الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الأثار تخصص أثار قديمة

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأثار القديمة

تحت عنوان

"دراسة تقنية و فنية لمجموعة الصور النحتية للعائلة الملكية ليوبا الثاني و المحفوظة بمتحف مدينة شرشال"

إعداد الطالبة :

براكني وداد

تحت إشراف الدكتور:

حمو توفيق

السنة الجامعية: 2014-2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الأثار تخصص أثار قديمة

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأثار القديمة

تحت عنوان

"دراسة تقنية و فنية لمجموعة الصور النحتية للعائلة الملكية ليوبا الثاني و المحفوظة بمتحف مدينة شرشال"

إعداد الطالبة :

براكني وداد

تحت إشراف الدكتور:

حمو توفيق

لجنة المناقشة:

د. دريسي سليم رئيسا

د. حمو توفيق مقررا

د. حمزة محمد شريف عضوا

د. جاما كاتيا عضوا

السنة الجامعية: 2014-2015

L'art véritable, c'est de faire de son existence et de son être entier une œuvre d'art.

Aivanhov

الفن الحقيقي، هو جعل حياتك و كامل كيانك عمل فني

مقولة إفانوف

قائمة المختصرات :

- **AFR. ROM** : Africa Romana
- **ARCHEOLOGIA** : Revue Archéologia
- **BCTHS** : Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques
- **BSGAO** : Bulletin de la Société de Géographie et d'Archéologie d'Oran
- **CRAI** : Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et belles lettres
- **KARTHAGO**
- **LIBYCA A/E** : Libyca Archéologie Epigraphie.
- **MEFR** : Mélange de l'Ecole Française de Rome
- **REV. Afr.** : Revue Africaine.
- **REV.A.** : Revue Archéologique
- **REV.E.A** : Revue des Etudes Anciennes

المصطلحات باللغة الفرنسية:

Corion	الأفاريقون
Contraposto	الإنحناء المتضاد للكتفين
Electisme	انتقائية
Apothéose impérial	تأليه الإمبراطور(حفلة تأليه بطل لرفعه إلى مصاف الألهة)
Expressionisme	التعبيرية
Ronde-bosse	التمثال الكامل
Draperie	جوخة
Porphyre	الحجر السماقي
Serpentine	حجر الحية (ضرب من الحجارة الرخامية)
Iconographie	دراسة الإيقونيات
Allégorie	رمز: إبراز الفكرة بالصورة أو اللوحة أو نحوها
Duvet	زغب
Stoïciennes	الرواقي(نسبة إلى الرواق الذي كان يجتمع فيه أتباع الفيلسوف زينون Zenon (335-264 قبل الميلاد) و هي فلسفة تقول بأن كل شيء في الطبيعة إنما يقع بالعقل الكلي و يقبل مفاعيل القدر طوعا)
Sophistes	جمع سُفِسطائيّ نسبة للسفسطة و هي مذهب فكري-فلسفي نشأ في اليونان إبان نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس ق.م في بلاد الإغريق بعد انحسار حكم الأوليغارشية (الأقلية) وظهور طبقة حاكمة جديدة ديمقراطية تمثل الشعب، وقد ظهر السفسطائيون كممثلين للشعب وحاملين لفكره وحرية منطقه ومذهبه العقلي والتوجه المذكور هذا هو الذي كلفهم كل ما تعرضوا له من هجوم حتى ليصدق القول بأن السفسطائيين كانوا من أوائل المذاهب الفكرية التي تعرضت للتنكيل والنفي والقتل لمجرد كونها تخدم مصلحة الضعفاء والمساكين، فقتل أغلب قادتهم وشرد الباقون

Buste	سمامة، تمثال نصفي
Tenon	سّن
Demi-bosse	سميّمة "تمثال نصفي زخرفي ما بين السمامة و المنحوتة"
Caducée	شارة الطبابة
Chevelure Abondante	شعر كث
Naturalisme	نزعة طبيعية (تقليد الطبيعة في كل أشكالها)
Pubis	العانة
Catogan	عقاصة مفتولة
Gaine	غمد التمثال
Juments	قطيع الحجر
Stéréotype	القولبة
Calotte plate	طاقية مسطحة
Canon	قياس، معيار
Chaperon	قلنسوة
Chignon	كعيكة
Haut-relief	منحوتة بارزة
Demi-relief	النحت البارز النصفي
Bas-relief	النحت البارز
Glyptique	النقش الدقيق
Statuaire	النحاتة
Auréole	هالة (دارة من نور حول رأس القديس في الصور)

المصطلحات باللغة الاتينية:

المصطلحات بالعربية	المصطلحات بالفرنسية	المصطلحات بالاتينية
أوفاريقون"جنس نباتات طبية و تزيينية	Millepertuis	Millepetuis
الإزميل	Ciseau	Scalprum
الباليوم-البالا	manteau	Pallium-Palla
التوجة	Toge	Toga
الحلاق	Coiffeur	Tonsors
حلقات متموجة	Méche ondulé	Coman in gradus formantan
الحلقات	Cercle	Cincini
خصلات الشعر	Méche de cheuveux	Crimes
قرمل	Epingle	Acus
الشعر المستعار	Postiche	Cappilamentum
مساعد الكاهن	serviteur de l'autel ou enfant de chœur	Camilli
السرمج	Lysimachie	Lysimace
الشعر	Cheuveux	Coma,Capilli
صابون ساخر	Savon Caustique	Spuma Caustica
عش النحلة	Nid d’abeille	Nidus Apis
عصيبة	Bande	Vitae
غلالة أو الخيثون (ثوب إغريقي من الكتان المغضن)	chiton	Tunica

Novacula	Rasoir	محلق
Ornatrix	Coiffeuse	مزينة
Péplum	Péplos	مشمال(ملحفة كانت تشتمل بها نساء الإغريق)
Forfex	Ciseaux à cheuveux	مقص الحلاقة
Clamistrum	Fer à friser	مجعدة
Statuarius	sculpteur de statues	مثال
Fimbriae	Frange	هدب

فهرســـــة

المدخل:

1. الإطار الجغرافي و التاريخي.
2. تاريخ الأبحاث و الاكتشافات.
3. وصف المتحف و المجموعات النحتية.

الفصل الأول:

I - دراسة فن النحت الإغريقي

II- دراسة فن النحت الهلينستي

III- دراسة فن النحت الروماني

IV- دراسة تسريحة الشعر الإغريقية و الروماني

1- تسريحة الشعر للرجال

2- تسريحة الشعر للمرأة

الفصل الثاني:

- تحديد و تعريف المجموعة النحتية
- البطاقات التقنية للتماثيل

الفصل الثالث:

- الدراسة التحليلية و الفنية و المقارنة

الخاتمة

- ملحق الصور
- المراجع

مقدمة

المقدمة:

يرتبط تمثيل الانسان ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية .فالصورة النحتية في الأساس لها وظيفة إنابة و تتمثل في تمثيل الألهة و حاشيتها، و وظيفة جنائزية تكمن في الحفاظ على مظهر الحياة في الأخرة، كما لها وظيفة ذاكرة و هي تخليد ذكرى الأحباء والأهل و أخيرا وظيفة سياسية و تتمثل في تمجيد العظماء و الأباطرة من خلال تمثيلهم في صورة واقعية أو مثالية و يتم وضعها في الأماكن العامة و التي طالما اعتبرت كمقياس للجمال. و أنجزت تحف فنية مشابهة لها في كل أنحاء العالم الروماني، و من بينها موريطانيا القيصرية و التي حرص يوبا الثاني، على إقتناء و إختيار التحف ذات القيمة الفنية الرائعة لتزيين مدينة أجداده حتى لا تقل جمالا عن روما. فقد جلب تحف فنية متنوعة سواء كانت إغريقية، رومانية وحتى مصرية، و هذا يدل على شيء واحد أن يوبا الثاني كان منفتح على كل الحضارات وله ذوق فني مرهف و خاص، و هذا ما نلاحظه بمجرد زيارتنا لمتحف شرشال، بحيث أنه يحتوي على مجموعة هائلة من التحف الفنية، ذات قيمة فنية رائعة و مختلفة سواء كانت تماثيل كاملة أو صور نحتية، و يكمن الاختلاف في التقنيات الخاصة بكل مدرسة فنية، وحتى للأحداث التي مرت على المدن الرومانية، من خلال تغير فترات الحكم بحيث أن كل إمبراطور يتميز بذوق فني خاص به، لذلك فإن أصل هته التحف معقد و من الصعب تحديد الفترة الخاصة بكل تمثال.

و يمكن تصنيف تماثيل متحف شرشال الى عدة مجموعات: دينية و سياسية و ميتولوجية ومدنية و معمارية (مرأة في مقام دعامة) و ملكية، تعتبر مجموعة الصور النحتية للعائلة الملكية من أهم المقتنيات الموجودة في متحف شرشال، التي اخترتها كموضوع دراستي ومما دفعني لاختيار هذا الموضوع هو عدة أسباب منها:

أولا: أهمية المجموعة بحيث أنها تمثل العائلة الملكية فهناك عدة صور نحتية للملك و عائلته خاصة إبنه بطليموس، لديها عدة أمثلة و يمكننا القول نسخ أو تحف أصلية في عدة متاحف لدول مختلفة فأردت الربط بينهم وعمل دراسة شاملة تعتمد على المقارنة و محاولة تأريخها.

ثانيا: أهمية المدينة سواء من الناحية التاريخية أو الأثرية،خاصة وأنها كانت تحت حكم ملك ذو أصل إفريقي-روماني.فقد أردت أن أكتشف مميزات هذا الملك وعلى أي أساس كانت تنجز صوره النحتية المختلفة وعلى أي أسلوب كان يمثل؟ هل هو كلاسيكي أو غير ذلك؟.

ثالثا: أقيمت عدة دراسات على هاته المجموعة الفنية، من بينها مقالات و دراسات قديمة ، منها ما هو سطحي و على سبيل المثال، الدراسة التي قام بها كل من الباحث قوكلير Guackler.P [1] وأخرى للباحث دوري Durry.M[2].و المتمثلة في الوصف الفني والجمالي، مكان الاكتشاف ومحاولة التأريخ، لكنها تعتبر دراسات قديمة ويجب إعادة مراجعتها وإضافة معلومات جديدة لها. بالمقابل هناك دراسات معمقة و تقنية مثل دراسات الباحثة كولتيلوني Coltelloni-Trannoy.M [3]. كذلك دراسات الباحثة الألمانية لوندفر Landwehr.Chباللغة الألمانية [4] و هناك دراسة باللغة الفرنسية [5] و قد قامت بدراسة مفصلة ناقشت كل النتائج التي توصل إليها الباحثين من قبل و منهم دراسات الباحث الألماني كلاوس فيتشن K.Fittschen [6] و التي توصلت من خلالها إلى أن نتائجه خاطئة و بذلك فالباحثين الذين اعتمدوا على دراساته، قد ساروا على مسار خاطئ.

و قد أردت من خلال ذلك جمع كل هاته الأبحاث لدراستها و مناقشتها و هي موضوع رسالة الماجيستير.

---

1 Gauckler (P), Musée de l'Algérie et de la Tunisie « Musée de Chercherl », Ernest leroux, Paris, 1895.

2 Durry (M), Musée de l'Algérie et de la Tunisie « Musée de Chercherl » supplément, Ernest leroux, Paris,1895.

3 Coltelloni-Trannoy (M), « Juba », in 25/Iseqqemâren-Juba,Aix-en Provence,Edisud (« Volume »,n°25),2003 ; Coltelloni-Trannoy (M), Le royaume de Maurétanie sous Juba II et Ptolémé(25 av.j-c.-40 ap.j-c,Etude des Antiquités Africaines,CNRS,Paris,1997.

4 Landwehr (Chr),Die römischen skulpturen von Caesarea Mauretaniae,II, Ideslplastik,männliche Figuren,Mayence,2000 ; Landwehr (Chr),Die römischen skulpturen von Caesarea Mauretania,Band IV Porträtplastik.Fragmente von Porträt oder ideaiplastik.Mit Beiträgen von Annetta Alexandrides,Stephanie Dimas,Walter Trillmich,Aufnahmen von Florian Kleinefenn.Mainz Phillipp von Zabern Verlag,2003.

5 Landwehr (Chr), Les Portraits de Juba II, Roi de Maurétanie, et de Ptolémée,son fils et successeur,Presses Universitaires de France,Revue Archéologique,2007/1-n°43.

6 Fittschen (K),Die Bilnisse der mauretanischen Könige und ihre stadtrömischen Vorbilder,Mad.Mitt.,15.1974 ; Fittschen (K),Die Bilnisse numidischer Könige, dans Numider Vorbilder,Mad.Mitt.,1979.

و من خلال ذلك تأتي تترد في أذهاننا عدة تساؤلات حتى يومنا هذا و هي: -هل هذه المجموعة أنجزت من طرف نحاتين محليين أم نحاتين جلبوا من روما؟ هل رخام وأسلوب نحت الصور النحتية الملكية المتواجدة في متحف شرشال محلي أو مستورد؟- و ما هي الطرق المختلفة لتأريخ هته المجموعة؟ و كيف يمكن تصنيفها من حيث المقارنة مع الصور النحتية لكل من يوبا الثاني و ابنه بطليموس المتواجدة في متاحف دول مختلفة؟

اعتمدنا في بحثنا هذا على خمسة مصادر: أولا كتاب الباحث بلين القديم Pline.A [1] و بالضبط الكتاب الرابع و الثلاثون للتعرف على أسماء بعض النحاتين الهيلينستيين و الكتاب السابع عشر للتعرف على تاريخ بداية استعمال مادة الرخام.

ثانيا كتاب أوفيد Ovide [2] خاصة الكتاب الثالث للتعرف عن الأداة التي كانت تستعملها المرأة الرومانية لتجعيد الشعر، و كتاب فيتروفيوس Vitruvius [3] الذي ترجم إلى اللغة الفرنسية من طرف الباحث بيرول و بالضبط الكتاب الثالث و ذلك للتعرف على المقاييس التي يجب على النحات احترامها للتحصل على جسم متناسق الأبعاد،و أخيرا كتاب أولوا Aulu.G [4] للتعرف على سر استعمال جذع النخلة في التماثيل الإغريقية و الرومانية.

أما المراجع التي اعتمدنا عليها بكثرة سواء الخاصة أو العامة و هو كتاب .Daremberg Ch et Saglio.Ed [5] و الذي اعتمدنا عليه بصفة خاصة سواء للتعرف على تقنية النحت و الطرق المختلفة للتسريحة الرومانية. و الكتاب الثاني للباحثين Cagnat.R et

1 Pline (A),Histoire Naturelle,les belles lettres,paris,1953.

2 Ovide,L'art d'aimer, traduit par Bornecque(H), Ed les belles lettres,Paris,1924.

3 Perault (C) ,Les dix livres d'architecture de vitruve,Ed pierre margaga,paris,1979.

4 Aulu (G),Les nuits attique,Lbr Garnier frêres,paris,1934

5 Daremberg(Ch) et Saglio (Ed), Dictionnaire des antiquités grecque et romaine,lib Hachette et Cie,Paris Cie,Paris

Chapot.V ([1]) الجزء الأول و الثاني و قد اعتمدت عليه لدراسة تقنية النحت و التسريحة الرومانية،إضافة إلى كتاب آخر للباحثين قول و كوندر Guhl.E et Konder.W ([2]).

أما فيما يخص فن النحت الروماني فقد اعتمدنا على كتاب الباحث بيشال Pischel.G ([3]) و كتاب آخر للباحث شناب ([4])،إضافة إلى كتاب الباحث بيكار(Picard(Ch ([5]) بالضبط الجزء الثاني و قد استفدت منه لدراسة التناسق الجسمي.

إضافة إلى عدة مراجع و مقالات أخرى سنتعرف عليها من خلال موضوعنا.

نظرا لطبيعة الموضوع اتبعنا منهجية تتعرض للجانب النظري و التطبيقي و كذلك العامل التحليلي،و من هذا المنظور اتبعنا المراحل التالية:

أولا: جمع البيبليوغرافيا.

ثانيا: التنقل إلى المتحف و المباشرة في العمل الميداني من وصف،أخذ المقاسات والصور.

ثالثا: جمع كل المعلومات الخاصة بالتماثيل و تحضير البطاقات التقنية.

رابعا: دراسة التسريحة الإغريقية و الرومانية.

خامسا: تحليل التماثيل من كلا الجانبين الفني و الجمالي.

أما مضمون البحث فهو كالتالي:

ففي المدخل تناولنا فيه الإطار الجغرافي و التاريخي لمدينة شرشال، وصف المتحف والمجموعات النحتية، أما الفصل الأول فيشمل دراسة فن النحت الإغريقي و الروماني ودراسة تسريحة الشعر الإغريقية والرومانية. بعدها الفصل الثاني فيتمثل في الدراسة الوصفية (تحديد و تعريف المجموعة النحتية و البطاقات التقنية) و يليه الفصل الثالث و الأخير يتضمن الدراسة التحليلية للتماثيل،و قد قمت بمقارنتها سواء من حيث

---

1 Cagnat(R) et Chapot(V),Manuel d’archéologie Romaine,Ed August picard,paris,1916

2 Guhl(E) et Konder(W),La vie antique « Manuel d’archéologie »,J.rothschild,paris,1884

3 Pischel(G),La sculpture des cyclades à brancusi,fernand nathan,paris,1983.

4 Schnapp.A, Histoire de l’art : préhistoire et antiquités,ParisI .sorbonne,flammarion,paris,1997

5 Picard(Ch),Manuel d’archéologie grecque,Auguste picard,paris,1939

اللباس،التسريحة،تقنية و أسلوب النحت مع التماثيل الإغريقية و الرومانية و محاولة معرفة أصلها،و مختلف فتراتها،و قدمت مختلف النتائج و التأريخات التي توصل إليها الباحثين،كما قدمت النتائج التي توصلت إليها من خلال هته المقارنة.و ختمت مذكرتي بخاتمة بسيطة ضف إلى ذلك المراجع و المصادر.

و بعد هذا العرض البسيط لموضوع رسالتي المتواضع،و الذي أتمنى أن ينال رضى كل من يقرأه و أن يستفيدوا منه و لو بنسبة قليلة من المعلومات البسيطة التي قدمتها.كما أتمنى أنني لم أقصر في مجهوداتي و أن يكون المشرف و أعضاء اللجنة راضين على هذا العمل البسيط والله و لي التوفيق.

المدخـــل

لمحة تاريخية:

تقع مدينة القيصرية (شرشال حاليا) على بعد حوالي 100 كلم غرب الجزائر،لها جزيرة صغيرة تابعة لها تبعدها بحوالي 100م من شاطئها، جلبت انتباه البحارة الفينيقيين التي قادتهم مياه البحر إلى هذه الجزيرة، للاستقرار فيها و ذلك في القرن الرابع قبل الميلاد، وأطلقوا عليها اسم إيول Iol نسبة لإله فينيقي، و يعتقد أن إسم *Iol* أو *Ial* أو *Ylgm* هو نسبة للإله هرقلس الاغريقي و الاله حنبعل، و يعتبر إيول إله ليبيكو بربري و هو يكون ويعطي الحياة([1]) و يعتقد أن الإله إيول هو الاله ملكارت Melqart لدى الفنيقيين كما يطلق عليه إسم ملك المدينة، و يسمى أيضا بعل صور (نسبة للمدينة الفينيقية صور) ويعتبر ملكارت إله النباتات الشتوية و موزع الخصوبة([2])، و بعد سقوط مدينة قرطاجة أصبحت هاته الجزيرة الصغيرة تحت سيطرة الحكام النوميديين و من بينهم الملك مكيبسا Micipsa ابن ماسينيسا Massinissa([3]) ،و قد اختارها بعد ذلك أحد الحكام الموريين Maures و هو بوخوس Bocchus([4]) الثاني أو الثالث-و هو معاصر لفترة حكم يوليوس قيصر- كعاصمة له وبعد موته سنة 33 قبل الميلاد،أعلن الإمبراطور أغسطس مدينة إيول عاصمة للملكة الموريطانية،وعين يوبا الثاني سليل ماسينيسا و يوغورطة حاكما عليها، وذلك بعد انهزام أبوه أمام الإمبراطور يوليوس قيصر في معركة تابسوس Thapsus سنة 46 قبل الميلاد، و كان الإمبراطور أغسطس قد أخذ يوبا الثاني إلى روما و عمره يناهز 05 سنوات، وكبر و تربى في أحضان أوكتافيا Octavia أخت الإمبراطور أغسطس، تلقى تربية إغريقية-رومانية إلى غاية سنة 25 قبل الميلاد و بلغ عمره 25 سنة،حيث سمح له الإمبراطور أغسطس بحكم مدينة أجداده و أطلق عليها اسم إيول القيصرية -Iol

---

1 Gsell (St), Cherchel antique Iol-Caesarea, Alger, 1952,p.11.

2 Dussaud (R), Melqart,In Syria Revue d'art orientale et d'archéologie, Institut Français du Proche Orient,Tome 25 fascicule 3-4,1946,pp205-206.

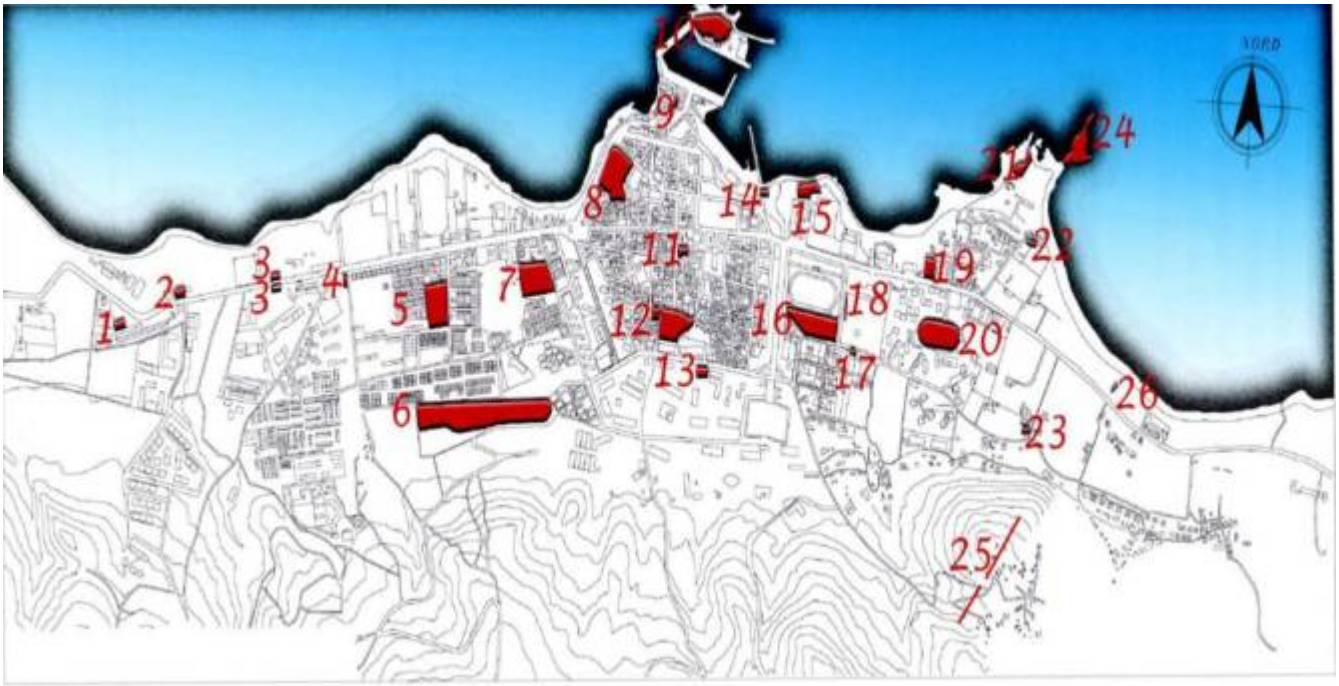
3 Lipinski (E), Dieux et Déesses de l'univers phénicien et punique,Leuven :peeters, Belgium,1995,pp.369-370.

4 Gsell (St), Guide Archéologique des environs d'Alger « Cherchel et Tipasa » Tombeau de la chrétienne,Adolphe Jourdan,Alger,1896,p.10.

Caesarea ، لشرف الإمبراطور كايوس يوليوس قيصر أوكتافيوس Caius Julius Cesar (49-44 قبل الميلاد).

كانت تبلغ مساحة المدينة حوالي 400 هكتار محدودة بسور كبير كان يبلغ حوالي 7000 متر ويعتبر من أكبر أسوار المدينة الرومانية حيث، إذ كان يحدها من ثلاث جهات الغربية، الجنوبية والشرقية، و قد أسس يوبا الثاني مدينة إغريقية- رومانية، بحيث بنى مدينة رومانية بكل معالمها.

الخريطة رقم 01: **خريطة مدينة شرشال مع المواقع الأثرية**



مأخوذة عن المتحف

مفتاح الخريطة:

1 – جسر روماني
2 – مقبرة رومانية
3 – أضرحة رومانية
4 – بقايا سور دفاعي
5 – منزل قايد يوسف
6 – السرك
7 – معبد روماني
8- الحمامات الغربية
9- حمامات
10- منزل امفتريت
11- الفوروم
12- المسرح
13- خزانات مائية
14- بقايا منزل
15- معبد
16- حمامات شرقية
17- بقايا منزل
18- معبد
19- منزل
20- مدرج
22- بقايا منزل
24- مقبرة بونية
25- سور دفاعي

و يعتقد بأنه جلب نحاتين من اليونان لتزيين مدينته نظرا لتأثره بالثقافة اليونانية، وبعد 05 سنوات من حكمه تزوج من كليوبيرة سيليني ابنة كليوبترة السابعة وماركوس أنطونينوس Marcus Antoninus،والتي أخذت هي الأخرى إلى روما بعد موت و الديها، وقد تربت قرب الإمبراطور أغسطس وماتت في حوالي 05 قبل الميلاد،بعد إنجاب ابنها بطليموس وسمته على اسم أسلافه أي العائلة البطليموسية المصرية([1]) ،و قد خلف أبوه في الحكم بعد موته سنة 23 أو 24 قبل الميلاد،مع العلم أنه دامت فترة حكم يوبا الثاني حوالي نصف قرن (25 قبل الميلاد-23 بعد الميلاد)، أما ابنه بطليموس فقد إشترك في الحكم مع أبيه في سنة 21 قبل الميلاد و بعد موت أبيه إستلم الحكم رسميا و دامت فترة عرشه من 23 إلى غاية سنة 40 بعد الميلاد وهي سنة موته،بحيث قتل من طرف ابن عمه كاليقولا Caligula (37-41 بعد الميلاد). و يبقى تاريخ ولادة و موت يوبا الثاني محل جدل الباحثين، فتعتقد الباحثة لوندفر Landwehr([2]) بأنه ولد سنة 50 قبل الميلاد و توفي سنة 23 بعد الميلاد) أما الباحثة كولتيلوني([3]) فتعتقد أنه توفي ما بين 23 و 24 بعد الميلاد.

أما عن شخصية يوبا الثاني فكان جد مثقف و يتمتع بالذوق الفني، يحب الأدب والعلوم، قد ذكر الكاتب الإغريقي بلوتارك Plutarque (49-125 قبل الميلاد): من بين كل الملوك يعتبر يوبا الثاني من أفضل المؤرخين، كان يحسن اللغة الاتينية والإغريقية و القرطاجية وحتى المصرية، وقد ألف عدة كتب خاصة بالأنظمة العامة و العادات المشتركة بين الرومانيين و الإغريقيين، و يقول بوزانياس Pausanis([4]) أن الأثينيون قاموا بوضع تمثال للملك يوبا الثاني أمام إحدى المكتبات باليونان([5]).

---

[1] Gsell (St), Promenade Archéologiques aux environs d'Alger(Cherchel,TipasaLe Tombeau de la Chrétienne, Société Editions des belles lettres,Paris,1926,P.9-14.

[2] Landwehr (Chr), Les Portraits de Juba II, Roi de Maurétanie et de Ptolémée,son fils et successeur,Opcit,p.66.

[3] Coltelloni-Trannoy (M), « Juba », in 25/Iseqqemâren,Opcit,p.66.

[4] **عالم جغرافي ولد سنة 115 ميلادي بمدينة ليدي عاصمتها سريدينيا و توفي بروما في حوالي 180 ميلادي**

[5] Frazer(J.G),Pausanias's Description of Greece: Volume 2: Commentary on Book I , Cambridge University Press, New York,2012,Ch XVII,p.145.

كما ألف أيضا عدة كتب عن الليبيين والأشوريين، إضافة إلى موسوعة تسمى ليبيكا Libyca كتبها باللغة الإغريقية، و تضم عدة مواضيع مثل: علم النبات، الجيولوجيا، التاريخ والفن، و قد اكتشف أيضا نبتة طبية والتي سماها Euphorbia نسبة لاسم طبيبه الشخصي أوفوربوس Euphorbus، و كانت كل هاته الكتب بمثابة مصادر استفاد منها المؤلفين الاثينيين بعد موت يوبا الثاني، و أخذوا عدة معلومات منها، من بينهم بلين القديم Pline l'ancien (23-79 بعد الميلاد) و بلوتارك، إضافة إلى العديد من المؤلفين الذين سرقوا كتبه و لم يذكروا اسمه إطلاقا([1]).

أما ابنه بطليموس فلم يتبع أبدا مسار أبوه، فلم يكن يتمتع لا بذكائه و لا بطاقته، و قد أهمل وظيفته كحاكم و اهتم فقط ببعثرة أموال أبوه و الإفراط بها، و استمر على هذا النحو إلى غاية انتهاء أيامه ([2]).

و بعد هذا الحدث و خلال المقاومة التي قام بها القائد العسكري و وزير المملكة أدمون كلوديوس Aedemon Claudius، و التي استمرت أربع سنوات (من 40 إلى غاية 44 م)، و بعد القضاء على الثورة من طرف الرومان قسمت المملكة إلى مقاطعتين موريطانيا القيصرية و موريطانيا الطنجية، و أصبحت مدينة القيصرية مركزا لكل البلدان المجاورة، و مع نهاية القرن الثاني استعادت المدينة جمالها، بحيث شيدت عدة مباني و قد زينت من طرف أمهر الفنانين، النحاتين، الفسيفسائيين، الرسامين و غيرهم، و لكن لم يدم هذا طويلا فمع نهاية القرن الثالث وانحطاط مدينة روما، تعرضت هاته المدينة الرائعة لعدة اضطرابات، هدمت و أحرقت سنة 372م من طرف أحد الحكام الموريين يدعى فيرموس Firmus، ثم استعادت حياتها في فترة القديس أوغستينوس Saint Augustin و لكن سرعان ما تعرضت للهدم من طرف الوندال Vandales([3])،و الذين استقروا فيها سنة 455 و قد هدموا كل الثروات الفنية و كل ما له علاقة بالحضارة.

---

1 Gsell(St), Cherchel antique Iol-Caesarea ,Opcit,p.13.

2 Id,p.18.

3 أنظر Courtois (Ch), Les Vandales et l'Afrique,Art et métiers graphiques,Paris,1955.

قرن بعد ذلك استقر فيها البيزنطيون([1]) وحاولوا إنقاذ هذه المدينة و لكن بدون جدوى، و قد غزوها مرة ثانية الموريون([2]) من سنة 570 إلى غاية سنة 580 م، وبعدها هدمت من طرف العرب إضافة للعوامل الطبيعية منها الزلازل، و هكذا فقد نسيت تماما مدينة القيصرية إلى غاية القرن العاشر، حيث استقر فيها العرب و أطلقوا عليها اسم شرشال، وأصبحت في القرن الثالث عشر تحت إمارة مدينة تلمسان([3]).

[1] أنظر Diehl (Ch), l'Afrique Byzantine Histoire de la domination Byzantine en Afrique,Ed Ernest leroux,Paris 1896.

[2] أنظر Modéran (Y), Les Maures et l'Afrique Romaine(IV-VII S),Ecole Française de Rome,Paris,2003.

[3] Glenat (J), Cherchell une ancienne Capitale de l'Afrique latine, Alger, 1932,p.12-13.

تاريخ الأبحاث و الاكتشافات في مدينة شرشال :

تعتبر مدينة شرشال (قديما موريطانيا القيصرية) من أهم المدن التي تمتلك كنز تاريخي، فلطالما جلبت إهتمام الفرنسيون سواء الباحثين منهم أو العسكريين، و قد قاموا بعدة حفريات و لكن مع الأسف لم تكن معظمها حفريات استكشافية علمية، فهناك من كانت عشوائية من أجل الحصول على عدد كبير من اللقى الأثرية، و التي تعرضت البعض منها للسرقة و أخرى استحوذ عليها بعض الخواص و البعض الآخر نقل إلى متحف اللوفر وغيرها، أما فيما يخص الحفريات فأول حفرية أقيمت كانت من طرف المعماري رافوازيي Ravoisie ([1]) ابتداءا من سنة 1840 إلى غاية 1842، و التي تعتبر مصدر المعلومات بالنسبة للباحثين و قد عثر أثنائها على عدد هائل من اللقى الأثرية سواء نقائش، تزيينات معمارية، أدوات من الحديد و تماثيل، لهذا السبب أنشأ متحف في مدينة شرشال سنة 1944 و الذي يعتبر من المتاحف الأوائل في الجزائر- هناك دراسة مفصلة قامت بها أولبصير نبيلة([2]) عن المتاحف في الجزائر و السياسة المتبعة خلال فترة الاحتلال، و قامت بشرح كيف تم إنشاء متحف شرشال- و هو في الحقيقة كان مسجد صغير ملك لعائلة بركاني([3]) وتم الاكتشاف على عدة مباني سواء خاصة أو عامة و من بينها الحمامات الغربية و كان يطلق عليه اسم قصر الحمامات، و الذي انطلقت فيه الحفريات ابتداءا من سنة 1842 إلى غاية سنة 1846 و قد عثر أنذاك على عدة تماثيل من بينها جذع ذكر (البطاقة رقم 2 رقم جرد المتحف S131)، ثم تنطلق مرة ثانية الحفريات سنة 1856 في الحمامات الغربية([4]) وقد تم العثور على عدة تمايل من بينها رأس كليوبترا سيليني (بطاقة رقم 3 رقم جرد

[1] Ravoisié(A), Exploration scientifique de l'Algérie dans les années 1840,1841,1842,Beaux art, architecture et sculpture,Paris,1846,T.3.

[2] Oulebsir (N), Les usagers du patrimoine « Monuments,Musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930),Ed de la maison des sciences de l'homme,Paris,2004,pp.111-113.

