

دراسة تماثيل برونزية لخيول بالمتحف المصري بالقاهرة

د. عبد الحميد عبد الحميد المرسي مسعود

ملخص البحث:

يتناول البحث تماثيل برونزية لإثنين من الأحصنة بالمتحف المصري بالقاهرة (أشكال ١-٢)، ويهدف هذا البحث إلى إنشاء دراسة تتناول بعض الحقائق المرتبطة بهذين الحصانين، حيث لم يتم دراستهما من قبل، ويتضمن المنهج العلمي الذي اعتمد عليه البحث مناقشات لعدة محاور جوهرية، يحاول كل منها الإجابة على بعض التساؤلات، وكذلك الفرضيات التي بنى عليها تلك المناقشات، خاصة وأن الهيئة توجي بأن هذين النموذجين لأحصنة من النماذج النادرة الآتية من مصر ويشكلان عملاً استثنائياً في موضوعهما وسط مجموعات الآثار التي ترجع للعصرين البطلمي والروماني، فقد تم تصويرهما في حركة غير تقليدية، ولم يسبق العثور على زوج من التماثيل متماثلين تماماً من حيث الهيئة التصويرية مثلثهما، متناولاً من خلال هذه المحاور الدراسة الوصفية، يتبع ذلك بدراسة تحليلية متضمنة التقنية، كما تهدف الدراسة التحليلية إلى إلقاء الضوء على الموضوع المصور، والأسلوب الفني المصور بهما هذه الأحصنة، ومدى انتشاره في الفنين اليوناني والروماني خاصة في مصر، ومقارنته بغيره من النماذج، مع محاولة لإعادة استكمال الأجزاء الناقصة بعد مقارنتها بغيرها من النماذج الفنية الأخرى التي صورت الحصان في الأعمال الفنية المتنوعة الإغريقية والرومانية، ويعد هذا أحد الأهداف الرئيسية للبحث، وذلك وصولاً إلى وظيفة هذه التماثيل، ثم تأريخها.

مقدمة:

كان الحصان مصدر إلهام لكثير من الأعمال الفنية نحتاً وتصويراً في القديم والحديث، والمناظر التي تصور الخيل تعكس أنها نالت إعجاب الإنسان أكثر من أي حيوان آخر؛ ولعل السبب في ذلك في اعتقادي لسببين رئيسيين: يتمثل الأول في الشكل وطبيعة الخيول التي تتسم بجمالها وتكوينها الرائع وحركاتها الرشيقة، والسبب الثاني يرجع للدور المهم والحيوي الذي لعبته في حياة الحضارات القديمة لاسيما المصرية والإغريقية والرومانية، وارتبطت معظم الأعمال الفنية التي تناولت الخيل في تلك الحضارات بمشاهد الحياة اليومية والموضوعات الأسطورية.

ويعكس مكانة الحصان في المجتمع الإغريقي ودوره الفعال في مختلف أنشطة الحياة، أنه أصبح رمزاً هاماً للثقافة الإغريقية، وليس أدل على ذلك من أن ملوك مصر في العصر المتأخر عندما رغبوا في ضرب عملة لإعطاء الجنود الإغريق المرتزقة

* مدرس الآثار اليونانية والرومانية، قسم الآثار - كلية الآداب - جامعة عين شمس.

رواتهم منها، اختاروا شعارين أحدهما مصري وهو "ذهب جيد - *nfr nbw*" على الوجه، ولم يجدوا أفضل من الحصان في وضع الوثب لأعلى ليمثل شعار الإغريق على الظهر^(١).

شكلت سلالات الأحصنة أهمية خاصة، وهي عديدة^(٢)، وتميزت آسيا الصغرى بأنواع مميزة من الأحصنة خاصة أحصنة كبادوكيا^(٣)، فنسمع في مصر عن أحصنة كبادوكية^(٤)، واستخدمت السلالة الليبية الآتية من قوريني في السباق لقرون، وذلك لتميزها بالسرعة الفائقة والرشاقة والوداعة^(٥)، لذا حرص البطالمة على استقدام الخيل من قورينة^(٦). وكانت الأحصنة المشاركة في فعاليات المهرجانات والمسابقات بشكل عام مزيجاً من الأحصنة الأوربية والحصان العربي، فالبردي يشير إلى أن الحصان العربي لعب دوراً حيوياً في حياة المجتمع المصري خلال العصرين، وحرص البطالمة على جلب الخيول العربية الأصيلة من سوريا وفلسطين، وفيما يظن من بلاد العرب في عصر البطالمة الأوائل^(٧)، كما عمل البطالمة على تشجيع تربية الخيل في مصر^(٨)، وكانت الفيوم بحكم طبيعتها التي تشبه طبيعة بلاد العرب مركزاً لتربية وتدريب الخيول^(٩)، وعثر في اقليم ارسينوي على عقود بيع أحصنة من عام (١٣٤ ق.م.)، منها أنثى بيعت بمبلغ (٨٠) دراخمة^(١٠).

الدراسة الوصفية:

الحصان الأول. (أشكال ٣-٦).

موضع الحفظ: المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم ٢٧٧٣١. CG.

المصدر: غير معلوم.

المادة: البرونز.

المقاسات: أقصى طول: ١٩ سم. أقصى سمك: ٥ سم. أقصى ارتفاع: ١١. ٥ سم.

^١ Bianchi, R.S.(1988), Cleopatra's Egypt, Age of the Ptolemies, the Brooklyn Museum, Cat. no.60.

^٢ Knowlton Preedy, J. B. (1910), The Chariot Group of The Maussolleum, Journal of Hellenic Studies 30, London, p.147.

^٣ Lindsay, J. (1965), Leisure and Pleasure in Roman Egypt, London, p.137.

^٤ Killeen, F. (1953), Bread and Circuses, Journal of The Galway Archaeology and Historical Society, Vol. 25, No. 3/4, p.70.

^٥ ابراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، ج٣، الأنجلو المصرية ١٩٧٦، ص ٢٨٦.

^٦ Tarn, W.W. (1929), Ptolemy II and Arabia, Journal of Egyptian Archaeology 15, No. 1/2, May, London, p.20.

^٧ ابراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٨٦.

^٨ سيد أحمد الناصري، الناس والحياة في مصر زمن الرومان، القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٩١.

^٩ Lindsay, J. (1965), p.142.

حالة الأثر: الحصان مرمم بأعلى الفخذ الأيسر الخلفي ويظهر الحشو الداخلي من خلال هذا الترميم، ويوجد بالتمثال شروخ عديدة بالبدن وبالرجل اليسرى الخلفية، وبه تقشيرات على جانب الجسم الأيمن وبالأرجل جهة اليسار. الرجل اليسرى الخلفية مفقودة أسفل الركبة بينما الرجل اليمنى الخلفية مفقودة أعلى الركبة، وحافر الرجل اليسرى الأمامية مفقود، والذيل مفقود بالكامل. معظم أجزاء جسم الحصان بها مادة صداً وتحمل ألواناً متعددة مثل الأخضر الغامق والبني الغامق، مما أعاق ظهور السطح الأصلي لمادة التمثال البرونزي.

الوصف: توحى هيئة الحصان بأنه في حالة الوثب لأعلى ويعدو بشدة للأمام، فالأرجل الأمامية تمتد للأمام حتى الركبة حيث تنتهي لأسفل للاستعداد لوضعها على الأرض، وتشير بقايا الأرجل الخلفية أنها كانت تلامس الأرض للاندفاع نحو الأمام. يتجه الوجه قليلاً نحو يسار الراكب، وتبدو علامات اليقظة الشديدة على وجه الحصان فالفم مفتوح، وفتحتا الأنف متأججتان، والأذنان بارزتان للخارج. شعر المعرفة غزير ومفروق أعلى منتصف الرقبة على أثر مواجهة الهواء أثناء الحركة، ويتكون من خصلات تنسدل على الجانبين، ويوجد كتلة شعر (شوشة) في مقدمة الرأس بين الأذنين ينسدل منها خصلات طويلة أعلى الجبهة فوق شريط اللجام العرضي الذي يحيط بالجبهة. الأعضاء التناسلية بارزة وتوضح أن التمثال لذكر الحصان، وتتكون من الصفن، وجراب العضو الذكري ويبرز منه مقدمة العضو الذكري.

يحيط بوجه الحصان لجام من الجلد يتكون من شريط رأسي يحيط بجانبى الوجه حيث يبدأ من أعلى جانبي الفم ويتجه لأعلى ليعبر القفا ويختفي أسفل فروة الشعر، ويلتحق شريطان عرضيان بهذا الشريط يحيطان بالوجه، يحيط الشريط الأول بالرأس حول الجبهة أعلى الجفون البارزة ويختفي طرفاه خلف الرأس عند التقاء الرأس بالرقبة، ويحيط الشريط العرضي الآخر بالفم أعلى جانبي الفم وفتحتي الأنف، ويربط شريط رأسي آخر بين هذين الشريطين العرضيين، ويمتد في نقطة أعلى فتحتي الأنف ويعبر إلى أعلى بين العينين حتى يصل للشريط العرضي العلوي في وسط الجبهة، وتم تثبيت أجزاء اللجام مع بعضها البعض بأزرار معدنية عند تقابل وتقاطع الأجزاء مع بعضها البعض، حيث وزعت في عدة مناطق منها أعلى فتحة الفم وعلى الصدغ خلف الأذنين وفي منتصف الجبهة ومنتصف الوجه وأعلى فتحتي الأنف. وزود الحصان ببعض من تجهيزات الخيول متمثلة في حزام للصدر وحزام للبطن، يحيط حزام الصدر بنهاية الرقبة عند التقائها بالصدر وينتهي طرفاه أعلى ظهر الحصان خلف عضلات الأكتاف. أما حزام البطن فيلنّف حول الجزء الأمامي من الجسم خلف الأرجل الأمامية مباشرة، وينتهي طرفاه أعلى ظهر الحصان في نفس موضع انتهاء طرفي حزام الصدر، حيث تتقابل الأطراف الأربعة سوياً عند نهاية الشعر، وتم تثبيت أطراف حزامي البطن والصدر سوياً بأزرار معدنية أعلى الظهر، ويعلو طرفي حزام البطن طرفي حزام

الصدر. ويبرز نتوء معدني على حزام الرقبة أمام صدر الحصان، ينسدل أسفله جزء من شريط جلدي يمتد للأسفل بين الأرجل الأمامية ويسير باتجاه الشريط الذي يعبر أسفل البطن ليتم الربط بين الشريطين.

- الحصان الثاني (أشكال ٧-١٠).

الموضع: المتحف المصري بالقاهرة تحت رقم ٢٧٧٣٢ CG. المقاسات: أقصى طول: ١٩ سم. أقصى سمك: ٥ سم. أقصى ارتفاع: ١١. ٥ سم. حالة الأثر: تعاني الرقبة من شرخ طولي جهة اليمين يبدأ عند اللجام ويصل حتى حزام الرقبة، ويوجد شرخ بالرقبة جهة اليسار. الأرجل الأربعة مفقودة أسفل الركبة، ولازال جزء كبير من الذيل باق حتى الآن، وتشير بقاياها إلى أنه كان متطايراً، كما يوجد بقع كثيفة من طبقة الصدا. الوصف: الحصان مماثل تماما للحصان السابق إلا أن الوجه يتجه قليلاً إلى اليمين.

التقنية:

أثمر تحليل تقنية الحصانين عن معلومات لها قيمتها حول طريقة تنفيذهما، ف كلا التمثالين تم صبهما بطريقة الصب المجوف باستخدام الشمع المفقود (Hollow Casting)، وبفحص أحد الحصانين تم رصد الحشو داخل البدن ولازال ظاهراً حتى الآن في موضع الترميم (شكل ٥)، وتعتمد هذه الطريقة على وضع حشو داخلي يتم تشكيله بعناية فائقة بنفس هيئة الشكل المطلوب (Model)، ويوضح به كافة التفاصيل المطلوبة، وكان يتشكل في الرمل المخلوط بنسبة بسيطة من مادة عضوية أو غراء لكي تكسبه لدانة تساعد على تشكيل الشكل المطلوب، وربما يتكون من رمل أسود فقط، ويتكون الحشو أحياناً من جسم صلب حبيبي ذي لون فاتح يشبه الرمل مع الجص^(١٠)، ثم يتم تغطية الحشو بعد ذلك بطبقة رقيقة من شمع العسل باستخدام آلة تشكيل تظهر آثارها فوق بعض أعمال البرونز غير المكتملة^(١١).

