات وخاصة في مدينتي الإسكندرية وهرموبوليس ماجنا (الأشمونيين) ، وكانت هذه الرياضة منتشرة بين الطبقة الثرية في المجتمع، وكان الشائع هو سباق المركبة التي يجرها حصانان biga أو التي يجرها أربعة خيول quadriga وكان هناك عربات أقل انتشاراً مثل التي يجرها ثلاثة خيول أو ستة أو سبعة، راجع : Lindsay, J., Leisure and Pleasure in Roman Egypt, (London, 1965), pp. 137–138.

(3) Matthius, J., Roman Life and Society, in the Roman World, ed. By J. Boardman and Others, (Oxford, 2001), pp. 354 –355.

(4) Lindsay, J., op. cit., p. 139.

(٥) كشف عن قطع أثرية متعددة بالإضافة إلى البردي تعبر عن مسابقات المركبات في مدن الإسكندرية وأوكسيرنخوس (البهنسا) وأنطونوبوليس (الشيخ عبادة) وغيرها مما يدعم من اهتمام الرومان بإقامة هذه المسابقات في الهيبودروم راجع:

Lindsay, J., op. cit., pp. 127–154.

المشهد على مسرجة رومانية تؤرخ بالقرن الأول الميلادى تعبر عن الموضوع نفسه[١]؛ إذ صور الفائز في سباق لمركبة *quadriga* متجهاً ناحية اليسار يرتدى خيتوناً قصيراً بحزام في الوسط يتطابق إلى حد كبير مع رداء السائق في نموذج المتحف المصرى (صورة ٧) وذلك باستثناء الرداء أسفل التونيك "السروال" الذى يغطى الساقين. أيضاً بمقارنة النموذج محل الدراسة بطراز الأباطرة على العملة أثناء قيادتهم للعربة[٢].

يتبين من خلال هذه الأمثلة المقارنة في الفنون المختلفة أن القطعة الفنية (صورة ٧) إنما تعبر عن سائق للعربة ويحتمل من خلال الملابس التي يرتديها أنه يمتهن مهنة قيادة المركبات، وأغلب الظن أن هذا الرجل بهذا الرداء المميز (تموجات رداء الساقين أو السروال) من الوافدين إلى مصر خلال العصر الرومانى واستقر بها ويرجح أنه من سوريا نظراً لوجود نحت بارز من بالميرا (تدمر) محفوظ بمتحف اللوفر لثلاثة آلهة من آلهة بالميرا[٣] حيث يتطابق الرداء المكون من التونيك وتحته السروال في نحت بالميرا بنموذج المتحف المصرى ، أو ربما نقلت هذه القطعة الفنية من سوريا إلى مصر عن طريق العلاقات التجارية بين البلدين.

---

(١) سوزان الكلزة: المرجع السابق، ص ٦٠، صورة ٣٣.

(2) Milne, J., Catalogue of Alexandrian Coins, (Oxford, 1933), p. 26; Mattingly, H., & Sydenham, E., The Roman Imperial Coinage, Vol. 1, (London, 1923), pp. 23-27.

(3) Schlumberger, D., " Descendants non mediterraneens de l'art grec", Syria, 37, (1960), pls. 11, 2; 12, 1

الخاتمة

يمكن استخلاص مجموعة من النتائج من خلال العرض السابق لهذه المجموعة الفنية المتميزة بتنوع موضوعاتها المصورة؛ فوضح أنها تمثل مجموعة من المهن والحرف السائدة في المجتمع المصري خلال العصر الروماني. وتميز فن التراكوتا عن غيره من الفنون الأخرى بتصوير هذه المهن ورصد حركة الشارع المصري آنذاك؛ وجاءت هذه المجموعة لتعبر على وجه الخصوص عن مهن الذكور والتي قد لا تشاركهم في بعضها الإناث نظراً لخصوصيتها بالنسبة للذكور أو صعوبتها ومشاقها والتي تناسب قوامة الرجل وقدراته الجسمانية مثل مهنة السقاية (صورة رقم ١) أو مهنة إنارة الشوارع (صورة رقم ٤) أو مهنة عرض الموسيقى الشعبية في الشوارع والاسترزاق بها (صورة رقم ٦) أو مهنة قيادة المركبات (صورة رقم ٧)؛ إذ لم يقع تحت أيدينا ما يفيد أن الإناث قد مارسن المهن السالفة الذكر في المجتمع ،وإنما صورن في فن التراكوتا يمارسن أعمالهن المنزلية مثل الطهي أو إعداد الطعام أو النسج والغزل أو يمارسن ألعاباً للتسلية . كما تزخر فنون التراكوتا بتنوع كبير في ملابس النساء وتسريحات الشعر وغيرها وخير شاهد على تصوير عالم المرأة ببراعة ما يعرف بتماثيل التناجرا.