[3] Gauckler (P), Opcit,p.6.

[4] Waille (V), sixième note sur les fouilles de Cherchel (exploration du palais des thermes), communiquée par M. Georges Perrot,Séance du 18 octobre 1889, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Année 1889 Volume 33,p.361.

المتحف S66) و رأس يوبا الثاني (البطاقة رقم 1 رقم جرد المتحف S166) ([1]) .و أردت أن أبين من خلال صورة طبوغرافية المواقع التي عثر فيها على المجموعة الفنية للعائلة الملكية موضوع دراستي

الخريطة رقم 02: **صورة جوية لمدينة شرشال**

فهرس الصورة الجوية (بتصرف من الطالبة):

1* متحف مدينة شرشال	
2* الحمامات الغربية	تم اكتشاف: 1- رأس و جذع يوبا الثاني رقم الجرد S166 2- جذع ذكر رقم الجرد S131
3* باب الجزائر	- رأس كليوبترة سيليني S66
4* الحي الخاص الغربي قايد يوسف	- قطعة من رأس بطليموس S18
5* السور الغربي	- ربما رأس يوبا الثاني S64
6* ملكية مركدال	- بطليموس ملتحي S69

[1] Lhotellerie (P.de), Notice sur une tete en marbre diademée ,In R.Afr,A. Jourdan Librairie-Éditeur, Alger, 1856,Volume 1,p.251.

و بعدها توقفت الحفريات إلى غاية سنة 1876 مع مجيء الكردينال لافيجري Lavigerie (Ch.M) ليواصل الحفريات و التي كان هدفها البحث عن أدلة جديدة عن المسيحية الافريقية، لكنه لم يقم بنشرها، و خلال سنة 1880 و 1883 قام شميتر Schmitter مراقب جمارك بنشر عدة مقالات في مجلة Bulletin Epigraphique de la Gaule ، و قد جمع فيها أم النقائش التي عثر عليها خلال الاثني عشرة سنة([1]).

و خلال سنة 1886 إستأنف الباحث وايل Waille(V) ([2]) أعمال الحفريات في قصر يوبا الثاني و الحمامات المجاورة له و أصبحت هذه المدينة من المواقع المفضلة لأبحاث وايل، وكلما قام بحفرية نشر تقرير مفصل لكل المقتنيات التي عثر عليها، مع المخططات و كذلك خطوات سير الحفرية، و خلال سنة 1888 أكمل حفرياته و التي كانت ما بين باب تنس والميناء حيث تم العثور على جذع يوبا الثاني([3])، و الذي تم إدماجه بعد ذلك مع الرأس الذي عثر عليه سنة 1856 (البطاقة رقم 1 رقم جرد المتحف S166)،كما قام بحفرية (ابتداءا من أكتوبر 1901 إلى غاية جانفي 1902) بملكية مركدال([4]) و تم العثور على عدة تماثيل من بينها رأس بطليموس (البطاقة رقم 7 رقم جرد المتحف S69) و قد إستمر الباحث وايل في أعمال الحفرية و نشر تقاريره حتى ليلة موته سنه 1905 ([5])، و بعد موت الباحث لم تتوقف أعمال البحث بحيث قررت الحكومة العامة و بمساعدة ضباط هاويين، القيام بالحفريات والتي مع الأسف أقيمت بطريقة عشوائية لم تنشر أية تقارير أو مخططات، بحيث الهدف من ذلك كان الحصول على أكبر عدد من المقتنيات و من بينها تماثيل و منها تمثال أهدي لمتحف اللوفر، لكن من حسن الحظ أنه في هاته الفترة صدر عملين هامين

[1] Levau (Ph), Caesarea de Maurétanie. Une ville romaine et ses campagnes. Rome : École Française de Rome, 1984,P.2-3.

[2] Waille (V), Note relative à des fouilles exécutées à cherchell au moi de Mai 1886,sous la direction de M.Victor waille,In Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 30e année, N. 2, 1886,p.301-305.

[3] Waille (V), Quatrième note sur les fouilles de Cherchel. In: : Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 32e année, N. 1, 1888. p.38.

[4] Waille (V), Rapport sur les fouilles éxécutées à Cherchel (Octobre 1901 Janvier 1902) . In: R.Af, A. Jourdan, Libraire-Éditeur V.46,1902,P.9.

[5] Leveau (Ph), Opcit,p.3.

الأول للباحث قوكلير([1]) بحيث عمل جرد لمقتنيات المتحف و الذي كان تحت إدارة لابلونشار La Blanchére(R.de)، أما الثاني فهو للباحث قزال Gsell (St) ([2]) و يعتبر مصدر هام ودقيق لكل المواقع التي تم العثور فيها سواء على معالم مدينة شرشال أو اللقى الأثرية ، وقد إستمر هذا الوضع حتى سنة 1910 بحيث إستلم قلينا Glenat(J) الحفريات و هذا إلى غاية 1939، و لكن لم يتم العثور على أيه تقرير إلى غاية سنة 1936، حيث أصبحت التقارير إجبارية، و كان هناك تقرير وحيد عن النقائش التي عثر عليها، و نشرت من طرف مصلحة الأثار القديمة و التي كان على رأسها كل من ألبرتيني Albertini (E) وكركوبينو Carcopino (J) ثم بعدهم ليسكي Leschi (L) من خلال مشاركته في بعثات لأعضاء المدرسة الفرنسية بروما، و من خلال هاته البعثات تم نشر أعمال هامة مثل كتاب دوري Duryy(M) ([3])، و سنة 1946 تم نشر تقرير حول سور مدينة شرشال من طرف الباحث Duval (P.M) ([4]). و بعدها توقفت الحفريات و بدأ فريق عمل في نشر مقالات وتقارير و أعمال جرد لمقتنيات المتحف، و تم نشر عدة كتب إلى غاية سنة 1953 أين ظهرت مجلة جديدة و هي مجلة ليبيكا، و خلال سنة 1957 إنتشرت المباني بشكل كبير مما كان من الضروري القيام بحفريات إنقاذ في أماكن مختلفة في مدينة شرشال، إبتداءا من كاب تيزيرين Cap Tizerine إلى غاية تنيس كلوب Tennis-Club و الميناء، مع الأسف لم تنشر التقارير، و أكمل الباحث لاسو Lassus(J) سنة 1964 و استمر الى غاية سنة 1967 ([5]). و بعدها توقفت تماما الحفريات إلى غاية سنة 1977 حيث أقيمت حفرية مكونة من فرقتين جزائريتين الأولى تحت إشراف نصيرة بن صديق و ابتدءا من أكتوبر 1978 و الثانية تحت إشراف محفوظ فروخي و بعد ذلك ساهمت فرقة إنجليزية في هاته

1 Gauckler (P), Opcit.

2 Gsell (St), Atlas Archéologique de l'Algérie,T.I,F.4,Paris,1911.

3 Durry (M), Opcit.

4 Carcopino (J), Le travail archéologique en Algérie pendant la guerre (1939-1942), Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,Ed Henri dedier librairie,V.86,N°4,Paris,1942,pp.301-319.

5 Leveau (Ph), Opcit,pp.4-5.

الحفريات([1])، و قد شملت هاته الحفرية كل من الفوروم، المسرح، الحمامات و الميناء و قد نشر تقرير مفصل عنها، بالاضافة إلى تقرير ثاني([2]). و خلال سنة 1990 أثناء أشغل بناء محطة في مدينة شرشال عثر على مقبرة كبيرة، و اضطرت بعد ذلك الوكالة الوطنية الجزائرية للأثار، بمساعدة فرقة فرنسية تحت قيادة الباحث فيليب لوفو Levau، إلى القيام بحفرية إنقاذ لهذا المعلم و هذا خلال سنة 1992-1993 و تم نشر تقرير عن هاته الحفرية سنة 1999([3]).

[1] Bouchenaki (M), Récentes recherches et étude de l'Antiquité en Algérie,In A.Afr,Ed CNRS,V.15,N°1,1980,p.28,Note1.

[2] Bensedik (N) et Potter(T.W), Fouilles du Forum de Cherchel : 1977-1981,6ème supplt In B.A.A,Alger, 1993.

[3] Levau (Ph), Fouilles sur la nécropole de la gare routière de Cherchel : 1992-1993, In A.Afr,CNRS,Paris, 1999,pp77-114.

1- وصف المتحف

بني متحف شرشال سنة 1908 ([1]) من طرف المهندس المعماري رونيي، ذات مخطط بسيط يتكون من أربعة أروقة مغطاة، و أربعة أجنحة في الزوايا يوسطها فناء يفصله على الأروقة جدران من الزجاج الشفاف (أنظر المخطط رقم 01) و التي تعطي إضاءة جيدة، تجمع هذه الأروقة عدد هائل من التماثيل الرائعة و المقلدة للتماثيل الأصلية الإغريقية (أنظر اللوحة I الصورة رقم 1-2 و اللوحة II الصورة رقم 3-4)، التي تروي لنا تاريخ فن النحت الإغريقي بكل تفاصيله، أيضا التماثيل الرومانية و حتى التماثيل المصرية، كما أنه يحتوي أيضا على بعض اللوحات الفسيفسائية و التي تجلب الأنظار. أما في الفناء الخارجي فيوجد بعض التوابيت، الأحواض المزينة بفسيفساء و بعض المنحوتات، كذلك توجد بعض الأنصاب و النقائش وحتى بعض النباتات القديمة مثل نبتة البردي والذي يعتقد بأنها جلبتها كليوبترا سيليني معها من مصر، فيعتبر متحف شرشال كنز في غاية الأهمية والذي يجب الحفاظ عليه ،مع العلم أنه لا يحتوي على كل التحف الفنية التي عثر عليها في مدينة شرشال، فالبعض منها نقل إلى متحف اللوفر، و البعض الأخر متواجد بمتحف الأثار القديمة بالجزائر و أخرى فقدت و غيرها. وقد حدثت بعض التغييرات في المتحف و ذلك ابتداءا من سنة 1992، خلال حملة ترميم للتحف الفنية من طرف فريق ألماني و التي كانت تقوده الباحثة لوندفر Landwehr (Ch) ([2])، و ابتداءا من سنة 2007 و على يد وزارة الثقافة الجزائرية و الوزارة الخارجية الألمانية، صدر قرار بإعطاء المتحف وجه جديد، و قد أعيد تنظيم و ترتيب المتحف، و لا زالت أعمال التغيير قائمة إلى يومنا هذا من طرف فريق ألماني بالتعاون مع عمال المتحف، أعيد ترتيب عرض التحف الفنية بالكيفية التالية: فقد خصصت الباحثة أولًا Ulla Kreilinger -وهي التي تقود الفريق الألماني بعد وفاة الباحثة لوندفر Landwehr –

[1] Gsell (St), Promenade Archéologiques aux environs d'Alger(Cherchel,TipasaLe Tombeau de la Chrétienne, Société Editions des belles lettres,Paris,1926,pp.28-30.

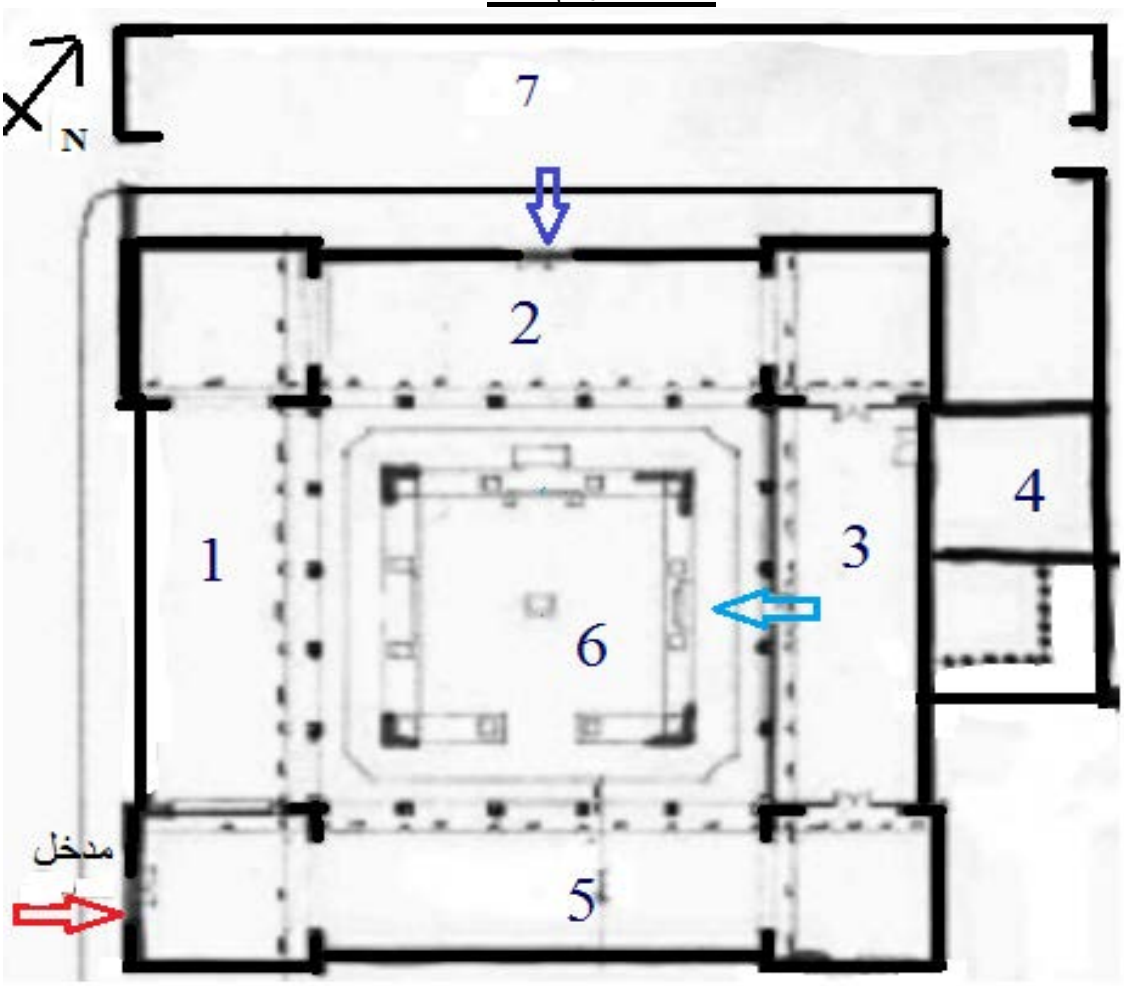
[2] Landwehr (Ch), La réorganisation du Musée de Cherchel Phase I : royaume numide, Actes de la coférence du Goethe-Institut Algérie tenue à Alger,le 2 novembre 2009,R.Amedick-H.Froning ed,Wiesbaden,2012,pp.1-5.

رواق لعائلة يوبا الثاني، مع تخصيص رواق ثاني وضعت فيه منقولات تتمثل حسب رأيها في أثاث قصر يوبا الثاني. و تمت إعادة دهن جدران المتحف بلون مناسب أحسن من اللون السابق، كما وضع بلاط آخر على أرضية المتحف، كما قام الفريق بإعادة وضع التماثيل فوق دعائم جديدة ومناسبة، أعطى للمتحف منظر ممتع و هادئ ،غير أن هناك بعض التحفظات والملاحظات و التي سنتعرض إليها في الخاتمة و سنقدمها كاقتراحات ممكن أن تكون مفيدة و لما لا تضيف شيء جديد للمتحف.

الصورة رقم 01

تصميم مصغر لمتحف مدينة شرشال

المخطط رقم 01:



مخطط متحف شرشال من إعداد مصلحة الحفظ و بتصرف الطالبة

المفتاح:

المدخل الرئيسي للمتحف
مدخل ثاني من حديقة المتحف
مخرج يؤدي إلى فناء المتحف

1- الرواقي الغربي المعروض فيه تماثيل العائلة الملكية
2- الرواق الشمالي المعروض فيه أثاث و تزيينات معمارية لقصر يوبا الثاني
3- الرواق الشرقي
4- مكتب الادارة
5- الرواقي الجنوبي
6- باحة المتحف
7- حديقة تابعة للمتحف

الفصل الأول

دراسة فن النحت

I– فن النحت الاغريقي

II–فن النحت الهلنستي

III- فن النحت الروماني

IV- دراسة التسريحة الإغريقية و الرومانية

1 - تسريحة الشعر للرجال

2- تسريحة الشعر للمرأة

تعريف و تقسيم فن النحت :

لقد أطلق اللاتينيون اسم نحات على الفنان الذي يعمل على الرخام بواسطة أداة الإزميل،و اسم مثال على الفنان الذي ينجز تماثيل من البرونز. كما أن بعض الكتاب قد عرفوا النحت على أنه فن نحت المواد الصلبة على شكل رسوم "صور أو زخارف"،أما النحاتة فهي فن تشكيل صور بواسطة مواد لينة و موجهة للصهر وهذا بسكب البرونز أو البلاط و إما تصليبها أي عرضها إلى درجة حرارة عالية،أو أنها موجهة ليعاد تشكيلها من طرف النحات بالرخام أو مواد أخرى.

كان معظم المثالون، قديما، نحاتون و قد تركت في الوقت الحاضر أعمال التذويب إلى الصناعة الخاصة و المسماة بالقولبة، أما صناعة الرخام فقد تركت للمتهن، بحيث أن المهمة أصبحت آلية أي إعادة تشكيل نموذج تمثالي من الطين بنفس المقاساة أو تكبيرها،بمادة الرخام أو حجارة أخرى و تسمى ب : Mise au point.

و تستعمل كلمة نحت في اللغة الشائعة، أكثر من كلمة نحاتة،و تدل كلاهما ،على كل فروع الفن التي تقوم بإعادة تشكيل هيئة الكائنات الحية أو الزخارف المخترعة،بشكل بارز وبمادة تقريبا مستديمة.

و للنحت طريقتين لتمثيل المواضيع و هما :

-التمثال الكامل

-النحت البارز

فأما الأشكال المنحوتة بطريقة التمثال الكامل تمثل بدقة النتوءات الكاملة للأجسام الحية والمنعزلة، إذ يمكن للعين رؤيتها بأكملها(**[1]**).و أما الأشكال ذات النحت البارز تكون ملتصقة بخلفية مستوية، مقعرة أو محدبة أو أنها تنجز مباشرة على خلفية. إما أنها من نفس المادة التي تخرج منها، أو تشكل نتوء بارز حيث تظهر و كأنها تستند على الخلفية بدلا من أنها تخرج منها، في هذه الحالة نقول أنها أنجزت بطريقة النحت البارز النصفي أومنحوتة بارزة أو سميمة.

[1] Leclere, (T), Sculpture, in Larousse du Xxème Siècle, Librairie Larousse, Tome sixième, Paris,1933, p.261

كما يمكن اعتبار النقش الدقيق أو نقش الميداليات، العملات و الحجارة النفيسة، فرع من فروع فن النحت البارز.

كما تأخذ الصورة المنفذة بطريقة التمثال الكامل اسم تماثيل عندما تكون كاملة وتدعى بالتماثيل النصفية أو السمامة عندما يمثل الجزء العلوي من الجسم فقط وينتهي الجزء السفلي لهاته التماثيل على شكل غمد تسمى ب: هرمس Hèrmes. واجتماع عدة تماثيل لها نفس الحركة تسمى ب: مجموعة.

هناك عدة شروط لإنجاز التماثيل أهمها :

أولا : يجب أن يكون لديها قاعدة قوية و صلبة، أما حيوية الحركة فهي محتملة في المجموعة أكثر من التماثيل المنفردة.

ثانيا : هناك ضرورة يجب على امهر النحاتين أن يأخذوها بعين الاعتبار عند استعمال مادة الرخام و هي ضرورة الدعائم و التي تدعى بالألسنة ، و هو عبارة عن سمك مادة مخالفة لمادة التمثال، تستعمل لتقوية الأجزاء المنفصلة عن الجسم. و نسمي أيضا لسان كل الزخارف الإضافية التي تنتمي إلى التمثال و تلتصق به.

قد استعمل في فن النحت عدة مواد منها: الطين، الشمع، الجبس، الخشب، البرونز، الذهب والفضة، العاج، الرخام و الحجر. و استعملت الحجارة بانواعها المختلفة و المتعددة، منها: الحث، الغرانيت، الحجر السماقي، البازالت، حجر الحية والرخام بكل ألوانه، وهذا سواء في العصور القديمة أو في العصور الحديثة لنحت الأشكال أو الزخارف.

أما الحجارة فتتناسب خاصة لإنجاز الأشكال التزينية الضخمة.

أما الرخام الأبيض فيعتبر المادة الخاصة لنحت التماثيل، إذ يناسب تمثيل البشرة و هذا راجع لشفافيته و لمعانه.

و لكن الشيء المهم هو أنه قبل الشروع في النحت على الحجر أو الرخام ينجز النحات نموذجا أصلي أو تصميم لكي يرشد الممتهن أثناء عمله**([1])**.

[1] Leclere, (T),Opcit,p.261.

I- فن النحت الإغريقي :

1- فكرة فن النحت الكلاسيكي :

لم يقتصر الفن اليوناني خلال الفترة الكلاسيكية على أثينا،ذلك أن رغبة الأثينيين في السيطرة على الأوضاع أصلا،هي التي عجلت بإدخال اليونان في دوامة من الحروب والنكبات، كانت أغلب مدنها غير قادرة على تجاوزها.

لقد إنطبع تاريخ اليونان خلال القرن الخامس بظهور أزمتين: الأولى خارجية، متمثلة في الحروب الميدية (490-479 ق.م) مع مطلع القرن. أما الثانية فقد بلغت هاته الحروب أوجها بين الأثينيين، الكورنتيين والتبيين وكذلك الاسبرطيين وقد أدت إلى انقسام كل المدن اليونانية(1).

خلفت حروب البيلوبوناز (431-404 ق.م) مع نهاية القرن الخامس أزمة فكرية عميقة،مما أدى إلى تحول الفكر الأثيني أو بالأحرى إنخفاض المستوى الفكري.و الظروف المادية هي الأخرى تغيرت، فالإفتقار للأموال لم يسمح قط بتشييد المباني العمومية الكبرى، ولكن سيتم، دون شك، بناء العديد من المعابد و سيشهد بذلك الفن الخاص مرحلة خصبة، تمكّن من خلالها كبار النحاتين الجدد من إبراز مواهبهم بكل حرية وإثبات شخصيتهم المستقلة وتغيرت روح الفكر عند المبدعين متأثرة بترويجات الفلاسفة والسفسطائيين(2).

و من تم حل النمط البدائي في كل الميادين مكانه إلى نمط آخر سمي بالنمط الصارم(3) ، ذلك نظرا لقساوة الملامح و يعتبر فترة إنتقالية إلى الكلاسيكية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد، معظم التحف الفنية لهاته الفترة تؤرخ ما بين 470 و 456 ق.م(4).

---

1 Schnapp (A), Histoire de l’art « Préhistoire et Antiquité », ParisI Sorbone, Flammarion, Paris, 1997. p.338-391

2 Picard (Ch), La Sculpture antique de Phidias à l’ére Byzantine, H.Laures, Paris, 1926 p.60; Hautecoeur(L) Histoire de l’art, Flammarion, Paris, 1959, p.155-157.

3 Rolly (C), La Sculpture grecque des origines au milieu du Ve Siecle, Picard, Paris, 1994, P.318-321

4 Pischel (G), La sculpture des cyclades à Brancusi, Fernand nathan, Paris, 1983, p.169-170

وقد تمكن فنانون معروفون مثل: كريتياس asCriti، نيزيوتاس Nésiotes، كلاميس Calamis، هجيلاداس Hagélades، أوناتاس Onatas و ميرون Myron، من التحكم في الفضاء والحركة وتركوا العديد من أعمالهم الفنية(1).

لقد تزامنت الفترة الكلاسيكية لفن النحت الإغريقي مع فترة إزدهار الإنتاج الفني،كانت اللبنة الأولى له إعادة الأكربول في عهد النحات بيريكلاس(2) Péricles، بالإضافة إلى سلسلة من الإبداعات برزت ضمن هذا الكل من الفنون التشكيلية. إذن يمثل القرن الخامس فترة إستقرار، تنظيم أشكال الإبداع المعماري، التشكيلي، التصويري، أدت إلى تمييز كل مدينة بطابع خاص بها(3).

2- مميزات مدرسة النحت الكلاسيكية :

2-1 الحركية و الجمود :

بعد قرن و نصف من جمود الكوروس Kouros " تمثيل إله أو إنسان حسب الهيئة المتفق عليها أي لشاب عار، واقف، بدون حركة، تمتد ذراعيه على طول الجسم، يديه مغلقتان موضوعتان على الفخدين" (أنظر اللوحة III الصورة 1) وقد تطور نمط التماثيل الواقفة والجالسة بسرعة.

على غرار النمط الصارم، ظهر أول تغيير من خلال تمثال الشاب اليافع للنحات كريتياس Critias بمتحف الأكربول بأثينا المؤرخ ب 480 ق.م(4) (أنظر اللوحة III الصورة 2)، يتمثل في اختلاف وظيفة الساقين، واحدة تحمل ثقل الجسم، أما الأخرى فتبقى حرة منحنية و يميل الحوض نسبيا من جهتها(5).

لقد أعاد بوليكلات Polycléte للتمثال الجامد طبيعته،بإضفائه انحناء متضاد للكتفين،إنه الكونترابوستو الشهير ، وهو عبارة عن توازن تام ناتج عن حركتين متعاكستين

1 Maffre (J.Jacque),L'art grec, Flammarion, Paris, 1984,p.33.
2 Picard(Ch), Manuel d'archéologie grecque «La sculpture période classique », T II, Auguste picard, paris, p.435-436. 1939,
3 Schnapp (A),Opcit, p.389.
4 Pittard, (E), Histoire Générale de l'art, Ernest flammarion,Suisse, -1950,p.133
5 Schnapp (A),Opcit, p.390

و نذكر كنموذج رامي الرمح Doryphore (أنظر اللوحة III الصورة 3) المتواجد بمتحف نابولي Naples المؤرخ ب 440 ق.م. و قد كان المقياس مجسدا نظريا من طرف النحات وبتعرج محور الجسم الناجم عنه بروز أعضاء الجسم، مما دفع به إلى الخروج عن محوره.أما الوجه فكان غير معبر و قد اعتبره بوليكلات Polyclete جزء من الجسم كغيره ولم يعطيه أهمية كبيرة(1).

و فيما يخص النحات فيدياس Phidias فقد جمع ما بين الجمال و الطبيعي، النبل بالبساطة، المثالية بالواقعية و أضاف إلى الكمال، تمثيل الجوخة، إبراز الأجسام و التعبير عن عظمة الآلهة و هذا ما يشهد عنه إفريز البنتيون Panthéon و الذي أعطانا خير مثال عن الاستمرارية و التضافر في نظام الفن الديني و في نفس الوقت الجمالي(2) و بهذا فقد شهد الفن البرتينوني « parthénonien » عدة تحولات مع بروز النحات فيدياس على الساحة الفنية بحيث أعطى للجسم أكثر حركية، أصبحت للجوخة أكثر حيوية إذ التصقت بالجسم والتفت حوله و هذا ما مثله موضوع الإفريز الداخلي لمعبد أبولون Apollon ب Phigalie-Bassae المؤرخ بحوالي 400 ق.م و المحفوظ بمتحف بريطانيا،الذي يعبر عن قنطورماشيا(3) Centauromachie و قتال الأمازونات(4) Amazonomachie (5).

أما بالنسبة لتماثيل القرن الرابع فأصبحت فيها الشخصيات المجسدة تستند على دعامة في شكل عمود أو جذع شجرة و غيرها،توضع على الجهة المستقلة للرجل مثلما هو الحال في تمثال هرمس Hermés (المؤرخ ب340 ق.م) للنحات براكسيتال(6)Praxitéle براكسيتال(6)Praxitéle المتواجد بمتحف أولمبي Olympie (أنظر اللوحة III الصورة 4). وبالتوازي مع ذلك ولإبراز حركة التماثيل الموجودة في مساحة ذات بعدين،اتخذت

---

1 Maffre (J.J), opcit, p.36; L.Hautecoeur,Histoire de l’art, Flammarion, Paris,1959,p.164

2 Picard (Ch), opcit,p.5

3 حرب جرت بين القنطوريتين وهم شعب متوحش كان يعيش، حسب الأسطورة Pélion و أوسا Ossa في منطقة تساليا Thessalie و بين شعب اللبيت Lapithes ،اشتهر بانتصاره على القنطوريين و تم القضاء عليه من طرف الإله هرقلس Héraclés.

4 المحاربات الإغريقيات، اليونانيات، موضوع تصوير معروف لدى الإغريق

5 Lullies (R),La sculpture grecque de ses débuts à la fin de l’hellénisme, Flamarion,Paris,1956,p.21; cf. Lechat(H),sculptures grecques antiques, Libr. Hachette, Paris, 1925, p.78, p1 XXVI

6 Pittard, (E) ,Opcit,p.172; Picard(Ch),Opcit,p.406-632.

أعضائها شكلا غير بارزا بحيث لا تفوق عن الهيئة العامة للجسم مثل ذلك تمثال الإله بوزيدون في رأس أرتيميسيون Cap Artémision و أيضا رامي القرص للنحات ميرون Discobole de myron (المؤرخ بحوالي 450-460 ق.م) **([1])** (أنظر اللوحة IV الصورة 1)، فتظهر بأشكال بارزة مقطوعة، ذلك بتقدم الساقين و الذراعين بحرية، بشكل أوضح، تأخذ الأطراف مسارا عموديا مع مستوى الجذع مما يكسبها منظرا مشهدي**([2])**

أما بالنسبة للنحت التمثالي فتطور بعد ذلك في مساحة ذات ثلاثة أبعاد ذلك بتعدد وجهات النظر، كنموذج تمثال الالتواء العنيف لإلهة ميـنادي للنحات سكوباس La violente torsion de la menade المؤرخة (بحوالي340 ق.م) (أنظر اللوحة IV الصورة 2 و3). هنا يظهر دور أداة الإزميل في تمثيل تموج الشعر الكثيف للإلهة، على جسمها العاري، بطريقة شهوانية، و قد شدت هته التحفة حركة و إعجاب المشاهد**([3])**.

2-2- العراء و التجويخ :

مع نهاية الفترة البدائية، نلاحظ تحكما جيدا في أدق مكونات الجسد الرجالي المنحوت .فمثل فن العمارة، إهتم نحاتوا الفترة الكلاسيكية بالنسب أو العمليات الحسابية في تقسيم أجزاء الجسم المنحوت، فمثلا قطع التمثال المقياسي التي وصلتنا من خلال أعمال بوليكلات Polycléte، يصعب فهمها، الشيء الأكيد هو أنه طبق عليها المقياس Canon التفصيلي القصير(أنظر الشكل 1) و هو كالأتي: الجسم يساوي سبع مرات طول الرأس**([4])**. الرأس**([4])**.

1 Lechat(H),Opcit,p.78.
2 Picard(Ch),Opcit,p.242-249.
3 Schnapp (A),Opcit, p.390
4 Picard (Ch), Opcit, TII, p.107-115 ; Pischel (G), Opcit, p.183-184

و بعد قرن من ذلك طبق النحات ليسيب Lyssipe مقياس مطول أي أن الجسم يساوي ثمانية مرات طول الرأس (أنظر الشكل 2) مع العلم أن المقياس الطبيعي يكون بين الإثنين[1].

و قد كان لتطور الجسد و اللباس الأنثوي أكثر حساسية، خاصة البيبلوس Péplos الثقيل، إذ فقد هيبته حيث كشف عن شكل الثدي و بروز الفخد.أما النمط الغني فقد كشف عن الجسد بطريقة غير محتشمة من خلال "اللباس المبتل "الملتصق بالجسم،الخيتون وأيضا تعداد تموجات القماشة المتحركة بفعل الرياح فقد أنجز كل ذلك ببراعة وإتقان فائقين و لعل خير مثال لذلك تمثال الإلهة نيكي بأولمبي (أنظر اللوحة V الصورة 1).

و نلاحظ خلال القرن الرابع أول تمثيل لإلهة عارية، يعود الفضل لإظهارها النحات براكسيتال Praxitéle في عمله المشهور للإلهة أفروديت Aphrodite de Cnide المتواجدة بمتحف الفاتيكان المؤرخة ب 33 ق.م[2] (أنظر اللوحة V الصورة 2) والتي صدم بها معاصريه و طالما حاولوا تقليدها[3].

3- مثالية الجسم :

مقارنة مع فن النحث البدائي،فان فن النحث في الفترة الكلاسيكية نادرا،ما أنجز فيه هو تماثيل لحيوانات وما يبين ذلك،المنحوتة الشهيرة لميرون Myran ذات الصفات الاستثنائية وهي تمثل الالهة على صورة إنسان، بالإضافة إلى المعبودات فقد مثلت صورة للموتى خاصة في النحت الجنائزي وتماثيل قوية البنية في أغلب الأحيان رياضيين[4]

وأحيانا تماثيل لشخصيات بارزة مثل نماذج النحات كريزيلاس Crésiles تمثال بريكلاس Périclès (425-430ق.م) [5] وقد كان الجمال المثالي صفة مشتركة بين الآلهة و الموتى تتمثل في شباب لم يشهد له مثيل.

---

1 Schnapp (A), Ibid p. 391 ; Maffre (J-J), Opcit p. ..
2 Pittard (E), Opcit, p.173
3 Schnapp (A), Opcit, p. 391
4 Picard (Ch), Opcit, TII, p. 112 – 124
5 Schnapp (A), Opcit, p.3 ; Picard (Ch), TII, p. 676

أما الطفولة فنادرا ما كانت تصور والشاهد الوحيد لذلك هو تمثيل دب وفتيات بروروBrauron متبوعة بطقوس أرتميس Artémis (أنظر اللوحة V الصورة 3) أما الشيخوخة فلم تمثل أبدا**(1)**.

ومن القواعد التي توحي إلى النضج : اللحية بالنسبة لتماثيل الرجال و البيبلوس منطق بحزام تحت ثنايا الباس بالنسبة للآلهة على هيئة سيدات وقرات كتمثال الآلهة ديميتير Démeter (القرن IV ق.م) بالمتحف البريطاني**(2)** (أنظر اللوحة V الصورة 4).