يُشكل بعد ذلك قالب (Mould) على الشمع بعد جفافه، ويكون أحياناً من التراكوتا وغالبا يستخدم الجبس السائل (Plaster) بعد مزجه بالماء وعجنه جيداً للتخلص من فقاعات الهواء الموجودة بداخله، ويقوم الفنان بعد ذلك بوضع كميات من الجبس المعجون والضغط عليها حتى تصل إلى أدق الأماكن في النموذج المستخدم لعمل التمثال، ويتم عمل بعض الثقوب بالقالب لاستخدامها في التخلص من النموذج الشمعي الداخلي، وكان يتم تثبيت الحشو الداخلي داخل القالب دون أن يتحرك قبل وأثناء عملية الصب باستخدام ساندات متقاطعة من الحديد تعبر خلال الحشو نفسه حتى تصل لجسم القالب من الداخل لتثبيت الحشو المُشكل ولمنع أي حركة للحشو بعد انصهار الشمع

¹⁰⁾ Edgar, M.C.C. (1904), Greek Bronzes, CGC 19, Le Caire, p.II.

¹¹⁾ Petrie, W.M.F. (1910), p.102.

وخروجه قبل صب البرونز، وليس من المقبول ما أكده البعض من استخدام دعامات برونزية لهذا الغرض؛ وذلك لأن السبيكة المنصهرة تؤدي إلى صهر وذوبان تلك الدعامات عند عملية الصب^(١٢)، وهي نفس الثقوب المستخدمة لصب السبيكة المنصهرة بعد ذلك، وأخيراً تسخن المجموعة كلها سوياً، وتتم هذه العملية بدفن القالب وبداخله الحشو والطبقة الشمعية في الرمل أو التراب ثم تسخن المجموعة سوياً فينصهر الشمع ويسيل إلى الخارج من خلال الثقوب المعدة لذلك، ويصبح القالب جامداً وجاهزاً لإستقبال المعدن المنصهر في الفراغ الواقع بين الحشو الداخلي والقالب الخارجي، وهو الفراغ الذي كانت تشغله من قبل المادة الشمعية^(١٣).

تترك المجموعة حتى تبرد تماماً، ويتم نزع القالب بعد ذلك من حول التمثال المعدني وتجري للتمثال عملية الصقل والتلميع بأدوات عُدت لذلك، ثم تبدأ مرحلة إيضاح الملامح والتفاصيل الدقيقة كالعيون وخصلات الشعر والأجزاء التشريحية وذلك باستخدام أدوات حادة كالأزميل، وكانت القاعدة بعد استخراج البرونز أن يترك الحشو الداخلي إلا فيما ندر.

بالرغم من أن الحصانين تم تنفيذهما بالصب المجوف إلا أن أجزاء مثل الخصيتين وغمد عضو الذكورة والذيل تم تنفيذها بالصب المصمت. ويظهر موضع الذيل المفقود في الحصان الأول ضرورة صب الذيل في قالب منفصل لصعوبة صبه في القالب المخصص للحصان، ثم يتم لحام الذيل بمؤخرة الحصان. وتم صب اللجام مع رأس الحصان في نفس القالب، ويعد هذا الأسلوب الأكثر شيوعاً لتنفيذ الجام في العصر الروماني. ولعل أهم ما يميز طريقة الصب المجوف عن المصمت أنها لا تحتاج قدراً كبيراً من المعدن المنصهر وتعطي تماثيل خفيفة الوزن.

الهيئة التصويرية للحصانين:

لكي نحدد الهيئة التصويرية الأصلية للحصانين يجب أولاً العمل على إعادة تصور كيفية وقوفهما، وللوصول إلى ذلك لا بد أن نأخذ في الاعتبار الأجزاء المفقودة، ووضع الأرجل الأمامية، واتجاه الرؤوس، وشكل الذيل المتطاير، والفم المفتوح، ووضع الجسم، واستنادا إلى هبئتهما ومقارنتهما مع أعمال فنية مماثلة فإن الحصانين في حالة وثب لأعلى مع الإندفاع بشدة للأمام (أشكال ١١-١٢)، وبناءً على إعادة التكوين هذه، فإنه يمكن أن نسوق تصورات متنوعة لتصوير الحصانين حتى نصل إلى التفسير الأمثل للهيئة التصويرية لحصاني المتحف المصري، ولكي نحدد ذلك يجب إجراء دراسة فنية للأوضاع المماثلة للحصان في الفنين الإغريقي والروماني.

¹²⁾ Garland, H. & Bannister, C. O. (1927), Ancient Egyptian Metallurgy, London, p.39.

¹³⁾ الفريد لو كاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، (د.ت)، ص ٣٥٨-٣٥٩.

أولى هذه التصورات كانت تصوير الخيل في مشاهد المعارك وهي من الموضوعات الأكثر انتشاراً وتحديداً في العصرين الكلاسيكي والهلينستي. فقد حملت كثير من شواهد القبور موضوع الفارس الذي ينقض على عدوه، ويتبع هذا الطراز شاهد قبر لفارس بمتحف كيراميكوس بأثينا (شكل ١٣)^(١٤)، ونفس الكيفية نجدها على منحوتات تابوت الإسكندر التي تصوره وهو يقاتل الفرس^(١٥)، ووجدت نفس الهيئة في مصر من خلال تصوير بطليموس الرابع يمتطي حصانا مطارداً عدوه ويطعنه برمح فوق لوحة مرسوم رفح^(١٦)، وتقابلنا كذلك ضمن تماثيل التراكتا التي تصور فرسان مقدونيين وهم يمتطون الأحصنة وينقضون على أعدائهم الرابضين أسفل الأحصنة^(١٧).

ثاني هذه التصورات هي مشاهد الصيد، فالمجموعات النحتية التي تصور عملية الصيد معروفة بكثرة في العصر الهلينيستي، لاسيما مشاهد الصيد الملكي، والتي نرى فيها أحصنة في وضع الركض لأعلى، يعلوه فارس ممسكاً بأدوات الصيد لاسيما الرمح، وشكل صيد الأسد موضوعاً مفضلاً في هذه المشاهد وأكثرها شهرة، وتعد مشاهد صيد الإسكندر لأسد في سوريا والمصورة فوق تابوته من صيدا من أفضل الأمثلة على ذلك^(١٨)، وأيضاً تصويره بنفس الكيفية فوق ميداليتين من طرطوس (شكل ١٤)^(١٩)، كما استمر نفس الوضع للحصان ضمن مشاهد الصيد في الفن القبطي^(٢٠).

أما التصور الثالث لتصوير خيول البحث هو تصويرها ضمن مشاهد سباقات الخيل التي تُعد من أشهر الألعاب الرياضية، ويمكن تقسيم منافساتها إلى نوعين، الأول سياق امتطاء الخيل، وأشهر نماذجه ممثلة في حصان أرتيمسيون يعلوه متسابق (شكل ١٥)^(٢١)، والنوع الثاني هو سباق العربات كما نراه مصوراً من خلال لوحة جنازية من عصر تراجان (شكل ١٦)^(٢٢)، وتعد من أفضل الأمثلة المميزة في هذا المجال لتصويرها مشهد

¹⁴ Richter, G.M.A. (1959), Handbuch der Griechischen Kunst, Stuttgart, S.183, Taf.216.

¹⁵ Stewart, A. (1993), Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics, Berkeley, pp.294-306, Figs.101-103; 203; Pollitt, J.J.(1986), Art in the Hellenistic Age, Cambridge, pp.41ff, Figs.37-8; Richter, G.M.A. (1959), S. 173, Taf. 203.

¹⁶ Hölbl, G. (2001), A History of the Ptolemaic Empire, London, pp.162ff, Fig.6.1

¹⁷ Fischer, J. (2004), Ein Triumphierender Makedonenreiter-Zeugnis eines ptolemäischen Siegesdenkmals? In: Ägypten, Griechenland und Rom, Stuttgart, S. 487-498.

¹⁸ Stewart, A. (1993), pp.294-306, Figs.105-6; Richter, G.M.A.(1959), S.173, Taf.203; Pollitt, J.J. (1986), pp.38ff., Figs. 32-3.

¹⁹ Dahmen, K. (2010), Vom König zur Legende – Ein Überblick zu den Darstellungen Alexanders des Großen im antiken Münzbild, in: Hansen, S. & al (eds.), Alexander der Große und die Öffnung der Welt Asein Kulturen im Wandel, Mannheim, S.57f, Abb.8, Kat. Nr.49,51.

²⁰ Wessel, K. (1964), L Art copte, Bruxelles, pp.214-220, n^{os}.123,126.

²¹ Hemingway, S. (2004), The Horse and Jockey from Artemision, A Bronze Equestrian monument of the Hellenistic period, Berkeley-Los Angeles-London; Karouzou, S. (1977), National Museum, illustrated Guide to the Museum, Athens, p.66, no.15177.

²² Vogel, L. (1969), Circus Race Scenes in the Early Roman Empire: The Art Bulletin, Vol. 51, No. 2 (Jun.), pp.155f, Fig.7.

هام لمكونات السيرك المعمارية والهيئة الأساسية لسباق العربات في هيئة مختصرة، فالنقش يحتوي على معظم العناصر اللازمة لإجراء سباق السيرك والمتمثلة في ساحة السباق داخل السيرك، حيث تظهر أطرافها في اللوحة، والـ Spina التي تضم عناصر أساسية مثل المقاصير والمسلات والـ Metae في طرفها، وصور أمام نهاية الـ Spina متسابق واحد فقط يقود Quadriga من اليسار إلى اليمين كما هو المعتاد، ويقوم بالدوران عند الـ Metae.

وبعد فالتأمل في هذه الأوضاع الثلاثة، المشاهد العسكرية، والصيد، وسباق الخيل، وبعد مقارنتها بوضعية حصاني المتحف المصري موضوع الدراسة، وبالرغم من تشابه الهيئة التصويرية في أحصنة المشاهد العسكرية والصيد مع حصاني الدراسة إلا أنه ينتفي عن حصاني المتحف المصري احتمالية تصويرهما في نفس السياق، خاصة في ظل غياب كثير من الملامح التي وجدت في أحصنة المشاهد العسكرية والصيد مثل عدم وجود أثر لفارس يمتطي صهوة الجواد ويمسك بأدوات الحرب أو الصيد والتي تتكون غالباً من رمح ويرفع يده لأعلى لينقض على عدوه أو الفريسة، وكذلك عدم وجود أثر العدو رابضاً على الأرض أسفل أرجل الحصان أو بجواره، ويضاف إلى ذلك افتقادها لبعض التجهيزات التي زود بها حصانا المتحف المصري.

يدعم نفي تصوير حصاني المتحف المصري في السياق العسكري أو الصيد الاختلاف في المعالجة الفنية، فوضع حصاني المتحف المصري للأمام هنا ليس شائعاً بنفس الكيفية في المشاهد العسكرية، حيث يغلب على مشاهد المعارك ارتفاع الحصان ومعه المحارب لأعلى، وترتد رؤوس الأحصنة للخلف كرد فعل للعنف المصاحب لعملية القتال مما يؤدي إلى تصوير طيات جلد الرقبة خلف الرأس مباشرة وهو ما لا نجده في حصاني المتحف المصري البرونزية لعدم وجود منع أو صد من قبل عدو، بينما تشير أوضاع رأسي حصاني المتحف المصري إلى امتدادها للأمام مع اتجاهها إلى أحد الجانبين، ويعد ذلك أهم الإختلافات.

تقترب هيئة حصاني المتحف المصري كثيراً مع وضع أحصنة سباقات الخيل وتحديداً سباقات العربات وليس سباق امتطاء الخيل، فالتحليل التصويري وثمة ملامح وتفاصيل فنية في حصاني المتحف المصري تدعم تحديدها بأحصنة سباقات العربات، يأتي في مقدمة هذه الملامح التماثل الشديد بين الحصانين في عدة أشياء، فتقريباً لا يوجد اختلاف بينهما بما في ذلك الحجم، والمعالجة التشريحية، والتجهيزات، وتصفيفة الشعر، وكذلك وضع الاندفاع للأمام مع رفع الأرجل الأمامية لأعلى وما يصاحب ذلك من شكل الرقبة الممتدة للأمام، فهو سمة أساسية للخيل التي تجر العربات والذي يبدو أنه مثل ملمحاً فنياً قديماً تبنه الفنانون بعد ذلك في أعمالهم الفنية المماثلة.