رجحت الدراسة أن غالبية تماثيل التراكوتا خلال العصر الروماني صنعت في إقليم الفيوم نظراً لذيوع صيت هذا الإقليم حضارياً خلال العصر الروماني واستناداً إلى لون مادة الطين المحروق (صورة رقم ٣، ٤، ٥، ٦، ٧)، فضلاً عن ازدهار مستوطنة نقراطيس خلال العصر الروماني وتميزها حضارياً وفنياً (صورة رقم ١). كما أظهرت الدراسة أن بعض تماثيل التراكوتا تمت صياغته عن طريق القالب وتتميز هذه التماثيل في هذه الحالة بوجود ثقب أو أكثر في مكان غير حيوي أو مشكل في القطعة الفنية (صورة رقم ٢، ٤، ٥) والبعض الآخر تم تشكيله باليد وفي هذه الحالة كان يتم الاهتمام بكافة تفاصيل التمثال (صورة رقم ١، ٣، ٧) ونادراً ما كانت التماثيل المشكلة باليد تصاغ من الأمام فقط (صورة رقم ٦) كما أنه أحياناً تضاف الطبقة اللامعة أو ما يعرف بالتزجيج والتي كانت تميز مدرسة الإسكندرية الفنية (صورة رقم ١، ٥).

حاولت الدراسة تأريخ هذه القطع الفنية طبقاً للسمات الفنية السائدة في كل عصر وطبقاً للمقارنة بأمثلة معلومة التأريخ وتحمل السمات الفنية نفسها، وفي أحيان تؤرخ القطع الفنية طبقاً للمكان الذي كشف فيه عنها، وتبين أن هذه المجموعة ترجع – دون قصد أو ترتيب من الباحث – لفترة الازدهار الحضاري والفني للإمبراطورية الرومانية وهي فترة القرن الثاني الميلادي تقريباً، قبله أو بعده بقليل؛ فهناك ثمة تماثيل تؤرخ بنهاية القرن الأول الميلادي وبدايات القرن الثاني الميلادى (صورة رقم ٢، ٦، ٧)، وأخرى تؤرخ بالقرن الثاني الميلادي وعلى الأرجح منتصف القرن أو النصف الثاني منه (صورة رقم ١، ٤)، ثم تماثيل تؤرخ بنهاية القرن الثاني وبدايات القرن الثالث الميلادي (صورة رقم ٣، ٥).

صور الفنان من خلال هذه المجموعة مفردات الحضارة اليونانية الرومانية التي جاءت إلى مصر مع المواطنين الجدد واستمرت معهم خلال العصرين البطلمي والروماني مثل أواني تخزين المياه أو نقلها وهي الأمفورا والهيدريا (صور رقم ٢) أو أواني الصب مثل الأونوخوي (صورة رقم ٣) أو طراز العمود الكورنثي (صورة رقم ٣)، وفي الوقت نفسه تأثر المواطنون الجدد بمفردات الحضارة المصرية، طبقاً لمبدأ التأثير والتأثر، ووضح ذلك على سبيل المثال استخدام الشعر المستعار للذكور (صورة رقم ٢ ، ٥).