عكس ذلك فالآلهات العذروات اللواتي تضعن الحزام فوق ثنايا اللباس كاللآلهة أتينا و ارتيميس Artémis -Athéna وهته دون عمر ولا حركة، الوجه غير معبر رغم الجهد القوي البادي على الجسد مثل: رامي القرص**(3)** بمتحف الحمامات بروما والإله بوزيدون Poseidon في كاب أرتميس mis Ca 34 بأتينا (حوالي 460 ق.م) يحمل مذراة تلاثية إلا أن الوجه يبقى هادئ و ساكن. و قد طرأت عدة تغيرات على الطقوس العقائدية الكبرى مع نهاية حروب البيلوبوناز، ظهرت في شكل تطورات و تجديدات للصور الإلهية**(4)**. كما عرفت خلال هته الفترة علمنة الفن أنجزت فيها تماثيل لإلهة إما في كامل انتصاراتهم أو تصوير مجموعات منها، حيث برزت من خلالها فكرة الألوهية التي ما هي في الحقيقة إلا تشخيص لأفكار مجردة**(5)**.

II - الفن الهيلينستي و تهلن العالم القديم و نتائجه بعد موت ألكسندر :

يعتبر القرن الرابع ق.م فترة تمهيدية للعهد الهيلينستي، إذ تميزت هته الاخيرة، ببروز الفن الإغريقي عبر العالم القديم، تأثير الفن الإغريقي على فنون المشرق، تأثير فنون المشرق على الفن الإغريقي و أخيرا ظهور أشكالا جديدة**(6)**.

---

1 Schnapp (A), Ibid, p. 392

2 Pittard (E), Opcit, p.171

3 Schnapp (A), Opcit, p. 150

4 Schnapp (A), Ibid, p. 392 ; Lullies (R), fig.128 - 129.

5 Schnapp (A), Ibid, p. 393

6 Leroy (A), Evolution de l’art antique Egypte, Asie Occidentale, Grèce, Rome, Horizons de France, Paris1945, p..230 ; Pischel (G), opcit, p.184-186

وهناك عوامل سياسية واقتصادية هامة حددت لنا التاريخ، إذ لعبت المدن التالية: هليكرناس Halicarnasse و برقام و بيريني Pryene و رودس Rhodes و إيفاس Ephèse و ميلي Milet والكسندرية ، دورا مهما، رغم أنه كانت أثينا تتميز بالمجد و القوة إلا أنها فقدت هيبتها. فيما أصبحت كل من أسيا الصغرى و مصر مقرا للإبداع الفعال،و هكذا حلت محل الذاتية الناجمة عن حرية السياسة و استقلال المدن الإغريقية،شيئا فشيئا،الوحدوية الناتجة عن خضوع الشعوب لنفس السلطة.

و قد استثنيت بلاد الإغريق من هذا التغيير الذي لم يتماش مع أذواقها، في حين حاولت أثينا المحافظة على جزء من استقلاليتها أمام الهيمنة المقدونية بثورانها عام 295 ق.م.

لكن هته الأخيرة بائت بالفشل واكتسبت خلال القرن الثاني نفوذا و هيبة، ذلك رغم انهيار قواتها العسكرية و البحرية، انحطاطها تقريب كليا أمام منتصريها، إلا أنها اكتسبت قوة فكرية و فنية ناتجة عن عظمة ماضيها [35]

و أصبحت أثينا فيما بعد إشراقة حضارية، استمدت منها روما دروسها و أمثلتها، كما اعتبرت مصدر الجمال و الكمال، متحفا مكدسا بالكنوز التي لا تقدر بثمن و مكانا يتمنى كل إنسان زيارته ليستمد منه أحاسيس لا يمكن ايجادها في مكان أخر.

و قد نجت أثينا سنة 146 ق.م من أعمال السلب و النهب و عرفت فترة استقرار، ازدهار و ثراء، فاستقطبت زوار منهم النبلاء الرومانيين، الشرقيين و أيضا فنانين أجانب لدراسة تحفها الفنية المشهورة.

الكل كان يرغب في التعلم بمدينة كل من النحاتين: بيسيسترال Pisistrale، بريكلاس Periclès و ليكورغ Lycurgue و التي قلدت أعمالهم وانتحلت عبر بلدان بعيدة. ورغم موت سيلا Lucius Cornelius Sulla سنة 83، تابعت أثينا دورها كمعلمة وأصبحت تنظر إليها روما كما لو أنها تنظر إلى إشراقة الضوء**([1])**.

فنجد كل من معماري،نحاتي،خزافي،صانعي و جوهريي أثينا في كل مكان،إذ كان لهم نفود لدى ملوك و أمراء إمبراطوريات المشرق،كذلك لدى البروكونسوليين الرومانيين.

---

[1] Leroy(A), Opcit, p.231 .

وكان ألكسندر قد هلن من قبل إمبراطوريته و تواصل هذا التهلن مما ولد صدا كبير وعميق فيما يخص توجيهات فنون المشرق و أيضا الفن الإغريقي. و من هنا عرف فن النحت الهيلينستي الذي يتراوح من سنة 330 حتى 31 ق.م مرحلة ازدهار نادرة استجابت للعديد من الطلبات،حيث تضاعفت التحف الفنية مما حقق إنتاج وفير فاق كل العصور التي سبقتها**([1]).**

و برزت عدة مدارس في الفترة الهيلينستية، منها مدرسة برقام والتي اشتهرت في أواخر القرن الثالث تحت حكم الأتاليد، حيث كانت تبحث هذه الأخيرة عن الاستهواء ونجده في كل من لوحة حروب العمالقة،في جماعاتها المحاربين و لوحاتها الحربية،إذ عبرت عن الألم، القلق و العذاب،درست الميزة العرقية لكل شعب، اهتمت بأدق التفاصيل و أنجزت تحف فنية أين مزجت بين تقاليد المشرق و التقاليد الإغريقية بمهارة مدهشة**([2]).**

وما ميز البرقانيين هو أنهم خلدوا أحاسيسهم، أحلامهم ورغباتهم، إذ استطاعوا تحويل الرخام قبل النحات بيار بيجي Pierre Puget (1620-1694) و قد ابتكر البرقانيين فنا أخر وهو فن نحت تماثيل في الهواء الطلق حيث مثلت مجموعات خاصة لتزيين الحدائق،المنتزهات و الأروقة الغير المكشوفة**([3])**. وفي نفس الوقت أ ظهروا انتقائية رائعة بحيث أخذوا من الفنون السابقة أفضل مالديها، وأصبح لديهم متحفا تعرض فيه تحف فنية أتيكية، مقلدة بطبيعة الحال، مزجوا بين الفن الأتيكي المحض وتأثيرات المدارس الأسيوية القريبة من بعضها و نتج بذلك اندماج في بالغ الأهمية.

و قد شرح لنا هذا الفن الطريقة الاصطناعية التي تكونت من خلالها المدرسة البرقانية التي ضمت فنانين معظمهم أتوا من بلاد الإغريق القديمة، ساعدنا أيضا على فهم – في أية شروط جديدة ظهر التجديد الحيوي المدهش لهذا الفن**([4])**.

---

1 Pischel (G), Opcit, p.184 -186

2 Collignon (M) et Pentronoli (E), Pergame,Société française d'éditions d'art,Henry May, Paris,1900, p.199–230

3 Leroy (A), Opcit, p.234

4 Collignon (M) et Pentronoli (E), Opcit, p.199

و قد وجد فناني الأتاليد،رغم الشروط التي مليت عليهم، الفرصة لتجديد أفكارهم، لإبداع أشكال فنية خاصة بهم و لإظهار مواهبهم في مواضيع مستوحات من أحداث معاصرة.

ويعتقد أن هذه الشروط المعمول بها في الإنتاج الفني أعطت للفن الهيلينستي قوة جديدة. و من بين النحاتين الذين عملوا لصالح الأتاليد و الذين ذكرهم المؤرخ بلين**(1)** منهم: إزيقنوس Isigonos، فيروماخوس Phiromakhos، ستراتونيكوس nicosStrato وخاصة أونتيقونوس nosAntigo الذي ينتمي إلى المدرسة البرقانية**(2)**.

و لقد استوحى الفنانين الهيلينستيين أعمالهم من الأعمال الأدبية ذات الطابع العائلي واقتبسوها أيضا من المسرح و الشعر، كانوا يحبون، كالأدبيين، كل ما يفوق على الإنسان، فقد عوض الاستهواء كل الأفكار القديمه[37] بجمال، التوازن و الشرف الطاهر، لم يكن في وسعهم إنجاز أعمال في مجال جمودية التماثيل الدينية فكرروا أعمال أسلافهم و أنجزوا

تحف بدائية. انبثقت، إلى جانب هذه البدائية، الحاجة الملحة للإبداع و تجديد الفن الذي بلغ قمته، التخلي عن المثالية السابقة للبحث عن كل ما هو غريب، غير طبيعي للتحصل على تجديد غالبا متصنع. فقد بحث النحاتين و الرسامين على البؤس و علل الشعب و تحصلوا فيما بعد على رسم عائلي، واقعية غنية بالملاحظات، فقد مزجوا بين الحس الدراماتيكي والعاطفي الأكثر غرابة**(3)**.

وقد سيطر على الفن الهيلينستي تصوير المرأة والطفل ومن بين أشهر النحاتين الذين مثلوا الطفولة هو النحات بويتوس Boethos في القرن الثاني ق.م**(4)** (أنظر اللوحة VI الصورة 1) ولقد أعطى لجسم الطفل، قبل النحاتين و الخزافين الإغريقيين، عضلات رجل ناضج، فلم يكن بمستطاعه أن يعطي تناسق للرأس مع الجسم، ومثل بذلك رجال بشكل مصغر وليس أطفال. ومن بين الأعمال التي أظهرت بعضا من التردد واللامبلاة تلك

---

1 Pline (A), Histoire naturelle, Livre XXXIV, Société d'Editions « les belles lettres », Paris, 1953, § 84, p.86-87
2 Ibid, p.36-37
3 Leroy (A), Opcit, p.235
4 Pline (A), Opcit, p.85, §84

للنحات براكسيتال في تمثال الإله هرمس وهو يحمل الإله ديونيسوس طفلا المتواجد بمتحف أولمبي المذكور أنفا و قد عرض مجالا جديدا بطريقة رديئة(1).

و برع بعد ذلك كبار النحاتين الهيلينين في هذا المجال، إذ عبروا بكل نجاح عن مختلف صفات الطفل،فراقبوا مختلف هيئاته،حركاته، مثلوه بوضعيات صحيحة، ذات طابع عائلي،درسوا أعضائه الممتلئة و أعطوا له تناسق دقيق. بالإضافة إلى ذلك فقد عرف الفن الهيليني، الإحساس الرهيف للحنان الأمومي، إذ تخيلوا وابتكروا مجموعة فاتنة غنية بالخيال المبدع الحرية و الشعور، فضلوا مشاهد الحضانة و الحريم و اللوحات الحميمية(2).

و قد كان الموضوع المفضل لدى النحاتين هو المرأة و الطفل، سواء المجردة أو المجوخة، فقد لقي اهتماما كبيرا من طرف النحاتين و الرسامين و صانعي الدمى، أضفوا عليه الكثير من الإحساس و الحنان و الرقة.

وقد أوصل هذا الإرث، الذي ترك من طرف النحات براكسيتال، النحاتين لقمة دروتهم ومن الصعب مساواتهم، فمثلا تماثيل القرنين الثالث والرابع مسجلة ضمن الكنوز الثمينة مثل الإلهة أفروديت بمدينة سيران Cyrène de Aphrodite المتواجدة بمتحف الحمامات و التي استحقت كل التشريفات، فقد شهدت إحياء كبير في منازل اليونان الكبرى(3).

إضافة إلى طقوس الطفل و المرأة و مع التعبير الدقيق للأحاسيس، لم يتردد الهيلينين قط في تمثيل الشيخوخة و التي يندرج تمثيلها ضمن نمط الوجوه المعبرة(4) البشاعة وحتى الصور الهزلية. فقد مثلوا نساء متقدمات في السن ذات هيئة متضررة، فم أثرم،أي في حالة واقعية (أنظر اللوحةVI الصورة 2)، المسنين و الصيادين والعتالين و المتسولين وأعطوهم صفة

---

1 Leroy (A), Opcit, p.235- 236

2 Leroy(A),Opcit, p.235

3 Pittard (E), Opcit, p.183

4 Michalowski (C), Les portraits hellenestiques et romains, Ecole française d'Athènes et de Rome, E. Boccard, Paris, 1932, p.25-32.

سخط. ونجد أيضا كائنات مشوهة و عاجزة و أقزام مقوسة الظهر، أي مجموعة من العجائب التي تدخل ضمن الشخصيات الكوميدية**(1)**.

و بهذا فقد أدخل الفن الهيلينستي مصادر مختلفة و ازدهر على ساحة غنية من خلال الحضارات السابقة، فاقتات هذا الفن بطاقة قوية نابعة من أصول الفن البعيدة والمعقدة، فقد بحث عن البدخ والفخامة، الضخامة والعظمة، من خلال أمثلة لفنانين كانوا يعملون في إمبراطوريات المشرق وكان الفنان الهيليني يحب الجمال الغني بالتوازن، الأنظمة والقياسات، من خلال أمثلة لفنانون كانوا يعملون في المدن الحرة لليونان الكلاسيكية.
لقد جمع الفن الهيليني بين اهتماماته بالإبداع و الرجوع إلى الفن البدائي الذي يشبه فن الصايتيين Saites (أسرة مصرية) و البـ 39 بن Ptolémaiques وبطبيعة الحال، فقد مزج بين التقاليد، سعى من أجل البحث عن الجديد حتى تنافره، ثم عاد بعد ذلك إلى الأشكال السابقة**(2)**.

ومن هنا نستطيع أن نقسم فن النحت الهيلينستي إلى صنفين، الأول: الواقعية المثالية والثاني: الواقعية الطبيعية، فالأول يبحث عن الجمال المثالي طبقا لتقاليد الفن الكلاسيكي وكنموذج الإلهة فينوس بجزيرة ميلو Venus de Milo المؤرخة بنهاية القرن الثاني (أنظر اللوحةVI– الصورة 2) و الثاني يبحث عن الشيء الطبيعي.

III - فن النحت الروماني :

1- الفترة الجمهورية :

لقد ظهر فن النحت الروماني متأخرا قليلا، فيعتبر مكمل لفن العمارة، إذ تكمن وظيفته في تمجيد أعمال و منشأت روما التاريخية. و له نزعة وحدوية : بحيث يروي لنا

---

1 Leroy (A), Opcit, p. 236
2 Leroy(A),Opcit, p. 236

عن طريق الصور النحتية تاريخ روما كما أن التماثيل نفسها جد هامة إذ يمكن من خلالها التعرف على تاريخ فن النحت(1).

خلال سنة 148 ق.م، تاريخ احتلال الرومان لبلاد الاغريق، طغت الثقافة الكلاسيكية والهيلينية في روما سواء في مجال تنظيم المدينة و العمارة أو فن الرسم و النحت وخاصة بعد انتقال العديد من النبلاء الرومان إلى اليونان لانهاء و تكريم دراستهم، هناك كانوا على صلة بالفنانين و علماء النحو، دعيوا بعد ذلك إلى مدينة روميليس(2) Romulus. وقد عاش الكثير من النحاتين في روما و بالطبع جلبوا معهم فنهم الخاص بهم. إستمر هذا التأثير و تواصل بدون انقطاع من القرن الثاني ق.م حتى نهاية الفترة الامبراطورية(3).

و لكن المشكل الخاص باضمار الاجلال لليونان العتيقة قد مثل لروما جانبين متميزين: من جهة تتمثل في الاعجاب 40 بالفترة الكلاسيكية الاغريقية، التي وفقت بالرغبة في التحصل على تحف أصلية من أجل صنع تحف مقلدة إستعملت في تزيين القصور و فيلات الأباطرة، من جهة أخرى، سجل و لوع بتحف الفترة الهلينيستية، خاصة تلك التي تنتمي لمدرسة برقام و رودس. و قد أدى اختلاف ميول الأذواق إلى تغير فكرة الفن الكلاسيكي والدفع إلى تطوير الكلاسيكية لتصبح أكثر أكاديمية التي وقعت في البعض من الأحيان في المبالغة و التكرار(4).

من المعتقد أنه يجب البحث عن الشاهد الأول لهذا الميل في فن عن الشاهد الأول لهذا الميل، في فن النحت الروماني، لذكرى – عن طريق الصور النحتية – الأحداث التاريخية، الجماعية و الفردية، في الأقنعة المصنوعة من الشمع و المقولبة مباشرة على وجه الميت، كانت تحفظ في المنازل فوق المذابح، طبقا للعادات الرومانية، مقومة من أجل ترقية أجدادهم لرتبة آلهة البيت الحامية، يسمى هذا الفن بالتصوير النحتي الجنائزي(5).فكان

1 Reinach (S), Histoire générale des Arts Plastiques, Hachette, Paris, p.89
2 Bertaux (E), Rome l'antique, H. Laures, Paris 1924, p.61 ; Pischel (G), Opcit, p.207
3 Roux (A), Histoire de l'Art, Delalin Frères, Paris 1909, p.50
4 Bertaux (E), Opcit, p.62-72
5 Chamay (J) et Frel (J) et Maier (J-L), Le monde de Césare, Hellas et Roma, SD, p.18

من الضروري أن تعبر الصور النحتية عن ما كان يمثله الإنسان وما بقي حي منه في ذاكرة شعبه(1).

2 – الفترة الإمبراطورية :

تعتبر الفترة الإمبراطورية من أغنى الفترات التي أنجزت خلالها معظم الأعمال الأخيرة. و في نفس الفترة عم تأثير شرقي و خاصة مصري مما أدى إلى ظهور الطراز الضخم بالنسبة لفن النحت و العمارة. كما أنه ببروز هاته الفترة ظهر تصوير نحتي جديد وهو تصوير الإمبراطور و عائلته(2).

2-1 فترة الإمبراطور أغسطس Caius Julius Caesar Octavianus Augustus (27 ق.م-14 بعد الميلاد):

لم تغيب أبدا الواقعية و الحاجة "لحضور حي" على التمثال الروماني، حتى خلال الفترة الإمبراطورية. فتمثال أغسطس المؤرخ ب 20-17 ق.م المسمى بالباب الأول Prima Porta نسبة للمكان المكتشف فيه[41] ، اللوحة VI– الصورة 4) ، يعتبر أحسن شاهد لمثالية الإنسان، وفقا للكلاسيكية الإغريقية وفي نفس الوقت لشدة الواقعية ذات الإلهام الإتروسكي– الإيطالياني(3). إضافة إلى ذلك شهدت تماثيل الأباطرة خلال الفترة الأغسطسية منحنى كلاسيكي، غذى النمط الأصلي الروماني و أدى به إلى المثالية الموافقة للمتطلبات التاريخية لهاته الفترة. و أقدموا على تحديد " نموذج رسمي" لأغسطس لتمثيل ملامح و تعبيرات الوجه، بحيث أنه صنعت تماثيل نظيرة له في كل الإمبراطورية و اعتبر تمثال أغسطس بمثابة مقياس تنجز من خلاله التماثيل الأخرى(4).

2-2 فترة عائلة الأيوليون :

لقد أولي النحاتين في فترة الإمبراطور يوليوس كلوديانوس *Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus* (41-54 ميلادي) عناية كبرى للوجه و اعتبرت أنسب

---

1 Pischel (G), Opcit, p.207
2 Chamay (J) et Frel (J) et Maier (J-L), Opcit, p.21
3 Turcan (R), L'art Romain dans l'Histoire, Flammarion, Paris, 1955, p.83-105
4 Pischel (G), Opcit, p.214

طريقة للاتباع، بحيث خلقت فيهم روح البهجة و قد خصص هذا الفن لتمثيل الطبقة الأرستقراطية، احتفظت كل العائلات الكبرى بصورة نحتية لأسلافها مفتخرة بها و أرادت كل شخصية بارزة تخليد ذكرى ملامحها و ذاكرة التشريفات التي كانت جديرة بها.

و لا تكون للصورة قيمة إيقونية إلا إذا كانت واقعية**([1])**، إذ تعتبر الصور التي بحوزتنا لا أحسن دليل على ذلك، و نذكر على سبيل المثال كل من تمثال الإمبراطور تيبيريوس *Tiberius Claudius Nero* (14-37 بعد الميلاد) (أنظر اللوحة IVI– الصورة 1) و الذي تميز بالنحت التقليدي والتوازن الشكلي، أما الإمبراطور كاليقولا *Caius Julius Caesar Augustus Gremanicus* (37-41) (أنظر اللوحة VII-الصورة 2) فقد فضل اللمسة الواقعية. و قد مثل الإمبراطور كلوديوس *Tiberius Claudius Nero Drusus* (41-54) في غالب الأحيان في سن متقدم ومشغول البال، بالنسبة إليه فتشكيلة النحت، عادة، تكون واسعة وساذجة**([2])**.

أما تماثيل الإمبراطور نيرون *Lucius Domitius Claudius Nero* (54-68) (أنظر اللوحة VII-الصورة 3) فتميزت بالفخامة: و أراد من خلالها النحاتون إعطاء وجه الإمبراطور مظهر بطل، و قد استعملت هذه الصفة من قبل، أي في الفن الهلنستي، أما بالنسبة للتماثيل الأنثوية لهاته الفترة كتلك للإمبراطورة أقريبين *Agrippina maior* (14 ق.م-33 بعد الميلاد) (أنظر اللوحة VII-الصورة 4) فقد غلبت عليها لمسات تذكرنا بالكلاسيكية**([3])**.

3-2 فترة العائلة الفلافية (69-96 بعد الميلاد) :

في هذه الفترة غلب المذهب الطبيعي والبحث عن التأثيرات، فنجد التماثيل الأنثوية عبارة عن شخصيات بأقدام حافية أو ترتدي لباس، رأسها ذو شكل مستقيم منجز بطريقة واقعية ومطوق بتسريحة شعر على شكل تاج**([4])**.

---

1 Roux (A), Opcit, p.51-52
2 Reinach (S), Opcit, p.89-90
3 Pischel (G), Opcit, p.214
4 Ibid, p.214 ; Picard (G-CH), Opcit, p.-43

أما تماثيل كل من الإمبراطور فيسباسيانوس *Imperator Caesar Vespasianus Augustus* (69- 79 بعد الميلاد) و تيتيوس *Titus Flavius Sabinus Vespasianus* (79-81 بعد الميلاد) فلهم تعبير عفوي و مظهر ألفوي، دون أثر للكلاسيكية و المثالية، فالوجه أجرد، الرقبة ثقيلة أما عضلات الوجه فهي لينة و إلا مرخية.

و بالنسبة لتماثيل فترة الإمبراطور دومسيان *Titus Flavius Domitianus* (81-96) فهي مختلفة بحيث هذا الأخير أراد، في كل الأحوال، أن يستمد النحاتين أمثلتهم من الأشكال الهلنستية، و معه تطورت التماثيل الضخمة**([1])**.

كما تميزت فترة حكم العائلة الفلافية بتمثيل النور – الظلام على المساحة المصقولة بشكل جيد. كما نلاحظ على تسريحات التماثيل الأنثوية الشعر طويلا ومصفف بواسطة خصلات جد صغيرة. و انتشر فن النحت الروماني بصفة عامة- خاصة التماثيل- في كل الإمبراطورية و حتى في اليونان، فقد 43 حت الروماني نفسه و هو ميال إلى تقليد الكلاسيكية**([2])**.

2- 4 فترة الامبراطور أدريانوس (117-138 بعد الميلاد):

لقد اختلف التصوير النحتي لفترة أدريانوس *Publius Ælius Hadrianus* عن فترة أغسطس، و قد خضع فن النحت لذوق و للمتطلبات العقلية للإمبراطور، ذلك بإبداع جد هام إذ أعطى للوجه أكثر حيوية وأيضا نوع من الكآبة و المتمثل في تشكيلة لب العينين وهو سواء أنه محاط بخط أو أن بؤبؤ العين مجوف وهي تقنية كان يستعملها المصريون في تحفهم المصنوعة من الحجارة الصلبة**([3])**.

كما قلدت في هذه الفترة، تماثيل سمير الإمبراطور أنطونيوس Le favori » d'Antonin «، يتميز نمطها بالكلاسيكية فتمثال الشاب هو كالتالي : عار، في حالة جمود ساكنة، جسمه مشكل طبقا لمقاييس التماثيل الكلاسيكية ابتداء من القرن الخامس إلى غاية القرن الرابع ق.م. و أصبح تمثال أنطونينوس (أنظر اللوحة VIII-الصورة 1) بعد

1 Pischel (G), Opcit, p.214
2 Ibid, p.214
3 Picard, (G-CH), Opcit, p.98

نهاية عهد أدريانوس النموذج الكلاسيكي، الذي يشبه لمقاييس تماثيل النحات بوليكلات الذي أنجز من خلاله النحاتون هاته الفترة. و قد منع الإمبراطور أدريانوس من إنجاز تحف تمثل مشاهد حرب وقلدت أيضا تحف كلاسيكية للنحات فيدياس[1].

2- 5 فترة الامبراطور ماركوس أوريليوس Marcus Annius Verus puis Marcus Aurelius Antoninus (160-180 بعد الميلاد):

شهدت هاته الفترة ارتباط الخيال المجنح بالتفاصيل الفوق الطبيعية. وأيضا تشكيلة وتموضع الشخصيات يناقض تماما للكلاسيكية بل يتجه نحو المثير، فتحف هاته الفترة في مجموعها تذكرنا بالأسلوب الفكري لماركوس أوريليوس حين كتب مرجع يتكلم عن عمق التأمل الرزين[2] Stoïciennes .

و يعتبر تمثال ماركوس اوريليوس، أفضل تحفة يمكنها أن تعطينا فكرة عن فن النحت لتلك الفترة. فقد مثل الإمبراطور في صورة حية و زينت كل أجزائه لكن حركة التمثال كانت على النمط القاسي و هو يناظر كلمة Gravitas في روما، إضافة إلى أنها تنطبق على شخصية الإمبراطور، إنها تحفة جد عفوية بحيث تعتبر رمز لمجتمع جديد و لواقعية تأثرت، دون شك، بالإيديولوجية المسيحية الحديثة.

إن فن فترة الإمبراطور ماركوس اوريليوس قد فتح المجال للتعبيرية[3] وكان الهدف من هذا النموذج المجسم، الخشن و عمل الإزميل العميق هو البحث عن مفعول النور والظل[4].

3) فترة الإمبراطورية (السفلى):

لقد تخلى النحاتون في هذه الفترة عن الاستوحاء و الرجوع إلى الكلاسيكية، و حتى الاهتمام باستيراد التحف الإغريقية إلى روما انضنى هو الأخر. ولم تعد التحف التي كانت موضوع إعجاب مولع و ذات السعر الباهظ، مطلوبة. فالمجموعات التي أنجزت لا تزال

---

1 Pischel (G), Opcit, p.217

2 Picard, (G-CH), Opcit, p.50 ; Chamay, (J) et Maier, (JL) et Frel, (J), Opcit, p.23

3 تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء و الأحداث في نفس الفنان.

4 Pischel (G), Opcit, p.221

تشغل مكانة هامة، إذ هي معروضة حتى الآن في فيلات الأباطرة و الخواص. لكن أخذ ذوقها في هاته الفترة نزعة أخرى و حتى الدراسات الانتقادية التي حذت حذو سوق الأثريات مند فترة أغسطس، قد تم التخلي عليها و على إثر ذلك برز عهد جديد سمته الانتقادية بالعصور السفلة القديمة، تحديد تسلسلها التاريخي يتراوح ما بين القرن الثالث والنصف الرابع بعد الميلاد أي ما بين بداية الأسرة السيفرية (193-235 ميلادي) إلى غاية فترة جوستينان Justinien (527-565) **([1])**.

كذلك ركزت مدينة ليبتيس ماقنا Leptis Magna، مسقط رأس الإمبراطور سبتيموس سيفريوس *Septimus Severius* (193-211) اهتمامها في ما يخص مجال فن العمارة والنحت. فالقوس الرباعي الأجزاء المشيد فوق فوروم المدينة، أظهر لنا أشكال ثقيلة منفصلة والمحززة بعمق بواسطة الإزميل و هذا يرجع إلى سنة 203. و قد أشار في نفس الفترة قوس سبتيموس سيفريوس إلى العودة للكلاسيكية، مع البحث عن مفعول النور والظل على الوجه**([2])**.

و يعتبر فن النحت التصويري الذي يعود إلى القرن الثالث أهم ميزة في الإنتاج النحتي**([3])**. فرأس جوليا دومنا *Julia Domna* (158-217) المؤرخ بنهاية القرن الثاني، من أواخر التحف المنجزة وفقا للمثالية الكلاسيكية و هذا يظهر في التشكيلية التالية : شكل الوجه البيضوي، الشعر متساقط و محصور بالرباط المزدوج، أما التعبير يظهر في التنظيم التناسقي المحكم. فابتداء من هذه الفترة أصبحت وجوه الأباطرة، أكثر فأكثر، ذات طابع تعبيري. أما التماثيل التي تشخص بعض الآلهة فأجسامها ذو الهام كلاسيكي مخلفا تناقضا مع واقعية الوجوه**([4])**.

---

1 Pischel(G),Opcit, p.224
2 Idem, p.224
3 Schnapp, (A), Opcit, p.528
4 Ibid, p.224

كما نلاحظ في الفترة التي تبدأ من عهد سيفير ألكسندر *Sévere Alexandre* (222-235) حتى قاليان *Galien* ،التناقض المتزايد الذي يكمن ما بين الوجوه التصويرية المعالجة بأسلوب واقعي والتماثيل المجردة و المجوخة المصقولة، إذ نحتت الجوخة باهتمام من أجل إبراز مفعول النور و الظل.

كما نشهد في النصف الثاني من القرن الثالث تحت حكم الإمبراطور قاليان *Publius Licinius Egnatius Gallienus* (253-268 بعد الميلاد)، استرجاع النزعات الكلاسيكية، فقد حاول الفنان في تمثال الإمبراطور إظهار التركيز الروحي للشخصية. و لدينا بعض التماثيل المصنوعة من الرخام السماقي ذو أصل مصري، مثلت عنصرا مستقلا كما هو الحال في رأس الإمبراطور المؤرخ في 300 بعد الميلاد، و الذي عرفنا من خلالها الإمبراطور ماكسيميانوس قاليريوس *Maximianus Galerius*(305-311)، وتجدر الإشارة هنا إلى الأسلوب الرائع لهيئة الوجه، الثقة بالنفس، النظرة الجريئة و إلحاح النحات في تمثيل التجاعيد، تعتبر كلها عناصر ترجع هذه التحفة إلى فترة سابقة للإمبراطور قسطنطينوس *Constantinus* (312-337). أما رصانة الجسم و الترتيب الهادئ للجوخة فينسبون إلى التقاليد المصرية(1).

و في هذا الصدد فان الأعمال التي أنجزت في منتصف القرن الثالث تشبه تلك التي أنجزت في نهاية الفترة الجمهورية أكثر من التي تعود إلى الفترة الفلافية و المتميزة بالطبيعية(2).

1-3 فترة الإمبراطور قسطنطينوس:

تزامنت هاته الفترة مع القرن الرابع و قد سجلت حينها حدة الأزمة التي عرفها فن النحت الكلاسيكي. حيث أراد النحاتون خلالها أن يمثلوا الأحداث التي ترمز إلى النصر، النجاح، التعظيم و العدل و تسمى بالرمزية و قد مثلت الشخصيات كالتالي: صغيرة،

1 Pischel, (G), Opcit, p.229
2 Picard, (G-CH), Opcit, p.103

متصلبة ذات وضعية جبهيه، ملامح وجهها غير معبرة أما الجوخة فافتقرت للأصالة أو أنها مقولبة فتزيينات فترة قسطنطينوس تناقض بشدة لنحت التمثال الكامل الذي يعود لفترة الإمبراطور أدريانوس(1).

أما تمثال الإمبراطور قسطنطينوس فقد أنجز بمقاسات ضخمة و اعتبرت هاته الفترة فترة انتقال من المقاسات الكبيرة إلى المقاسات الضخمة. كما أنجز خلال القرن الخامس تمثال مشهور اسمه كولوس دي بارليتا. Colosse De Barletta و هو تمثال إمبراطوري ضخم ذو هيئة واقعية لكنه ذو طبع تعبيري يعطي نوعا من الصلابة لهيئته الجبهية. و قد أزيل هنا كل ما يشير إلى الفن الكلاسيكي و جمدت كل حيوية، يعتقد أن هاته التحفة ترجع إلى فترة بعيدة عتيقة و هي مثالية و تظهر في الرفض إلى الاستناد لمقياس الإنسان المشترك(2).

و لكن رغم هذا، ساد نوع من الحياة على هاته التماثيل، على سبيل المثال تمثال إلهة العفة بمتحف الفاتيكان بروما، بحيث اكتسب الرومانيين نوع من الفترة في إعطاء الوجه ملامح واقعية لكل التجريدات و من خلال فن النحت الإيقوني، نشأ ميول حر سواء في التقليد أو التمرد إلى تأثيرات المدرسة(3).

و لإنهاء الفترة الأخيرة للفن الروماني يبدو من المهم الرجوع إلى فكرة العصر القديم المتأخر و التي عوضت مصطلح الرومنة السفلة. تمتد هاته الفترة كما ذكرنا سابقا ما بين القرن الثالث و منتصف القرن الرابع، أي بداية من الأسرة السيفيرية حتى عهد الإمبراطور جوستينيانوس (527-565). لا يجب إبداء رأي معجل والقول بأنه "عصر انحطاط" بحيث اعتبرت كذلك فترة إبداع حتى لو أنها استعانت بقيم جديدة(4).

و لا يجب إهمال الأحداث التاريخية، إذ في حوالي منتصف القرن الثالث، أوشكت الإمبراطورية، بدافع من الحركة الانفصالية على الهلاك، و نجح الإمبراطور ديوكليسيان

---

1 Pischel, (G), Opcit, p.229
2 Pischel, (G),Opcit,p.233.
3 Roux, (A), Opcit, p.53
4 Pischel, (G), Opcit, p.233

(305-284) *Diocletianus* في تأخير الانحلال، و لكن باء الامبراطور قسطنطينوس بالاعتراف بالهيمنة المسيحية، و عاد إلى رشده بأنه عجز سكان الغرب على رد غزوات البرابرة.

و كان هذا هو الدافع لاعتراض روما الجديدة للمسيحية البيزنطية في روما القديمة، التي شانت فيها الوثنية، و رغم هذا بقي التأثير الروماني إلى غاية القرن الخامس، لكنه ما هو إلا وهم أو فكرة طوباوية**(1)**.