ومما يدفعنا إلى تحديد وضعية حصاني المتحف المصري بأحصنة شاركت في جر عربات السباق وليست خيول شاركت في سباق امتطاء الخيل بالرغم من التماثل الكبير في تصوير الحركة ووضع الإندفاع هو اتجاه وجهي الحصانين إلى الداخل في اتجاهين مختلفين مما جعلهما متقابلين وكأنما ينظران لبعضهما البعض، ويعد هذا هو الملح الفارق في هذا الأمر، حيث نلاحظ في حصان أرتميسيون (شكل ١٥) امتداد الرأس والرقبة مع استقامتها للأمام بشدة، وهذا على عكس هيئة رأسي حصاني المتحف المصري واللذين يلتفتان للداخل، فضلاً عن وجود متسابق يمتطي صهوة حصان أرتميسيون، وهو ما لانجد له أثراً في حصاني المتحف المصري، يضاف إلى ذلك عدم وجود حزاما الصدر والبطن في حصان أرتميسيون لعدم وجود فائدة لها في الأحصنة المستخدمة في سباق امتطاء الخيل، على حين تلعب دوراً حيويًا مع أحصنة سباق العربات كما سنرى لاحقاً. كما يوجد اختلاف آخر واضح، وهو أن أحد الرجلين الأماميتين في حصان أرتميسيون - خاصة اليسرى - تبدو أكثر ارتفاعاً عن الأخرى، ويبدو أن ذلك يعد ملمحاً مهماً مع الأحصنة التي تعدو بشكل فردي، حيث نجده مكرراً مع الأحصنة المصورة فوق ميداليات الإسكندر أيضاً (شكل ١٤)، بينما تكون الأرجل الأمامية في نفس المستوى مع أحصنة جر العربات (أشكال ١٧، ١٨).

تزخر الأعمال الفنية بنماذج تصويرية مماثلة عديدة لأحصنة تجر عربات سواء عربات آلهة أو عربات سباق، ونسوق هنا بعض الأمثلة التي نبدأها من الموضوعات الأسطورية، فهذه الوضعية صورت واضحة على فسيفساء بمتحف اللوفر تصور نبتون ومعه امفيتريتي وهما يركبان Quadriga (شكل ١٧) (٢٣)، ويلاحظ التماثل الشديد بين حصاني المتحف المصري وبين الأحصنة التي تجر العربة هنا لاسيما الحركة القوية، وشكل الأرجل الأمامية في مستوى واحد، واتجاه رأسي الحصانين الأوسطين إلى الداخل، ومكونات اللجام وحزاما الصدر والبطن، وأسلوب تنفيذ خصلات الشعر وشوشة الشعر في المقدمة. واستمر هذا المشهد في الفن الروماني من حيث تصوير بعض الآلهة الأخرى في عربة تجرها أحصنة مثل فيكتوريا داخل Biga، وكان تصوير هيلبوس في هذا السياق أكثر شعبية منذ القرن الثاني الميلادي فصاعداً (٢٤).

وبعيدا عن موضوعات الأساطير، تشير الأدلة الأثرية إلى أن سباق العربات كان موضوعا رياضيا ذا شعبية هائلة منذ إدراجها ضمن الألعاب الأولمبية لأول مرة لبرنامج الأولمبياد رقم (٢٥) عام (٦٨٠ ق.م) (٢٥)، وشكل تصوير أحصنة الـ

²³⁾ Perowne, S. (1969), Römische Mythologie, Wiesbaden, S.76f.

²⁴⁾ Dunbabin, K.M.D. (1982), The Victorious Charioteer on Mosaics and related Monuments, American Journal of Archaeology 86, Jan. New York, p.70, notes 39,45.

²⁵⁾ Schöbel, H. (1976), Olympia und seine Spiele, Leipzig, S.84.

Quadriga بالأمامية موضوعاً مفضلاً لدى رسامي الأواني ذات الصورة السوداء^(٢٦)، فنجد مناظر سباق الخيل على أمفورات من العصر الأرخي أكثر منها في أي فترة أخرى، وجاءت من عدة مراكز حضارية مثل أثينا^(٢٧)، ولاكونيا (Lakonia)، وكريت^(٢٨)، ومن أهمها أنيتان بميونخ والمتحف البريطاني صور فوقهما عربتان من نوع Quadriga، وتحمل الأحصنة الأربعة نفس الملامح والمعالجة الفنية^(٢٩).

يمكن القبول بهذا التفسير لأحصنة المتحف المصري خاصة في ظل تزويدها بتجهيزات مهمة لأحصنة سباق العربات والمتمثلة في حزام مزدوج لجر عربة السباق ويتكون من جزئين، أحدهما حزام الصدر، والآخر هو حزام البطن، ويتم تجميع أطراف حزامي الصدر البطن معا في بروز أعلى ظهر الحصان عند منبت شعر المعرفة، ويبدو أن العربة المفقودة حالياً كانت مثبتة بهذا البروز، ولا يجب أن نجهل إضافة اللجام إلى ماسبق، حيث استخدم في توجيه الحصان عبر الجزء العلوي للنيير الذي من المفترض أنه كان مثبت بالبروز الموجود خلف الكتف أعلى الظهر (شكل ١٨)، وتلك العناصر إلى جانب اتجاهات الوجوه نحو الداخل تعد مجتمعة من الملامح الهامة لأحصنة سباق العربات، لذلك فإن الإنتاج المرجح هو أن الحصانين قد استخدمتا لجر عربة ثنائية الأحصنة كما يظهر إعادة التركيب (شكل ١٨)، أو عربة رباعية، لكنهما شكلا القوة الأساسية في الوسط، أي مثلاً الحصانان الأوسطان والباقي على الأطراف.

وهناك أجزاء مؤكدة يجب أن تزود بها عربة السباق المراد إلحاقها بالأحصنة، وتتمثل في العربة نفسها، والعريش والمقرن، والنيير، والأشرطة الجلدية، والسائق، حيث يتصل العريش في أحد طرفيه بمقدمة العربة ويرتفع الطرف الآخر لأعلى باتجاه المقرن المثبت فوق ظهور الأحصنة حتى يتم توزيع ثقل جر العربة على الحصانين بالتساوي، ويوضح منظران أحدهما على أنية من طراز الصورة السوداء ترجع للعام (٥٤٠ ق.م.)، والآخر على فسيفساء كيف كان يتم إلحاق الأحصنة بالعربة عن طريق تثبيت العريش في مقدمة العربة في مستوى أرضيتها^(٣٠)، ويوضع الحصانان تحت مقرن بشكل حرف (T)، ويستقر أعلى كاهل الحصان، وكان يربط في موضعه بالنيير واسطة أشرطة جلدية، ويلحق الذراع الطويل بمنتصف الذراع الأصغر والعربة ويعتمد عليه عملية الجر (شكل ١٩)^(٣١)، وكان الحصانان الأوسطان في العربات التي تجرها أربعة

²⁶⁾ Matheson, S.B. (1984), Two New Greek Vases for Yale, Yale University Art Gallery Bulletin 39, N^o.2, New Haven, pp.10-11, Figs.4-5.

²⁷⁾ Schöbel, H. (1976), Abb.79, 82.

²⁸⁾ Hemingway, S. (2004), p. 117.

²⁹⁾ Beazley, J.D. (1927), The Artimenes Painter, Journal of Hellenic Studies 47, Part 1, London, p.74, Fig.12.

³⁰⁾ Miller, S.G. (2004), Ancient Greek Athletics, New Haven & London, p.76, Fig.147.

³¹⁾ Dunbabin, K.M.D. (1982), pl.8, Fig.15.

أحصنة Quadriga أو أكثر هما اللذان يحملان المقرن بينما تقوم الأحصنة الموجودة على الجانبين بدور المساعد^(٣٢).

يمكن مناقشة هذا الإستنتاج من خلال المقارنة مع نماذج مماثلة عديدة لأحصنة في مجموعات فنية مختلفة، حيث انتشر تصوير الأحصنة بنفس الكيفية التي نراها في تماثيلي الدراسة، لاسيما اتجاه الحصانين الداخليين ووجهيهما إلى الداخل، والاندفاع نحو الأمام مع رفع الأرجل الأمامية لأعلى، ومن الأمثلة المبكرة على ذلك أربعة أحصنة رخامية من العصر الأرخي المبكر تعد من أفضل الأمثلة التي تجر عربة رباعية، تمثل جزءاً من Quadriga قدمت كإهداء^(٣٣)، ويلاحظ فيها التماثل الشديد بين الأحصنة والتجانس بينها في كل التفاصيل سواء البدنية أو الحركية، ويلاحظ اتجاه رأسي الحصانين الأوسطين إلى الداخل، ويقابلنا نفس الملمح في منظر مصور فوق صدرية برونزية استخدمت لحماية صدر الحصان في الفعاليات المختلفة^(٣٤)، حيث صُورت أربعة أحصنة تجر Quadriga ويتجه وجهها الحصانين الأوسطين إلى الداخل، وجاء منظران لسباق العربات فوق أنيئين^(٣٥)، صُورت الأحصنة على إحداهما في حالة عدو شديد، ونرى على الأخرى الأحصنة واقفة في هدوء تام لكن العامل المشترك بينهما تصوير الحصانين الأوسطين ورأسيهما يتجهان إلى الداخل.

تتفق زخارف الأعمال الفنية المتنوعة لاسيما الفسيفساء والتصوير والنقوش البارزة التي ترجع للعصر الإمبراطوري في مختلف الولايات والتي تتناول سباقات العربات في كثير من تفاصيلها مع حصاني المتحف المصري، ومن أهم أمثلة أعمال الفسيفساء قطعة عثر عليها في Via Flaminia شمالي روما، وصورت عليها عربتان من نوع Biga ضمن فعاليات سباق عربات (شكل ٢٠)^(٣٦)، صورت الأحصنة في وضع مماثل تماماً لحصاني المتحف المصري من حيث وضع الأرجل والاندفاع للأمام، والفم المفتوح. وتظهر لوحة أخرى أحصنة Quadriga تقفز للأمام نحو اليمين، وهي جزء من أرضية كبيرة ربما تشكل الأجزاء المفقودة منها منظرًا عاماً لساحة السباق^(٣٧)، ونجد نفس الأمر على تصوير جداري من بومبي لكن لخمس عربات من نوع Quadriga ثلاث منها

³²⁾ Lindsay, J. (1965), p.137.

³³⁾ Papathanassopoulos, G. (1977), The Acropolis, Monuments and Museum, Athens, pp.68-9, no.577.

³⁴⁾ <http://www.flickr.com/photos/taimoo/2966026264>

³⁵⁾ Miller, S.G. (2004), pp. 75-6, Figs.145,147.

³⁶⁾ Toynbee, J.M.C. (1948), Beasts and Their Names in the Roman Empire, Papers of the British School and Rome, Vol.16, London, p.31, pl.I, Fig.2; Dunbabin, K.M.D (1982), pl.6, fig.7.

³⁷⁾ Dunbabin, K.M.D. (1982), p.73, pl.7, Fig.12. (Rome, Via Appia, Madrid, Museo Arqueológico Nacional no. 3,603).

بالواجهة واثنان بالخلف^(٣٨)، وفي تصوير من أوستيا نجد اثنين من المتسابقين يقودان Bigae وتتقدم الأحصنة في وضع العدو الشديد^(٣٩).

تأتي زخارف التوابيت المعروفة بتوابيت الأطفال التي انتشرت أثناء القرن الثاني الميلادي، والتي صورت عليها عربات Bigae يقودها أشكال ايروس وتجرها أحصنة وحيوانات مختلفة ضمن فعاليات سباق العربات كأشهر الأمثلة على مشاهد النقوش البارزة^(٤٠)، وهي مستمدة من الفن الهلينيستي، وكانت غالباً أربع عربات تمثل الأحزاب الأربعة الراعية لمثل تلك المسابقات وهي الأخضر، الأزرق، الأحمر، والأبيض، وصور الفائز غالباً في الطرف الأيمن.