توصلت الدراسة إلى نتيجة مؤكدة مفادها تكريم المجتمع الروماني في مصر لكبار السن وذوي الاحتياجات الخاصة وتوظيفهم في مهن تتناسب مع أحوالهم الصحية، وهو ما يمثل مبدأ المرء المناسب في المكان المناسب، مثل إنارة الشوارع أو المنازل أو المباني العامة (صورة رقم ٤) أو الإشراف على تربية الأطفال والصبية وتقويم سلوكياتهم (صورة رقم ٥) فضلاً عن الاستفادة من خبراتهم المديدة (صورة رقم ٣ ، ٥).

رصدت الدراسة استقرار بعض المواطنين من جنسيات مختلفة آثروا الاستقرار في مصر خلال العصر الروماني والاشتغال بمهن متميزة مثل مهنة السقاية (صورة رقم ١) أو مهنة قيادة المركبات (صورة رقم ٧)؛ وهذا يوضح مدى أهمية مصر خلال هذا العصر وكيف أنها بتميزها الحضاري آنذاك كانت مقصد لكل الجنسيات يأتون للتعلم أو التجارة أو للعمل من كل حدب وصوب.

أظهرت الدراسة كذلك الحيوية والحركة الفعالة في الشارع المصري خلال العصر الروماني من خلال التنوع في مهن الذكور ما بين مهنة السقاية (صورة رقم ١) وخدمة المنازل وقضاء احتياجاته (صورة رقم ٢) والخدمة والعمل على تنظيف الأماكن العامة سواء كانت دينية أو دنيوية (صورة رقم ٣) وإنارة الشوارع والمنازل والمباني الدينية والجنائزية (صورة رقم ٤) ومهنة تربية الأولاد ورعايتهم والارتقاء بهم خُلقياً وعقلياً وحمايتهم من مخاطر الطريق (صورة رقم ٥) ومهنة الاسترزاق عن طريق عرض الموسيقى على الجماهير في الشوارع (صورة رقم ٦) ثم مهنة قيادة المركبات (صورة رقم ٧). كما تبين الدراسة التنوع في أعمار الذكور الذين يمارسون المهن المختلفة ما بين صبية في مقتبل العمر (صورة رقم ٢) ومرحلة الشباب (صورة رقم ٦، ٧) ومرحلة الرجولة (صورة رقم ١) ثم مرحلة الشيخوخة (صورة رقم ٣، ٤، ٥) مما يشير إلى استغلال المجتمع لكافة الطاقات والقوى البشرية وملء أوقات الفراغ بعمل مفيد ومثمر.

مصطفى محمد قنديل زايد
٠١٠٠٧٧٥٩٥٢٨
Zyedmostafa@yahoo.com

صورة رقم (١ أ)

تمثال من التراكوتا للسقا/ المتحف المصري

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (١ ب)

زاوية أخرى لتمثال السقا

المصدر: من تصوير الباحث

صورة رقم (١ ج)

تصوير ظهر تمثال السقا

المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٢ أ)

تمثال من التراكوتا لصبي يقوم بتخزين الماء/ المتحف المصري

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٢ ب)

تفاصيل ظهر تمثال الصبي الخادم

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٣ أ)

تمثال م التراكوتا لرجل مسن بملابس الكهنة/ المتحف المصري

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٣ ب)

تفاصيل ظهر تمثال الرجل المسن بملابس الكهنة

المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٤ أ)

تمثال من التراكوتا لرجل مسن أحدب يحمل فانوساً للإنارة/ المتحف المصري

المصدر : تصوير الباحث

صورة رقم (٤ ب)

تفاصيل الظهر لتمثال الأحدب

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٥ أ)

تمثال مجموعة من التراكوتا للبيداجوج والتلميذ

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٥ ب)

تفاصيل ظهر تمثال المجموعة البيداوج والتلميذ

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٦ أ)

تمثال نصفي من التراكوتا لنافخ البوق/ المتحف المصري

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٦ ب)

تفاصيل ظهر التمثال النصفي لنافخ البوق

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٧ أ)

تمثال من التراكوتا لسائق العربة

المصدر: تصوير الباحث

صورة رقم (٧ ب)

تفاصيل ظهر تمثال سائق العربة

المصدر : تصوير الباحث