---

1 Pischel,(G),Opcit, p.233

IV- دراسة تسريحة الشعر الإغريقية و الرومانية:

استمد الرومان تسريحات الشعر من الإغريق حيث تطورت بشكل هام بعد الحروب الميدية، وكان يتطلب هذا اللجوء للمتخصصين في استعمال أدوات الحلاقة عل سبيل المثال : المحلق، المجعدة و كذا بعض صبغا 49 لتفتيح و تغميق لونه، فيما يخص الشعر المستعار فاستعماله يرجع إلى فترة لا يمكن تحديدها بالضبط و لكن من المرجح أنها تعود إلى زمن بعيد**([1])** و يعتقد بأن أول من استعمل الشعر المستعار هم جابيجيان Japigiens (السكان القدامى لمدينة بويي Pouilles بإيطاليا)، النساء و الفتيات اليهوديات، الفرس، الماديين Médes (شعب مدينة إيران القديمة)، حتى حنبعل كان يستعمل الشعر المستعار لاجتناب مكائد العدو**([2])**. كما استعمل الفراعنة و بكثرة الشعر المستعار حيث كانوا يحلقون شعرهم كليا أو يضيفون الشعر المستعار إلى شعرهم الأصلي لإطالته، و هذا ما يظهر في رسوم و تماثيل المصرية أنذاك (أنظر اللوحة VIII الصورة 2-3).

بالإضافة إلى التسريحات هناك التزيينات التي تعتبر مكملة للتسريحة مثال ذلك: تاج، عصيبة، إكليل، تاج أسقف و غيرها، وقد استعملت كل هاته المكملات باستمرار في مودة التسريحة حتى تعطي للشعر لمسة من الجمال و الأناقة**([3])**.

وقد تميزت كل فترة من الفن بطابع خاص في إعادة تشكيلة التسريحة، فقد تأثر فناني فترة القرن الخامس قبل الميلاد، بعادات الفترة العتيقة ومن بينها مدرسة النحات فيدياس وقد تميز بميزة خاصة في نحته وهي إعادة تشكيل نفس تسريحة شعر الشخصية

---

1 Fortuner (B),La coiffure Grecque, Archologia,juillet,1977,p.67.

2 Thiers(J.B), Histoire des perruques,Imp Louis chambeau,Avignon,M.D.C.C.L XXVII,ChapitreI,p.1-4

3 Pottier (E); Maurice (A); Sglio (E),Coma, In Dict des Ant Grec et Rom, Opcit,p.1361.

التي سيقوم بنحتها و لكن بأكثر حرية و بشكل طبيعي(1). و استمرت هاته الطريقة حتى القرن الرابع قبل الميلاد.

كما كانت تعتبر التسريحة، عند الإغريق كوسيلة لتمييز الطبقة الكادحة عن الطبقات الأخرى. بحيث كان يمنع منعا باتا للعبيد أن يتركون شعرهم طويل، إذ كانوا يحلقونه جد قصير. و يقول قزينوفون Xénophon أنه من الصعب التمييز بين رجل شعب وعبد بحيث كانوا يرتدون نفس اللباس، و لكن يشير بلاتون Platon أنه من الممكن التعرف على العبيد من خلال أمرين : لقبه و تسريحة شعره، أما أريسطو Aristote فيقول أنه في مدينة سبارطة Sparte كان الرجال يحرسون دائما على أن يكون شعرهم جميل، بحيث يعتبر إشارة للحرية.(2)

كما تميزت مدرسة النحات ليسيب Lyssippe بالدراسة الدقيقة لتفاصيل التسريحة، والتي كانت تسعى من أجل أن تعطي لها مظهر يتمتع بحرية أكثر ومختلفة عن تسريحة الفترات السابقة، وقد استمرت هذه الطرقة إلى غاية القرن الثالث والثاني من طرف المدرستين رودس وبرقام. ونصل أخيرا إلى الفترة الرومانية و نصادف في بعض المنحوتات الأثينية سلسلة من التماثيل النصفية، تسريحاتها معالجة بطريقة فنية دقيقة والتي من الممكن أن تعرفنا، وبطريقة دقيقة، عن أسلوب تصفيف الشعر واللحية أنداك، بما أنها صور حقيقية.(3)

وكان أغلب الرجال في الفترة الإغريقية الرومانية يحلقون شعور رؤوسهم و لحيتهم جد قصيرة، وإذا ما تركوها تنم فهذا يدل على حالة حزن و لكن خلال فترة الإمبراطور أدريانوس عادت مودة اللحية و يقال بأنه استعمل اللحية لتغطية ندبة على وجهه (4).

أما النساء فقد عادوا إلى الترتيب المعقد للشعر أي الرجوع إلى الأشكال الشرقية، والتي تبنتها نهائيا الإمبراطورات الرومانيات(1).

1 Ibid,p.1359.
2 Pottier (E); Maurice (A); Sglio (E),Coma, In Dict des Ant Grec et Rom, Opcit,p.1362.
3 Ibid,p.1359.
4 Idem,p.1362.

بالإضافة إلى ما ذكرناه هناك عدة تسميات تدل على الشعر أو نوعية الشعر و منها: Coma, Capilli وتطلق على كافة أنواع الشعر بما في ذلك الطويل منه والقصير، المجعد والمسدول مصطلح Coma يطلق على الشعر الغير المقص، و مصطلح Caesaris فيعني شعر طويل وكثيف ويستعمل أيضا للدلالة على اللحية، وأخيرا مصطلح Crimes وتعني خصلات شعر منفصلة عن بعضها سواء بطريقة طبيعية أو غير طبيعية(2).

و قد عرف الرومان كالإغريق عدة تغيير[1] لويرات بالنسبة لتسريحات الشعر، و هذا سواء للرجال أو النساء حسب الفترات التي مرت بها روما و يمكننا تتبعها من خلال القطع النقدية التي عثر عليها.

1- تسريحة الشعر الرجال :

كان الرجال في الفترة الجمهورية، حسب فارون *Marcus Terentis Varro* (116-27 ق.م) إلى غاية نهاية سنة 300 ق.م يتركون شعور رؤوسهم و لحاهم تطول، بحيث تغطي اللحى الخدين والذقن، وفي هاته الفترة جاء إلى روما و لأول مرة حلاقين Tonsors من مدينة سيسيليا Sicile، للعمل هناك. وكان سيبيون الإفريقي *Scipion Publius Cornelius* (235-183) ق.م. أول من حلق شعره ولحيته في روما (أنظر اللوحة VIII الصورة 4)، خلال الحرب البونية الثانية (218-202 ق.م)، وقد حدث ذلك بمجرد رجوعه إلى روما وقد استعمل محلق لذلك، وبعد انتشرت، شيئا فشيئا، مودة حلق الشعر واللحية في الطبقة العليا من المجتمع فقط(3). إضافة إلى ذلك، كانت تترك اللحية في الفترة الجمهورية طويلة وابتداء من سن الأربعين تنزع تماما، وإذا ما تركت فهذا يعني أن صاحبها في حالة حزن وحداد.(4)

---

1 Idem,p.1361.
2 Pottier (E); Maurice (A); Sglio (E),Opcit,p.1365.
3 Guhl (E),Opcit,p.314.
4 Cagnat (R),T.II,Opcit,p.384.

أما بالنسبة للفترة الإمبراطورية، فلم تكن هناك، في الحقيقة، مودة خاصة بالتسريحة الرومانية، بل كان الشعب يقلد تسريحات الحكام. ومع بداية هذه الفترة استعمل الرجال الشعر المستعار (أنظر اللوحة IX الصورة 1)، وهذا سواء لتغطية صلعتهم، أو لتضخيم شعرهم الطبيعي**(1)**.

وكان كل الأباطرة ابتداء من سنة 54 ق.م يحلقون شعرهم ولحيتهم ما عادا الإمبراطور نيرون**(2)**. فالقيصريين الأوائل كانت لهم[52] ـ ـات جد بسيطة، تشبه لتسريحات الفترة الجمهورية أي شعرهم ليس طويل ولا قصير تقسيماته وتجعيداته طبيعية وتسمى ب Capillo Lemiter in Flexo كما كان يمثل الإمبراطور أغسطس في تماثيله النصفية أو الكاملة في كل من متاحف اللوفر و الكابيتول و الفاتيكان (أنظر اللوحة IX الصورة 2) وغيرها دائما كالتالي: شعره قصير، ينزل قليلا على الجبهة وهي تشبه لتسريحة كل من الإمبراطور تيبيريوس (14-37 بعد الميلاد) وأخاه درسوس *Drusus* (38-9 ق.م)، وأحفاد الإمبراطور أغسطس، كايوس *Caius Julius Caesar Vipsanianus* (20 ق.م-4 بعد الميلاد)، لوكيوس *Lucius Julius Caesar Vipsanianus* (17 ق.م-2 بعد الميلاد)، كالوقولا *(Gaius Caligula)* (37-41 بعد الميلاد) وكلوديوس *(Tiberius Claudius Nero Drusus)* (41-54 بعد الميلاد). كان الإمبراطور أغسطس يتجنب الحلاقين قدر المستطاع وهذا خوفا من إصاباتهم بحيث كان يستعمل الحلاقين قطعة من الحديد أو البرونز تسمى Laminata (أنظر اللوحة IX الصورة 3)، يشترونها من إسبانيا، ولا تستعمل حتى تشحذ بواسطة حجرة لكي يصبح القاطع حاد، ثم يبلله الحلاق بريقه وبعدها يبدأ في عملية قص اللحية، بالإضافة إلى ذلك فلم يكن الحلاق يضع على البشرة لا صابون ولا يدهنها

---

1 Guhl (E),Opcit,p.315.

2 Poirieux(C),La Coiffure masculine à Rome,Archéologia,Janvier,1978,p.67.

بالزيت، بل كان يبللها بالماء فقط، و بالنسبة للأثرياء فكان يبلل القاطع بالعطر، ولهذا السبب كان يصاب الزبون كلما يمرر القاطع على بشرته[1].

وكان الأباطرة لتجنب هاته الإصابات، يقوم الحلاق بتجريب القاطع أولا على أحد العبيد، ثم يقوم بعدها بقص لحية الإمبراطور، وبسبب ذلك كان العبيد يقصدون حلاقين الشوارع لقص لحيتهم قبل وصول الحلاق للقصر، وهناك كانت تقع الإصابات الحقيقية وهذا إما بسبب شرود الحلاق أو بسبب حادث يقع في الشارع، وقد فرض القضاة على الحلاقين، في عهد أغسطس، بتحمل مسؤولية الإصابات بالإضافة إلى عقوبة مالية[2].

أما تسريحة الإمبراطور نيرون *Lucius Domitius Claudius Nero* (54-68 بعد الميلاد) فكانت أبسط من تلك المذكورة أعلاه (أنظر اللوحة IX الصورة 4) بحيث أن شعره، عادة، أقصر من تسريحات أسلافه. فتارة مرتب في شكل حلقات متموجة ، وتارة أخرى على شكل حلقات تحيط الوجه مشكلة على الجبهة صف من البيضويات موضوعة بطريقة منتظمة. وبالنسبة لتسريحة الإمبراطور تراجانيوس *Marcus Ulpius Trajanus* (98-117 بعد الميلاد) (أنظر اللوحة X الصورة رقم 1) فشعره مرتب ومسرح ابتداء من قمة الرأس و ينزل على الجبهة[3].

أما في فترة الأنطونونيين (96-192 بعد الميلاد) و ابتداء من القرن الثاني تغيرت المودة و أصبح الأباطرة يحملون اللحية و الشنب و أما الشعر فهو أطول قليلا على الفترة السابقة و أجعد. و قد كان الإمبراطور أدريانوس *Publius Ælius Hadrianus* (117-138 بعد الميلاد) أول من ترك لحيته تنمو بشكل أجعد[4].

و قد تغيرت التسريحة خلال منتصف القرن الثاني و أصبح الإمبراطور ماركوس أوريليوس *Marcus Annius Verus puis Marcus Aurelius Antoninus* (161-180 بعد الميلاد) يقص شعره جد قصير، تقريبا مملوط و كمثال لهته التسريحة لدينا صورة

---

1 Carcopino(J),La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire,Hachette, Paris,1939,p.192.
2 Carcopino(J),Opcit,p.193.
3 Pottier (E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1359.
4 Guhl (E),Opcit,p.315.

الإمبراطور بوبينيوس *Marcus Clodius Pupienus Maximus* (178-238 بعد الميلاد) (أنظر اللوحة IX الصورة 2)، و كانت هاته التسريحة خاصة بالسفسطائيين.

وأما لوكيوس فيروس *Lucius Aurelius Verus* (161-169 بعد الميلاد) وأيلوس قيصر *Lucius Aelius Caesar*, (136-138 بعد الميلاد) و كوموديوس *L. Aelius Aurelius Commodus* (180-192 بعد الميلاد) فكان شعرهم مجعد جدا، وحلقاته سميكة و ضيقة[1](أنظر اللوحة X الصورة 3). بالإضافة إلى أن الرومان كانوا يهتمون كثيرا بأناقتهم خاصة في القرن الثاني حيث كانوا يقصدون دكاكين الحلاقين لقص لحيتهم و ترتيب شعرهم حسب متطلباتهم[2]. وخاصة الحلقات، حيث كانت لها أهمية كبيرة و تشكل هاته الأخيرة – حسب الكاتب أوفيد Ovide – بواسطة قطعة حديدية لها شكل عمود تسمى ب Clamistrum (أنظر اللوحة X الصورة 4) تسخن بفعل الرماد الملتهب ثم يلف حولها الشعر، و يعطى له تموضعا معقدا[3].

وبالنسبة للأثرياء والأباطرة فكانوا يجلبون الحلاقين إلى بيوتهم أو قصورهم منذ الصباح الباكر و يمكثون عندهم نهارا كاملا من أجل زينتهم، مع الإشارة إلى أن الحلاق كان يطلب مال باهظ من أجل الحلاقة، لذلك لم يكن في وسع كل الشعب قصد الحلاق[4].

بالإضافة إلى ذلك كان للأشخاص الحرية في تسوية لحيتهم و طول شعرهم حسب ذوقهم الخاص و حسب شكل وجههم.

مع بداية القرن الثالث تنوعت المودة فكان كايوس يوليوس بكاتيانوس Caius Julius Pacatianus حاكم مقاطعة روما، يحمل لحية جد قصيرة وشنب رقيق، شعره قصير ومقسم بدون تصنع وفي نفس الفترة ظهر الإمبراطور سبتيموس سيفيريوس بلحية جميلة، طويلة و أجعدة، وشعره مرتب بطريقة فنية محكمة[5] (أنظر اللوحة XI الصورة 1).

---

1 Guhl (E),Opcit,p.314.
2 Carcopino(J),Opcit,p.193.
3 Ovide,L'art d'aimer,III,434.
4 Carcopino(J),Opcit,p.193.
5 Poirieux(C),Opcit,p.68.

وقد دامت مودة اللحية حتى بداية القرن الرابع، واختفت بمجيء الإمبراطور قسطنطينوس وكانت تسريحته وتسريحة معاصريه كالتالي: طول الشعر متوسط، متجه نحو الأمام، ينزل على الجبهة بشكل دائري وعلى الرقبة أيضا فأحيانا يغطيها كليا و أحيانا أخرى تترك مكشوفة (أنظر اللوحة XI الصورة 2) و تحت حكم الإمبراطور فالونتينيوس Valentinius (364-375) و فلانس Valens (364-378)، عادت مودة قص الشعر وتجعيده (أنظر اللوحة XI الصورة رقم 3). وقد دامت هاته الحلاقة حتى بداية الفترة المسيحية(1).

فنلاحظ من خلال ما قدمناه أن تسريحة الرجال، خلال الفترة الرومانية، كانت قبل أن تتبع المودة، تبحث أولا عن البساطة، فالشعر القصير واللحية أيضا خوفا من ألم الحلاقين وهربا من عذابهم(2).

55

2- تسريحة الشعر المرأة الرومانية :

يمكننا تتبع تسريحة النساء الرومانيات من خلال المسكوكات، فابتداء من فترة زوجة الإمبراطور أغسطس ليفيا Livia Drussilla (58-29) ، كونت القطع النقدية مجموعة فنية لا مثيل لها والتي سمحت لنا باتباع خطوات تطور فن تسريحة النساء الأرستقراطيات في روما القديمة(3).

تميزت تسريحة النساء الأرستقراطيات في الفترة الجمهورية بالكثير من البساطة التي كانت تبحث عنها المرأة أنداك. فكانت تسريحة الشابات الرومانيات كالتالي: يجمعون شعرهم نحو الوراء في شكل عقدة أو كعيكة، يضبطونها بواسطة عصيبة أو قرمل(4).

و بعد الزواج كانت تغير طريقة ترتيب الشعر كالتالي: يقسم إلى ستة أجزاء متصلة ببعضها بواسطة عصيبات جديدة، مختلفة عن الأولى، ملتفة عند قمة الرأس و تشكل بذلك

---

1 Pottier (E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1367.
2 Poirieux (C),Opcit,p.68.
3 http ://www2.ac-toulouse.fr/col-jmoulin-toulouse/coif1.htm. p.1
4 Carcopino(J),Opcit,p.198.

التسريحة المسماة ب: تتولوس Tutulus **([1])**(أنظر الشكل رقم 3). وقد كانت هاته التسريحة في القديم خاصة بالسيدات الرومانيات وأصبحت فيما بعد تستعمل في الاحتفالات العقائدية

وأيضا تعتبر شارة الكاهنة، إضافة إلى ذلك لم تكن النساء المتزوجات تخرج للشارع بدون وضع ستار فوق رؤوسهن وهذا إما برفع الباليوم**([2])**، كما كان يرفع الرجال التوجة فوق رؤوسهم، أو تضعن فوق رؤوسهن برقع له عدة ثنايا، يربط عند قمة الرأس و ينزل على طول الرقبة و الظهر وكانت هاته التسريحة تظهر أناقة وسحر المرأة الرومانية أنداك. وهناك تسريحة تسمى بميترا Mitrae **([3])** (أنظر الشكل رقم 4) وهي عبارة عن قطعة قماشة تربط حول الرأس، وفي نفس الوقت تمنع التسريحة من الخراب وهي تشبه لتسريحة النساء اليونانيات المسماة ب Sakkos (أنظر الشكل رقم 5)، إضافة إلى ذلك فالستار لا يتجاوز منتصف الجمجمة و أما الشعر من الجهة الأمامية فيموج بطريقة جد أنيقة**([4])**.

تغيرت و اختلفت تسريحات الشعر خلال نهاية الفترة الجمهورية وبداية الفترة الإمبراطورية ولكن رغم هذا بقيت التسريحة بسيطة إلى غاية بداية القرن الأول و كانت كالتالي: يقسم الشعر من الجهة الأمامية إلى شريطين ويعقد من الوراء في شكل كعيكة أو تشكل كتلة واحدة تنزل بكل حرية و تربط عند حافتها بواسطة شريط**([5])**، تترك في بعض الأحيان خصلتان تتدلى على طول الرقبة و تصل حتى الكتفين.

لقد اختلفت مودة التسريحة الرومانية و تعددت و ذلك حسب الفترات الرومانية المختلفة، فخلال فترة عائلة الأيوليون Iullii كانت المودة بسيطة و قد اشتهرت أنداك تسريحة تسمى ب: كاتوقون Catogan أي عقاصه مفتولة و هي عبارة عن ضفائر مسدله على الرقبة ومربوطة وهناك طريقة أخرى و هي كالتالي: ضفيرة تبدأ من الجبهة و يقسم الشعر إلى قسمين، يشد عند مؤخرة الرأس في شكل كعيكة كما نراه على تسريحة

---

1 Paooli(U-E),La vie quotidienne dans la Rome antique,Desclée de Brown,Belgique,1955,p.203.

2 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1367

3 Nieupoort(M),Explication abrégée des coutumes et cérémonies observées chez les romains,Traduit par Abée(M),livre sixiéme,de la vies des Romains, Chapitre premier « de leur habillement », ed Libr Jean Desaint,Paris,M.D.CC.XLI,p.310.

4 Guhl(E),La vie des romains,T II,Opcit,1885,p.316.

5 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1367 -1368

الإمبراطورة ليفيا Livia **([1])**(أنظر اللوحة XII الصورة 1) وهناك طريقة أخرى وهي انطلاق ضفيرتين من الصدغ، يتصلان مع الضفيرة الأولى و يشكلان عقدة عند الرقبة، كما كانت الإمبراطورة أقربينا الأم Agrippina (15 ق.م- 33 بعد.م) تسرح شعرها بنفس الطريقة ولكن مع زيادة بعض التجعيدات للشعر**([2])**.

كان يرفع الشعر، في غالب الأحيان، من وسط الجبهة و يشكل بذلك نتوء بارز، ففي بعض الأحيان يأخذ شكل زر وأحيانا أخرى حشية سميكة (أنظر اللوحة XII الصورة 2) وهاته التسريحة خاصة بأواخر الفترة الجمهورية و فترة حكم الإمبراطور أغسطس. أما طريقة الضفائر الملتوية و التي تنزل على الرقبة فقد كانت مودة خاصة بفترة حكم القيصريين وخلفائهم**([3])**.

وقد ظهرت تسريحة جديدة خلال الفترة الفلافية حيث استطاعت المرأة الزيادة من كثافة الشعر حتى أنها ضاعفت ارتفاعه و تسمى ب: Nidus Apis (أنظر اللوحة XII الصورة 3-4)،و هي تشبه لعش نحل مشكلة تاج من الجهة الأمامية ،أساس هاته التسريحة هي التجعيدات وشكلها كالتالي : حلقات كبيرة موجهة نحو أعلى الرأس، يجمع الشعر في شكل كعيكة عند الرقبة**([4])** .

وقد أطلقت تسمية أخرى على هاته التسريحة من طرف الشعراء ب Orbis وتعني شكل دائري**([5])**.

وكأحسن مثال لهته التسريحة لدينا صورة للإمبراطورة جوليا تيتي Julia Titi (65) إبنة الإمبراطور تيتوس Titus (78-81) (أنظر اللوحة XIII الصورة 1). وقد تغيرت التسريحة نوعا ما خلال فترة الإمبراطورة دوميسيا لونجيلا Domitia Longina زوجة

---

1 http ://www2.ac-toulouse.fr/col-jmoulin-toulouse/coif1.htm. p.6

2 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1368.

3 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1368.

4 Quertani(N.A),Coiffures féminines à l'époque romaine dans « La femme tunisienne à travers les ages »,Exposition au palais d'el Abbaiya,El Marsa,Novembre 1997,p.81.

5 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1368. .

الإمبراطور دوميسيانوس Domitianus (81-96) (أنظر اللوحة XIII الصورة 2) فقد حافظت على التاج و لكنها تخلت عن الكعيكة(1).

وقد عرفت هاته التسريحة شهرة كبيرة عند النساء أنيقات المجتمع الروماني، كما كانت تستعين النساء الأرستقراطيات بمزينة والتي لا تقتصر وظيفتها على تسريح الشعر بل وضع الزينة، نتف الشعر مثلما نراه على احدى النحت البارز في متحف تراف Trèves (أنظر اللوحة XIII الصورة 3). كانت تنتمي المزينة إلى طبقة العبيد ويعتبر عملها من أصعب الأعمال بحيث كانت تتلقى عقابا شديدا في حين لم تقم بتثبيت حلقة من حلقات الشعر بشكل جيد، للتعرف أكثر على عمل المزينة و واجباتها أنظر(2).

كما اشتهرت المرأة الرومانية بتغيير لون شعرها فكانت تفضل الشعر الأشقر والأسود وقد ذكر بلين القديم ine L'ancien 58 كتابـه (Hist-Nat,30,124,131)

مختلف تقنيات صبغ الشعر وذلك باستعمال بعض أنواع النباتات منها: السرمج وذلك للتحصل على اللون الأشقر وأيضا الأوفاريقون أو المليبرتويس لتحصل على اللون الأسود وغيرها(3).

كما كانت تستعمل المرأة الشعر المستعار، بحيث يجلب من جرمانيا وهو عبارة عن شعر طبيعي للعبيد، إضافة إلى ذلك كانت تزيل لون شعرها حسب أوفيد Ovide(4) بواسطة صابون ساخر Spuma Caustica، ويبين لنا أوفيد مخاطر استعمال هاته المواد و نتائجها ومن بينها حرق الشعر(5).

خلال نهاية القرن الأول و بداية القرن الثاني أي فترة الأنطونونيين، وتحت حكم الإمبراطور تراجانيوس Trajanius، ظهرت مودة جديدة وهي الضفائر، إلا أنه لم تستغن المرأة الرومانية تماما عن الحلقات، وكانت التسريحة كالتالي: يظفر الشعر ويوضع على

---

1 Quertani(N.A),Opcit,p.81.

2 Carcopino(J),Opcit,p.198

3 Roland de la platiétre(J.M),Encyclopédie méthodique (Manufactures,art et métiers,T.III 2éme partie,Liége,Paris,M.DCC.L.XXXX,p.LV

4 Ovide,L'art d'aimer,Texte traduit par Henri Bornecque,Ed les belles lettres,Paris,1924 ,p.64-65

5 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1368.

Opcit,p.1368.

الجبهة في شكل تاج، أما من الجهة الخلفية فيلف عند الرقبة ويوضع فوق قمة الرأس إما بشكل مزدوج أو ثلاثي و يشكل بذلك ما يشبه ببرج، أو أنها تطوى الضفائر على نفسها وترد نحو الجهة الخلفية للرأس و تأخذ بذلك شكل قلنسوة Chaperon**([1])**. وكمثال لدينا قطعة نقدية عليها صورة لأخت الإمبراطور تراجانيوس و تدعى ماركسيان Marciane (أنظر اللوحة XIV الصورة 1).

وبعد هاته الفترة وفي عهد الإمبراطورة بلوتينا بومبيا Pimpeia plotina زوجة الإمبراطور تراجانيوس (أنظر اللوحة XIV الصورة 2) وصابينا جوليا Julia Sabina، زوجة الإمبراطور أدريانوس عادت المرأة الرومانية إلى البساطة والتي تذكرنا بفترة الإمبراطور أغسطس، وقد غيرت التسريحة بحيث أنه خفض من علو التاج و قسم إلى قسمين([2]).

كانت تسريحة صابينا كالتالي : فالكعيكة لم تعد العمة البسيطة التي كانت تحملها دوميسيا **(أنظر الصفحة السابقة)** ولكنها عبارة عن مجموعة ضفائر جد ملتوية ذات اتجاهات مختلفة**([3])**(أنظر اللوحة XIV الصورة 3).

وأما تسريحة فوستين الأم Annia Galeria زوجة الإمبراطور أنطونينوس التقي كانت كالتالي: وجهها محاط بتموجات و نجد على الرقبة سلسلة من ضفائر قصيرة متطابقة مشكلة بذلك فوق قمة الرأس قبعة صغيرة أسطوانية الشكل (أنظر اللوحة XIV الصورة 4) وأما فوستين الابنة Annia زوجة الإمبراطور ماركوس أوريليوس فقد اكتفت بضفائر بسيطة تحيط الوجه وما يبقى من الشعر تشده نحو الوراء(أنظر اللوحة XIV الصورة 5).

و بالنسبة لتسريحة كل من فوستين الأم و الابنة فنجد اختلاف طفيف من حيث تموضع الكعيكة، ويقول علماء المسكوكات بأنه من السهل التمييز بينهما فالأم تحمل الكعيكة فوق قمة الرأس أما الابنة فتثبتها عند مستوى الرقبة**([4])**.

---

1 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1369

2 Ibid,p.1369.

3 Cagnat (R), T.II,Opcit,p.390

4 Quertani(N.A),Opcit,p.81-82.

وفيما يخص الإمبراطورة لوكيليا أنيا Lucilla Annia زوجة الإمبراطور لوكيوس فيروس فقد حافظت على الكعيكة ولكن غيرت بعض الشيء التسريحة وهي كالتالي: عبارة عن صفوف متموجة بواسطة ضفائر (أنظر اللوحة XIV الصورة 6) ، كذلك بالنسبة للإمبراطورة كريسبينا بورتيا Crispina Bruttia زوجة الإمبراطور كوموديوس فقد تبنت نفس التسريحة (أنظر اللوحة XIV الصورة 7).

وخلال القرن الثالث أي فترة العائلة السيفرية، غيرت الإمبراطورات السوريات طريقة التسريحة وعادت إلى طريقة التد 60 ولكن هذه المرة باتجاهات مختلفة، بحيث أخذت وضعيه أفقية، وقد أظهرت الأميرات السوريات أصالة في تسريحاتها**([1])**. وكان شكل التسريحة كالتالي: أشرطة سميكة وعريضة، ذات تموجات عميقة تحيط الرأس، تغطي الأذنين و تتجه نحو الوراء، تنزل حتى أسفل الرقبة و بذلك تثنى و تجمع في شكل ضفيرة مسطحة، وفي بعض الأحيان تكون الضفيرة سميكة و ثقيلة و تثبت عند مؤخرة الرأس**([2])**.

و كمثال لهاته التسريحة لدينا صورة للإمبراطورة يوليا دومنا Julia Domna (أنظر اللوحة XV الصورة 1).

وبمجرد رؤية الشعر نشعر بثقل التسريحة. و في فترة بلوتيلا Plautilla زوجة الإمبراطور كراكله Caracalla (أنظر اللوحة XV الصورة 2) و جوليا باولا Julia Paula الزوجة الأولى للإمبراطور إلاقبال Elagabale (218-222) (أنظر اللوحة XV الصورة 3)، خففت كلاهما شيئا ما من ثقل التسريحة و هذا بجمع الضفيرة في شكل كعيكة. وقد استمرت هاته التسريحة إلى فترة الإمبراطورة يوليا مايسا Julia Maesa أخت يوليا دومنا والتي غيرت طريقة تموضع الكعيكة لتأخذ شكل قبة صغيرة**([3])** (أنظر اللوحة XV الصورة 4).

وخلال النصف الثاني من القرن الثالث، ظهرت مودة جديدة وهي مودة الضفائر والتي دامت حتى نهاية هذا القرن وهي كالتالي: الشعر مجعد بواسطة مجعدة صغيرة،

---

1 http ://www2.ac-toulouse.fr/col-jmoulin-toulouse/coif1.htm.p.9.

2 Quertani(N.A),Opcit,p82

3 Ibid,p.82.

تجمع الضفائر عند الرقبة مشكلة كعيكة كبيرة ترفع عند قمة الرأس مما يجعلها تشبه لزينة الخوذة**([1])**. كما أخذت الضفائر تموضعا مختلفا بحيث تبسط بشكل عريض و ترفع نحو قمة الرأس إذ تصل حتى فوق الجبهة**([2])**. وقد تواصلت هاته الطريقة حتى فترة الإمبراطورة ماقينا أوربيكا Magna Urbica زوجة الإمبراطور كاران Carin (283-285)**([3])** (أنظر اللوحة XV الصورة 5).

وقد ظهرت مودة جديدة خلال القرن الرابع وتتمثل في إضافة بعض الإكسسوار عند ترتيب الضفائر بالكيفية التالية: ترفع الضفيرة من الرقبة نحو قمة الرأس، أو أنها تكون بارزة، معقودة وتشد بواسطة أشرطة تمزج معها، في بعض الأحيان، جواهر وأحجار كريمة وذلك حسب ذوق المرأة أنداك، وهي تشبه إلى حد ما لزينة خوذة ، وقد كانت كل الإمبراطورات الرومانيات تمثل بهذه الطريقة أي طريقة التسريحة وهذا طبعا من خلال ما لاحظناه على الصور المنقوشة على القطع النقدية، ذلك حتى فترة الإمبراطور قسطنطينوس**([4])**غير أن هيلينة Helena زوجة الإمبراطور كونستونس كلورConstance chlore (305-306) وأم قسطنطينوس الأكبر (307-337) قد تبنيا تسريحة مختلفة نوعا ما عن التي ذكرناها من قبل بحيث أن شعرها مجعد من الجهة الأمامية بطريقة جد دقيقة، تجمع أطراف الضفائر ابتداء من الرقبة وترفع فوق الرأس بحيث تغطي الشريط المزين بالأحجار الكريمة**([5])** (أنظر اللوحة XVI الصورة 1).

قرن بعد ذلك، عادت المرأة الرومانية من جديد إلى التسريحات المرتفعة المتكونة من ضفائر ملفوفة وهته التسريحة لا يمكن تحقيقها بدون إضافة الشعر المستعار. وقد لاحظنا نفس بساطة هاته التسريحة على العديد من المباني المسيحية حيث بينت لنا كيف تخلت المرأة الرومانية في القرن الرابع عن الهدب الحلزونية البسيطة و عوضتها بالتفاف

1 Quertani(N.A),Opcit,p.86.
2 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1370.
3 http ://www2.ac-toulouse.fr/col-jmoulin-toulouse/coif1.htm.p.11.
4 Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1370.
5 http ://www2.ac-toulouse.fr/col-jmoulin-toulouse/coif1.htm.p.11.

ثلاثي أو رباعي للشعر (أنظر اللوحة XVI الصورة 2)، وكيف عوضت العصابات المجمعة بتجعيدات ملتفة حول الرأس، و قد شبه العديد من الكتاب هاته التسريحة بأبراج مباني. كما يمكننا من خلال هذه المباني المسيحية التعرف على ما آلت إليه التسريحات العالية خلال القرن الخامس وذلك من خلال صور قالا بلاديكيا Galla Pladicia زوجة الإمبراطور كونستونس الثالث Constance III (421) وتسريحتها كالتالي: شعرها ملفوف مشكلا مخدتين أسطوانتين متطابقتين (أنظر اللوحة XVI الصورة 3).

كما كانت لها طريقة أخرى و هي رفع الضفيرة في شكل زينة خوذة و قد استمر تشكيل هاته التسريحة على القطع النقدية حتى نهاية الفترة الإمبراطورية أو الإمبراطورية الغربية.

و بهذا نكون قد أعطينا فكرة موجزة عن مختلف التطويرات والتغييرات التي مرت بها التسريحة الرومانية من بداية الفترة الجمهورية إلى غاية نهاية الفترة الإمبراطورية. ونضيف إلى كل ما ذكرناه شيء ملفت للانتباه و هي تسريحة الأطفال بحيث كانوا يتركون شعرهم طويل حتى سن المراهقة، و مثل ذلك بالنسبة لمساعدي الكهنة ويطلق عليهم اسم كاميلي Camilli (أنظر اللوحة XVI الصورة 4) بالطبع لم يكونوا بعد بالغين، يمثلون دائما على المباني بشعر طويل، مصفف بشكل دقيق وهناك البعض منهم الذين يمثلون مع مشاهد التضحية حاملين تسريحات عالية، ذات تاج والتي تشبه لتسريحة المرأة في فترة أواخر القرن الأول و بداية القرن الثاني إذ شعرهم متموج من الجهة الخلفية والتي ذكرناها سالفا **(أنظر الصفحة2)**([1]).