مثال آخر يتمثل في لوحة جنائزية تصور المتوفى مضطجاً على أريكة في أعلى المشهد وفي أسفله سائق Quadriga يتبعه أسماء المتسابق والأحصنة المشاركة في السباق^(٤١)، الأحصنة مندفعة للأمام بشدة ومزودة بتجهيزات سباق ومعالجة فنية تكاد تقترب من حصاني المتحف المصري. ويشارك الأعمال السابقة من حيث نفس السمات الفنية للوحة جنائزية التي ترجع لعصر تراجان سابقة الذكر (شكل ١٦)^(٤٢).

شاركت مشاهد لوحات التراكوتا والمسارح أعمال النحت البارز في الكثير من التقاليد الفنية المميزة لحصاني الدراسة، منها ما نراه على أعمال ترجع لنهاية القرن الثاني وبداية الثالث الميلاديين، لاسيما حالة العدو الشديد للأمام^(٤٣).

تشير وضعية حصاني المتحف المصري من حيث الاندفاع للأمام وتعبيرات الوجه إلى لحظة شديدة الأهمية، يمكن تحديدها هنا باللحظة الحاسمة في السباق والمتمثلة في المنعطف الأخير أو اللفة الأخيرة منه وقبل بلوغ خط النهاية، والتي تبذل فيها الأحصنة أقصى مجهود لديها، فهي لحظة تقرير المصير إما الفوز أو الهزيمة، وتوحي هيئة الحصانين بالتناحر من أجل الفوز، ويشير إلى ذلك حركتهما العنيفة، وقوتهما الجسدية، وكذلك الفم المفتوح مع فتحتي الأنف المتأججتين، والذيل المتطاير؛ ويؤكد أن هذه الوضعية تمثل هذه اللحظة وليست لحظة مابعد الفوز هي عدم وجود أي من مخصصات تتويج الفوز الخاصة بالأحصنة كما نجدها في بعض مشاهد الفسيفساء التي تصور أحصنة متوجة بسعفة النخيل أعلى الرأس^(٤٤)، والتي تعد أهم مخصصات التتويج في

³⁸⁾ Vogel, L.(1969), p.156, Fig.12.

³⁹⁾ Dunbabin, K.M.D. (1982), p. 68, pl. 5, Fig. 5.

⁴⁰⁾ D'Ambra, E.(2007), Racing with Death: Circus Sarcophagi and The Commemoration of the Children in Roman Italy, Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Hesperia Supplements, Vol. 41 (Princeton, NJ), p. 341, Fig. 18; Vogel, L. (1969), pp. 155-160, Figs. 1-6.

⁴¹⁾ Toynbee, J.M.C. (1948), p.30, pl. II, Fig.3.

⁴²⁾ Vogel, L. (1969), pp.155f, Fig.7.

⁴³⁾ Dunbabin, K.M.D. (1982), p.67, pl.5, Fig.4.

⁴⁴⁾ Dunbabin, K.M.D. (1999), Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge, Fig.316.

سباقات العربات للمتسابق والأحصنة على السواء^(٤٥)، بينما كانت تذهب الجائزة المادية لصاحب الفريق^(٤٦)، وكذلك عدم وجود إكليل الفوز والذي يعكسه حصان من التراكوتا شارك في سباقات السيرك^(٤٧).

جدير بالذكر أن هذه الوضعية التي مثلتها حصاني المتحف المصري تختلف عن وضعية الأحصنة المصورة في مشهد ما بعد بلوغ خط النهاية والفوز بالسباق، حيث يصور الأخير في وضعية تتسم بالهدوء النسبي وما يصاحب ذلك من تتويج للفائز والحصان سوياً، وهذا ما نلاحظه في تصوير أحصنة الصدرية البرونزية^(٤٨)، ونفس الانطباع يقابلنا في وضع المسير الهادئ لأحصنة عربات السباق على العديد من قطع الفسيفساء (شكل ١٩)^(٤٩).

سباق العربات في مصر:

يُذكر أن الخيول في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني لم تشارك فقط في الحياة العسكرية، بل لعبت دوراً حيوياً في كثير من الفعاليات لاسيما سباقات الخيل التي كانت تقام في كنف السيرك، وحملت أوراق البردي والنقوش والأعمال الفنية دلالات هامة على وجود سباق العربات في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني، إذ مثلت فعاليات السيرك أداة ترفيهية هامة لسكان العاصمة ومدن الأقاليم، وجذبت الأحزاب المختلفة لتكون راعية لتلك المسابقات سواء بالإسكندرية أو بمدن الأقاليم^(٥٠)، وتحدث استرابون عن هيبودروم (Hippodromes) الإسكندرية عندما ذكر أن شارع المدينة العرضي (الكانوبي) ينتهي بالبوابة الكانوبية يليها حلبة السباق^(٥١)، وحدد له الفلكي مساحة شاسعة يبلغ امتدادها (٦٠٠) متر طويلاً و(٤٠٠) متر عرضاً^(٥٢).

⁴⁵⁾ Hyde, W.W. (1921), Olympic Victor Monuments and Greek Athletic Art, Washington, pp. 160f.

⁴⁶⁾ Bowman, A. (1986), Egypt after the Pharaohs, London, p.145; Hyde, W.W. (1921), p.266.

⁴⁷⁾ أشارت بعض أسماء الخيل إلى التتويج عقب الإنتصار، وأهمها اسم المتوج (Polystephanus)،

والمتوج باللبلاب (Hederatus)، Toynbee, J.M.C. (1948), p.28.

⁴⁸⁾ <http://www.flickr.com/photos/taimoo/2966026264>

⁴⁹⁾ تتهدى الخيول بعد الفوز الذي يشير إليه رفع الفائز ليده اليمنى ممسكاً بالسوط وأحياناً بإكليل الفوز في تحية منه للجمهور، بينما يمسك سعة النخيل بيسراه، وصورت الأحصنة وقد رفع كل منها رجل واحدة فقط إشارة إلى الانتهاء من السباق، ونلاحظ اتجاه رأس الحصانين الأوسطين متجهه للداخل، وتوج كل حصان بسعة نخيل منتصبه أعلى الرأس، وهذا الملمح غير موجود بأحصنة الدراسة لأنها لم تتوج بالفوز بعد، ويوجد سعتان نخيل طويلتان على جانبي المشهد.

Reusch, W. (1989), Trier, Kaiserthermen, Mainz S.13f, Abb.8; Dunbabin, K.M.D.(1982), pl.6, Figs.8,11, pl. 8, Figs.15-17.

⁵⁰⁾ Milne, J.G. (1913), A History of Egypt, Vol. V, Under Roman Rule, London, P. 161.

⁵¹⁾ Strabo, Geographika, XVII, 10.

⁵²⁾ محمود باشا الفلكي، دراسة عن الإسكندرية القديمة وضواحيها والجهات القريبة منها، تعريب: محمود صالح الفلكي، مراجعة: محمود عواد حسين، الإسكندرية ١٩٦١، ص ١٢٦.

لدينا معلومات مؤكدة حول سباق العربات في أوكسيرنخوس مستمدة من بردي المدينة، فقد ضم تخطيط المدينة حي سُمي بحي الهيبودروم، ويرجع لعام ٢٢-٢٥ م.، ويذكر البردي أن مبلغ الإنفاق على سباق الخيل في هرموبوليس عام ١٩٥ مُقدر بحوالي ٥٦٠٠ دراخمة^(٥٣)، ووصف البردي شخص يُدعى Diogenes بسائق عربية سباق في أوكسيرنخوس^(٥٤)، ويذكر ايصال شخصاً رفيع الشأن يدعى Georgius دفع مبالغ مالية كرواتب شهرية لأشخاص يعملون في الهيبودروم لصالح الحزب الأزرق^(٥٥)، وقام شخص آخر يُدعى Anastasius بدفع مبالغ للمراهم المستخدمة لتدليك أحصنة تابعة لحزب الخضر^(٥٦).

تميزت الأدلة الأثرية حول سباقات العربات في مصر بالندرة، ومن هنا تأتي أهمية حصاني الدراسة، وتتمثل أفضل الأدلة من مصر في قطعة تراكوتا بالمتحف المصري (شكل ٢١)^(٥٧)، وتصور سائق داخل عربية Biga، وتلتف أشرطة اللجام حول الذراع الأيسر ويقبض باليد اليسرى على اللجام الذي ينسدل أمام العربية ثم يتجه نحو رأس الحصان الأمامي حيث يُرى شريط اللجام فوق ظهر الحصان الأمامي، ويوجد بقبضة يد السائق اليمنى ثقب يشير إلى أنها كانت تقبض على سوط، يجر العربية حاصنان تم تصويرهما في هيئة مماثلة تماماً للأحصنة البرونزية من حيث ارتفاع الأرجل الأمامية لأعلى وثبات الأرجل الخلفية على الأرض.

يحتفظ المتحف المصري بعربة من التراكوتا، الأحصنة والأجزاء السفلى منها وأجزاء من العجلات مفقودة، يقف السائق خلف السور الحديدي، ويميز السائق ارتداء الملابس المميزة للمتسابقين في سباق العربات، ويرفع يده اليمنى لأعلى^(٥٨). وتحمل مسرجة مشهد لعربة Biga يجرها حاصنان في حالة اندفاع شديد للأمام^(٥٩).

يحتفظ متحف بني سويف بجزء من طبق صور بداخله منظر لمتسابق في عربية Biga (شكل ٢٢)^(٦٠) رافعاً يده اليمنى لأعلى ممسكاً بالسوط ليحث الأحصنة على بذل المزيد من الجهد والتقدم، وممسكاً اللجام ببسراه، ويميزه رداء المشاركين في سباق العربات المكون من قميص بدون أكمام وتغطي رأسه خوذة سميقة للحماية من حوادث السباق، وتشير بعض البقايا أعلى رأس المتسابق إلى وجود بقايا لكتابة يونانية، لكنها تلاشت بالكامل تقريباً، وربما كانت تشير إلى اسم المتسابق الفائز في السباق.

⁵³⁾ Lindsay, J. (1965), p.142.

⁵⁴⁾ Lindsay, J. (1965), pp. 142-3.

⁵⁵⁾ Gasiorowski, S.J. (1931), A Fragment of a Greek Illustrated Papyrus from Antinoë, Journal of Egyptian Archaeology 17, N^o: 1/2, May, London, p. 6.

⁵⁶⁾ Milne, J.G. (1913), p.161.

^(٥٧) غير منشورة، وتحمل رقم (٦٦٢).

^(٥٨) غير منشورة، ومحفوطة تحت رقم (CG 26800).

^(٥٩) المسرجة غير منشورة، ومحفوطة بالمتحف المصري تحت رقم (CG 26456).

^(٦٠) وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، متحف بني سويف، ١٩٩٧، كتالوج رقم ١٨.

نتتبع نفس الفعاليات في مصر من خلال نقش على الدعامة اليسرى الواقعة عند مدخل أوركسترا المبنى المدرج بكموم الدكة (شكل ٢٣)^(٦١)، ويتكون من شكلين يصوران فانزين في سباق العربات التي يجر كل منها حصانان تابعين لحزب الخضر، صور وجه أحدهما بالواجهة الكاملة وكأنما يقوم بتحية الجمهور والأحصنة بالمجانبة، ويقبض على سوط بيميناه، وسعفة نخيل ببسراه، ويرافق الأشكال نقوش تشجع المتسابقين وتذكر "يعيش دوروس-Doros"، وآخر يذكر "يعيش كالوتيوخوس-Kalotychos"، وصُور فوق الميدالية الوسطى لقطعة نسيج من أحميم عربية يجرها حصانان بالواجهة^(٦٢).

عثر على دعامة تتوسط الأعمدة الأربعة التي تتقدم الصالة الأمامية لمعبد الرأس السوداء بالإسكندرية، يعلوها قدم آدمية، وتحمل هذه الدعامة نقشاً يشير إلى إهداء المعبد إلى الإلهة التي بفضلها شُفيت قدم ايزودوروس عقب سقوطه من فوق عربته، ويعتقد أن هذا السقوط كان أثناء فعاليات سباق للعربات بالسيرك خاصة في ظل استخدام كلمة "ὄχημα" بمعنى عربية^(٦٣)، ووردت هذه الكلمة في النقوش لتصف العربة العادية أو عربة السباق، ويرجح استخدامها في سياق سباق العربات في ظل معرفتنا للأحداث المفزعة والدموية التي تواكب تلك الفعاليات بسبب التنافس الشديد، ولعل هذا يفسر لنا تقديم صاحب الإهداء معبداً كاملاً للإلهة الشافية ليس فقط لأن قدمه شُفيت بسببها ولكن أيضاً ربما لأنه نجا من موت محقق أسفل أرجل الأحصنة وعجلات عربات السباق.