وبهذا فقد ولدت القرون التي مرت بها الإمبراطورية الرومانية عدد كبير من التسريحات التي تم التعرف عليها من خلال المسكوكات التي بدورها استهدفت إلى إبراز هيئة الإمبراطورات الرومانيات و تطور المودة أنداك.

[1] Pottier(E) ;Maurice (A) ;Sglio (E), Opcit,p.1370

الفصل الثاني

البطاقات التقنية للصور النحتية للعائلة الحاكمة

البطاقات التقنية

يحتوي متحف شرشال على مجموعة هائلة من التماثيل الرائعة، فهي مختلفة و متنوعة سواء من حيث أسلوب النحت، أو طبيعة الموضوع فهناك الدينية، الملكية، المدنية، الإمبراطورية والمعمارية الخاصة بالتزيين و الميتولوجية.

لهذا و حتى لا أضيع بينها حاولت اختيار مجموعة منها تتمثل في العائلة الملكية ليوبا الثاني تتمثل في الصور النحتية لكل من: يوبا الثاني، زوجته كليوبترا سيليني و ابنهما بطليموس كما هناك قطعة لرأس يقال أنها لدروسيلا ابنة يوبا الثاني و كليوبترة سيليني و قد أضفت لهته المجموعة جذع تمثال مجهول يشبه إلى حد كبير لجذع يوبا الثاني و له صفة الألوهية.

و سنقوم بوصف هذه المجموعة من خلال البطاقات التقنية و نوفيكم بنموذج و هو كالتالي:

<table>
<tr><td colspan="4">بطاقة رقم: رقم جرد المتحف:</td><td colspan="4">اللوحة: الصورة</td></tr>
<tr><td colspan="4">التعريف بالتحفة:</td><td colspan="4" rowspan="4">صورة الموضوع</td></tr>
<tr><td colspan="4">مكان العرض:</td></tr>
<tr><td colspan="4">مكان و سنة الاكتشاف:</td></tr>
<tr><td>المادة:</td><td colspan="2">النوع:</td><td colspan="2">التقنية:</td></tr>
<tr><td colspan="8">حالة الحفظ:</td></tr>
<tr><td rowspan="4">المقاسات:
ل:
ع:
س:</td><td colspan="7">مقاسات الوجه:</td></tr>
<tr><td>الجبهة</td><td>الأنف</td><td>الأذنان</td><td>الخذان</td><td>الفم</td><td>الذقن</td><td>الرباط الملكي</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="8">المراجع:</td></tr>
<tr><td colspan="8">الوصف:</td></tr>
<tr><td colspan="8">التأريخ:</td></tr>
<tr><td colspan="8">الملاحظة</td></tr>
</table>

فيما يخص البطاقة التقنية، نوافيكم بشرح تفصيلي للنموذج:

بطاقة رقم: و هو رقم البطاقة التسلسلي الشخصي.

رقم جرد المتحف: إعطاء الرقم المنسوب للتحفة الفنية من قبل مصلحة الحفظ بالمتحف ونجده عادة مكتوب على التمثال.

اللوحة و الصورة: كل بطاقة لها لوحة خاصة بها و نعرض فيها صور مختلفة لكل جوانب التحفة الفنية.

الصورة: عرض نموذج من الصورة الأمامية للتحفة الفنية.

التعريف التحفة: تحديد نوع التحفة الفنية تمثال أو رأس مع ذكر اسم الشخصية المنحوتة.

مكان العرض: تحديد المكان المعروض فيه التحفة الفنية في المتحف (الرواق و الزاوية).

مكان و سنة الاكتشاف: تقديم من خلال الحفريات، سنة العثور و مكان اكتشاف التحفة الفنية.

المادة: ذكر نوع المادة المصنوع منها التحفة الفنية (رخام أبيض رفيع، خشن أو غيره)

النوع: نوع التحفة الفنية هل هي عبارة عن تمثال كامل، نصفي، جذع أو رأس

التقنية: كما نعلم أن هناك عدة تقنيات في النحت فلهذا أردنا تحديدها هل هي تقنية النحت البارز أو الكامل، رغم أن كل التحفة التي تعرضنا إليها ذات تقنية واحدة ألا و هي النحت الكامل إلا أننا أردنا أن نزود القارئ بكل المعلومات التي يمكنها أن تكون في بطاقة تقنية شاملة.

حالة الحفظ: حالة التحفة الفنية هل هي مكسورة، مشوهة أو غير معتنى بها.

المقاسات: إعطاء مقاسات التحفة الفنية (طول، عرض، سمك) و بما أن موضوعنا على التصوير النحتي فأعطينا مقاسات الوجه بالتفصيل للمقارنة بينها.

المراجع: تتمثل في ذكر بعض الوثائق و الدراسات المختلفة و المتعلقة بموضوع دراستنا.

الوصف: من خلال زيارة للمتحف قمنا بوصف التحف الفنية وصفا دقيقا، من خلال ملاحظات و استنتاجات شخصية.

التأريخ: إعطاء تأريخ التحفة الفنية من خلال الدراسات الأخيرة و ما توصل إليه الباحثون. أو من خلال زيارتنا للمتحف.

بطاقة رقم: 01 **رقم جرد المتحف:** S166 **اللوحة:XVII الصورة 1**

التعريف بالتحفة: جذع يوبا الثاني كبطل على الطريقة اليونانية

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الجنوبية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: الرأس : 09 أكتوبر 1856 في الحوض الكبير للحمامات الغربية.الجذع : سنة 1888 في الحمامات الغربية بالغرفة الباردة

المادة: رخام أبيض	**النوع:** تمثال	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: رديئة، ينقصه الذراع الأيمن ابتداءا من الكتف والساعد الأيسر، الساقين والأعضاء الجنسية، عليه بعض التشويهات على الصدر، لون الرخام يميل إلى الأحمر

مقاسات الرأس:
ل: 1.26 م
ع: 0.42 م
س: 0.37 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.5 م	0.6 م	0.7م	0.10م	0.3م	0.3م	0.4 م

المراجع:

-Boucker(E –C),Quelques marbres de cherchel au musée du Louvre, Libyca, 1953,1er Semestre,P.23-24.
-Gauckler(P), Musée de l'Algérie et de la TunisieCherchel,Ernest leroux Tunisie, Paris,1895,p.131
-Gsell (St),Cherchel Iol-Caesarea,Alger,Gou.Gen Algérie,1952,p.80.
-Landwher (Ch),Die Romischen skulpturen von Caesarea Mauretaniae,GEBR.Mann verlag,Berlin,1993,p.28,pl 16-17.
-Waille (V),Note sur un portrait du roi Juba II,Ernest Leroux, B.C.T.H,1891,p.256.

الوصف:

الجسم تقريبا كاملا، واقف، يرتكز على الرجل اليسرى مما يشكل نتوء عند مستوى الخصر، عار، يحمل على كتفه الأيسر قطعة كلاميد بها ثنايا واسعة، رأسه دائري الشكل (ل=0.23م، ع=0.22م،س=0.23م)، ملتفت نحو اليسار و كأنه يحدق لشيء ما، جبهته عريضة، حاجبان بارزان منتفخان، عينان واسعتان مفتوحتان، أنف عريض نوعا ما، مشوه تنقصه الحافة، الأذنان منحنيتان، الفم متوسط ذو شفتان لحيمتان، الوجنتان أجردان، الذقن مشوه ومكسر من الجهة اليمنى حتى الرقبة.

أما شعره مجعد، ينزل قليلا على الجبهة و يلتف حوله رباط ينزل حتى مؤخرة الرأس وينتهي بعقدة و يرسم الشعر قرب الأذنين خصلتان صغيرتان تنزلان قليلا على الوجنتان.

الجذع ضليع، صدر قوي محدب، كثيف، أضلاعه جد ظاهرة، بحيث تشكل عضلة غليظة عند الورك، الرجل اليسرى منطوية عند الركبة،و نجد على الرجل اليمنى أثر لسن مما يوحي بأن شيء ما كان ملتصق مع الرجل ربما تكون اليد.

التأريخ: 25-5 قبل الميلاد

الملاحظة: التمثال مرمم مرتين الأولى أي القديمة و تشمل الجهة العليا الخلفية للرأس،الكتف والرجلين أما الثانية أي الحديثة وتعود إلى شهر أكتوبر سنة 1991 و قد دمج الرأس مع الجذع عند مستوى الرقبة.

بطاقة رقم: 02 **رقم جرد المتحف:** S131 **اللوحة:XVIII الصورة 1**

التعريف بالتحفة: بطل على الطريقة اليونانية الكلاسيكية

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الجنوبية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: سنة 1846 في الحمامات الغربية.

المادة: رخام أبيض	**النوع:** تمثال	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: رديئة، ينقصه الرأس، الذراعين الأيمن ابتداءا من الساعد، الأيسر ابتداءا من المرفق، الساقين والأعضاء الجنسية، عليه بعض التشوهات و البقع ناتجة ربما عن امتصاص الرخام للأملاح، كما نجد بعض الأخاديد على الرجلين لون الرخام يميل ما بين البني الفاتح و الرمادي.

مقاسات الرأس:
ل : 1.10 م.
ع : 0.34 م.
س: 0.29 م.

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
/	/	/	/	/	/	/

المراجع:

-Boucker(E –C),Quelques marbres de cherchel au musée du Louvre, Libyca, 1953,1er Semestre,P.23-24. -Boucker(E –C),Une Statue de Doryphore à Cherchel, R.Arch, 1953, P.129.
-Durry(M), Musée de l'Algérie et de la Tunisie Cherchel supplément, Ernest leroux, Paris,1895,p.26.
-Gauckler(P), Musée de l'Algérie et de la Tunisie Cherchel supplément, Ernest leroux, Paris,1895,p.131.
-Gsell (St), Cherchel Iol-Caesarea, Alger, Gou.Gen Algérie,1952,p.80, n°.144.
-Landwher (Ch), Die Romischen skulpturen von Caesarea Mauretaniae, GEBR.Mann verlag, Berlin,1993,p.28,n°.80.
-Leveau (Ph), Caesarea de Maurétanie, une ville romaine et ses campagnes, Ecole Française de Rome,1984,p.105.
-Waille (V), De Caesarea Monumentis quae supersunt, P.Fantana et Cie, Alger,1891,p.90, n°.33.

الوصف:

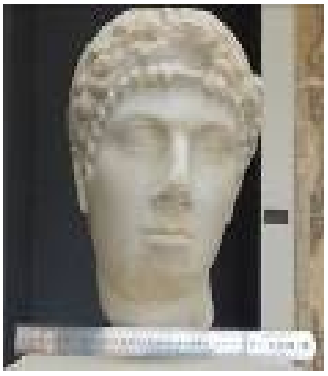
الجذع ضليع (ل=0.42م، ع=0.53م، س=0.28م)، مكين البنية، يحمل فوق كتفه الأيسر قطعة كلاميد ذات ثنايا واسعة و دائرية الشكل، يرتكز جسمه المتوارك على الرجل اليمنى المتبقي (ل=0.58م)، أما الرجل اليسرى فالمتبقي منها(ل=0.65م) تتقدم و تنطوي عند الركبة، نلاحظ على جانب الرجل اليمنى أثر لسن ربما كان من أجل تثبيت الذراع الأيمن (ل=0.36م)، كما نلاحظ أن عضلات الذراع منحوتة بشكل جد متميز، إذ حرس النحات على إبراز كل عضلات الجسم و كأن التمثال كان يحمل شيء ثقيل أو أنه قام بمجهود ما، أما الجزء المتبقي من الذراع الأيسر فيبلغ(ل=0.27م).

أما الجهة الخلفية للجذع فهي منحوتة بنفس جودة الجهة الأمامية، بحيث حرس النحات على إبراز عضلات الجسم و حركة توارك الجسم، مما يسمح لنا بالقول أنها طريقة النحت هي طريقة مثالية.

التأريخ:

الملاحظة: التمثال مرمم مرتين الأولى أي القديمة و تشمل الجهة العليا الخلفية للرأس،الكتف والرجلين أما الثانية أي الحديثة وتعود إلى شهر أكتوبر سنة 1991 و قد دمج الرأس مع الجذع عند مستوى الرقبة.

بطاقة رقم: 03 **رقم جرد المتحف: S66** **اللوحة:XIX الصورة 1**



التعريف بالتحفة: كليوبترة سيليني

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الجنوبية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: سنة 1856 قرب باب الجزائر

المادة:	**النوع:**	**التقنية:**
رخام أبيض ناعم وبراق ذو ذرات جد رقيقة	صورة نحتية	نحت كامل

حالة الحفظ: جيدة، ما عدا الأنف الذي فقد حافته، الذقن و جزء من الجهة الخلفية للشعر مشوهان و بعض الصدأ على العين اليسرى، الرقبة و الجزء الأمامي من الشعر.

مقاسات الرأس:

ل: 0.27 م
ع: 0.23 م
س: 0.26 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.3 م	0.7 م	0.7م	0.11م	0.3م	0.3م	0.5 م

المراجع:

-Cagnat(R), Catalogue du musée de cherchel, R.A, Alger, 1900, p.251.
-Charbonneaux(J), Un portrait de cléopatre IV au musée de cherchel, Libyca, Algérie,T.II, 1er semestre, Alger,1954, P.49.
-Chauler(B), Cleopatra's daughter the queen of Mauretaniae, London, 1934, P.272 bis.
-Gauckler(P), Musée de l'Algérie et de la Tunisie « Cherchel »,Ernest leroux Tunisie, Paris,1895,p.116.
-Günttter(H) et Rüger(C),Die Numider,Rheilend verlag G.N.B.H Koln,Bonn,1979,p.518-519.
-Trannoy(M-C), Le royaume de Maurétanie sous Juba II et Ptolémée « 25av-Jc/40apr-Jc », CNRS, Paris, 1997, p.87.
-Waille (V),De monumentis quae supersunt,P.Fantana et Cie, Alger, 1891, P.93, fig.47.

الوصف:

الرأس منحوت بشكل جيد سواء من الناحية الخلفية أو الأمامية، دائري الشكل، تشكيلة الوجه جد متميزة، لها ملامح صارمة تشبه ذكر، حاجبان رقيقان، عينان واسعتان، الأنف رقيق مقوس، الفم صغير ذو شفتان رقيقتان و السفلى منهما بارزة، الوجنتان منتفختان قليلا و ملستان، الرأس متصل برقبة لم يبق منها إلا نصفها العلوي (ل=0.07م، ع=0.14م، س=0.14م).

شعرها مرتب بطريقة فنية محكمة على شكل مجموعة حلقات صغيرة متساوية، مصففة و ملتفة حول نفسها، مشكلة دوائر صغيرة متناسقة على الجبهة، إضافة إلى أن الشعر مقسم عند الصدغ إلى شريطان منتفخان ممسوكان بالرباط الملكي، تنزل على كلتا الجهتان خصلتان مجعدتان لا تفوقان مستوى الأذنان.

التأريخ: أوخر القرن الأول قبل الميلاد

الملاحظة: هناك أثر كسر على الجهة الأمامية للتسريحة، مما يدل على أن شيء ما ينقص من التسريحة، ربما تكون الملكة سيليني قد حافظت على عادة الفراعنة أي تزيين التسريحة بالإلهة إزيس (ربة مصرية زوجة أوزيريس حارسة الموتى و الطب والزواج و القمح)

بطاقة رقم: 04	**رقم جرد المتحف: /**	**اللوحة:XX الصورة 1**

التعريف بالتحفة: يوبا الثاني

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الجنوبية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: إيطاليا

المادة: جبس	**النوع:** نسخة سمامة	**التقنية:** قولبة

حالة الحفظ: جيدة.

مقاسات الرأس:
ل: 0.46 م
ع: 0.31 م
س: 0.28 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.5 م	0.7 م	0.7م	0.11م	0.3م	0.4م	0.4 م

المراجع:

-FITTSCHEN K., « Bildnisse numidischer Könige », in H.G. Horn et C.B. Rüger (éds), Die Numider. Reiter und Könige nördlich der Saharah. À propos d'une exposition du Rheinisches Landesmuseum de Bonn, Bonn (Rheinland Verlag), 1979,p. 496-499, pl. 61-63.

-M. Coltelloni-Trannoy, « Juba », Encyclopédie berbère, 25 | Iseqqemâren – Juba, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 3914-3938

Landwehr Christa,« Les portraits de Juba II, roi de Maurétanie, et de Ptolémée, son fils et successeur »,Revue archéologique, 2007/1 n° 43, p. 65-11*0*

الوصف:

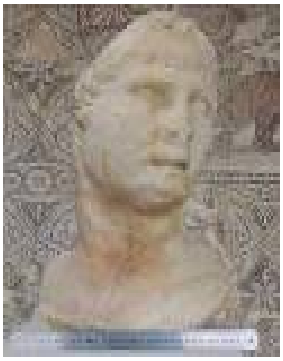
رأس شاب متصل بجذع في حالة جيدة، وجهه دائري الشكل، حاجبان بارزان و رقيقان، عينان واسعتان مفتوحتان، أنف عريض مكسور، أذنان كبيرتان، فم متوسط الحجم ذو شفتان مملوئتان، الفم مفتوح قليلا وكأن النحات أراد أن يظهر الأسنان، حفرة الذقن جد محفورة و الذقن بارز، الوجه مشوه قليلا عند الجبهة، الأنف، الخد الأيسر و الشفاه العلوية، الرقبة متوسطة الحجم متناسقة مع شكل الرأس، عليها شق أفقي من اليمين إلى اليسار.

شعره كثيف مسرح بطريقة فنية محكمة، تنزل على الجبهة خصلات قصيرة، سميكة و منتظمة، يلتف حوله الرباط الملكي، معقود عند الجهة الخلفية و ينزل على الكتفين بشكل مموج، ينتهي عند حوافه بشراشف رقيقة مموجة.

التأريخ: 25-5 قبل الميلاد

الملاحظة: النسخة الأصلية متواجدة حاليا بمتحف كوبنهاجن

بطاقة رقم: 05	**رقم جرد المتحف: S64**	**اللوحة:XXI الصورة 1**



التعريف بالتحفة: يوبا الثاني

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الجنوبية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: أواخر سنة 1921 بملكية إسبتاليي Espitalier

المادة: رخام أبيض	**النوع:** سمامة	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: مشوه، النصف الخلفي للجهة اليمنى للرأس منكسر تماما، لون الرخام يميل إلى البني و هذا ناتج للصدأ المنتشر على معظم الوجه، خاصة الرقبة و التي عليها أخاديد رمادية، كما هناك عدة انكسارات ربما كانت ناتجة خلال الحفرية.

مقاسات الرأس:

ل: 0.47 م
ع: 0.31 م
س: 0.30 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.5 م	0.8 م	0.7م	0.13م	0.3م	0.4م	0.4 م

المراجع:

-*M*. Coltelloni-Trannoy, « Juba », Encyclopédie berbère, 25 | Iseqqemâren – Juba, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 3914-3938
-Landwehr Christa,« Les portraits de Juba II, roi de Maurétanie, et de Ptolémée, son fils et successeur »,Revue archéologique, 2007/1 n° 43, p. 65-110
- Durry(M), Musée de l'Algérie et de la Tunisie Cherchel supplément, Ernest leroux, Paris,1895,p.90.
-Cagnat(R), Catalogue du musée de cherchel, R.A, Alger, 1900, p.252.
-Gsell(St), Atlas archéologique de l'Algérie, Jourdan, Alger, 1911, feuille.4.
Güntter(H) et Rüger(C),Die Numider,Rheilend verlag G.N.B.H Koln,Bonn,1979,p.516-517.
-Waille (V), Rapport sur les fouilles faites à cherchel, BCTH, Alger, 1895, P.57

الوصف:

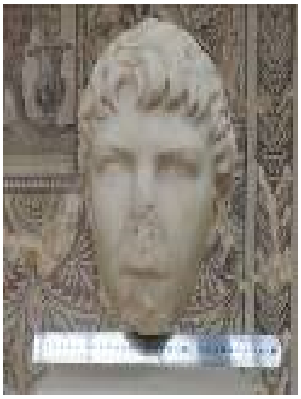
سمامة كبيرة الحجم، الوجه دائري الشكل منتفخ و ممتلئ، منحني قليلا نحو اليسار، الجبهة ضيقة، حاجبان بارزان و رقيقان، عينان واسعتان مفتوحتان، أنف عريض، أذنان كبيرتان، الفم نوعا ما مفتوح، صغير ذو شفتان رقيقتان، الذقن بارز.

الشعر كثيف، قصير و مجعد، تنزل على الجبهة خصلات قصيرة و سميكة، يلتف حولها الرباط الملكي، معقود عند الجهة الخلفية.

التأريخ: 5 قبل-5 بعد الميلاد

الملاحظة:

بطاقة رقم: 06 **رقم جرد المتحف: S67** **اللوحة:XXII الصورة 1**



التعريف بالتحفة: بطليموس

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الشمالية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: /

المادة: رخام أبيض ربما من نوع Paros	**النوع:** صورة نحتية	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: متوسطة الأنف و الذقن مشوهان، بعض الصدأ على الجهة الخلفية للرأس.

مقاسات الرأس:
ل: 0.26 م
ع: 0.26 م
س: 0.30 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.5 م	0.8 م	0.7م	0.13م	0.3م	0.4م	0.4 م

المراجع:

-M. Coltelloni-Trannoy, « Juba », Encyclopédie berbère, 25 | Iseqqemâren – Juba, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 3914-3938
-Landwehr Christa,« Les portraits de Juba II, roi de Maurétanie, et de Ptolémée, son fils et successeur »,Revue archéologique, 2007/1 n° 43, p. 65-110
-Gsell (St),Cherchel Iol-Caesarea,Alger,Gou.Gen Algérie,1952,p.52.
Güntter(H) et Rüger(C),Die Numider,Rheilend verlag G.N.B.H Koln,Bonn,1979,p.506-507

الوصف:

رأس طفل، دائري الشكل له حاجبان بارزان و رقيقان، عينان واسعتان مفتوحتان، الأنف مكسر ما بقي منه ثقبي المنخرين، الأذنان كبيرتان، الفم صغير ذو شفتين رقيقتين، السفلى منها مشوهة، الوجنتان ملستان، الجهة اليسرى منهما محفرة قليلا، الذقن مكسر عند الحافة.

الشعر مسرح بطريقة فنية محكمة، يلتف حوله الرباط الملكي و تنزل على الجبهة خصلات قصيرة، سميكة ومنتظمة.

التأريخ: 5 قبل-5 بعد الميلاد

الملاحظة:

بطاقة رقم: 07 **رقم جرد المتحف: S69** **اللوحة:XXIII الصورة 1**

التعريف بالتحفة: بطليموس ملتحي

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الشمالية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: سنة 1901 بملكية مركدال Marcadal

المادة: رخام أبيض ذات بلورات رقيقة	**النوع:** صورة نحتية	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: رديئة، مشوه تماما، ملامحه تكاد تنعدم و هذا ناتج سواء خلال الحفرية أو بفعل العوامل الطبيعية

مقاسات الرأس:
ل: 0.23 م
ع: 0.19 م
س: 0.22 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.3 م	0.5 م	0.6م	0.10م	0.3م	0.4م	0.4 م

المراجع:

-Ballut(A), Note sur les fouilles des monuments historique en Algérie, BCTH, Paris,1902, p.349.
-Durry(M), Musée de l'Algérie et de la Tunisie Cherchel supplément, Ernest leroux, Paris,1895,p.85, n°5.
-Cagnat(R), Catalogue du musée de cherchel, R.A, Alger, 1900, p.251.
-Charbonneaux(J), Un portrait de cléopatre IV au musée de cherchel, Libyca, Algérie,T.II, 1er semestre, Alger,1954, P.49.
-Chauler(B), Cleopatra's daughter the queen of Mauretaniae, London, 1934, P.272
-Gsell(St), Cherchel Iol-Caesarea, Alger,Gou.Gen Algérie,1952,p.51.
-Güntter(H) et Rüger(C),Die Numider,Rheilend verlag G.N.B.H Koln,Bonn,1979,p.512-513.
-Waille (V),De monumentis quae supersunt,P.Fantana et Cie, Alger, 1891, P.93, fig.47

الوصف:

الرأس ذو شكل دائري، له جبهة واسعة، حاجبان غليظان، عينان واسعتان مفتوحتان، ألجمين و غائرتان، الأنف عريض، الفم صغير ذو شفتان لحيمتان، يحمل لحية مجعدة، قصيرة و تحتل كل الذقن من الجهة اليمنى إلى الجهة اليسرى.

شعره كثيف، قصير غير مسرح، ينزل بغير انتظام على الجبهة و يغطي العنق و الجهة العلوية للأذن، يحمل فوق رأسه الرباط الملكي.

التأريخ: 5-23 بعد الميلاد

الملاحظة:

بطاقة رقم: 08 **رقم جرد المتحف:** S183 **اللوحة:XXIV الصورة 1**

التعريف بالتحفة: بطليموس في سن 45

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الشمالية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: سنة 1928 غرب مدينة شرشال

المادة: رخام أبيض ذات بلورات رقيقة	**النوع:** قطعة من صورة نحتية	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: رديئة، نصفه السفلي إبتداءا من العينان مكسور تماما.

مقاسات الرأس:
ل: 0.21 م
ع: 0.24 م
س: 0.25 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
0.3 م	/	اليمنى:0.4م اليسرى:0.7 م	/	/	/	0.3 م

المراجع:

Gsell(St), Histoire ancienne de l'Afrique du nord,VIII,Jules César et l'Afrique,Paris,1928.
-Landwehr Christa,« Les portraits de Juba II, roi de Maurétanie, et de Ptolémée, son fils et successeur »,Revue archéologique, 2007/1 n° 43, p. 65-110

الوصف:

قطعة لرأس يبدو أنه دائري الشكل، نصفه السفلي ابتداءا من العين اليسرى منعدم أما اليمنى فجزء منها متبقي،له جبهة واسعة عليها تجاعيد توحي إلى تقدم السن، الأذن اليمنى بقي منها الجزء العلوي، أما اليسرى فهي كاملة و كبيرة.

شعره كثيف، قصير، مسرح بانتظام، تنزل على الجبهة خصلات قصيرة منتظمة، يلتف حول رأسه الرباط الملكي.

التأريخ: 23-40 بعد الميلاد

الملاحظة: نلاحظ على الجزء المتبقي من الوجنة اليسرى أنه لا توجد أثار للحية رغم أن بطليموس في سن الخمسة والأربعون، مع أنه في سن 35 كان يحمل لحية كما رأيناه في الرأس السابق، كيف نفسر ذلك هل أن المودة في هذا الوقت تغيرت و قام بطليموس بحلق لحيته رغم أنه كان متقدم في السن أو أن هذا الرأس هو ليس لبطليموس.

رقم جرد الباحثة لوندفر هو S71 مختلف عن رقم جرد المتحف.

بطاقة رقم: 09	**رقم جرد المتحف:** S182	**اللوحة:XXV الصورة 1**

التعريف بالتحفة: دروسيلا

مكان العرض: الرواق الغربي على الزاوية الشمالية الغربية للمدخل

مكان و سنة الاكتشاف: /

المادة: رخام أبيض	**النوع:** صورة نحتية	**التقنية:** نحت كامل

حالة الحفظ: الوجه كله منعدم ما عادا تسريحة الشعر

مقاسات الرأس:
ل: 0.19 م
ع: 0.22 م
س: 0.22 م

مقاسات الوجه:

الجبهة	الأنف	الأذنان	الخذان	الفم	الذقن	الرباط الملكي
/	/	/	/	/	/	0.3 م

المراجع:

-Landwehr Christa,« Les portraits de Juba II, roi de Maurétanie, et de Ptolémée, son fils et successeur »,Revue archéologique, 2007/1 n° 43, p. 65-110
-Gsell (St),Cherchel Iol-Caesarea,Alger,Gou.Gen Algérie,1952,p.52.

الوصف:

رأس لطفلة صغيرة، الوجه مكسور كليا ما عادا الشعر، التسريحة معقدة الشعر مجعد يلتف حوله الرباط الملكي تنزل على الجهة الأمامية ثلاثة طبقات من الحلقات دائرية الشكل ،تنتهي بظفيرتان متقاطعتان من الخلف و يجمع كل الشعر ربما في شكل كعيكة هي مكسورة و لكن أثارها توحي إلى ذلك.

التأريخ: 15-20 بعد الميلاد

الملاحظة: يوجد فوق الرأس ثقب عرضه يساوي 0.5م، ربما كان شيء ما ملتصق بالرأس إما تزيين للتسريحة، أو أن الرأس كان متصل مع تمثال أخر أو شيء ما.

الفصل الثالث

الدراسة التحليلية

I- ورشات النحت و الرخام المحلي

II-دراسة تماثيل العائلة الملكية

III-دراسة الصور النحتية للعائلة الملكية

الدراسة التحليلية :

يحتوي متحف شرشال على كم هائل من المنحوتات الرائعة و المختلفة سواء من الناحية الفنية، التقنية و الجمالية، فنلاحظ عدة اختلافات وتنوعات فيما يخص الأسلوب و المادة و التسريحة و حتى اللباس هذا كله يوحي إلى أن تماثيل متحف شرشال، لا تعود فقط إلى فترة حكم يوبا الثاني، بل إلى عدة فترات تلته أو سبقته، وما نقصده من تماثيل سبقت فترته هي التماثيل ذات الإلهام الكلاسيكي الإغريقي، وهي في الحقيقة تماثيل مقلدة عن التماثيل الأصلية الإغريقية، ضف إلى ذلك التماثيل الهيلينستة. سأتطرق في دراستي التحليلية إلى عدة نقاط من أجل التوصل إلى نتيجة للجواب عن أسئلتنا.

I - ورشات النحت و الرخام المحلي في القيصرية:

فيما يخص الحقيقة الفعلية لهته المجموعة الفنية، فقد تضاربت واختلفت أراء الباحثون، فهناك من يعتقد بأن هته التحف الفنية قد أنجزت في ورشات متخصصة في روما أو اليونان، لتنقل بعد ذلك إلى مدينة القيصرية، و تقول الباحثة ترانوي(Trannoy(M-C) **([1])** هناك من يعتقد بأن يوبا الثاني قد أنشأ متحفا أين جمع فيه معظم التحف الفنية التي عثر عليها،و لكنها بدورها تعارض هته الفكرة بحيث تقول لا يجب تجاهل بناء و تزيين المدن، التي كانت من النشاطات الهامة لكل رجل سياسي، و مظهر أساسي في الحياة الإجتماعية، وتضيف أنه لم يعثر على أية تحفة ذات أصل إغريقي تعود إلى فترة أقدم من عهد يوبا الثاني، فإذن لم يكن هناك متحف،عام أو خاص، بالمعنى الحديث في مدينة القيصرية، ولكن هذا لا يمنع أن بعض حكام مدينة برقام و بعض الأغنياء من روما، قاموا بجلب تحف أصلية من اليونان إلى القيصرية، بحيث عثر في بحر المهدية بمدينة تونس على حطام سفينة بها تحف فنية إغريقية و أعمدة لم يكمل نحتها،و يعتقد بأن هته السفينة كانت ملك لمقاول اهتم بتزيين منازل الأثرياء الرومانيين. ويعتقد قزال(Gsell(St) **([2])** بأن هته السفينة

[1] Trannoy(M-C), Le Royaume de Maurétanie sous Juba II et de Ptolémée « 25av.Jc-40 apr.Jc », études des antiquités africaines, C.N.R.S , Paris, 1997, p.156.

[2] Gsell(St), Histoire de l'Afrique du nord, T.VIII, lib hachette, paris, 1930, p.248.

كانت متجهة نحو مدينة القيصرية أين كان ينتظرها يوبا الثاني، و قد غيرت اتجاهها بفعل العاصفة التي صادفتها في طريقها، وتضيف Trannoy(M-C) أنه لا يوجد تحف أصلية في مدينة شرشال ما عادا التحف ذات الطراز المصري و التي جلبت من مصر، ومن المحتمل أن تواجدها بالقيصرية لم يكن له قيمة جمالية قدر ما كانت لها قيمة سياسية، دينية أو عاطفية، والتي كانت متمسكة بها الملكة كليوبترة سيليني، ومن المحتمل أن الحكام الموريطانيون لم يجلبوا معهم فنانين إلى القيصرية ولكنهم اشتروا التحف من اليونان، على الأقل تلك التي نحتت برخام باروس أو بانتليك، والبعض الآخر جلبت من روما، أو أنجزت في القيصرية كمثال لذلك : تمثال الإمبراطور أغسطس (رقم جرد المتحف S72) وتماثيل بعض الحكام**([1]).**

ويقول الباحث ألبرتيني(E).Albertini **([2])** لقد أراد يوبا الثاني أن تكون قيمة المدينة التي يحكمها من نفس قيمة المدن الإغريقية والرومانية، إلى حد مقارنتها ببعضها من الناحية الجمالية، و كان من الممكن تحقيق هته الرغبة بحيث أن مصادره المالية كانت تسمح بذلك، وقد اشترى و أوصى من روما و اليونان، على عدة تماثيل لتزيين قصره والمعابد وكل المباني ذات الطراز الإغريقي، التي بنيت بأمر منه في مدينة القيصرية.

و تشاطر الباحثة بوكير(E)Boocker-Colozier **([3])** هذا الرأي بحيث تقول : أن رخام وتقنية صنع التماثيل، تفترض وجود مقلدين ذات خبرة عالية، ومن المحتمل أنهم لم يكونو متوفرين في إفريقيا، ومن المرجح أن يوبا الثاني قد اشترى هته التحف الرائعة من ورشات متخصصة،و أضافت أن هناك بعض التماثيل أنجزت في ورشات متخصصة في روما، والبعض الآخر أنجزت في ورشات محلية، وأن التماثيل التي نحتت برخام بانتيليك وباروس، هي فقط التي استوردت من اليونان، و من الصعب تحديد من خلال مادة الرخام، أصل التحف الفنية إذا كانت ذات أصل إيطالي أو إفريقي.

1 Trannoy(M-C),Opcit,p.157.

2 Albertini(E), L'art Antique en Algérie, Gazette des beaux arts, 1930, p.345.

3 Boocker-colozier(E),Examen des marbres,M.E.F.R.A,T.LXVI,paris,1954,p.126.

إضافة إلى ذلك هناك بعض الأدلة التي تؤكد لنا، بأنه كان يتواجد بمدينة القيصرية مهندسين معماريين و رسامين، وهذا من خلال الأثار التي تركها لنا بعض الفنانين مثال ذلك إمضاء النحات Antius Amplio.p([1]) على أحد التيجان، كذلك أثار لأعداد وحروف على كتل الرخام، كل هذه الأدلة تؤكد لنا وجود مهندسين معماريين و مقاولين كانوا يعملون في فترة يوبا الثاني، وهذا ما يدفعنا إلى القول من المرجح أن النحاتين والرسامين الاتينيين، أو ربما الإفريقيين، كانوا متواجدين بكثرة في هته المدينة.

و رغم كل هته الأدلة، إلا أنه لم يتأكد الباحثون بصفة قطعية على تواجد ورشات نحت في القيصرية، ولكن عثر على تمثال صغير منحوت بطريقة متواضعة يعود إلى فترة متؤخرة، يحمل إمضاء النحات Maurisius أو Myrias، و يعتقد بأنه ذات أصل إغريقي**([2])** ومن المرجح أن بعض النحاتين الذين استدعاهم يوبا الثاني إلى مدينته، قد مكثوا فيها بعد وفاته و وفاة ابنه بطليموس،لذلك نجد تماثيل تعود إلى فترات تلت فترة العائلة الملكية([3]). وهذا ما يفسر غنى ميدنة القيصرية بالتماثيل، أكثر من باقي المدن الإفريقية الأخرى واختلافها سواء من ناحية الأسلوب أو التقنية.

أما الباحث روسو(Rousseau(R**([4])** فيعتقد أن يوبا الثاني قد طلب من أشهر فناني روما واليونان من بينهم : مهندسين، نحاتين، رسامين وفسيفسائيين، الحضور إلى مدينته والمباشرة في العمل على تزيينها، و بذلك فقد استعملت بعض المحاجر القريبة من مدينة شنوة**([5])**، وقام بعض العامليين المحليين باستخراج كل أنواع الرخام الملون المتواجد بها، والتي استعملها المهندسين لنحت جذوع الأعمدة، التيجان الكورنتية و الأفاريز لتزيين واجهات المباني، أما النحاتين فقد استعملوا رخام باروس و كرار، و جلبوا من مدينة إسبانيا الرخام الملون، وأنجزوا بذلك عدة تحف فنية رائعة، عبرت عن التناسق القوي

[1] و تعتقد الباحثة بأنه ذات أصل إغريقي و قد حرر من طرف أحد البراجوازيين الرومانيين.

[2] و يعتقد الباحث Mowat,Re.Arch,1888,2,p.145-147 بأنه ذات أصل هيلينيستي

[3] Boocker-Colozier(E),Opcit,p.130.

[4] Rousseau(R),Cherchel capitale antique,B.S.G.A,Alger,1929,Vol XXX,p.211-213.

[5] Leveau(Ph),Caesarea de maurétanie une ville romaine et ses campagnes,école française de Rome, paris, 1984, p.259 et p.439.

الممزوج بين مهارة روما وأثينا، و بهذا فقد كانت مدينة القيصرية مدينة منفتحة على الحضارة الإغريقية-اللاتينية.

فإذن حسب الباحث روسو(R)Rousseau الرخام المحلي لم يكن يصلح لنحت التماثيل، أي كان ذات نوعية رديئة، خاصة وأنه كانت تتواجد في شمال إفريقيا عدة محاجر للرخام، وتتوفر على نوعية رفيعة تعادل نوعية رخام كرار مثل رخام جبل فلفلا **([1])**وغيرها، وقد ذكر الباحث لوكوك Le Coq **([2])** بأن الرومانيين قد استعملوا الرخام النوميدي، والذي كان يعتبر من النوعية الجيدة مثل رخام جبل فلفلا و شمتو، كلاهما يشبهان إلى رخام كرار، ويعود تصدير الرخام النوميدي إلى روما، إلى أواخر القرن الأول قبل الميلاد، و يؤكد بلين القديم Pline l'ancien **([3])** أن تأريخ استيراد روما للرخام النوميدي يعود إلى سنة 78 قبل الميلاد، وهي الفترة التي زين فيها القنصل ليبيدوس Lepidus(M) عتبة بيته بالرخام النوميدي، وقد استمر تصدير الرخام وبلغ قمة ازدهاره، خاصة في القرن الثاني بعد الميلاد، ومن هنا يمكننا القول بأنه من المحتمل أن روما كانت تستورد الرخام من شمال افريقيا، وهذا يعني أن يوبا الثاني لم يكن يستورد كل الرخام من اليونان و روما، بما أنه كان يتوفر في الأراضي النوميدية رخام ذات نوعية رفيعة، و هذا كان سيكلفه وقتا قصيرا و تكاليف معقولة.

و قد لاحظنا أن رخام تماثيل متحف شرشال متنوع و مختلف، ومثال ذلك لدينا مجموعة الصور الملكية، فالرخام الذي استعمل في رأس يوبا الثاني (اللوحة XVII) ورأس بطليموس (اللوحة XXIII) من نفس النوعية، أما الرخام الذي استعمل لنحت رأس بطليموس (اللوحة XXII) و رأس كليوبترة سيليني (اللوحة XIX) ذات نوعية واحدة، لكنه مختلف عن الرخام السابق، فالرخام الذي استعمل في المجموعة الثانية أملس، ناعم وبراق، ذو ذرات جد رقيقة، عكس رخام المجموعة الأولى، ومن الممكن تفسير ذلك

[1] Rombrowski,Dumont(A),Rondlet(A),Avenne(P),Barbedienne(F), Notice sur les marbriers de Filfila, province de Constantine, paris, 1878, p.13.

[2] Le Coq(A),Le commerce de l'Afrique du nord,société de géographie et d'archéologiede la province d'oran,journée en 1878,T.XXXII,1916,p.347-348.

[3] Pline(A),Histoire Naturelle,Livre XXXVI,I,VII,Paris,libr fils et Cie,MDCCCLXV,p.507.

بالطريقة التالية أي أن المجموعة الثانية مستوردة و الأولى محلية أو عكس ذلك، وخاصة أنه اتفق بعض الباحثون على أن رخام المجموعة الثانية، ربما من نوع باروس ومن بينهم الباحث قوكلير Gauckler(P) و الباحث دوري Durry(M).

و فيما يخص رخام باروس فتقول الباحثة بوكير Boocker-Colozier(E)[1] أنه استعمل خلال فترات متعددة سواء في الصور الإلهية أو الرسمية، و البعض منها يعود إلى فترة حكم يوبا الثاني. إضافة إلى العديد من التماثيل التي أنجزت في فترات معاصرة ليوبا الثاني أو بعد فترة خكمه في كل من روما أو إفريقيا، أين استورد الرخام الإغريقي ومن بينها رأس بطليموس (اللوحة XXII).

كما هناك بعض التماثيل، معظمها ذات صفة متشابهة، والذي استعمل فيها سواء رخام أبيض ذات بلورات كبيرة، إيطالي أو إفريقي، يقرب من نوع باروس، مثال ذلك تمثال الإمبراطور أغسطس بمتحف شرشال، أو رخام ذات لون نوعا ما رمادي و بلورات على الأقل رقيقة وعليه بعض الأخاديد، وهذا الرخام من المرجح أنه رخام إفريقي، وهو ما يجعلنا نعتقد بأنه كانت تتواجد بمدينة القيصرية ورشات قادرة على إنجاز أعمال جيدة، ولكن بالطبع، جمالها لا يعادل أجمل التحف الفنية المتواجدة بمتحف شرشال[2].

فمن خلال ما ذكرته الباحثة بوكير Boocker-Colozier(E)، فهذا يعني أن الرخام الذي كان متوفر في الأراضي النوميدية ليس ذات نوعية رفيعة و عليه بعض الأخاديد، وأما الرخام الأبيض الناصع الذي نجده في متحف شرشال فهو رخام مستورد، وهذا طبعا ليس بالضرورة، بحيث أننا ذكرنا سابقا أن روما كانت تستورد الرخام النوميدي و الذي استعمل في المجال المعماري، و لكن لا نعرف ما إذا استعمل في المجال الفني، لأنه لم يتم اكتشاف تماثيل في مدينة روما منحوتة برخام نوميدي. بالإضافة إلى رخام جبل فلفلا ذات الحبات الرقيقة والبياض الهادئ الذي تشبه تركيبته السكرية إلى رخام كرار، فهل استعمل هذا النوع من الرخام أم لا، هنا تبقى نقطة استفهام.

1 Boocker-Colozier(E),Opcit,p.126.
2 Ibid,p.130.

ما يمكننا قوله من خلال كل ما ذكرناه، هو أن الهدف الرئيسي ليوبا الثاني، لم يكن إبراز أصول أجداده فقط سواء باستعمال رخام إفريقي، أو أسلوب النحت،بل بالعكس كان يسعى من أجل البحث عن الأفضل و خاصة التنويع، لذلك طلب من عدة فنانين ومهندسين الحضور إلى مدينته، لبناء مدينة فخمة وتزيينها بتماثيل ذات قيمة فنية رفيعة، تعبر عن ثقافته الإغريقية وانتمائه إلى روما وإفريقيا، ولكن هذا لا يعني أن كل التماثيل قد أنجزت في ورشات محلية، بحيث اختلاف الأساليب و مادة الرخام، يوحي إلى أن بعض التماثيل قد أنجزت في ورشات إغريقية أو رومانية و أخرى في ورشات محلية، فمدينة القيصرية كانت مدينة منفتحة على كل الثقافات، المصرية من جهة، و تتمثل في المجموعة الفنية التي جلبتها كليوبترة سيليني من مدينتها الأصلية، إضافة إلى بعض التماثيل المقلدة للتماثيل الإغريقية الأصلية ومن بينها إمرأة في مقام دعامة Caryatide (رقم جرد المتحف S89) ولكن هذا التمثال يشبه أكثر لحاملة القرابين Canéphore، بحيث أنه يختلف عن كل الدعامات الأخرى سواء المتواجدة في روما أو اليونان، من حيث الأسلوب أو من الناحية الجمالية، أو ربما هذا التمثال قد أنجز وفقا لمتطلبات وشروط خاصة من طرف يوبا الثاني، وذلك من أجل أن يكون النموذج الوحيد الذي لا مثيل له و هذا إما في ورشة خاصة أو محلية.

II – دراسة تماثيل العائلة الملكية:

1- تمثال يوبا الثاني رقم جرد المتحف S166: يعتقد بأن تمثال يوبا الثاني (أنظر اللوحة XVII بطاقة رقم 01) هو للإله هرقلس، و قد اختلفت أراء الباحثون حول هذا الشأن، فيقول الباحث قوكليرGauckler**([1])** بأن هذا التمثال هو للإله هرمس Hemés، وقد كان يحمل فوق كتفه كادوسة "شارة الطبابة" و قد أرخه بفترة العائلة الأنطونونية، وهذا من خلال بعض تفاصيل النحت كاستعمال أداة المثقاب،لنحت العانة **"أي العظام التي تنهي الحوض عند أسفل البطن"** و أيضا الأعضاء الجنسية، أما الباحثة لندفرLandwher([2]) فتعتقد بأن هذا التمثال هو للإله ديوماد Dioméde، لكن حسب الميتولوجيا الإغريقية فإن الإله ديوماد كان

1 Gauckler(P),Opcit,p.132.
2 Landwher(Ch),Opcit,p.28.

ملك منطقة تراسThrace باليونان، وهو متوحش بحيث كان إذا دخل أجنبي إلى مدينته فيأمر قطيع الحجر الذي كان يمتلكها بالتهامه فورا، إضافة إلى ذلك فقد قتل من طرف الإله هرقلس([1])، وهته المواصفات لم تكن تنطبق أبدا على يوبا الثاني، بحيث كان ضد الهمجية ويسعى من أجل الحضارة و الثقافة، فلا يمكن إذا أن يمثل على صفة إله متوحش خاصة إذا كان يعتقد الأفارقة أن يوبا الثاني هو خلف لهرقلس الليبي، وتقول الأسطورة أنه بعد ما قتل الإله هرقلس الإله أونتي Antée، تزوج من أرملته طنجي Tingée نسبة لاسم مدينة طنجة وقد رزقوا بإبن سمي سوفاقس Sophax والذي حكم مدينة القيصرية، وقد رزق هذا الأخير بإبن يدعى ديودروس Diodoros والذي وسع بدروه الإمبراطورية التي تركها له أباه، وأسس أسرة ملوك موريطانيا([2])، فربما إذا أرادت الباحثة لندفرLandwher التكلم عن ديودروس إبن سوفاقس و ليس الإله ديوماد و رغم هذا فإذا كانت تقصد من خلال ذلك الإله ديودروس، فهو حتما كان يحكم موريطانيا الطنجية وليس موريطانيا القيصرية، وتضيف الباحثة كولتلوني(M.T)Coltelloni([3]) بأن الجذع (اللوحة XVII) المتواجد متحف شرشال يمثل يوبا الثاني ليس كحاكم و إنما في مقام الإله هرقلس، لأن كل من يوبا الثاني وابنه بطليموس أراد أن يكون لهما قوة و نفوذ أكثر من التي كانا يتمتعان بها، زيادة على كونهم ملوك، وقد نظم يوبا الثاني بداية من منتصف فترة حكمه عبادة الأباطرة Culte impériale، أما ابنه بطليموس فقد مثل على صفة إله خلال سنة 24 بعد الميلاد وهذا على القطع النقدية، وقد استوحى كل من يوبا الثاني وابنه بطليموس هته العبادة على أشكال هيلينستية. وقد اختار يوبا الثاني صفة الإله هرقلس باعتباره إله ليبي، بحيث أراد التمسك والانتماء إلى أرض أجداده وأصوله الإفريقية، ومثل على العديد من القطع النقدية بهذا الشكل، إلا أن الباحث قزالGsell([4]) يعتقد أن القطع النقدية ليوبا الثاني قد نقلت على أمثلة إغريقية، وبهذا فإن الإله هرقلس الذي نسب إليه يوبا الثاني هو الإله هرقلس الإغريقي

[1] Grimal(P),Dictionnaire des Antiquités Grecque et Romaine,Imp ds press Universitaires de France,Paris,1996,p.125

[2] Ibid,p.427.

[3] Coltelloni(M.T),Le culte royale sous les régnes de Juba II et de Ptolémée de Maurétanie,CTAS Avignon,1990,p.69

[4] Gsell(St),Histoire ancienne de l'Afrique du Nord,T.VI,lib Hachette,Paris,1929,p.131

وليس الليبي، إلا أنه حتى الآن ليس لدينا أية مواصفات للإله هرقلس الليبي، فربما قد اعتمد الباحث قزال في تشخيصه هذا على الهراوة و جلد الأسد اللذان كان يحملهما الإله هرقلس الإغريقي، واللذان نجدهما أيضا على معظم القطع النقدية ليوبا أو ربما كان هناك سبب آخر غير معروف.

تقول الميتولوجيا الكلاسيكية الإغريقية أن الإله هرقلس كان بطل إغريقي روماني يحارب الهمجية و يحمي العالم(**[1]**)، وتقول الباحثة كولتلوني(Coltelloni(M.T(**[2]**) كانت لهرقلس علاقة وطيدة بالعالم الإفريقي، وقد أعطى يوبا الثاني أهمية كبيرة لهته العبادة، بحيث أراد أن يبين أنه ملك إفريقي ينتمي إلى العالم و الحضارة الإغريقية-الرومانية كهرقلس، هدفه نشر الحضارة ضد الهمجية، وقد ذكر الباحث لوتلري (Lhotellerie(P.de(**[3]**) بأنه عثر يوم 11 أكتوبر 1856 على هراوة Massue على بعد مترا واحدا من مكان تواجد رأس يوبا الثاني(**[4]**)، ويضيف الباحث أن يوبا الثاني كان يرغب في أن يمثل على صفة الإله هرقلس، ففي بعض الأحيان بلا جلد الأسد و أحيانا أخرى يمثل بجلد الأسد،و قد كان يمثل في غالب الأحيان حامل لسلاح الإله هرقلس بأعماله الثاني عشر على كتفه الأيسر، ورأسه إذا لم يكن مسرح ومزين بجلد الأسد فكان دائما متموج، نادرا ما كان مكشوف أو مجرد ولكنه لا يحمل أبدا تاج إكليل، ويرى بأن هذا الرأس له صفة الجلالة والتي توحي إلى الإحترام، وهذا التعبير القوي كان يمثل ببراعة على التماثيل الإغريقية، ويعتقد بأن هذا الجذع المنحوت برخام أبيض إفريقي من المرجح أن طوله كان يفوق نوعا ما المترين، وقد فضل يوبا الثاني أن يمثل برخام مستخرج من أرض أجداده، ومن ترك لنا هته التحفة هو فنان ليس له نظير، وما يؤكد قولنا هو نزاهة و إتقان العمل. إذن فمن المرجح أن هذا التمثال هو

---

[1] Maunier(M),La légende dorée des Dieux et des héros, Nouvelle Mythologie classique, Ed A.Michel, Paris,1946, p.149.

[2] Coltelloni(M.T),Opcit,p.81

[3] Lhotellerie(P.de),Notice sue une tête en marbre diademée,R.AF,1856,p.251-252,N°1

[4] وهته الهراوة متواجدة الآن في المتحف الوطني للأثار القديمة رقم الجرد I.S398 (أنظر الصورة رقم 1)، منحوتة بنفس رخام تمثال يوبا الثاني رقم، تتكون من رأس أسد و جذع شجرة(ل=0،35م، ع=0،21م)، نلاحظ على الجهة العليا لرأس الأسد سن Tenon مربع الشكل (ل=0،09م، ع=0،08م)، وأما من الجهة السفلية فنجد عمودين من الرصاص، مما يوحي بأن الهراوة كانت ملتصقة بشيء ما، أو ربما تكون هراوة تمثال يوبا الثاني بحيث نلاحظ على الجهة الخلفية للتمثال عند مستوى الرأس و الكتف، أثر لسين مربع الشكل كما أن شكل الرأس و الكتف مسطح مما يوحي بأن شيء ما كان ملتصق به.

للملك يوبا الثاني في مقام الإله هرقلس، خاصة و أنه مثل على العديد من القطع النقدية يحمل هراوة وأيضا جلد الأسد**([1])**، وإذا أردنا التأكد من ذلك يجب محاولة الربط بين الهراوة المتواجدة بالمتحف الوطني للأثار القديمة و بين تمثال يوبا الثاني المحفوظ بمتحف شرشال.

أما فيما يخص أسلوب نحت التمثال، فهو يشبه لأسلوب التماثيل الإغريقية وبصفة خاصة لتماثيل النحات بوليكلات، حيث نلاحظ تشابه كبير بينه وبين تمثال رامي الرمح Doryphore (أنظر اللوحة III الصورة 03)، سواء من خلال الإنحناء المتضاد للكتفين وتعرج محور الجسم وما ينتج عنه من بروز أعضاء الجسم، وقد قلدت أعمال النحات بوليكلات خلال الفترة الأنطونونية وأحسن دليل على ذلك تمثال سمير الإمبراطور أنطونينوس (أنظر اللوحة VIII الصورة 01)، ولكن إذا كان طول التمثال يفوق المترين كما ذكر الباحث لوتلري Lhotellerie(P.de) فهذا يعني أن طوله كان يساوي 2،16م، مما يوحي بأن طول الجسم كان يأخذ ثمانية مرات طول الرأس، وذلك وفقا للمقياس المطول للنحات ليسيب و ليس النحات بوليكلات، فإذن من المرجح أن هذا التمثال يعود إلى فترة أسبق من الفترة الأنطونونية (96-192 ميلادي)، ربما فترة عائلة الأيوليين (14-68 ميلادي) أي القرن الأول ميلادي.

2 – تمثال جذع لبطل على الطريقة اليونانية الكلاسيكية رقم جرد المتحف S131 :

(اللوحة XVIII بطاقة رقم 02)، يشبه لجذع يوبا الثاني مع بعض الاختلافات مثلا: الأعضاء الجنسية، طريقة نحت الصدر وتموضع اللحاف والذي يأخذ شكلا دائري، أما جذع يوبا الثاني فهو ضليع أكثر من جذع البطل، ورغم كل هته الاختلافات إلا أن الجذع منحوت بطريقة جد دقيقة، سواء من الناحية الأمامية أو الخلفية مما يوحي بأن النحات لم يهمل هذا الجذع، إلا أنه نحت بطريقة مختلفة قليلا عن الأخرى، نجد أثر لسين ذات شكل عمودي يبدأ من نصف الفخد حتى بداية الركبة اليمنى، فمن المرجح أن شيء ما كان

[1] Mazard(J),Corpus NumorumNumidiae Mauretanique,Ed art et métier graphique,Paris,1955,p.116,fig,351,352-354

ملتصق بالرجل اليمنى يشبه هذا الجدع إلى حد كبير لتمثال رامي الرمح للنحات بوليكلات، إذ اتبع النحات نفس خطوات ونفس الشكل العام، وقد أرخه الباحث قوكليرGauckler[1] بفترة العائلة الأنطونونية (96-192 ميلادي)، أي نفس تأريخ تمثال يوبا الثاني، أما الباحثة لندفرLandwher[2] فقد شخصته هو الأخر بالآله ديومادDiomède ولكن مع الأسف الرأس منعدم و لا يسعنا معرفة الشخصية، إلا أن الشيء الأكيد أن هذا الجذع هو لشخصية مجهولة في مقام إله، أو ربما تكون شخصية مهمة مثل ملك أو إمبراطور وهذا لوجود اللحاف فوق الكتف، من المحتمل أن يكون بطليموس أو إمبراطور آخر، ويقول بلين القديم Pline l'ancien[3] أنه كان يتواجد معبد للإلهة إزيس Isis يسمى بإيزيوم Iseum في مدينة القيصرية، كما تقول الباحثة كولتلوني Coltelloni(M.T)[4] بأن هذا المعبد يؤكد على وظيفة بطليموس التي ورثها عن أمه، ككاهن أكبر للإلهة إزيس و الذي كان يعتبر مصدر النزاع القائم بينه وبين الإمبراطور كاليقولا Caligula، وقد عثر على ناقشة تقول: **Genio regis ptolemaei regis jubae fillii**، ويقول الباحث قزالGsell[5] بأن هته الناقشة وضعت من أجل تشريف جنيGenie[6] بطليموس وليس بطليموس نفسه، ولا تعني أبدا أن بطليموس كانت له مرتبة إله إلا أنه توجد ناقشة مهداة للإلهة أفريكا Africae تقول: **Genius terrae Africae**[7] وهي مخصصة للإلهة نفسها وليس لجني الإلهة.

و تضيف الباحثة كولتلوني[8] أن كان لبطليموس وظيفة حامي وأب العائلةPater familiae، كما أن إلتماسه بقوة جني بطليموس عمل منه حامي مدينة القيصريةPater Mauretaniae، ولكن يتدخل الباحث فيشويكFishwick (M)[9] على لسان الباحثة كولتلوني ويتساءل هل هل كانت هناك عبادة رسمية لجني الملك بطليموس في مدينة القيصرية؟ بحيث أن في روما

---

1 Gauckler(p),Opcit,p.132.

2 Landwher(ch),Opcit,p.28.

3 Pline(L),His.Nat,Liv.V,10,I,Opcit,p.217.

4 Coltelloni(M.T),Opcit,p.69

5 Gsell(St),Opcit,p.131

6 Genies : و يعتبرون في الميتولوجيا كائنات ماثلة" في طبيعة أخرى" ليس فقط إلى كل شخص،بل أيضا إلى كل مكان، وكل شخص معنوي "مجتمع،مجمع أو مدينة و غيرها" و يرمزون إلى الكائن الروحي.

7 Gsell(St),Opcit,p.159

8 Coltelloni(M.T),Opcit,p.75.

9 Ibid,p.81

لم تظهر هته العبادة الرسمية لجني الإمبراطور حتى فترة حكم الإمبراطور نيرون Lucius Domitius Nero (54-68 بعد الميلاد). هذا يعني أن هته العبادة ظهرت بعد فترة حكم بطليموس، ضف إلى ذلك المرتبة العليا التي كان يحتلها الملك بطليموس ككاهن أكبر وأيضا حامي العائلة ومدينة القيصرية، يوحي إلى أن سكان مدينة القيصرية كانوا يعتبرون الملك كإله حامي البيوت، فمن المرجح أنه كان لبطليموس رتبة إله رغم أنه لم يذكر ذلك على الناقشة بصفة مباشرة.

وتضيف الباحثة كولتلوني أنه من المستبعد أن كل من يوبا الثاني وابنه بطليموس ذات السلطة التابعة لروما، أراد أن يعبرا ، ولو برصانة، عن رغبتهما في سياسة مستقلة بحيث أن فترة حكمهما كانت متمسكة على الدوام بأمانتهما اتجاه السلطة الرومانية، أما بالنسبة للإستناد ببعض الأمثلة المصرية، فهذا كان خاص إلا بيوبا الثاني وزوجته كليوبترة سيليني، فلم يكن يشكل ذلك خطرا بحيث أن حكام المشرق كانوا أصدقاء لروما، ولهذا فإننا نجد على بعض القطع النقدية رموز لألهة مصرية، كما عثر على قطعتين نقديتين لبطليموس تناولت مواضيع إيقونية ذات أصل هيلينستي، وتتمثل في شارة الطبابة للإله هرمس مجنحة[1] وسعفة نخل حولها تاج، كما نجد هته المواضيع على بعض القطع النقدية النقدية في مختلف المدن الإسبانية، أو على القطع النقدية للإمبراطور تيبريوس Tiberius Claudius Nero (14-37 ميلادي)، فمن هنا نستنتج أن كل من سلطة يوبا الثاني وابنه بطليموس كانت تابعة لروما، لم يكن لهما الحق في التعبير عن رأيهما الشخصي ولا بانتمائهما إلى أصل إفريقي، بحيث أن هرقلس الذي تبناه الملك يوبا الثاني لم يكن إله ليبي وإنما روماني الأصل، فإذن كيف نفسر تواجد صور للإلهة أفريكا Africae على القطع النقدية ليوبا الثاني وبطليموس، والتي مثلت أيضا[2] على القطع النقدية النوميدية من بينها يوبا الأول، وأيضا في روما في مدينة بومبي على القطع النقدية للإمبراطور ميتليوس سيبيون Metellus Scipion (52-46 ق.م)، وقطع أخرى ضربت من طرف القضاة

1 Mazard(J),Opcit,p.141,n°487.
2 Gsell(St),Opcit,p.159.

Gsell(St),Opcit,p.159.

الرومانيين سواء في إفريقيا أو روما بعد موت الإمبراطور قيصر Caius Julius Cæsar (49-44 قبل الميلاد)، فهذا يعني أنه كان من الممكن تمثيل صور لألهة تنتمي إلى الأراضي الإفريقية على القطع النقدية، فإذن من المرجح أنها كانت تمثل كذلك على تماثيل مدينة القيصرية وكمثال لذلك تمثال يوبا الثاني في مقام الإله هرقلس.

III- دراسة تقنية و فنية للصور النحتية للعائلة الملكية:

تتمثل مجموعة الصور النحتية للعائلة الملكية في كل من: يوبا الثاني، زوجته كليوبترة سيليني وابنهما بطليموس وكذلك رأس يعتقد أنه لدروسيلا إبنة يوبا الثاني. فيوجد بالمتحف حاليا: ثلاثة رؤوس ليوبا الثاني واحد منهم عبارة عن نسخة من الجبس، ثلاثة رؤوس لبطليموس، وقد عثر على سبعة رؤوس ليوبا الثاني في مدينة شرشال، إلا أن اثنان منهم يتوجدان بمتحف اللوفر، ثلاثة بمتحف شرشال واثنان آخرين ينتميان إلى مجموعة خاص، واحد منهم متواجد بفرنسا، ومجموعة أخرى بإسبانيا.

1 – رأس كليوبترة سيليني رقم جرد المتحف S66: (اللوحة XIX بطاقة رقم 03)، الرأس منحوت بطريقة فنية دقيقة، كما أنه يتميز بالنمط الكلاسيكي وهذا يظهر من خلال ملامحها التي توحي للكبرياء والقوة، ودقة النحت، اختيار الرخام ذات نوعية رفيعة وبياض ناصع وبراق، كما أن الملكة تحمل تسريحة شعر ذات تأثير شرقي أو بالأحرى مصري، بحيث كانت الأميرات المصريات تسرح شعرها بنفس هاته الطريقة، أي الشريط العريض فوق الرأس لمنع حل الشعر والحلقات التي تحيط الوجه، كما أن الشعر يجعد فوق الجبهة وهي تشبه لتسريحة أمها كليوبترة السابعة التي تحملها على العديد من القطع النقدية(1)، كما أننا نلاحظ على الجهة الأمامية للتسريحة أثر انكسار لشيء كان ملتصق بها، ربما كان رأس الإلهة إزيس "رأس ثعبان"، بحيث كانت ملكات مصر القديمة تزين به التسريحة ويسمى بـUraeus، وكان لهذا النوع من الزواحف علاقة بالعبادة عند الفراعنة، هذا لخطورته وأذيته وهو يرمز إلى القوة والقدرة على الحياة(2).

[1] Feuardent(F),Numismatique :Egypte ancienne,T.I ,Ed Rollin & feuardent,Paris,1870,pl.VIII,n°.440 et 442

[2] Lalouette(C),L'Art de la vie dans l'Egypte ancienne,T.I,Ed Fayard,France,1992,p.273

كما أننا حاولنا التأكد من ذلك من خلال القطع النقدية التي ذكرها الباحث مازار Mazard**([1])**، وقد لاحظنا أن كليوبترة سيليني تحمل على معظم صورها كرية فوق الجبهة تابعة للتسريحة، فمن المرجح أن هاته الكرية كانت تمثل الإلهة إزيس وافتقدت بسبب العوامل الطبيعية أو أثناء الحفرية.

ومن خلال ذلك يمكننا القول بأن هذا الرأس (اللوحة XIX بطاقة رقم 03) يعود إلى أواخر القرن الأول قبل الميلاد، أي قبل موت كليوبترة سيليني سنة 5 قبل الميلاد و ليس بعدها. ويؤرخه الباحث شاربونو Charbonneaux**([2])** حسب التسريحة المصرية والرباط الملكي والأسلوب الفني بالقرن الأول قبل الميلاد أي الفترة الأولى من حكم الإمبراطور أغسطس، وهو معاصر لصور يوبا الثاني، أما الباحث قوكلير**([3])** فيؤرخه بالقرن الأول بعد الميلاد ويقول بأن التسريحة تشبه لتسريحة المرأة الرومانية خلال النصف الثاني من القرن الأول، ولكن خلال هاته الفترة أي الفترة الفلافية (69-96 بعد الميلاد) كانت التسريحة المستعملة أنذاك هي تسريحة معقدة وتسمى ب Nidus Apius (أنظر اللوحة XII الصورة 3-4) أي خروبية الشكل**([4])**، وليس التسريحة البسيطة التي تحملها كليوبترة سيليني، ويضيف الباحث مازار Mazard**([5])** أن تسريحة شعر سيليني المشكلة من الرباط الملكي العريض، وترتيب الشعر على شكل تموجات وصف الحليقات الذي يحيط الوجه، ليس إلا بتسريحة مستعارة عن تسريحات أميرات مصر، وهذا الأسلوب المصري يسمح لنا بتأريخ هذا الرأس بالسنوات الأخيرة للقرن الأول قبل الميلاد.

و يضيف الباحث فروخي بأن تأريخ رأس كليوبترة سيليني و حسب أسلوب النحت، الذي يتميز بالواقعية من خلال ملامح الوجه و التي توحي للسن المتقدم، كذلك و من خلال التأثير الهيلينستي و الذي يكمن في نحت خصلات الشعر بطريقة جد لينة فوق الرباط الملكي. وأسلوب تفرد أو تمييز الملامح، كذلك السن المتقدم يجعلنا نصنف هذه الصورة

---

1 Mazard(J),Opcit,p.118,n°.375et 359.

2 Charbonneaux(J),Un portrait de CléopatreVII au musée de Cherchel,Libyca,1954,T.II,1er semestre,p.56.

3 Gauckler(P),Opcit,p.116.

4 أنظر تسريحة النساء الرومانيات

5 Mazard(J) et Leglay(M),Opcit,p.21

النحتية بأواخر القرن قبل الميلاد**(1)**. و نلاحظ أن رأي الباحث فروخي جاء لتدعيم إلى الباحثين الأوائل، فمن المرجح أنه التأريخ المناسب لهذا الرأس سواء من خلال أسلوب النحت الكلاسيكي للرأس، بحيث لا نلمح على الوجه أي تجاعيد وقد مثلت الملكة في سن متوسط لا متقدم و لا مبكر، وهو السن المناسب في التماثيل الكلاسيكية، أو من خلال تسريحة الشعر.

2 – قطعة رأس دروسيلا رقم جرد المتحف S182:

لم يبق من هذه القطعة سوى التسريحة (أنظر اللوحة XXVI الصورة 1-2-3-4) ، هناك فريق من الباحثين من يعتقد بأنها لدروسيلا ابنة يوبا الثاني و كليوبترة سيليني وأخرون يعتقدون بأنها إبنة بطليموس، فقد ذكر تاسيت Tacit بأن دروسيلا هي أخت بطليموس و حفيدة كليوبترة وأنطونيوس، تزوجت مع أنطونيوس فيليكس Felix الذي حرر من طرف أنطونيوس *Marcus Antonius* (ولد 83 قبل الميلاد و توفي سنة 30 قبل الميلاد) **(2)** و يعتبر من أشهر المحررين، كانت له وظيفة حاكم المقاطعة الرومانية المسماة يودايي Iudaea (Judée) نسبة لإسرائيل **(3)**. و لكن حتى الأن لا يوجد أدلة قطعية تثبت بأن الأميرة دروسيلا هي إبنة يوبا الثاني و كليوبترة سيليني، فكل الباحثين إعتمدوا على ما ذكره تاسيت Tacite ، فيما يخص النقيشة التي عثر عليها باليونان، كذلك يذكر الباحث فروخي بأنه هل بإمكاننا الاعتماد على النقيشة لإثبات أن دروسيلا أو كليوبترة التاسعة (IX) هي أميرة القيصرية ويضيف، بأنه صحيح أنه إذا توفيت كليوبترة سيليني في حوالي 5 قبل أو بعد الميلاد، فكان عمر دروسيلا أنذاك حوالي 50 سنة و في هذا العمر تزوجت من أنطونيوس فيليكس Felix و الذي يعتبر حفيد أنطونيوس**(4)**. فحتى بالنسبة لتاريخ وفاة

---

1 Ferroukhi(M), Nos ancêtres les rois numides: ou les aguellids des imazighen : du 3éme siècle avant J.-C. au 1er siècle après J.-C.Les rois Africains l'antiquité, Éditions Dalimen, 2009,p.39.