تحمل بردية من أنطينوبوليس صورة ملونة نادرة للغاية لخمسة من متسابقي العربات بالإضافة إلى أجزاء من متسابق سادس يقف كل منهم بجوار الآخر (شكل ٢٤)، ويرتدون جميعاً زي سباقات العربات المتمثل في قميص يعلوه معطف ومئزر يصل حتى أعلى الركبة مع تجهيزات أخرى متمثلة في حزام وخوذة حامية، ألوان المعاطف خضراء وزرقاء وحمراء، وهي الألوان المرتبطة بفرق الأحزاب المشاركة في تلك الفعاليات^(٦٤)، ويبدو أن هؤلاء المتنافسين في سباق العربات يقفون في السيرك، حيث يبدو أنهم واقفون ويتأهبون للسباق في مساحة فضاء ويحيط بهم سور حيث صوروا أمام عنصر معماري بشكل القوس، ومن المحتمل أن هذا القوس يمثل العقود الخاصة بمبنى السيرك، أو الحاجز الفاصل بين المشاهدين وبين الـ Arena، أو ربما البوابات، حيث رأينا مثل تلك التكوينات المعمارية للإشارة بشكل صريح إلى مبنى السيرك فوق فسيفساء من مدينة Dougga بتونس^(٦٥).

⁶¹) Bowman, A. (1986), p.217, Fig.135.

⁶²) Lindsay, J. (1965), p.142.

⁶³) Naerebout, F. (2007), The temple at Ras El-Soda: Is it Isis Temple? It Greek, Roman, Egyptian, or neither? And so what? in: Bricault, L., (ed.), Nile into Tiber, Leiden, pp.507f, note 4.

⁶⁴) Gasiorowski, S.J. (1931), pp.1-9, pl.1; Turner, E.G. (1973), The Charioteers from Antinoe, Journal of Hellenic Studies 93, London, pp.192-5, pls.III-IVa.; Bowman, A. (1986), p. 123, Fig. 73.

⁶⁵) Dunbabin, K.M.D. (1982), pl. 8, Fig. 17; Toynbee, G.M.C. (1948), p.31, pl. III, Fig.5.

يصور جزء من قطعة تراكوتا متسابقاً يعتلي عربة سباق يرتدي تونيك ومئزرًا قصيرين ويحيط بهما حزام، يظهر في مواجهة المتسابق بقايا أجزاء من العربة، ويلتصق على الجانب الآخر النصف الخلفي من أحد الأحصنة^(٦٦). وضمت مجموعات التراكوتا الآتية من مصر بعضاً من تماثيل الفائزين في سباقات العربات، وجاء معظمها عبارة عن أجزاء من تماثيل تصل حتى أسفل الجزع، وأمكن التعرف عليهم بسهولة من خلال الزي المميز لهم كما نراه في بردية أنطينوبوليس، ويحيط بالرقبة واق من الجلد، ويمسك الأشخاص المصورون في بعض الأمثلة بيسراهم بسعفة النخيل وباليمنى إكليل إشارة إلى الفوز^(٦٧)، والتكوين الجسماني فيها يشير إلى البناء الرياضي، وجاء بعضها مؤرخاً بفترة القرن الثالث^(٦٨).

الأسلوب الفني:

أ- حركة الجسم.

صور الفنان الحصانين موضوع الدراسة بهيئة تصويرية مقاربية ومتوازنة للغاية، حيث يُلاحظ درجة عالية من الانضباطية لدى الحصانين متمثلة في حركات متناسقة ومتجانسة، ونجح الفنان في إبراز حالة من التناغم والإنسجام التام بينهما، وتعكس استعداداً مبرمجاً لإختيارها لتشارك في السباق، وتشكل عملاً فنياً رائعاً ينم عن تفاهم مطلق وتدريب مثالي، وكلها أمور توضح أنها خيول مميزة. تمتعت الأجسام بقوة ممزوجة بالرشاقة، وتمت معالجتها بشكل طبيعي، وذلك عن طريق حركة الجسم، ووضع الأرجل الأمامية المرتفعة لأعلى والخلفية الملامسة للأرض، وكلها أمور تتفق مع وضع الحيوان في الطبيعة، وكل ذلك يعزز الانطباع بالحركة الحيوية للجسم. كما نجح الفنان في التحديد الجيد للعضلات بمنطقة الصدر والأكتاف والمؤخرة والأفخاذ ليشير إلى التشريح الصحيح، وتشير ملامح الوجه إلى أن الحصانين ناضجين.

يلاحظ، بالرغم من فقدان الكثير من أجزاء الأرجل، أن الأرجل الأمامية أقصر من الخلفية التي بها استطالة واضحة، ويبدو أن هذا الملمح كان بمثابة تقليد فني تم تبنيه من قبل الفنانين قديماً عند قيامهم بمعالجة هذا الطراز للأحصنة في وضع العدو للأمام، ومن الملفت للنظر أن فناني مصر قد تبنوا هذه المعالجة بشدة في الأعمال الفنية السكندرية، حيث يمكن رصد العديد منها ضمن الخيول الواردة في مناظر شواهد القبور

⁶⁶) Attula,R.(2001), Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten, Rostock, S.172, Kat.Nr.69.

⁶⁷) Dunbabin, K.M.D. (1982). p. 321, no. 608.

⁶⁸) Allen, M. L. (1987). The TerraCotta figurines from Karanis: A Study of Technique, Style and Chronology in Fayoumic coroplastics, I, Ann Arbor. p. 558, no. 167.

ومن قبل في مشاهد الأحصنة التي ترجع لعصر الدولة الحديثة^(٦٩)، وهي نفس المعالجة التي استخدمت في خيول عربة التراكوتا بالمتحف المصري (شكل ٢١).

نجح الفنان في إظهار ملمح فني آخر مهم في حصاني المتحف المصري، ونلمسه في معظم الأحصنة المصورة في وضع الحركة، ويتمثل في تصوير فم الحصان غالباً مفتوحاً، ويعتقد أن السبب الرئيسي في ذلك، إلى جانب أنه يساعد على التنفس، يتمثل في شد لقمة اللجام التي تعبر داخل فم الحصان بصرامة؛ ففتح الفم هنا بمثابة رد فعل الحصان للضغط الذي يتعرض له من قبل لقمة اللجام المستخدمة لكبح جماح الحصان، ويفتح الحصان فمه هنا احتجاجاً منه على ضغطها، فقد كانت تؤدي في بعض الأحيان إلى قطع أو تمزيق أسنة الأحصنة.

يبدو أن طراز حصاني المتحف المصري موضوع الدراسة ومعها تماثيل لأحصنة مماثلة، أصبحوا يمثلون أعمالاً رائعة جاءت تقليداً لطراز من الأحصنة يعتقد أنه عمل مفقود لأحد أعظم النحاتين الإغريق، فمن المعروف أن عظماء الفنانين تعهدوا بتشديد مجموعات كاملة لعربات مرتبطة بالسباقات من نوع Bigae و Quadrigae في أولمبيا ومدن أخرى، ومن هؤلاء النحات الأثيني الشهير كالاميس - Kalamis^(٧٠)، وكذلك الفنان أوناتاس Onatas، فهما من النحاتين القلائل البارزين في فترة العصر الكلاسيكي المبكر الذين نفذوا أحصنة وعربات برونزية رائعة الصنع^(٧١)، فالفنان Onatas قام بالاشتراك مع كالاميس في تنفيذ مجموعة لعربة سباق للملك Hiero ابن Deinomenes وأخو وخليفة الملك Gelo من سيراكوز، والذي فاز بسباق عربات رباعية وسباق أحصنة في أولمبيا أرقام ٧٦، ٧٧، ٧٨ بين عامي (٤٧٦-٤٦٨ ق.م.)، وكان يتكون من عربة برونزية ويقف بداخلها سائق وأن Onatas صنع العربة، ومن المحتمل أيضاً أن تمثل السائق كان من تنفيذه، بينما نحت كالاميس الأحصنة^(٧٢)، ونفذت عربة سباق رباعية للفنانين براكستيليس الذي صنع السائق بينما نفذ كالاميس العربة والأحصنة^(٧٣).

⁶⁹) Liebowitz, H.A. (1967), Horses in New Kingdom Art and The Date of an Ivory From Magidlo, Journal of the American Research Center in Cairo 6, Cairo, pp.130-132, Figs.3,5; Hemingway, S.(2004). p.101, note 87.

⁷⁰) Boardman, J. (1985), Greek Sculpture, The Classical Period, London., pp 79f.

⁷¹) Racht, G. (2005), Lexikon der griechischen Welt, Hamburg, S.160; Hemingway, S. (2004), pp.85,127; Richter, G. M. A. (1959), S.279.

⁷²) Pausanias, VI, 12,1; Hyde, W.W. (1921), pp. 264, 267-8.

⁷³) Hyde, W.W. (1921), p.268.

يقابلنا تقليد فني رائع في حصاني الدراسة، ويتمثل في تصوير الحصان رافعاً رأسه لأعلى، وربما تم استعارة هذا التقليد الفني من مصر القديمة^(٧٤)، وأن الفنانين الإغريق ومن بعدهم الرومان وجدوا في هذا التقليد ضالتهم ليعبروا عن مقام وفخر وعزة الحصان الذي يستمدّها من عزة فارسه. فلكي تصور فريقاً من الأحصنة في الأسرة ١٨ المصرية، ولإظهار الفرق بين الأحصنة ولإبراز الحصان الداخلي كان يتم تصويره ورأسه مرفوع لأعلى في مستوى أعلى من الحصان الخارجي أو يتقدم رأسه المرفوع لأعلى للأمام قليلاً عن الحصان الخارجي، وهذه الهيئة مثلت الطريقة المثلى أو الأساسية لتصوير حيوانات في عدة مستويات، ويبدو أن تصوير الحصان بهذه الهيئة جاء لأسباب جسدية تؤدي إلى أن يظل الرأس مرفوعاً لأعلى أثناء الفعاليات المختلفة التي يشارك فيها، وذلك ليساعده على التنفس ويقلل من اضطرابات نبضات القلب وبالتالي التقليل من معاناة الحصان، حيث يؤدي انخفاض الرأس لأسفل عند السباق إلى شد أوتار الرقبة والضغط على القصبة الهوائية، بالإضافة إلى أن النظر لأسفل يفقد الحصان التركيز على السير قدماً في مساره الصحيح.

يُعد تصوير العربية التي تجرّها أحصنة تمتد رؤوسها للأمام كما نراها في تمثالي الدراسة بمثابة عنصر مماثل وجد مبكراً في الفن الأرخي فوق أواني طراز الصورة السوداء، حيث تُنظم الأحصنة إلى جوار بعضها البعض مع ظهور أجزاء من مؤخرتها في أسلوب أقرب من أسلوب الثلاثة أرباع، واستمر هذا التقليد في العصور اللاحقة، فقد كان مفضلاً لتصوير الأحصنة مع العربية بوضع جانبي أو الثلاثة أرباع في العصر الهلنستي، وكان الوضع الأمامي نادراً للأحصنة والعربية في العصر الهلنستي، فالأمثلة المتبقية على ذلك قليلة للغاية، مع العلم بأن وضع الأمامية كان مفضلاً أيضاً في أسلوب الصورة السوداء^(٧٥)، لكن اختلف الأمر في الفن الروماني المتأخر والذي شهد انتشاراً وكُثر واسعاً لتصوير العربية والأحصنة بالواجهة، حيث شهد هذا العنصر انتشاراً وكُثر كثيراً مع العملات والفسيفساء منذ القرن الثالث فصاعداً، وذلك على عكس الوضع في الفن الروماني المبكر الذي شهد ندرة في تصوير هذا العنصر واقترن أكثر بالشخصيات

⁷⁴⁾ Saleh, M., & Souroujian, H. (1986), Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo: Offizieller Katalog, Mainz, Kat. Nr. 143.

التصوير المبكر لهذه الهيئة في الحضارات القديمة يقابلنا في تصوير أحصنة الحضارة المصرية القديمة وهي تقفز لأعلى وفي حالة اندفاع شديد للأمام وتجر عربية ويؤرخ بعصر تحوتمس الأول، حيث تظهر الأحصنة بهذه الهيئة ضمن منظر معركة على جعران من عصر هذا الملك تصوره وهو يتعقب عدواً، كما نجد أمثلة مبكرة لنفس الهيئة للأحصنة لكن في مشاهد صيد في مقصورة جحتي - حتب في Debeira بالنوبة والمؤرخة أيضاً بعصر تحوتمس الأول، وفي مقبرة User بطيبة".