2 Tacit,Histoire,Livre V (70 aprés J.C),Jérusalem;son temple, ses richesses;les destinées des Juifs avant et pendant leur rapports avec les Romains (5,8-9),traduit par Bumouf(J.L),Oeuvres compléte de Tacite traduit en français avec introduction et des notes,Paris,1859.

3 Besnier(R),Les procurateurs provinciaux pendant le régne de Claude,In Revus Belge de philologie,V28 N°2,1950,p.450.

4 Ferroukhi(M), Opcit,p.42.

كليوبترة سيليني لم يتوصل الباحثون إلى التاريخ الحقيقي لوفاتها، لكن بعد الدراسات يعتقد الباحثون بأنها توفيت سنة 5 قبل الميلاد.

و تعتقد الباحثة لوندفر Landwehr بأن تسريحة شعر دروسيلا هي تسريحة رومانية: حيث أن مودة الضفائر تعود لفترة أغسطس و خلال النصف الأول من القرن الأول بعد الميلاد كما يظهر على صورة الامبراطورة أقريبين (15 ق.م-33 بعد الميلاد) (أنظر اللوحة XII صورة 2)، كما أن مودة الضفائر قد سادت بقوة في فترة تيبريوس Tiberius Claudius Nero (14-37 بعد الميلاد)، لكن تلاحظ الباحثة بأن الحلقات الدائرية لشعر دروسيلا كثيفة و غير منتهية، متجهة نحو الأعلى مما يجعلها تتسائل هل أن هذه المواصفات تشير إلى أن أصل التسريحة نوميدي؟ مع العلم بأن الرباط الملكي يؤكد على أن الصورة النحتية تمثل عضو من أعضاء العائلة الملكية. و لكن من تكون هاته الشخصية والتي تحمل تسريحة تعود لفترة تيبريوس؟ مع العلم أن كليوبترة سيليني كانت قد توفيت في هاته الفترة. لذلك اعتمدت الباحثة على رأي تاسيت المذكور سابقا بأن دروسيلا هي إبنة يوبا الثاني و كليوبترة سيليني، تؤرخ الباحثة هذه الصورة النحتية بحوالي 15-20 بعد الميلاد([1]) و هي تعتمد على تسريحة الشعر التي تعود للنصف الأول من القرن الأول بعد الميلاد. حتى يومنا هذا لم يتم التأكد من شخصية دروسيلا، من تكون؟ و حتى لو أن الباحثة لوندفر قد صنفتها في المتحف، على أية برهان اعتمدت؟، هل ما ذكره تاسيت عن النقيشة المتواجدة بأثينا كاف لكي نتأكد من هذه الشخصية؟، رغم أنه لم تنشر النقيشة من أية باحث، أين هي هذه النقيشة إذن؟ لو افترضنا أن دروسيلا تزوجت في سن 50 سنة، أي حوالي 41 بعد الميلاد فإذن يكون تاريخ ميلاد دروسيلا في 4 قبل الميلاد أي سنة واحد قبل وفاة كليوبترة سيليني، إذن فإن في 15- 20 بعد الميلاد كان عمر دروسيلا 19-24 سنة، إذا تمعنا في الرأس المتواجد بمتحف شرشال (أنظر اللوحة XXVI الصورة 1-2-3-4) فنلاحظ بأنه رأس صغير لطفلة صغيرة لا تتجاوز 10 سنوات. إذن فمن المستحيل أن تكون دروسيلا إبنة يوبا الثاني و التي تزوجت في عمر 50 سنة.

[1] Landwehr (Chr),Die römischen skulpturen von Caesarea Mauretaniae,II, Ideslplastik,männliche Figuren,Mayence,2000,p.72.

إضافة إلى ذلك إذا بقيت دروسيلا في القيصرية حتى سن 50 فلماذا لا نجد صورة نحتية أخرى لها، هل لأنها لم تكن لها أهمية؟ و هذه الفرضية نستبعدها بحيث إذا كانت فرد من العائلة الملكية، فحتما كانت شخصية مهمة، لا أظن أن يوبا الثاني اهتم بنحت شخصيات مجهولة مثلما نلاحظه بالمتحف، فهناك عدة صور نحتية لأشخاص مجهولة لا تحمل الرباط الملكي بل و أكثر هناك من لها عاهات مثل الرجل الأعمى و أخرى تمثل الشيخوخة، فهل اهتم بجلب هذا النوع من التحف و أهمل نحت صورة لابنته؟ الشيء الذي لاحظته أيضا أن حتى كليوبترة سيليني لها صورة نحتية واحدة و وحيدة في القيصرية، هل هذه صدفة؟ وماذا يعني هذا هل أن المرأة في العائلة الملكية لم تكن لها دور في المجتمع؟ كما أنني أستبعد هذه الفرضية أيضا كيف لم تكن للمرأة دورا في المجتمع و قد ضربت العملة بصورة كليوبترة سيليني، كما أنها كانت تدعم ابنها بطليموس.

لقد أشار الباحث فروخي إلى أنه عثر سنة 1938 داخل قبر في المقبرة الغربية بمدينة شرشال، على نقيشة منحوتة على مرمدة "إناء كان القدامى يجعلون فيه رماد الموتى بعد حرقهم" من الرخام أسطوانية الشكل، تخبرنا عن وجود الأميرة أورانية Urania**([1])** في القيصرية و نصها كالتالي:

hilia Bodine, /Reg(inae) Uraniae /liberta, /h(ic) s(ita) e(st) "Julia

بوديني معتوق من طرف الملكة أورانيا، يرتاح هنا

و يعتبر بوديني عبد إغريقي أو إفريقي معتق من طرف الملكة، التي كانت خليلة أو الزوجة الثالثة ليوبا الثاني، زوجة شبه رسمية و لكنها نوميدية رغم إسمها الإغريقي،لم تذكر في أية مصدر آخر إلا في هاته النقيشة**([2])**. من خلال ما ذكره الباحث فروخي و الزوجة الثالثة ليوبا الثاني، هل من المعقول أن تكون دروسيلا هي ابنة يوبا الثاني و أورانيا؟ و إذا كان كذلك لماذا لا نجد أية صورة نحتية لهاته الملكة. فإذا كانت تستطيع أن تحرر عبد فحتما كانت ذو نفوذ و قوة، مما يوحي بأنه ربما كانت لها تمثال أو صورة نحتية في مكان ما في

[1] اسم أورانيا هو إسم إغريقي، أي ملكة السماء في الميتولوجيا الإغريقية، يعتبر إله ذكر اسمه اورانوس تحول إلى إلهة أنثى و أطلق عليها اسم اورانيا ; Shelling(F.W),Philosophie de la mythologie,Traduit par Perne(A),Ed,Jerome Million,Grenoble,1994,p.129.

[2] Ferroukhi(M),Opcit,p42.

القيصرية. و ما الذي جعل الباحث فروخي يتأكد من أنها نوميدية؟ لما لا تكون إغريقية بحيث إسمها يوحي إلى ذلك، أهم من ذلك فإذا ربطنا هاته المعلومة مع ما ذكره تاسيت عن النقيشة المتواجدة بأثينا، التي تخبرنا بأن دروسيلا هي ابنة يوبا الثاني و كليوبترة سيليني، ربما كان يقصد إبنة يوبا الثاني و أورانيا التي ممكن أن تكون ذو أصل إغريقي !.

3 – دراسة الصور النحتية ليوبا الثاني:

أما فيما يخص الصور النحتية للملك يوبا الثاني التي عثر عليها بمدينة شرشال، فلدينا رأس يوبا الثاني (أنظر اللوحة XX) "لم نخصص له بطاقة تقنية لأنه حاليا ليس معروض بمتحف شرشال" له شكل بيضوي ذات ملامح خشنة، طريقة نحته مختلفة جدا عن باقي صوره الأخرى، ولكن لا يمكننا القول بأن النحات لم يهتم بنحت صورة الملك بشكل دقيق، بل من المرجح أن هذا الأسلوب قد عمل عن قصد، فربما أراد النحات إظهار من خلاله أصل يوبا الثاني، أو أن شكله الطبيعي كان على هاته الصفة، وهناك رأس آخر متصل بجذع رقم جرد المتحف S166 (أنظر اللوحة XVII الصورة 2) ملامحه تشبه نوعا ما إلى ملامح رأس يوبا الثاني (اللوحة XX) ولكنه طرأت عليه بعض التعديلات، ويقول الباحث مزارMazard**(1)** بأن هذا الرأس يمثل يوبا الثاني في سن الثلاثين، أما وجهه فيفتقد تماما للتعبيريةExpressionisme وهذه الخاصية تميز بها الفن الكلاسيكي في الفترة الأغسطسية، كما يضيف أيضا بأنه عثر على قطعة نقدية من الذهب**(2)**، و هي القطعة الوحيدة التي زودتنا بالصورة الحقيقية ليوبا الثاني خلال فترة قدومه إلى القيصرية، وأما العدد الكبير من صور يوبا الثاني فما هي إلاّ صور متفق عليها وليس صور أصلية**(3)**.

ولكن ما يلفت الإنتباه هو تواجد صور عديدة ليوبا الثاني ذات ملامح متشابهة، وفي أماكن مختلفة من العالم الروماني، وهذا له تفسيرين سواء أن النحاتين اتفقوا على شكل معين للملك وقاموا بنحته، أو أن هاته الصورة هي الشكل الحقيقي ليوبا الثاني. كما تقول

[1] Mazard(J) et Leglay(M), Les portraits du Musée de St Gsell d'après les sculptures et les monnaies,Imp officielle, Alger,1958,p.17

[2] Mazard(J),Corpus NumorumNumidiae Mauretanique,Ed art et métier graphique,Paris,1955,p.108,n°.297.

[3] Mazard(J) et Leglay(M),Opcit,p.19.

الباحثة بوكير(Boocker-Colozier(E **([1])** أن رأس يوبا الثاني (أنظر اللوحة XX) ليس له قيمة فنية كبيرة، ولم يعط له النحات الإهتمام الكامل ولكن لديه ملامح غريبة، مثلا الجمجمة دائرية وممدة تشبه للشكل الزنجي وهي الصورة الوحيدة التي تحمل هاته الصفات، أما الصورة الأخرى فقد نحتت بشكل مخالف، ولكن لا يمكن القول أن هذا الرأس ليس له قيمة فنية كبيرة، لأننا لا ننسى بأن هذه الصورة هي لملك القيصرية ولا يمكن للنحات إهمال هذا الجانب، وإنما يمكننا القول أن النحات لم يركز على دقة التفاصيل، أو أن الرأس نحت على شكله الطبيعي أي بشكل واقعي.

أما الباحثة الألمانية لوندفر (Landwher(Ch **([2])** فتقول إذا تم التعرف على الصور النحتية ليوبا الثاني بدون أية مشاكل، فقد وقعت أخطاء و خلافات على قطعتين تم العثور عليهما الأولى و تتمثل في رأس عثر عليه سنة 1926، كان معروض بمتحف شرشال (اللوحة XX)- و لكن الباحثة قررت إلغائه من المجموعة الملكية و هو حاليا غير معروض مع العائلة الملكية- و قد عرفه الباحث قزال على أنه يوبا الثاني و يعتقد بأن تشوه الجمجمة ناتج عن نقص مهارة النحات. و تضيف الباحثة لوندفر Landwehr بأنه يمكننا ملاحظة تشوه الجمجة، الأذنان و الرقبة على الجهة اليمنى. أما الرباط الملكي فهو منحوت فوق الجبهة بأسلوب سطحي و ينتهي بشكل جاف على الجانبين، الرقبة ليست مكسورة. الجهة السفلية اليمنى للرأس منحوتة بطريقة غير متقنة، أما الجهة اليسرى فقد إعتنى بها النحات.

إذن فيعتبر هذا الرأس قطعة للدراسة. أما الإشكالية المطروحة فهي من هو الذي قام بإنجاز هذه التحفة و متى أنجزت؟ و السؤال يبقى مطروح. كما أنه من غير الممكن أن يكون يوبا الثاني هو صاحب هذه التحفة الرديئة، و تضيف الباحثة بأنه لا يمكننا التحقق ما إذا كان يوبا الثاني قد نحت بهذا الشكل. و ليست هناك أيه علاقة بين هذه التحفة السيئة وبين المجموعة الهامة للصور النحتية للعائلة الملكية التي عثر عليها بمدينة شرشال، و لهذا السبب لا يمكنني تصنيفها و لا تأريخها. و بالمقابل فقد فاجأنا الباحث بوكير كولوزيي

[1] Boocker-Colozier(E),Quelques marbres de Cherchel au musée du louvre,Libyca,1er Semestre,T.I,1953,p.26

[2] Landwher(Ch),Les Portraits de Juba II,Roi de Maurétanie,et de Ptolémée,son fils et successeur,Revue Archélogique,Presses Universitaires de France,2007/1 n° 43,p.76

Colozier(B.E) **([1])** بفكرة غير متوقعة: أن هذا الرأس الدائري الممدد جدا، الزنجي الشكل إنما يظهر لنا الصفة الحقيقية ليوبا الثاني، و بذلك فكل الصور النحتية كان يجب أن تصحح على هذا الأساس. أما الباحث Picard (G-Ch) **([2])** فقد وضع حد لهذه الفرضية من خلال تمثال نصفي من البرونز عثر عليه في مدينة فوليبيليس Voulubilis سنة 1944 (أنظر اللوحة XXVII الصورة 1-2-3)، السمامة في حالة حفظ جيدة محفوظة بمتحف الرباط. و كانت التحف البرونزية تقدر أكثر من التحف الرخامية- بحيث كانت تعتبر تحف أصلية- فلهذا أعيد النظر في الأراء السابقة من خلال أبحاث أثرية جديدة، إذن فبعد العثور على تحفة رائعة من البرونز ليوبا الثاني لا يمكننا تصور بأن الصورة النحتية السابقة هي ليوبا الثاني**([3])**. إذا اتبعنا رأي الباحثون و لم نعتبر هذه الصورة النحتية هي ليوبا الثاني، إذن لمن هاته الصورة النحتية؟ مع أنه يحمل الرباط الملكي، إذا تمعنا بدقة في الصورة النحتية (اللوحة XX) لوجدنا أن الشفاه السفلى تشبه لحد كبير للصور النحتية ليوبا الثاني خاصة تلك المتواجد بمتحف اللوفر (أنظر XXVIII الصورة 3-4)، حتى عرض الأنف، الوجنتان و حتى حجاج العينين مرتخي و ينزل على الجفن العلوي للعين، رغم أن الصورة النحتية ليوبا الثاني (اللوحة XX) أو أين كان ليست منحوتة بأسلوب راقي و دقيق، كالذي استعمل على باقي الصور النحتية، لكنة لا يجب أن ننكر الملامح المتشابهة فيما بينهم، إذن كيف لنا أن نلغيه تماما من المجموعة !.

أما الشيء المهم الذي يجب ذكره هو ما أشار إليه الباحث قوكلير**([4])**، بحيث يقول أنه عثر على عدة تماثيل تصويرية جنائزية لأطفال و سيدات رومانيات، طريقة إنجازهم ليست ذات جودة عالية، وهي تشبه لتمثال نصفي عثر عليه في إحدى قبور مدينة شرشال وهو متواجد في متحف قسنطينة، وهته الرؤوس منجزة بطريقة فنية محلية، لها نفس الخاصيات مثلا: قمة الرأس على شكل حد، انعدام الجمجمة، العينين بارزتين، شكل الوجه

1 Boucher-Colozier(E),Quelques marbres de Cherchel au Musée du Louvre,Libyca,1,1953,P.28-30.
2 Picard(G-Ch), Le probléme du portrait d'Hannibal,Karthago,VII,1963-1964,P.32
3 Landwher(Ch) ,Opcit,P.76
4 Gauckler(P),Opcit,p.63-64,note.1.

بيضوي، الذقن رقيق وبارز، ونلاحظ أن هاته الخاصيات تنطبق إلى حد كبير على رأس يوبا الثاني (اللوحة XX)، وهو مختلف جدا عن باقي الصور المتواجدة بمتحف شرشال، فمن المحتمل أن يوبا الثاني قد أراد أن يحتفظ بصورة تذكره بأصله الإفريقي، ولهذا السبب نحت بأسلوب محلي أو أن هذا الرأس قد نحت في ورشة مخالفة عن الورشات الأخرى.

لدينا صورة نحتية أخرى للملك يوبا الثاني من الرخام متواجدة بمتحف كوبنهاج Copenhague**(1)** و هناك نسخة من الجبس في حالة جيدة معروضة في متحف شرشال ذات ملامح شابة وفتية (أنظر اللوحة XXI الصورة 1-2-3-4)، و كان ينتمي هذا الرأس إلى مجموعة سًيارة Siarra بروما، يشبه إلى رأس آخر من البرونز متواجد بمتحف الرباط**(2)** المذكور سابقا (اللوحة XXVII)، وبالتالي فهتان الصورتان تشبهان لرأس يوبا الثاني المتواجد بمتحف شرشال (اللوحة XVII)، ولكنهما منحوتان بأسلوب أكثر دقة، مع إدخال بعض التعديلات طبعا، إضافة إلى ذلك لديهم نفس التسريحة، الشعر مجعد وينزل قليلا على الجبهة، وهي نفس التسريحة التي كان يتبعها الأباطرة خلال بداية القرن الأول بعد الميلاد أو فترة عائلة الأيوليون (14ق.م-68 بعد الميلاد)، ويعتقد الباحث بيكار Picard**(3)** بأن أسلوب المجموعة المتواجدة بمتحف شرشال ليوبا الثاني، يتميز بطبعة هيلينستية والتي تنتمي بدورها إلى الإيقونية الرومانية ، وتتجه خاصة نحو أسلوب مجموعة صور الإمبراطورة أقريبا ذات نزعة أقل مثالية، وأقل كلاسيكية والتي تعتبر من خصائص الفن في نهاية القرن الأول قبل الميلاد.

و تقول الباحثة لوندفر Landwehr بأن الرأس منحوت من جزئين؛ فقمة الرأس نحتت على حدى وهناك جزء ثالث مفقود و الذي يبدأ من قاعدة الأنف إلى غاية الحواجب. فالتكملة المصنوعة من الجص لم تعط أهمية لشكل حجاج العين و حواجب يوبا الثاني و لا حتى لتناسق الرأس،وقد استعمل سكان مدينة شرشال هذا الرأس و خلال عدة سنوات كمقياس للضغط الجوي. ما يميز هذا الرأس هو لون الشعر الأحمر، فحسب الباحثة لوندفر

1 Güntter(H) et Horn(Ch) et Rüger(B),Die Numider,Reinland,Verlag,Bonn,1979,p.496,Tafel.61

2 Ibid,p.490,Tafel.58

3 Picard(G.Ch),Le portrait d'Hanibal,Karthago XII ,1963-64 ,P.32

Landwehr اللون الأحمر لم يكن منتشر على كل الرأس كما ذكر من قبل من طرف الباحث قوكلير، و الذي يعتقد بأن الرخام كان يحتوي على أكسيد الحديد و كذلك كما كان يعتقد الباحث بولسان Poulsen بأن الرخام كان يحتوي على مادة الكوبالت، و لكن الباحثة و حسب إعتقادها بأن اللون الأحمر كان يخص فقط الشعر، بحيث استعمل عن قصد (كان اللون الخاص بشعر النوميديين)، أو على الأقل طبقة تعداد الألوان كانت حمراء، و نجد أثار هذا اللون حتى يومنا هذا و هو يتزايد بفعل الرطوبة**([1])**. و خلال سنة 1987 تمكنت الباحثة من الربط بين هذا الرأس و جذع تمثال في حالة جيدة، منحوت بإتقان و الذي تم العثور عليه بحفريات الحمامات الغربية (أنظر اللوحة XVII)، و ما ساعدها في ذلك هو الأخاديد المتشابهة على كل الرأس و قطعة الكلاميد، والتي بدورها توحي بأن هاتان القطعتان تنتميان إلى نفس التمثال (اللوحة XVII) **([2])**.

و هناك رأس أخر ليوبا الثاني كان يمتلكه السيد هنري بوكير(H) Boucher فرنسي الأصل، يقيم بمقاطعة فرنسية Gérardmer و كان أنذاك وزير التجارة. حاليا هذا الرأس قد اختفى و ما بقي منه إلا صورتان غير واضحتان (أنظر اللوحة XXVIII الصورة 1-2) مكتوب عليها مكان الاكتشاف و المرجح بمدينة شرشال، و قد نشرت من طرف الباحث قوكلير و الذي يرى بأن الجزء السفلي للرأس منحوت على حدى، و بهذا فإن تقنية الوصل تشبه تلك المستعملة في الرأس الوردي السابق ليوبا الثاني**([3])**.

أما الباحث فيتشن Fittschen فيعتقد بأن هذا الرأس لم تؤخذ له أية صورة لهذا لم يضفه إلى قائمته**([4])**. و في حوالي سنة 1900 وهبت صورتين نحتيتين ليوبا الثاني عثر عليهما في مدينة شرشال سنة 1882 في الملكية الخاصة لنيكولاس، الرأس الأول قام بشرائه الباحث وايل Waille سنة 1891 و وهبه لمتحف اللوفر (أنظر اللوحة XXVIII الصورة 3)، الرأس متآكل نوعا ما، الجبهة جد مقببة ذات بشرة رخوة، له نقرة عميقة محفورة بين الذقن و الفم، زاويتا الشفاه متدليتان و هذه الصورة النحتية تمثل يوبا الثاني

1 Landwher(Ch),Opcit,p.72.
2 Ibid,p.72,Note 30.
3 Ibid, p.73.
4 Idem,p.73,Note 35.

مسنا. أما الرأس الثاني فهو أكثر شباب يتواجد في ذخيرة متحف اللوفر و قد إشتراه الباحث قزال و الذي بدوره وهبه لمتحف اللوفر (أنظر اللوحة XXVIII الصورة 4).

كما تمكن الباحث أرندت Arndt من التعرف على صورة نحتية ليوبا الثاني متواجدة بمدينة مدريد (أنظر اللوحة XIXX الصورة 1)، هذا الرأس في حالة حفظ سيئة ذات لمسة شبابية بحيث أعيد تشكيل الأنف، الشفتان و الأذنان ما عادا تسريحة الشعر فهي أصلية و لكنها بعيدة تماما عن تسريحة شاب**([1]).**

كما عثر الباحث بوب Boube بمدينة سلا بالمغرب على رأس صغير ليوبا الثاني في غاية البساطة يعطينا صورة مغايرة تماما ليوبا الثاني (أنظر اللوحة XXIX الصورة رقم 2)، ويمكننا ملاحظة تقدم سن يوبا الثاني في هذه الصورة النحتية من خلال التجاعيد الواضحة والتي تبدأ من أرنبتا الأنف. **([2]).**

لدينا صورة أخرى ليوبا الثاني (أنظر اللوحة XXII صورة 1-2-3-4) مختلفة بعض الشيء عن باقي صور يوبا الثاني، و قد عثر عليها سنة 1921 متصل بجذع مكسور، و قد صنفه الباحثين الفرنسيين كصورة نحتية ليوبا الثاني، كما هناك قطعة من رأس كانت بذخيرة متحف شرشال (أنظر اللوحة XXVII صورة 4) لم ينشر عليه أي شيء، وتم التعرف عليه من خلال تطابق وضعية الرباط الملكي على الجبهة مع وضعية الرباط الملكي لرأس يوبا الثاني السابق (لوحة XXII)، كما تعتقد الباحثة لوندفر Landwehr من خلال مقاسات الأذنان أن هذا الرأس كان له نفس حجم رأس يوبا الثاني السالف الذكر**([3])**، وتعتقد أنها تقترب أكثر من صور بطليموس فبعد المقارنة بين هذا الرأس والقطع النقدية لبطليموس التي ذكرها الباحث مازارMazard**([4])**، ذات الصفات التالية: ذقن دائري، رقبة طويلة وعريضة، عينان واسعتان، جبهة ضيقة، حاجبان بارزان، شاربان رقيقان، ويحمل على البعض منها لحية، كما أنها قامت بمقارنة أخرى مع باقي الصور سواء المتواجدة في متحف شرشال أو متحف اللوفر، ومن بين الصور المتواجدة بمتحف

1 Landwher(Ch),Opcit,p.74.
2 Ibid,p.76.
3 Idem,p.74.
4 Mazard(J),Opcit,p.252.

اللوفر هناك رأس عثر عليه في منطقة حمام ريغة سنة 1883 (أنظر اللوحة XXX صورة 3-4) ، وقد نقله الباحث وايل Waille سنة 1896 إلى متحف اللوفر**([1])**، له تقريبا نفس مقاسات رأس يوبا الثاني (لوحة XXII)، نفس الوضعية، ولكن رقبته ذات بنية أضعف نوعا ما من بنية رأس يوبا الثاني بمتحف شرشال، وإذا ما قارناه أيضا مع رأسي بطليموس المتواجدين بمتحف شرشال (اللوحة XXIII) و(اللوحة XXIV) فنجد أن لهم نفس الملامح مع بعض التغييرات الطفيفة، وهذا راجع إما لتقدم السن بحيث أنه يحمل لحية في الصورة (اللوحة XXIV)، أما في الصورة النحتية (اللوحة XXII) له ملامح شابه ذات وجه ممتلىء قليلا، وعلى الصورة النحتية (اللوحة XXIII) له ملامح فتى صغير، أو أن هذا راجع لاختلاف النحات أو الورشة ولهذا السبب نلاحظ تنوع في المقاسات وأيضا اختلاف طريقة النحت، فهنا ركز النحات على الناحية الجمالية وخاصة تسريحة الشعر.

أما في الصورة النحتية (اللوحة XXII) أراد النحات أن يبين قوة وهيبة الإمبراطور، وأما في الصورة النحتية (اللوحة XXIII) فقد مثل الإمبراطور بصورة واقعية ولكن عموما الملامح تبقى نفسها على كل الصور.

ومن المرجح أن كل هاته الصور التي ذكرناها سواء ليوبا الثاني أو بطليموس فهي تعود إلى فترة الأيوليون أي بداية ومنتصف القرن الأول، بحيث اهتم النحاتين في هته الفترة خاصة بالوجه، و أعطوا له طابع واقعي و إيقوني.

4 – دراسة الصور النحتية لبطليموس:

لقد اختلفت و تعددت الأراء فيما يخص الصور النحتية لبطليموس، فحسب الباحثة لوندفر Ch.Landwher**([2])** أول من تعرف على إحدى صور العائلة الملكية هو الباحث باولو فيسكونتي Paolo Visconti، حيث قام بنشر سنة 1830 ميدالية عثر عليها بضواحي روما (أنظر اللوحة XXX الصورة 1) ، قام بمقارنتها بصورة مراهق يحمل الرباط الملكي متواجدة بالفاتيكان، منقوش عليها العبارة التالية: *PTOLEMAEVS REGIS REX IVBAE F(ilius)* (أنظر الشكل 6)، تتواجد حاليا في مدينة فينا. أما الصورة

1 Boocker-Colozier(E),Opcit,p.28.
2 Landwher(Ch),Opcit,p.68.

المتواجدة بمتحف الفاتيكان (أنظر اللوحة XXXI الصورة 3-4) فهي كالتالي: الرأس والجسم لهما تنسيق حديث، الأنف و الشفاه العليا قد تم إعادة تشكيلهما، مما يعطي هيئة خاطئة لمظهر الشخصية.هناك صورة نحتية لبطليموس في حالة حفظ جيدة تعطينا صورة أفضل لأنف و فم الإمبراطور (أنظر اللوحة XXXII الصورة 1-2-3)، فالأنف ضيق عند جذره ثم يتسع قليلا ليبقى بعدها مسطحا نسبيا، الفم صغير، الشفتان مقببة نوعا ما، تم العثور على هذا الرأس بمدينة شرشال سنة 1843 وبعدها إشتراه متحف اللوفر. و ربط الباحث فيسكونتي P. Visconti بين هذه الصورة وتلك المتواجدة بالفاتيكان، ما ساعده على دعم تطابق الصورتين هو ملخص نشر في مجلة الأثار سنة 1857. و من خلال وصف الرأس المتواجد بفيلا ألباني بروما Villa Albani (أنظر اللوحة XXXII الصورة 4) ضم هذه الصورة النحتية إلى تلك المتواجدة بمتحف اللوفر والفاتيكان.

و خلال سنة 1882 قام الباحث أدولف ميكائيليس Adolf Michaelis بالتحقق من هوية رأس ينتمي إلى مجموعة وبورن أيبي بانجلترا Woburn Abbey (أنظر اللوحة XXXIII الصورة 1-2) بأنه بطليموس. فالرأس جد متآكل و الأنف أعيد تشكيله. وقد عثر على رأس أخر في حالة حفظ سيئة، خلال حفرية في مدينة شرشال سنة 1901 (أنظر اللوحة XXIV الصورة 1-2-3-4) يتواجد في متحف مدينة شرشال **([1])**.

و تضيف الباحثة لوندفر Ch.Landwher أن هناك ثلاثة رؤوس يمثلون بطليموس في مرحلة الطفولة و هم: الأول جذع عثر عليه بمدينة شرشال، أو ضواحيها سنة 1883 (أنظر اللوحة XXX الصورة 3-4)، إشتراه متحف اللوفر ،عرض بالمتحف ابتداءا من سنة 1885**([2])**. و الرأس الثاني عثر عليه بمدينة شرشال سنة 1886 في حالة حفظ سيئة و هو متواجد بمتحف اللوفر (أنظر اللوحة XXXIII الصورة 3)، عرض بالمتحف ابتداءا من سنة 1886 وكان هذا الرأس مهيأ لدمجه مع جذع تمثال أو الاله هرمس**([3])**. أما الرأس الثالث فهو لتمثال نصفي من البرونز أصله غير معروف (أنظر اللوحة XXXIII الصورة

1 Landwher(Ch),Opcit,p.70.
2 Ibid,p.70,Note.21.
3 Id,p.70,Note.22.

4)، حاليا هذا الرأس مختفي و قد نشرت هذه الصورة من طرف الباحث أولوف فيسبرق Olof Vessberg سنة 1947، كان ينتمي خلالها لمجموعة خاصة في السويد. ينقصه الرباط الملكي و الذي أنجز منفصلا عن الرأس**([1])**. وقد مثل في هذه الصورة بطليموس في عمر الثامنية أو عشرة سنوات، شعره قصير و مسرح في شكل طاقية مسطحة. أما في الرأس الأول و المتواجد بمتحف اللوفر فنلاحظ شكل الرباط الملكي جد واضح.

كما عثر في مدينة شرشال خلال سنة 1960 على رأس بطليموس (أنظر اللوحة XXIII الصورة 1-2-3-4) و قد خصص له الباحث فرانسوا شامو F.Chamoux منشورة واسعة، بحيث مثل بطليموس في سن صغير، خصلات شعره عريضة و متماسكة بشكل جد بارز، شبه الباحث شامو F.Chamoux تسريحة بطليموس بتسريحة كل من قايوس Gaïus (120-180 بعد الميلاد) و لوكيوس قيصر (17 ق.م-2 بعد الميلاد). كما لوحظ ظهور لصورة نحتية لبطليموس طفل لا يعرف مكان اكتشافه (أنظر اللوحة XXXIV الصورة 1)، خلال بيع بالمزاد العلني بمدينة سوتيبيز Sotheby's بنيويورك خلال سنة 1999، لكن سرعان ما اختفى و لا يعرف مكانه حاليا.

ففي هذه الصورة نجد شعره كث يحيط وجهه على شكل هالة، منتفخ فوق جبهته، نفس تسريحة كل من الصورة النحتية الموجودة ب Woburn Abbey (أنظر اللوحة XXXIII الصورة 1-2) و تلك الموجودة بالفاتيكان (أنظر اللوحة XXXI الصورة 3-4). و سرعان ما تغيرت ملامح وجه بطليموس بشكل ملفت و هذا يظهر من خلال أثار على وجهه توحي لظهور لحية، فمن المفترض أن هاته الصورة النحتية كانت تمثل بطليموس في سن ما بين خمسة عشرة وثمانية عشرة أعوام.

بعد ما قدمنا الصور النحتية الخمسة لبطليموس في سن الطفولة و المراهقة، هناك ثلاثة رؤوس في صورة رجل ناضج ملتحي، الرأس الأول المتواجد بتحف اللوفر (أنظر اللوحة XXXII الصورة 1-2)، الثاني بفيلا ألباني (أنظر اللوحة XXXII الصورة 4) و الثالث المتواجد بمتحف شرشال (أنظر اللوحة XXIV الصورة 1-2-3-4) و نلمح من رأس لأخر

[1] Landwher(Ch),Opcit,p.70,Note.23.

تقدم سن الشخصية، فالوجه أصبح ممتلئ أكثر و البشرة مرتخية و عليها تجاعيد، أما تسريحة الشعر فلم تتغير. هناك قطعة لرأس بطليموس متواجدة بمتحف شرشال لها نفس تسريحة هذه المجموعة، لكن حجم الرأس أكبر منها، ضف إلى ذلك أنه غير ملتحي (أنظر اللوحة XXXIV الصورة 2-3)، الجهة اليسرى للوجه منكسرة**(1)**. و قد تم تشخيصها بصورة بطليموس من خلال تسريحة الشعر: بحيث ما يميزها هو ترتيب حلقات الشعر قرب الأذن اليمنى (أنظر الشكل 7-8)، و تتدلى على الجهة الخلفية للرأس بعض الحلقات المجعدة، أما من الجهة الأمامية فينزل الشعر المعقوف نوعا ما على الجبهة.

كما عثر على قطعة رأس أخرى بمدينة شرشال سنة 1928 (أنظر اللوحة XXV الصورة 1-2-3-4)، متواجدة حاليا بمتحف المدينة، حيث بقيت و لفترة طويلة مجهولة الهوية. وخلال حفرية أقيمت بمدينة صالا بالمغرب سنة 1960، تم العثور على تمثال كبير لبطليموس و هو متواجد حاليا بمتحف الرباط (طول التمثال: 1.85 م) **(2)**. خلال سنة 1960 تم التعرف على هوية التمثال و الرأس، من خلال مقارنة بين هاتين التحفتين قام بها الباحث جون بوب Boube.J ليتوصل بأن كلا التحفتين هما لبطليموس**(3)**.