Liebowitz, H. A. (1967), pp.130-132, Figs.3,5.

⁷⁵⁾ Beazley, J. D. (1927). Fig. 12.

الأسطورية مثل هيلوس وفكتوريا^(٧٦)، لكن لم تعد تصور الأحصنة بالأمامية الشديدة كما كانت في العصر الأرخي، بل ظهرت أجسام الأحصنة تنتشعب وتنفرج بدرجات متفاوتة نحو الخارج يميناً ويساراً، ويوجد في حالة العربة رباعية الأحصنة زوج من الأحصنة متماثلين تماماً، وتتجه رأسهما بالتناوب نحو الخارج أو الداخل، وهي الأكثر شيوعاً لمتسابق العربات فوق الفسيفساء وبعض الأعمال الأخرى في عصر الإمبراطورية المتأخر^(٧٧)، بينما كان مفضلاً اتجاه رؤوس الأحصنة نحو الداخلي في حالة العربة ثنائية الحصنة، وهي الهيئة المقترحة لحصاني البحث.

ب- حزام الصدر والبطن والرجل:

الهدف من الحزام المزدوج حول نهاية الرقبة بمنطقة الصدر وحول الجسم هو الاستفادة الكاملة من القوة المزدوجة للصدر والأكتاف والجسم في جر العربة، لذا حرص الفنان على تصوير الحزام المحيط بالرقبة عند قاعدة الصدر بعيداً عن حركة الأرجل الأمامية بالكامل حتى لا يعيق حركة الأرجل الأمامية ولكي لا يسبب أي توتر فوق عضلات الأكتاف. ونفذ حزام البطن يلتف حول الجزء الأمامي من الجسم خلف أعلى الأرجل الأمامية مباشرة، ويعتبر حزام الصدر والبطن من العناصر الضرورية جداً للحصان، إذ يسمح للحصان أن يحفظ العربة على مسافة من الحصان مما يساعد على عدم اصطدام مؤخرة الحصان بالعربة وبالتالي عدم كسر العربة أو انقلابها، وأدى الدور الحيوي لتلك الأحزمة التي تطوق أحصنة السباق وحسن ترتيبها إلى أن بعض تلك الأحصنة حملت اسم المطوق (نسبة إلى الطوق) Torquatos^(٧٨).

يوجد في الواقع نوعان رئيسيان لتجهيزات الخيل استخدمت في العصر الروماني ولا تختلف كثيراً عن ما هو موجود حالياً في حياتنا المعاصرة، وهما نير الرقبة ونير الظهر، وكان نير الرقبة يستخدم في حالة استخدام حصان واحد لجر العربة^(٧٩)، وظهر قليلاً في الفن، ويبدو أنه تواجد فقط خلال العصر الإمبراطوري المتأخر. أما نير الظهر The Dorsal Yoke فيتألف من جهاز متشعب ومتفرع، من المحتمل أنه صنع من المعدن في العصور الرومانية وكان يوضع مباشرة فوق ظهر الحصان خلف الكواهل ويثبت في مكانه بواسطة حزامي الصدر والبطن، وكان يثبت شريط الصدر إلى حلقات على جانبي النير لتمسك العدة في مكانها، واستخدم نير الظهر مع الأحصنة الفردية أو فريق الأحصنة في العربة الواحدة، وعند وجود أكثر من حصان، كان يستخدم قضيب ربما من الخشب، ليربط النير فوق كلا الحصانين وفي منتصف العريش، ويمكن أن

⁷⁶ Dunbabin, K.M.D. (1982), pp. 70-71-72, notes 39.

⁷⁷ Dunbabin, K.M.D. (1982), pls.6(Figs.8-9), 7(Figs.10-11,13), 8(Figs.15-17,19), 9.

⁷⁸ Toynbee, J. M. C. (1948), p.28.

⁷⁹ Bender, H. (1978), Römischer Reiseverkehr, Stuttgart, S. 28, Abb. 19.

نرى هذا القضيب في العديد من مناظر تحطم العربات في السباقات^(٨٠)، ويساعد قضيب الوصل الخشبي هذا على حفظ حركة الأحصنة لكي تتحرك سوياً كفريق واحد، ولعل المتأمل في هذين النيرين يمكن الإستنتاج بأن النوع الثاني هو المستخدم مع أحصنة المتحف المصري موضوع الدراسة لوجود حزامي الصدر والبطن كعنصر أساسي لتثبيت النير؛ إذ نلاحظ أن معظم العربات التي تجرّها حصان واحد فقط جاءت مزودة بطوق للرقبة فقط دون تزويدها بحزامي الصدر والبطن لعدم الحاجة إليهما، واستخدمت الأحصنة المزودة بهذا الطوق في عمليات الجر التي تحتاج إلى القوة أكثر من السرعة مثل آلات طحن الحبوب أو عربات نقل الركاب والبضائع وتوصيل البريد^(٨١)، أما العمليات التي تحتاج إلى سرعة وقوة معاً مثل السباقات فإنها تستلزم حزامي الصدر والبطن معاً.

تمثلت نقطة الجر في حالة استخدام نير الظهر في منطقة صدر الحيوان، إذ تعتمد عملية الجر على جهد شد الحصان والذي يعتمد بدوره على صدره، ويلعب حزام الصدر دوراً فعالاً في هذه العملية، ويلاحظ أن حزام الصدر يثبت جيداً بعيداً عن القصبه الهوائية حتى لا يؤدي إلى خنق الحيوان، فلو تُرك الحزام بدون تثبيت دقيق فإن أشرطة الرقبة تضغط على الأوردة العنقية والقصبه الهوائية، ولذلك وُضع النير أعلى قمة كاهل الحصان، وعندما يوضع النير صحيحاً أعلى الكاهل، فإن حزام الصدر لم يتحرك وبالتالي لم تكن الأحصنة مثقلة. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ في هذا الإطار أنه تم تثبيت حزام الصدر في مكانه بواسطة قطعة من الجلد تعبر بين أرجل الحصان الأمامية ثم يتم ربطها بحزام البطن، فثمة دليل مازال باقياً في بعض الأعمال نلاحظ من خلاله كيف تم سحب حزام الصدر إلى أسفل في شكل حرف V في مواجهة أعلى الأرجل الأمامية كما لو كان هناك شريط أو رباط إضافي بين الساقين حتى يصل إلى حزام البطن ليتحقق به^(٨٢)، وهذا ما نلمسه من خلال بقاياها في أحصنة المتحف المصري والأحصنة الأخرى والنقوش المختلفة للحيوانات مع نير الظهر، وهذا يشير إلى وجود قاعدة محددة لتثبيت حزام الصدر حتى لا تعطي فرصة لتحركها أو صعودها نحو الرأس.

نلاحظ عناية الفنان الفاتكة باللجام لدوره الفعال في توجيه الأحصنة لاسيما الحصان الخارجي إلى أقصى اليسار، والذي يبدو أنه يقود الفريق، فهو أفضل حصان بالفريق، ويوضع دائماً في هذا المكان حيث يتميز بالخبرة والمهارة الكافية في عملية الدوران عند طرف الـ Spina وهي النقطة التي تؤدي إلى الفوز خاصة في اللفة الأخيرة، ويتأكد ذلك

⁸⁰⁾ Vogel, L. (1969), Figs.6,11.

⁸¹⁾ Bender, H. (1978), S.14,28, Abb.2,19.

⁸²⁾ Beazley, J. D. (1927), Fig.12; Dunbabin, K.M.D. (1982), Fig.11.

من خلال فسيفساء صور عليها عربات سباق Quadriga داخل السيرك، والأحصنة متبوعة بأسماء، ونرى أحد السائقين يصيح باسم Eridanus فقط وهو اسم الحصان الخارجي إلى اليسار^(٨٣).

لعل من أهم الملامح الفنية الموجودة في أحصنة المتحف المصري هو وجود بروز بحزام الصدر، ويُعتقد أنه كان بمثابة تميمة أو حجاب لجلب الفوز والحظ السعيد والحماية ودرء الشر، حيث استخدم السحر في مجال السيرك، فكانت الأحصنة والسائقون على السواء يرتدون تلك الأحجبة^(٨٤).

الوظيفة:

تمثل عملية تحديد وظيفة هذا العمل صعوبة بالغة، لعل السبب في ذلك يرجع لعدة أسباب منها عدم التوصل لمكان اكتشاف هذه التماثيل، وهو ما يصعب من تفسير الموضوع الذي من أجله صنع مثل هذا العمل. لكن وعلى الرغم من ذلك فإن صغر حجم هذه المجموعة من الأحصنة، ومادتها، يضعنا أمام بضع تفسيرات محتملة لهذا العمل من حيث الوظيفة التي تتوافق مع مثل هذا الحجم. وأولى هذه التفسيرات هي أن التماثيل استخدمت لأغراض جنائزية، لكن سرعان ما يتبدد هذا الاحتمال بسبب افتقارنا إلى معلومات أثرية تشير إلى وجود دفنات لأحصنة أو لطبقة المتسابقين في ألعاب سباقات الخيل في مصر. مع استبعاد الوظيفة الجنزية للتماثيل، تطفو الإحتمالية الثانية لإستخدامها، وهي استخدمت كعنصر زخرفي خاصة في ظل العثور على كثير من الموضوعات يزخرها عنصر الخيول، فقد استخدمت العديد من رؤوس الأحصنة لزخرفة الأرائك الرومانية المسماة bisellium^(٨٥)، وكذلك مقابض للأواني المعدنية^(٨٦)، وللمسارج (شكل ٢٥)^(٨٧)، وربما يكون هذا الاحتمال ممكنا لكن في حالة ما إذا كانت تماثيل المتحف المصري تمثل أجزاء من تماثيل وليست تماثيل كاملة، حيث استخدمت أجزاء فقط من الأحصنة مثل الرأس والرقبة لزخرفة تلك الموضوعات.

⁸³⁾ Toynbee, J. M. C. (1948), pp.30-31, pl. II, 4.

^(٨٤) حملت بعض الأحصنة أحيانا سعف نخيل مرفقة باللجام كنوع من التفاؤل بالنصر في السباق Killeen, F. (1953), Bread and Circuses, Journal of The Galway Archaeology and Historical Society, Vol. 25, No. 3/4, p.70.

ولدينا أثر لمتسابق عربات مزود بتميمة أو حجاب لجلب الحظ حول رقبتة، وشملت الوسائل السحرية في هذا الإطار وضع قلاند ملحق بها أجراس وأسنان ذئاب، وأيضا تثبيت أحجار كريمة معلقة حول الرقبة، كما نراها في أحصنة المتحف المصري، وشملت أيضا الأهلة ()، p.350, D'Ambra, E. (2007), Fig.18.5)، وكلها رموز لجلب الحظ.

⁸⁵⁾ Ransom, C.L. (1905), Studies in Ancient Furniture, Couches and Beds of the Greeks, Etruscan and Romans, Chicago, P.32, pls. VIII-XVIII.

^(٨٦) مقبض أنية بالمتحف المصري تحت رقم (٣٦٥٥٩).

^(٨٧) المتحف المصري، JE41578; SR 5/2286، عثر عليه بتل بسطة.

وثالث تلك الإحتمالات هي اعتبارها لعب أطفال، لكن وبالرغم من صغر حجم التماثيل إلا أنه من الصعب القبول بهذا التفسير، فغالبا تتشكل لعب الأطفال في الأخشاب والتراكوتا، ولم يثبت لنا وجود لعب أطفال من البرونز، وذلك لأن التماثيل البرونزية مكلفة نسبيا مقارنة بالخشب والتراكوتا؛ فاللعب الخشبية تتشكل غالبا من الأخشاب المتبقية من الأعمال الخشبية الرئيسية، وتعد التراكوتا من أرخص المواد، ويضاف لذلك أن مادتي الخشب والتراكوتا، خاصة المجوفة منها، مواد خفيفة الوزن بالنسبة للأطفال مقارنة بالبرونز، وأن مادتي الخشب والتراكوتا لا تجرح الأطفال أثناء اللعب، ويلاحظ أن التماثيل البرونزية هنا بدون قواعد، وهي عنصر أساسي في لعب الأطفال ليسهل وقوفها أمام الأطفال^(٨٨).

والإستنتاج المرجح هنا أن مثل هذه التماثيل كانت بمثابة عمل نذري قدم كإهداء على شرف انتصارات في سباقات العربات في أحد معابد الآلهة ذات الصلة خاصة فيما يتعلق بالآلهة حماية الخيل والرياضة والرياضيين مثل الديوسكوري، وبوزيدون إله البحر وحامي الفرسان والأحصنة أيضا^(٨٩)، والتصق الأمر كذلك بالآلهة أثينا لاسيما في مدينة أثينا حيث شيدت لها في هذا السياق المذابح والمقاصير لكونها حامية لعربات وأحصنة السباق وكافة المشاركين في فعاليات سباقات الخيول، وابتكرت كل تجهيزات العربات والفروسية لاسيما اللجام^(٩٠)، وشيدت اسطبلات الخيول، وكانت راعية لنوادي الأحزاب في نطاق منطقة سيرك Flaminius، وامتلكت هذه المنطقة معبداً لهيراكليس، بإعتباره حارساً للسيرك، ووجد معبد مماثل أيضاً لهيراكليس مشيداً في منطقة سيرك Maximus^(٩١). وقُدمت تماثيل المتسابقين وأحصنتهم أحيانا لضمان الفوز في المسابقات أو لجلب الحظ السعيد في الأمور الدنيوية عامة، ولعل هذا يفسر انتشار تصوير سباقات العربات في الأعمال الفنية مثل التصوير، والفسيفساء، والمسارح داخل المنشآت الدنيوية، لاسيما تصوير لحظة التعبير عن الفوز^(٩٢).

تأكد من خلال الأدلة الأدبية والأثرية أن تماثيل لأحصنة السباق وراكبيها نفذت كثيراً من البرونز وقدمت في المعابد الإغريقية منذ العصر الأرخي على شرف الانتصارات في سباقات الخيل، وأنها قدمت منفردة أو ملحقة بعربة سباق كإهداءات، وشكلت الأحصنة عنصراً أساسياً في تلك الإهداءات، فمن الملاحظ أن المنتصر في مختلف السباقات الرياضية كان يفوز معتمداً على قوته ومهارته الشخصية، على حين أن الفوز في سباقات الخيل يعتمد ليس فقط على إقبال وشجاعة المتسابق الفائز لكن أيضاً على

⁸⁸) Allen, M.L. (1987), pp.306-337, Cat.n^{os}.27-42.

⁸⁹) Killeen, F. (1953), p.69.

⁹⁰) John McK, (1998), Horse and Horsemanship in The Athenian Agora, Athens pp. 5f, 8f, Figs. 9-11.

⁹¹) Killeen, F. (1953), p. 71.

⁹²) Dunbabin, K.M.D. (1982), pp. 65-89, pls. 5-9

جلد وقوة وذكاء الأحصنة المشاركة معه، وبسبب الدور الفعال للأحصنة في سباقات العربات كانت تحمل تماثيل الأحصنة أسماء دون الموضوعات الأخرى المقدمة ضمن مجموعة العربة، فقد ذكر باوزانياس أن شخص يُدعى Kleosthenes قدم في أوليمبيا مجموعة مكونة من تماثيل لنفسه وسائق عربته والعربة والأحصنة، وجاءت تماثيل الأحصنة مصحوبة دون غيرها بأسمائها^(٩٣).

كان يسمح للفائزين في تلك السباقات بإقامة تماثيل أو نصب تذكارية لهم ولخيولهم وعرباتهم داخل المناطق المقدسة المختلفة، ونفذت في مواد مختلفة وإن جاءت معظمها برونزية، ومن ذلك أربعة أحصنة رخامية من العصر الأرخي المبكر تمثل جزءاً من عربة Quadriga قدمت كإهداء، وتعد من أفضل الأمثلة للأحصنة المبكرة التي تجر عربة^(٩٤)، وقدم Miltiades الفائز بسباق العربات في أوليمبياد رقم ٥٤ لعام (٥٦٤ ق.م) عربة بدون العنصر البشري^(٩٥)، ويحتفظ متحف الأكروبوليس بجزء أمامي من حصان من الرخام يعد مثال رائع لتلك الأعمال، ومؤرخ بـ (٥١٠-٥٠٠ ق.م)^(٩٦).

ويزودنا تماثيل سائق العربة البرونزي الشهير من دلفي بأفضل مثال على هذا النوع من التقديمات لاسيما كبيرة الحجم، ويظل الأشهر في هذا السياق، إذ كان العمل يضم السائق والعربة والأحصنة، ولم يتبقى منها سوى السائق وبيده أجزاء من اللجام، وكذلك أجزاء من ثلاثة أحصنة، وعريش عربة، وهذا يوضح أن السائق كان جزءاً من مجموعة شيدت في معبد أبوللو بالمدينة باسم بوليزالوس Polyzalos بمناسبة الإحتفال بالإننتصار

^(٩٣) سُمي حصانا الأطراف Phoinix و Korax، بينما أسماء حصاني الوسط Samos و Knakias، Miller, S. G. (2004), pp. 76-7, Fig. 148.

تم حصر أكثر من أربعمئة وثمانين اسما لأحصنة سباقات السيرك، وتعد أكثر من أسماء أي حيوانات أخرى، وتميزت بالتنوع فبعضها ارتبط بأسماء أحصنة وردت في الأساطير، واشتقت الكثير من أحصنة السياق أسمائها من أسماء الآلهة أو الأبطال أو الشخصيات الأسطورية. واستمدت كذلك أحصنة السباق أسماءها من موطنها، وكان منها المصري. وأطلقت أسماء أشهر الأنهار على أحصنة السباق ويأتي اسم نيلوس Nilus على رأسها. كما أطلق اسم المسلة Obeliscus على بعض منها. وجاءت أسماء الكثير من أحصنة السيرك مستوحاة من أسماء ألوان وعلامات وأسماء خاصة مميزة مثل الأباطرة والفلاسفة، وحملت أسماء جبال، واشتقت أسماء بعض الأحصنة من أسماء الرياح، وحمل حوالي ثمانية عشر اسما من أسماء أحصنة السباق أسماء وظائف وحرف، وكان لعوالم = الطيور والحيوانات تأثيرها على أسماء أحصنة السباق، ويعكس هذا الشغف الشديد لسباقات الخيل في الإمبراطورية الرومانية. Toynbee, J.M.C. (1948), pp.24,26,28-9.

^(٩٤) Papathanassopoulos, G. (1977), pp.68-9, no.577.

^(٩٥) Hyde, W.W. (1921), p.265.

^(٩٦) Moore, M.B. (2004), Horse Care as depicted on Greek Vases before 400 B.C., Met. Mus. Jour. 39, New York, p.37, Fig. 3.

في سباقات العربات في الألعاب البيئية، ومن المحتمل أنه من عمل الفنانين Kalamis و Onatas^(٩٧).

استمرت تلك التقديمات في العصرين الكلاسيكي والهلينستي لتكون أكثر شعبية، وكانت أيضاً من البرونز، فقد قدمت الأميرة كنيكا σκαΚυνί ابنة الملك أرخيداموس Αρχιδάμος ملك اسبرطة في بداية القرن الرابع ق.م. مجموعة برونزية أقل من الحجم الطبيعي مكونة من عربة وأحصنة وسائق بالإضافة إلى تمثالها في بروناوروس معبد زيوس بأوليمبيا، وذلك بعد فوزها بانتصارين في سباق العربات في أوليمبياد رقم ٩٦ عام (392 ق.م.)، وأوليمبياد ٩٧ عام (٣٩٦ ق.م.)، وكانت أول سيدة تدخل هذه الفعاليات، وقام بتنفيذها النحات أبيللوس Απελλος^(٩٨)، وعثر بأجورا أثينا على قاعدة أثر يرجع للقرن الرابع ق.م. نُصب تخليداً لذكرى انتصار في سباق عربات في مسابقات الباناثينايا، وتحمل نقشاً يصور Quadriga بداخلها المتسابق، والأحصنة تندفع للأمام، ووجها الحصانين الأوسطين يتجهان نحو الداخل^(٩٩)، وقدم Glaukon من أثينا عربة سباق نذرية صغيرة الحجم بعد فوزه في سباق العربات في القرن الثالث ق.م. بإحدى الأولمبياد ما بين ١٢٨ و ١٣٧ الواقعة بين عامي (٢٦٨ و ٢٣٢ ق.م.)^(١٠٠).

التأريخ:

افتقدت أحصنة الدراسة إلى خصائص نحتية متعلقة بأحصنة العصر الكلاسيكي والهلينستي لاسيما أحصنة البارثينون وحصان أرتميسيون^(١٠١)، لذلك يمكن تأريخ تماثيل المتحف المصري بالعصر الروماني، ويساعد على هذا التأريخ ملامح الأحصنة والتفاصيل التشريحية المميزة في هذا العصر، فقد افتقدت التماثيل إلى المعالجة الهلينيستية الجيدة للبناء العضلي وتفاصيل العضلات بالرغم من امتلاء أجسامها، وطريقة تنفيذ طيات الجلد، وأسلوب تنفيذ الشعر القصير، وافتقدت إلى طريقة معالجة الرقبة التي نجدها مشدودة للأمام وبها استطالة، ولم نلاحظ في تماثيل المتحف المصري معالجة فنية تشريحية دقيقة للفم، وعدم معالجة وإبراز مفاصل الأرجل، وافتقدت كذلك

⁹⁷⁾ Schöbel, H. (1976), Abb. 76-7.

⁹⁸⁾ Pausanias, VI, I, 6.

⁹⁹⁾ Thompson, H. A., & Wycherley, R. E. (1972). The Athenian Agora, Vol. XIV, New Jersey, p. 121, Pl. 66.a; John McK, (1990), p.8, Fig.6.

¹⁰⁰⁾ Hyde, W.W. (1921), p.265, note 8.

^(١٠١) أرخ العلماء حصان أرتميسيون بالعصر الهلينيستي، وتم تأريخه عامة بالقرن الثالث أو الثاني ق.م. فقد وضع Blümel الحصان في القرن الثاني ق.م. (Blümel, C. (1939), S. 89, Kat. Nr. 95)، وأكد البعض الآخر على التاريخ الهلينيستي وتحديدًا بالنصف الثاني من القرن الثاني ق.م. وذلك استناداً إلى عدد من القرائن مثل خصلات الشعر أعلى الحوافر، ومعالجة البناء العضلي، وطيات الجلد (Hemingway, S. (2004), p. 87)، وجاء التأكيد على هذا التأريخ من خلال بعض الملامح الهلينيستية مثل طريقة برم جسم الصبي أعلى الحصان، وكذلك طريقة معالجة الملابس.

إلى التخطيط المشدود للأوردة، وهو الأمر الذي يقابلنا كثيراً في منحوتات أحصنة العصرين الكلاسيكي والهليينستي. وافتقدت إلى ملمح هام يقابلنا في تماثيل هذه الفترة أيضاً والمتمثل في البناء العظمي الواضح للرأس، والأنف العريض، والشفاة اللحيمية^(١٠٢)، وتتمثل ملامح هذه الفترة الفنية بوضوح في رأس ضخمة من التراكوتا ترجع لفترة القرنين ٥-٤ ق.م. خاصة فيما يتعلق بالبناء العظمي الواضح، وكذلك خصلات الشعر القصيرة المرفوعة قليلاً لأعلى^(١٠٣).

يمكن تأريخ الحصانين بالقرن الثالث الميلادي، وذلك بمقارنة لجامهما مع اللجام المصور مع الأحصنة المصورة فوق الفسيفساء التي ترجع لنفس الفترة، ويؤكد هذا التاريخ وجود كتلة الشعر (شوشة) أمام جبهة الحصان وهي من الملامح الفنية المميزة لهذه الفترة، وكذلك شعر المعرفة الطويل المصنف والمفروق فوق القفا، والذي يعد من أهم مميزات هذه الفترة على عكس شعر أحصنة الفترة الكلاسيكية الذي نفذ متموجاً ومنتصباً لأعلى^(١٠٤)، ونفذ قصيراً في أحصنة العصر الهليينستي وبدون شوشة الشعر الأمامية.

يمكن التأكيد على هذا التاريخ من خلال مقارنة حصاني الدراسة برؤوس أحصنة من التراكوتا من أجورا أثينا مؤرخة طبقاً لطبقات الحفائر بالقرن الثالث الميلادي^(١٠٥)، وذلك من حيث وجود كتلة الشعر المنتصبة أعلى الجبهة بين الأذنين، والشعر المفروق أعلى منتصف القفا وينسدل على الجانبين، والوجه الممتلئ، وطريقة معالجة اللجام وتجهيزاته التي تتفق جميعها مع لجام حصاني الدراسة خاصة فيما يتعلق بطريقة تنفيذه وتصميمه بنفس الهيئة لاسيما وجود الأزرار العديدة الملحقة باللجام، ويضاف لما سبق أنه منذ نهاية القرن الثاني الميلادي أصبح تصوير عربة السباق ومعها الأحصنة بالأمامية، وهو الوضع المقترح لحصاني المتحف المصري من خلال هيئتهما، قاعدة لهذه الصورة وأصبح أكثر شيوعاً على عملات وفسيفساء القرن الثالث واستمر نفس التقليد على أعمال القرن الرابع الميلادي.

يؤكد التاريخ السابق مجموعة أحصنة من التراكوتا عثر عليها بكرانيس بالفيوم، مؤرخة بالقرن الثالث الميلادي، وذلك طبقاً لطبقات الحفائر التي عثر على التماثيل بها^(١٠٦)، وتتفق مع حصاني الدراسة في كثير من التفاصيل، فالرؤوس كبيرة، والرقبة بالمجانبة

¹⁰²⁾ Kozloff, A. (1981). Animals in Ancient Art, From the Leo Mildenberg Collection, The Cleveland Museum of Art, Cat. N^{os}. 134-5.

¹⁰³⁾ John McK, (1998), p. 22, Fig. 34.

¹⁰⁴⁾ Kozloff, A. (1981), Cat. N^{os}. 134-5

¹⁰⁵⁾ John McK, (1998), p. 22, Figs. 35-6.

¹⁰⁶⁾ Allen, M. L. (1987), pp. 308-316, nos. 28-31.

بالكامل، والفم عريض يحمل انطباع بالقوة والإصرار على الفوز، لذلك يعتقد أنها أحصنة شاركت في سباقات السيرك خاصة في ظل وجود إكليل نباتي أعلى الجبهة مثبت بشريط جلدي عند الحلق، وإكليل آخر حول الرقبة، ويوجد قلادة حول الصدر مزخرفة بثلاث كرات. يدعم هذا التأريخ أيضا الشعر المنتفخ أعلى الجبهة، ونظم باقي الشعر في خصلات طويلة أعلى الفقا، والذيل مقوس عند بدايته ثم ينسدل لأسفل، وجاء بعضها من المنازل والبعض الآخر من المعبد الجنوبي في طبقات أثرية مؤرخة بهذه الفترة، ويؤكد هذا التأريخ أن هذا الطراز من تماثيل الأحصنة توقف صنعه في التراكوتا بحلول القرن الرابع الميلادي، وأن الكثير منها جاءت من أنقاض أثرية مؤرخة قبل حلول القرن الرابع^(١٠٧)، وتأتي فترة القرن الثالث تحديداً متفقة أكثر مع تاريخ الأحصنة من جهة ومع وظيفتها من جهة أخرى من حيث تقديمها في أحد المعابد التي كانت مازالت نشطة في هذا القرن قبل هجرها بعد الاعتراف بالمسيحية كأحدى الديانات المعمول بها في الإمبراطورية مع بداية القرن الرابع الميلادي، ولعل هذا يفسر لنا كما سبق كثرة مشاهد سباقات السيرك من خلال الفسيفساء والذي واكبه ندرة بل انعدام وجود تماثيل لنفس المغزى.

الخاتمة ونتائج البحث:

نستخلص من دراسة هذا البحث الآتي:

- ❖ أن تماثيل خيول المتحف المصري البرونزية موضوع الدراسة جاءت ذات طابع خاص ومثلت تفرداً من حيث الموضوع خلال العصرين البطلمي والروماني، وذلك لكونها ملحقة بعربة سباق.
- ❖ ونستخلص كذلك أن مثل هذه الوضعية - لاسيما اتجاه الرؤوس إلى الداخل - المستخدمة في تصوير الأحصنة يتفق فقط مع ذلك النوع المستخدم في سباقات الخيل وتحديداً سباقات العربات والتي تختلف عن الوضعية المستخدمة مع أحصنة سباقات امتطاء الخيل، كما أنها لا تنطبق على وضعية الأحصنة التي تصور في المعارك الحربية، أو المستخدمة في عمليات الصيد. كما أثبتت الدراسة نقطة غاية في الأهمية والمتمثلة في ملاحظة وجود اختلاف مهم بين فريق الأحصنة المستخدم في جر العربات والأحصنة الفردية المصورة في نفس الهيئة من حيث ارتفاع الأرجل الأمامية لأعلى، وهو تصوير الأرجل الأمامية لأحصنة جر العربات في مستوى واحد، بينما ترتفع إحدى الرجلين في مستوى أعلى من مستوى الرجل الأخرى في الأحصنة الفردية، وغالبا تكون الرجل اليسرى.
- ❖ نستخلص أيضا من هذا البحث استخدام نوعين من تجهيزات الخيل في العصر الروماني، وهي نيرا الرقبة والظهر، وقد أثبتت البحث نقطة غاية في الأهمية أن نير

¹⁰⁷⁾ Allen, M.L. (1987), p.310.

الظهر هو الذي يصلح للأحصنة المستخدمة في جر العربات وخاصة الحصانين الأوسطين في حالة العربات التي يجرها أكثر من حصانين.

❖ كما أوضحت الدراسة أن الرومان تبنوا كل الوسائل المتاحة آنذاك لاستخدامها في تجهيزات خيول عربات السباق، واعتبر حزاما الصدر والبطن واللجام أهم تلك التجهيزات لإستخدامها في توزيع ضغط الجر والمجهود المبذول حول رقبة وصدر الحصان وكتفيه عند سحب العربات مما يتيح للحصان أن يمضي قدما دون إعاقة حركة وقوة تلك الأعضاء من الجسم، ومن ناحية أخرى تخفف من الضغط على القسبة الهوائية مما يؤدي إلى عدم عرقلة قدرة الحيوان على التنفس.

❖ أوضحت الدراسة تقاليد لسباق العربات، وأبرز تلك التقاليد تفضيل استخدام العربة رباعية الأحصنة Quadriga في سباق العربات سواء في روما أو في مدن الولايات كما تبرزها كافة الأعمال الفنية، بينما تعكس الأدلة الفنية الآتية من مصر تفضيل استخدام العربة ثنائية الأحصنة Biga.

❖ قدم هذان التمثالان مع بعض المكتشفات الأثرية الأخرى ذات الصلة بالممارسات الرياضية شهادة ووثيقة أثرية مهمة على أن سباقات العربات وفعاليات السيرك كانت أكثر شعبية في العالم الروماني عامة ومصر خاصة خلال العصر الإمبراطوري، وكان أحد أهم نشاطات المجتمع المصري.

❖ أكدت الدراسة من خلال الأدلة الأثرية والأدبية إلى انتشار هذا النوع من الرياضة في مساحات جغرافية واسعة من مصر وليس فقط في العاصمة، فقد تمتعت كثير من مدن الأقاليم المصرية بسباق العربات الذي عُد أمراً واقعاً يمكن مشاهدته عدة مرات في الحياة اليومية وذلك من خلال السيرك الذي ثبت وجوده في أكثر من مدينة لاسيما أوكسيرنخوس، وأنطينوبوليس، وهرموبوليس ماجنا، بالإضافة إلى الفيوم وإهناسيا وأخميم، وأن أوكسيرنخوس ارتبطت بشدة بسباق عربات الخيل، ولعبت في هذا المجال دوراً مميزاً حتى العصر البيزنطي، حيث ارتبطت هيبية وجهاء المدينة بالخيول وسباقاتها، وكان أشهر المتسابقين وأكثرهم سحراً لدى الجمهور ينتمون لفريق الخضر والفريق الأزرق، كما أثبت البحث أن رياضة سباق العربات كان من الرياضات ذات المكانة المرموقة، وأنها كانت رياضة ارستقراطية، لأن مثل هذه التماثيل كانت تقدم للمعابد من قبل الأثرياء أو أفراد الأرستقراطية.

❖ نجح البحث في التوصل إلى وظيفة هذه التماثيل وذلك استناداً للأدلة الأدبية ومقارنتها بنماذج مختلفة تمثل وظائف متنوعة عُرفت في الفن وهي الجنائزية، والزخرفية، ولعب الأطفال، وأخيراً التماثيل النذرية، وهو النوع الذي استخدم كوظيفة لهذه التماثيل.

❖ وأخيراً أثبت البحث أن مثل هذا النموذج من الأحصنة بتفصيلات جسمها وملامحها الفنية لاسيما أسلوب تنفيذ الشعر، وتجهيزاتها تنطبق على مثل الأحصنة المصورة في العصر الروماني وتحديداً القرن الثالث الميلادي.



شكل ٢ (تصوير الباحث)

شكل ١ (تصوير الباحث)



شكل ٤ (تصوير الباحث)



شكل ٣ (تصوير الباحث)



شكل ٦ (تصوير الباحث)



شكل ٥ (تصوير الباحث)



شكل ٨ (تصوير الباحث)



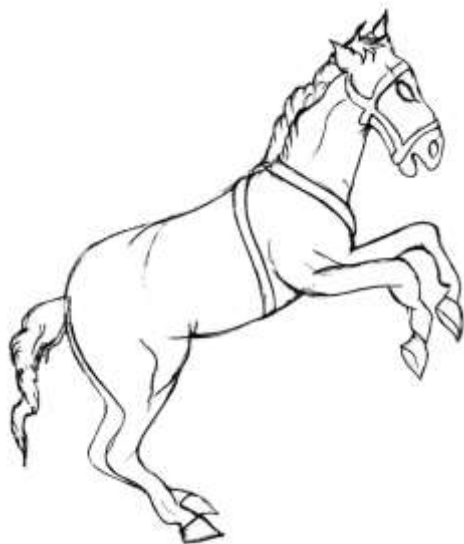
شكل ٧ (تصوير الباحث)



شكل ١٠ (تصوير الباحث)



شكل ٩ (تصوير الباحث)



شكل ١٢ (عمل الباحث)



شكل ١١ (تصوير الباحث)



شكل ١٤



شكل ١٣



شكل ١٦



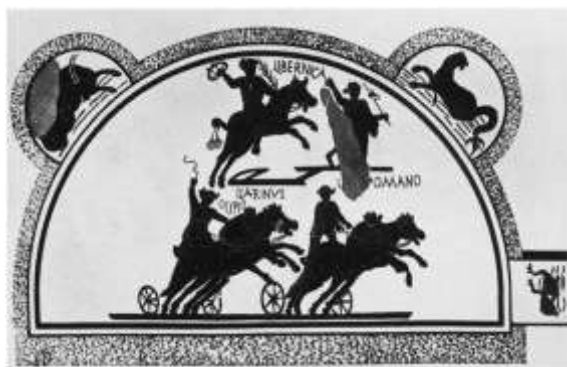
شكل ١٥



شكل ١٨ (عمل الباحث)



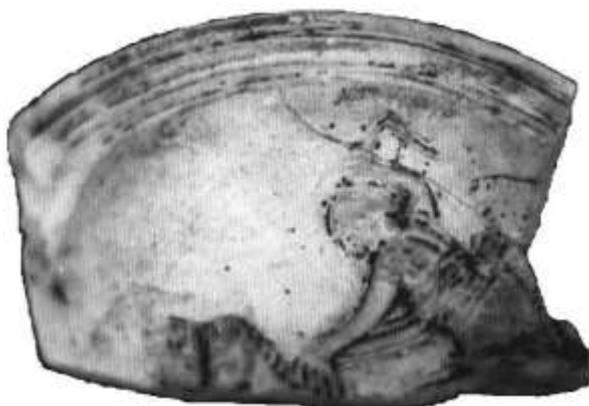
شكل ١٧



شكل ٢٠



شكل ١٩



شكل ٢٢ (شکل ٢٢)



شكل ٢١ (تصوير الباحث)



شكل ٢٥ (الباحث)



شكل ٢٤



شكل ٢٣ (تصوير الباحث)