5 – دراسة مقارنة و تأريخ الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس:

كانت هناك عدة دراسات خاصة بيوبا الثاني و عائلته، لكن أهم دراسة و التي طالما إعتمد عليها الباحثون هي للباحث فيتشن Fittschen(K) **(4)**، فقد قام بدراسة مفصلة للصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس، كذلك مقارنتها و تأريخها، لتأتي بعدها الباحثة لوندفر Landwehr وتشكك في كل نتائج فيتشن Fittschen(K)، حتى أنها تعتقد و تؤكد بأن نتائجه كانت خاطئة و قد أدت عدة باحثين إلى اتجاه معاكس، فأردات تصحيح أخطاء الباحث لهذا قامت بدراسة مفصلة عن الصور النحتية ليوبا الثاني و ابنه بطليموس، لكنها قبل المباشرة في عملها أرادت تقديم أبحاث فيتشن و هي كالتالي:

---

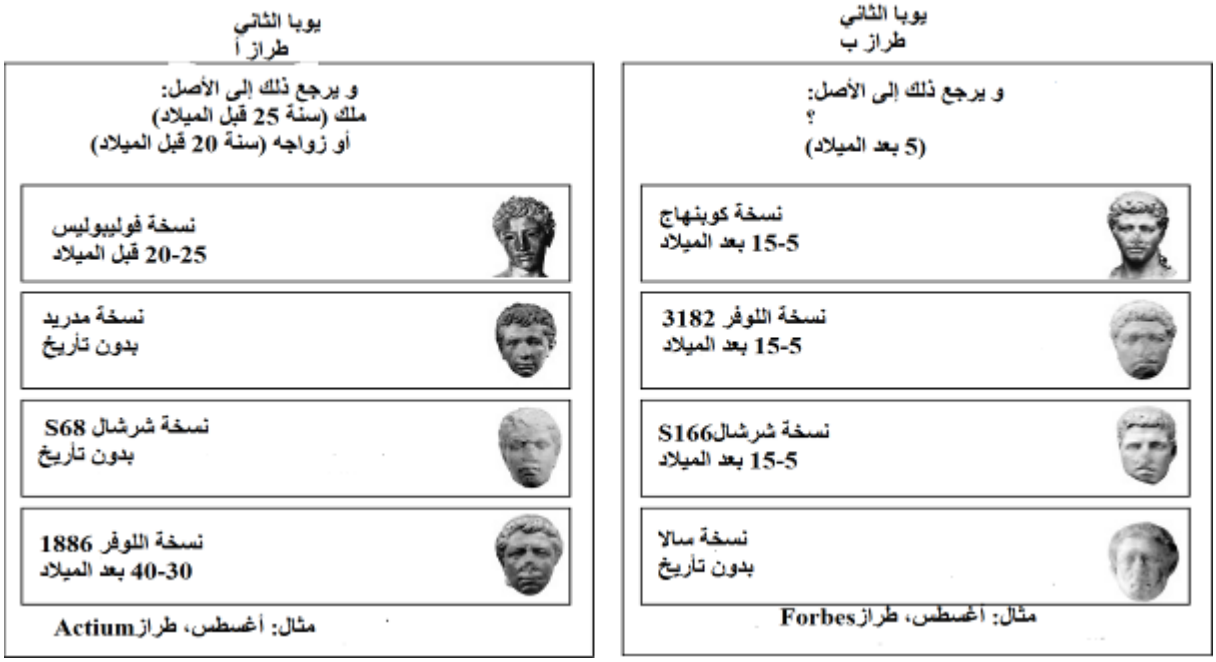
1 Landwher(Ch),Opcit,p.70.

2 كان يعتقد الباحث فيتشن Fittschen بأنه تمثال يوبا الثاني

3 Landwher(Ch),Opcit,p.72.

4 Fittschen (K),Die Bilnisse der mauretanischen Könige und ihre stadtrömischen Vorbilder,Mad.Mitt.,15.1974 ; Fittschen (K),Die Bilnisse numidischer Könige, dans Numider Vorbilder,Mad.Mitt.,1979.

فتقول الباحثة لوندفر Landwehr **([1])**وسط الغموض الذي أثارته فرضيات و نقيضها للباحث فيتشن Fittschen و التي نشرها في دراسته : و قد عرضت في ثلاثة تقارير نتائج أبحاثه عن الصور النحتية للعائلة الملكية من خلال دراسات منهجية و مقارنة، فقد أكد تطابق الصور النحتية مع يوبا الثاني و بطليموس، بالإضافة الى ذلك صنف الصور النحتية الى مجموعات (أنظر الجدول رقم 01 و 02) على أساس تسوية الشعر و هي كالتالي:



الجدول رقم 01 نظام الصور النحتية ليوبا الثاني حسب الباحث فيتشن بتصرف من الطالبة

عن *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.78*

[1] Landwher(Ch),Opcit,p.70..

الجدول رقم 02 نظام الصور النحتية لبطليموس الثاني حسب الباحث فيتشن بتصرف من الطالبة

عن *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.78*

تبدو لنا، من أول وهلة، هذه المجموعة مقنعة، بحيث تكرر طريقة تسوية الشعر. ولكن بالنظر عن قرب واذا أخذنا بعين الاعتبار المسكوكات و مراجع التأريخات، نكتشف عدة شكوك و تناقضات بالنسبة للتواريخ التي توصل اليها الباحث فيتشن Fittschen.

و حسب رأي الباحثة لوندفر Landwehr أن هذه الدراسات، التي طالما أثرت و اعتمد عليها الباحثون في دراساتهم للصور النحتية للقيصرية و تأريخها على مدى ثلاثون سنة، تعتبر خاطئة. و لتوضيح ذلك يجب أن نناقش دراسات الباحث فيتشن Fittschen و لحصر مسألة الصور النحتية للملوك النوميدين، من الضروري فتح قوص صغير على انتاج الصور النحتية(1).

1 Landwher(Ch),Opcit,p.78.

و قبل ذلك تطرقت الباحثة لوندفر الى ذكر بعض الجوانب السياسية للصور النحتية في عهد الامبراطور أغسطس Auguste، التي طالما تعمق فيها الباحث فيتشن Fittschen.

أولا: حسب الباحث فيتشن، سادت موضة نسخ المقياس و ذلك من خلال قولبة من الجص، للتحف القديمة و المهمة في النحث المثالي. على كل صور الإمبراطورية ابتداء من القرن الأول قبل الميلاد (أو قبل ذلك). حسب المختصين في الصورة النحتية، لقد اتبعت هذه التقنية منذ عهد الامبراطور أغسطس Auguste (27-14 بعد الميلاد) في انجاز الصور النحتية للامبراطور.

ثانيا: كان الإمبراطور أوكتافيان/أغسطس Octavien/Auguste يطلب انجاز صورة نحتية جديدة له في بعض المناسبات. بما أنه كان يرغب دائما أن يمثل في صورة شاب، لم تتغير أبدا ملامح وجهه، بينما عدلت تسريحة شعره. إذا بما أن ليس للسن دور فكان يتم التعرف على مختلف النمادج من خلال تسريحة الشعر**([1])**.

ثالثا: كانت النمادج القديمة تقلد حتى بعد انجاز تمثال جديد للامبراطور أغسطس. فبذلك فان تأريخ سلسة من " الطراز" يمكنها الامتداد لمدة زمنية طويلة.

رابعا: وراء هذا الإنتاج الوافر كانت هناك إرادة سياسية. بحيث أن الامبراطور أغسطس كان يقرر بنفسه عن الصورة التي يريد نقلها عبر انتشار صورته النحتية. حيث طغى طابع المثالية على هذه النماذج، حتى مع تقدم سنه بقي في شكل شاب وسيم كإله. مما يجعلنا نظن بأن هناك رسالة من وراء ذلك تعلن بان الامبراطور أغسطس كان يجلب و يضمن النجاح و السلام الدائمان**([2])**.

خامسا: كان هدف الامبراطور أغسطس اتباع دعاية واسعة للخلافة هدفها ضمان الصورة الملكية في المستقبل و نقلها لأعضاء عائلته. ومن وسائل هذه الدعاية، كانت هناك نماذج لأشخاص مختارة، بحيث كانت صورهم النحتية تنجز وفقا لصورة أغسطس ولكن طبعا كان للتسريحة دور جد خاص.

---

1 Landwher(Ch),Opcit,p.78.

2 Ibid,p.79

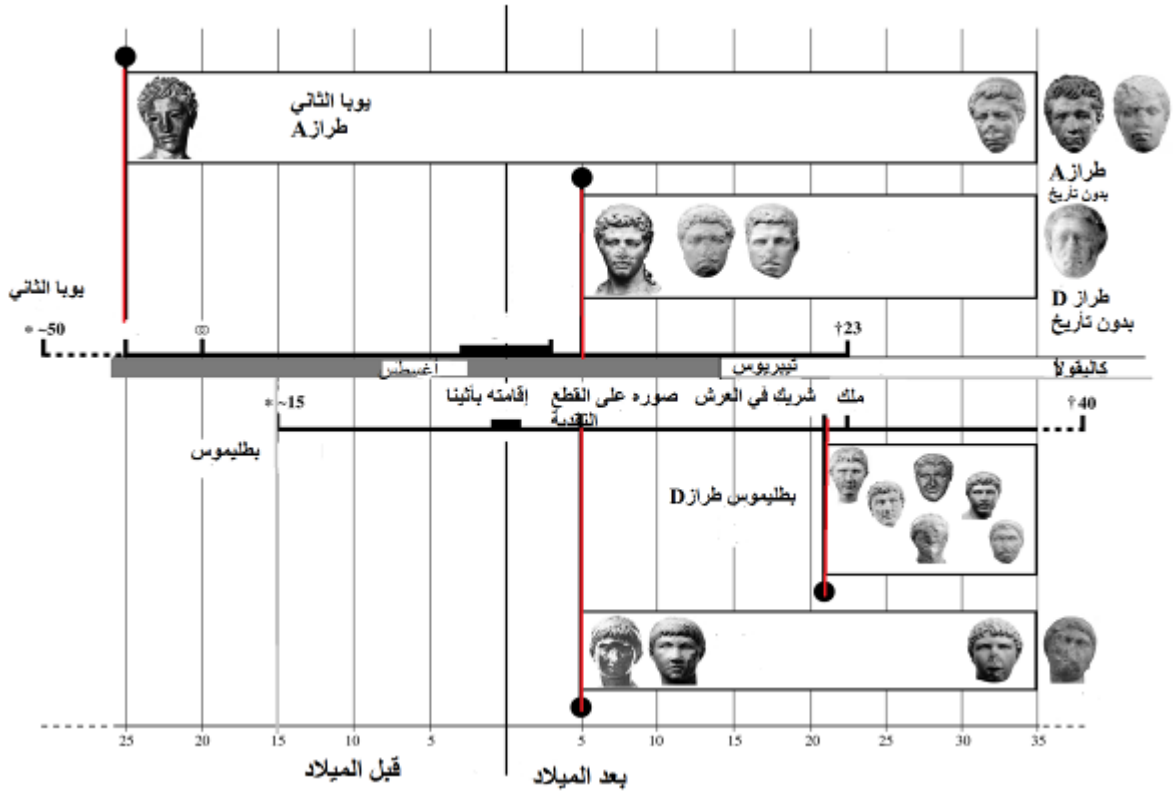
انطلق الباحث فيتشن Fittschen في دراسته للصور النحتية لملوك الموريطانية من المقدمات المنطقية التالية :

سياسة تمثيل صور الامبراطور أغسطس بأسلوب انتشار واسع و حكيم للاحتفاظ بالسلطة، هي كذلك مشروعة بالنسبة ليوبا الثاني و ابنه بطليموس و هي كالتالي:

1. فقد أعيد النظام الاغسطسي. فكانت تنجز صورة نحتية أصلية يتم نشرها عن طريق نسخ. أما فيما يخص الإنجاز و التوزيع فهناك احتمالين : إما أن الصور الأصلية و النسخ كانت تنجز في القيصرية، و إما أنها كانت تنجز في روما، ربما تحت مراقبة حكومة الامبراطور. تؤخذ هذه الاحتمالات، خاصة، بعين الاعتبار بالنسبة للطراز **د** (الجدول رقم 02 ص 106)، أي الصور النحتية لبطليموس.

2. و قد اعتمد الباحث فيشتن Fittschen في تصنيفاته المختلفة على طريقة التسريحة وهذا بالنسبة للطراز **أ** و **ب** ليوبا الثاني (أنظر الجدول رقم 01، ص 105) و الطراز **د** و **ج** بالنسبة لبطليموس (أنظر الجدول رقم 02 ، ص 106). في الجداول 01 و 02 نرى أسباب إنجاز الصور الأصلية الأربعة مع تأريخاتها. بالنسبة للباحث فيتشن Fittschen كل الصور النحتية المحتفظ بها تعتبر نسخ، و قد تكون الصور الاصلية الأربعة مفقودة.

3. كان بالإمكان إعادة نسخ هذه النماذج حتى نهاية الأسرة المالكة. يمكننا، في هذه الجداول ملاحظة تأريخات الباحث فيتشن Fittschen لنسخ الصور النحتية. أنظر المخطط 2 التالي:



(المخطط رقم 02): التسلسل الكرونولوجي للصور النحتية لبطليموس و يوبا الثاني حسب الباحث فيتشن

بتصرف من الطالبة عن *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.80*

- يمثل المخطط الأحداث الهامة في حياة يوبا الثاني و بطليموس و هي موضحة في الخط الأفقي.

- داخل الإطار الأفقي يوجد الصور النحتية و التي يعتبرها الباحث فيتشن كنسخ مقلدة للصور الأصلية.

- و يمثل الخط العمودي المشار إليه باللون الأحمر تاريخ إنتاج الصور الأصلية.

يبين المخطط 02 بواسطة أشرطة ذات طول مختلف، المدة التي تم فيها إنجاز نسخة من طراز للصورة النحتية و كيفية توزيعها عبر الزمن من قبل الباحث فيتشن.

4-5. اتبع يوبا الثاني هو كذلك برنامج سياسي. و قد يكون انفصل عن التقليد الأبوي. كان يريد أن يشبه الامبراطور أغسطس و كرر تسريحة شعره. في أسفل الجداول (الجدول رقم 01 ص 105) يمكننا رؤية من و ما هو نموذج التسريحة المشار له في الطراز؟.

في سنة 5 بعد الميلاد ظهرت الصورة النحتية للملك يوبا الثاني على القطع النقدية خلال السنة 31 من فترة حكمه، أي في سنة 5 بعد الميلاد**([1])**.

---

[1] Landwher(Ch), Opcit,p.79.

في المقابل تواجدت صورة بطليموس قرب صورة والده على القطع النقدية (أنظر الشكل 09). هذا يعني بالنسبة للباحث فيتشن (Fittschen) بأن يوبا الثاني كان يقوم بحملة لابنه كوريث له. مما يعطي أهمية كبيرة للطراز ج. قام الباحث فيتشن (Fittschen) بتقسيمه الى فوجين. بالنسبة له، نموذج صورة بطليموس المعين كوريث للعرش هي تقليد لولاة عهد روما، هذا ما صنفه بالطراز ج. و يقوم بتقسيم الطراز ج الى قسيمن : الصور النحتية ج1/ج2 (أنظر الجدول 02) و التي تقلد تسريحة شعر قايوس (Gaïus) و لوكيوس قيصر (Lucius Caesar)، من جهة و من جهة ثانية، بعد وفاة هذين الاخرين، الصور النحتية ج3/ج4 تقلد تسريحة شعر تيبريوس.

معظم الصور النحتية تصنف في الطراز د. عندما أصبح بطليموس ملكا، قلد تسريحة شعر Drusus minor، الذي عين في العام 19 بعد الميلاد كوريث لتبيريوس.و قد تغير هذا البرنامج عن ذلك المتبع من قبل والده يوبا الثاني**([1])**. كملك لم يعد يذكر الامبراطور، لكن صورة نحتية لأمير. و هذا يبين انقاص قيمة الملك وقلة التقدير لنفسه. نهاية العهد كانت مبرمجة. هذه هي فرضيات الباحث فيتشن.

و تضيف الباحثة لوندفر أن النظام الذي أقامه الباحث فيشتن (Fittschen) على سياسة الصور النوميدية التابع لعهد الامبراطور أغسطس، اعتبره الباحثون دراسة باهرة**([2])**. غير أنه، و اذا اعتبرنا كل هذا بصورة موضوعية - تاركينا على جانب فرضيات سياسية صور حملة الدعاية للخلافة-، يفتح ذلك المجال لشكوك عدة. و بالتمعن في التأريخات، نكتشف بأن الترتيب الكرونولوجي للصور النحتية لبطليموس طفل، فتى و مراهق مبني على أخطأ. بمجرد البداية، نواجه المشكل التالي: و هو عدم معرفة تاريخ ميلاد بطليموس.

اختلفت الآراء حول الفترة التي يمكن لكليوباترا سليني أن تكون قد أنجبت فيها ولدا، يعني ما بين العام 19 و 5 قبل الميلاد. يعتقد فريق من الباحثون بان بطليموس قد ولد بين العام 19 و14 قبل الميلاد، كما قدم فريق اخر حجج تفيد بأن ميلاد بطليموس كان في العام 6/5 قبل الميلاد. و قد تم متابعة و مناقشة هذه الفكرة الأخيرة من قبل الباحث Chamoux.

---

1 Landwher (Ch),Opcit,p.80

2 Ibid,p.81.

برأي الباحث فيتشن (Fittschen) **([1])**، السبب من انشاء الطراز ج هو ظهور صورة بطليموس على القطع النقدية في العام 5 بعد الميلاد (أنظر الشكل 09). ضد الطراز ج (الشكل 10) و تأريخاته يمكننا اجراء الاعتراضات التالية :

تشعب الطراز يظهر غريبا. ان كانت التسريحات تمثل مرتين قايوس/لوكيوس (Gaïus/Lucius) و الاثنين الاخريين يمثلان تيبريوس علينا اذا التكلم عن طرازين. الرأس المتواجد بمتحف شرشال رقم الجرد S 67 (أنظر اللوحة رقم XXIII الطراز ج) هو الوحيد، بخصلات عريضة متماسكة، التي يمكن مقارنتها بخصلات راسي الاميران قايوس و لوكيوس. الرأس المتواجد بمتحف السويد (أنظر اللوحة XXXII الصورة رقم 4- الطراز ج) ، بشعر ملتصق في شكل قلنسوة، له تسريحة شعر مختلفة كليا. خلافا للصور النحتية له كطفل (أنظر اللوحة XXIX الصورة 3-4 و اللوحة XXXII الصورة 3) التي تمثل بطليموس في سن 8 أو 10 سنوات، الصورة النحتية المتواجدة بمتحف شرشال (أنظر اللوحة رقم XXII) تمثل طفل عمره خمسة عشرة سنة. تجميع الرؤوس في طراز واحد أو طراز فرعي غير مقبول.

و قد أهمل شاهد القطع النقدية. على إحدى القطع النقدية المضروبة سنة 10 بعد الميلاد، حيث ظهر بطليموس بلحية (أنظر الشكل 10)، هيئتها مشابهة بالصورتان النحتية المتواجدة بمتحف اللوفر (أنظر اللوحة XXXI الصورة رقم 1-2) و بمتحف ألباني (أنظر اللوحة XXXI الصورة رقم 1-2). و كشاب في سن العشرين يحمل لحية كثيفة**([2])**.

لا بد أن يكون بطليموس قد ولد في موعد لا يتجاوز سنة 10 قبل الميلاد. من خلال ضرب العملة الذي عرف أنذاك، يترتب عنها أن فرضية Gsell, Mazard, Chamoux وغيرهم، التي بحسبها يكون بطليموس قد ولد سنة 5 قبل الميلاد، شيء غير قابل للتصديق. و عليه فان تأريخ الصور النحتية لبطليموس طفل الثلاثة المتواجدة بمتحف السويد (اللوحة XXXII الصورة رقم 4) ،بمتحف اللوفر (اللوحة XXIX الصورة 3-4) و بمتحف اللوفر (اللوحة XXXII الصورة 3) بسنة 5 بعد الميلاد هي كذلك خاطئة، لان في هاته السنة لم

[1] Landwher(Ch),Opcit,p.82

[2] Ibid,p.82.

يعد بطليموس طفل صغير في 10 سنوات. لذلك فان الباحث فيتشن (Fittschen) انطلق في العام 1974 من تاريخ ميلاد بلطليموس الذي لم يكن مضبوط. لانه هو نفسه في العام 1979 كان يؤيد فكرة ان تاريخ ميلاد بطليموس يجب ان يوضع في العام 10 قبل الميلاد، لذا فان نظرية طرازه "ج" المرتبط بسنة 5 بعد الميلاد تتلاشى.

و تقدم الباحثة لوندفر Landwher **([1])**إعتراضات ضد الطراز "د" لبطليموس و هي كالتالي:

بالنسبة للباحث فيتشن (Fittschen)، فان هذا الطراز مؤرخ في 21 أو 23 (شريك في العرش/ملك)، اذا اتبعنا حساباته في أنه ولد في العام 6/5 قبل الميلاد، فيكون سن بطليموس 27 أو 29 سنة، و اذا اتبعنا حساباته في انه ولد في العام 10 قبل الميلاد، يكون سن بطليموس 31 أو 33 سنة. نتجه الى الصورتان النحتيتان المتواجدة في متحف Woburn Abbey(أنظر اللوحة XXXII الصورة 1-2) و بمتحف الفاتيكان (اللوحة XXX الصورة 3-4). كل المواصفات لهذان الرأسان تشير إلى أن بطليموس يحمل لحية حديثة.

يتعلق الامر بالزغب، و ليست لحية قصيرة. هذا التفصيل مشكل بطريقة فائقة من الموهبة لدرجة انه لا يمكننا و لا يجب تجاهله. بان يكون بطليموس، الشاب البالغ، بمناسبة تتويجه، طلب صور نحتية له في سن البلوغ، هي فكرة عبثية و غير مقبولة. ربما صحيح أن تكون فكرة عبثية لكن نلاحظ أن الباحثة لوندفر، ذكرت من قبل بأن الملكية كليوبترة سيليني كانت تدعم إبنها بطليموس، فقد طلبت صور نحتية له من قبل فيمكن أن صورته كمراهق كانت من طلب أمه، أو أباه حتى يوبا الثاني كان يدعمة للوصول إلى الحكم، حتى أنه عينه كشريك في العرش، يعني من الممكن أن تكون هاته الصورة النحتية لبطليموس في سن المراهقة.

تأريخ الرأس المتواجد بمتحف الفاتيكان (اللوحة XXX الصورة 3-4) بالسنوات 21 أو 23 بعد الميلاد.

[1] Landwher(Ch), Opcitp.83.

الرأس المتواجد بمتحف Woburn Abbey (أنظر اللوحة XXXII الصورة 1-2) مؤرخ من الباحث فيتشن في 30-40 ب.م) لا يمكن الاحتفاظ بها. و عليه، التاريخ المحدد بالنسبة للطراز "د" هو كذلك خاطئ، كذلك بالنسبة لفكرة أن بطليموس قد أعاد تسريحة شعر الأمير Julius Caesar Drusus (14 ق.م-23 بعد الميلاد) غير مدعمة.ينطلق الباحث فتشن (Fittschen) من فكرة بأنه، في حالة مميزات تسريحات شعر الأب، يتعلق الامر بالاقتباس. حجة تسريحة الشعر من الطراز"أ" ينبغي أن ترجع الى طراز« Actium » **([1])** لاوكتافيوس Octavius (27-14 بعد الميلاد) و تمثيل الصورة النحتية لمنتصر Actium. أما بالنسبة للصور النحتية من طراز "ب"، أغسطس من طراز « Forbes » يمكن ان تكون استعملت "كتوجيه".

كإمكانية توجيه قام فيتشن Fittschen كذلك بإدماج الصور النحتية لتيبريوس. باحتراس، يستنتج فيتشن Fittschen بان : "الطراز أ و ب يتبع بشكل طفيف النماذج الإمبراطورية. أقوى هو الاقتباس بالنسبة للطراز ج. في حين ظهر رأي أخر حول أصل الصور النحتية للإمبراطور أغسطس المصنفة بالطراز أكتيوم Actium و طراز Forbes. بسبب هذه التأريخات الجديدة، فإن الصور النحتية للامبراطور أغسطس كنموذج مرجعي و توجيهي للتسلسل الزمني للصور النحتية ليوبا الثاني كطراز "أ" و طراز "ب" لم تعد ملائمة، لأنه كان بإمكان يوبا الثاني، في العام 25 قبل الميلاد،الاستناد على الطرازين للامبراطور أغسطس**([2]).** و لماذا تقول الباحثة لوندفر كان بإمكان يوبا الثاني الاستناد للطرازين للامبراطور مع أنه يوجد عدة صور نحتية مختلفة في الأسلوب، كما نلاحظه على تمثال يوبا الثاني كبطل على الطريقة اليونانية رقم S166، فهذا التمثال هو أحسن دليل على الكلاسيكية و المثالية و التي كانت تميز تماثيل الامبراطور أغسطس.

---

[1] لقد جمعت العديد من الصور النحتية لأغسطس، في مختلف مراحل حياته. و قد تطورت أربعة أنواع من الطراز للصور النحتية الرسمية.أولها طراز بيزيي- سبولات Béziers-Spolète و يتميز بالطبعية، الثاني طراز أكتيوم-ألكوديا Actium-Alcudia نسبة لإنتصاره في معركة أكتيوم و كان يمثل وجه أغسطس على شكل فتوي و متحمس، شعره ذات خصلات منفوخة، طويلة و متطابقة، الثالث طراز فوربس و تميز بالشعر المرتب من جهة واحدة فقط ، أما الطراز الرابع و هو طراز بريما بورتا Prima Porta و تميز بالمثالية الكلاسيكية.

[2] Landwher(Ch),Opcit,p.84.

قام فيتشن Fittschen لأسباب أسلوبية بضم الصور النحتية ليوبا الثاني من الطراز "ب" الى الصور النحتية من الطراز "ج" أي الصور النحتية لبطليموس و هو طفل. بما أن تأريخ الطراز "ج" غير صحيح، بالنسبة للنظام المتبع من طرف فيتشن Fittschen، و عليه فإن الحال هو نفسه للطراز "ب"، بالمقابل، يحتفظ الوصف المقدم من طرف فيتشن Fittschen بالتلائم بين الشكل و الأسلوب بكل قيمته.

بغية تكييف ما لاحظه في اللوحات الوصفية مع أطروحته بخصوص سياسة الصور المنتمية لمنزل الامبراطور، يرتكز فيتشن Fittschen على براهين استمدها من الدراسات التي أجريت على اللوحات التصويرية للإمبراطور أغسطس. و عليه، '' السن الممثل ليس معيارا في تأريخ الصور النحتية'' (يتعلق الأمر ببطليموس الطراز "د"). من خلال منطق هذه الحجج، يمكن لفيتشن Fittschen تأكيد أن الصور النحتية لبطليموس "هي كلها وبدون إستثناء شابة". يذهب حتى القول بأن الصور النحتية ليوبا كهل (الطراز أ) يجب أن ترمز له شابا، و على العكس، الصور النحتية من الطراز "ب" (يوبا شابا) يجب أن تمثل يوبا كهلا. و تبدو هذه العبثية في المعاكسة جليا في معالجة الصورة النحتية المتواجدة بمتحف اللوفر (لوحة XXVII صورة 3). كان هناك اتفاق عام لأجيال من الباحثين بأن الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس تتميز عن بعضها بتمثيل يختلف في السن. كل الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس هي الدليل المقنع بأن النحاثون كانوا يبدلون جهدا كبيرا لإظهار تطور ملامح الشخصيتين.

إن طريقة فيتشن Fittschen التي تتمثل في الربط بين الصور النحتية للملوك النوميدين بالعائلة الإمبراطورية الرومانية، غير أنها ليست مرضية، فهي كذلك غير معتمدة**([1])**.

نيتجة تأريخات الباحث فيتشن Fittschen ممكن أن تؤدي إلى النتيجة التالية : بأنه لم يتم العثور في مدينة شرشال على أية صورة نحتية ليوبا الثاني و بطليموس تعود لفترة الثلاثون سنة الأولى للحكم.

---

1 Landwher(Ch),Opcit,p.84.

مجمل إنتاج العشريات الثلاثة التي وصلتنا تنحصر في رأس من البرونز لفوليبيليس Volubilis. رصد إنتاج القطع النقدية و الفحص المدقق لعلامات السن و الأسلوب توحي بأن عدد من الصور النحتية قد أرخها فيتشن Fitteschen بشكل خاطئ.

كذلك مبدئ التأريخات لفيتشن Fittschen – تبعية طراز الصور النحتية ليوبا الثاني وبطليموس للصور النحتية للامبراطور أغسطس و التابعة للعرش أنذاك- هي منهارة، وعليه فلم يعد من الداعي مناقشة التأريخ الذي يعطيه لكل صورة نحتية**([1])**.

و بدورها أعادت الباحثة لوندفر تأريخ الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس، حيث رتبت هاته الصور إلى أفواج حسب الترتيب الزمني التسلسلي بالكيفية التالية:

الجدول 03: الفوج الأول

ما بين 25-5 قبل الميلاد	
رقم الرأس	**يوبا الثاني**
ي-1	تمثال شرشال رقم جرد المتحف S166 (اللوحة XVII)
ي-2	جذع كوبنهاجن (اللوحة XXI)
ي-3	رأس متحف اللوفر (اللوحة XXIII صورة 4)
ي-4	الرأس المفقود Gérardmer (اللوحة XXIII صورة 1-2)
بطليموس طفل في سن 8 أو 10 أعوام	
ب-1	جذع اللوفر (اللوحة XXIX صورة 3-4)
ب-2	جذع اللوفر (اللوحة XXXII صورة 3)
ب-3	جذع السويد، مفقود (اللوحة XXXII صورة 4)

[1] Landwher(Ch),Opcit,p.85.

الجدول 04: الفوج الثاني

ما بين 5 قبل الميلاد- 5 بعد الميلاد	
رقم الرأس	**يوبا الثاني**
ي-5	جذع شرشال (اللوحة XXII)
ي-6	قطعة رأس شرشال (اللوحة XXV)
بطليموس "ب" صبي من 14 إلى 16 سنة	
ب-4	رأس شرشال (اللوحة XXIII)
ب-5	قطعة رأس شرشال (اللوحة XXV)
بطليموس "ب" مراهق 18 سنة	
ب-6	رأس Woburn Abbey (اللوحة XXXII صورة 1-2)
ب-7	رأس الفاتيكان (اللوحة XXXIII صورة 3-4)

الجدول 5: الفوج الثالث

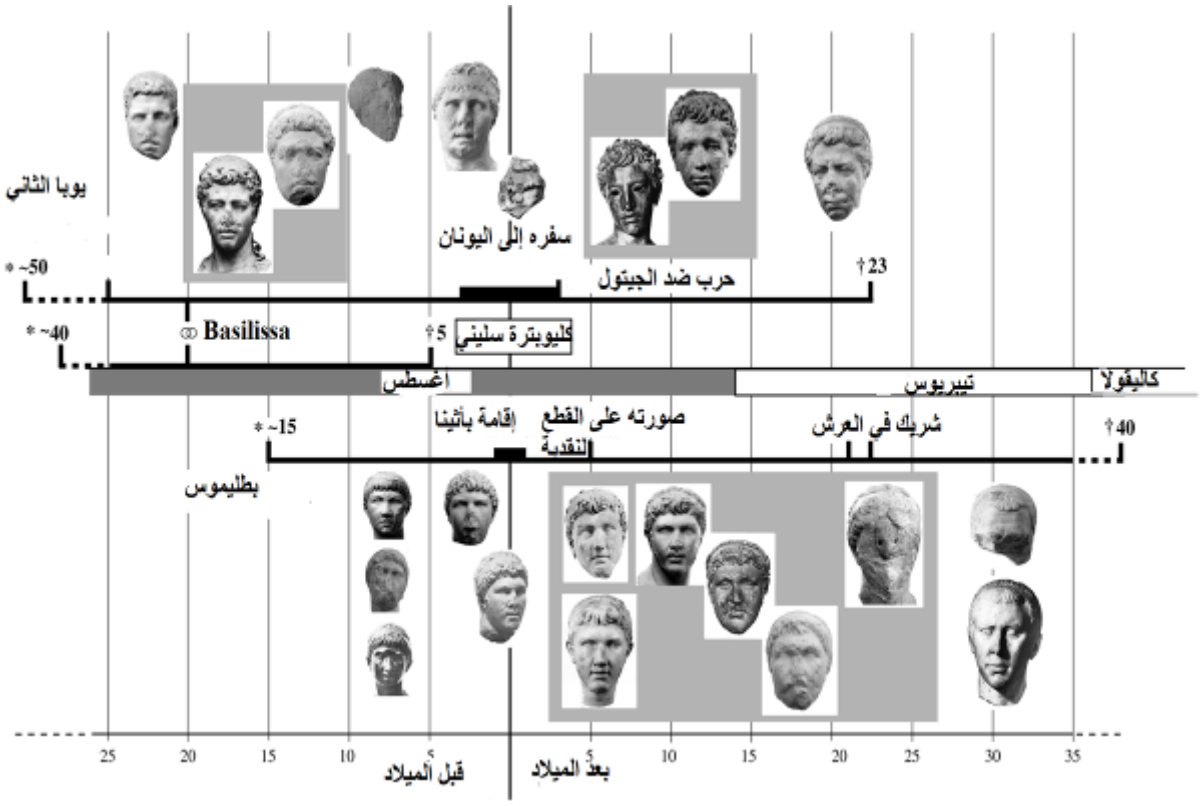
ما بين 5- 23 بعد الميلاد	
رقم الرأس	**يوبا الثاني**
ي-7	جذع فلوبيليس (اللوحة XXVII)
ي-8	رأس مدريد (اللوحة XXIX صورة 1)
ي-9	رأس صغير في سالا (اللوحة XXIX صورة 2)
ي-10	رأس متحف اللوفر (اللوحة XXVII صورة 3)
بطليموس راشد	
ب-8	رأس اللوفر (اللوحة XXXI صورة 1-2-3)
ب-9	رأس ألباني (اللوحة XXXI صورة 4)
ب-10	رأس شرشال (اللوحة XXIV)
بطليموس (مع الاحتمال أنه شريك في الحكم) إبتداءا من 21 أو 23 بعد الميلاد	

ب-11	رأس شرشال (اللوحة XXXIII الصورة 2)

الجدول 06:الفوج الرابع

ما بين 23- 40 بعد الميلاد	
رقم الرأس	**بطليموس ملك الموريطانية**
ب-12	تمثال الرباط (اللوحة XXXIII الصورة 4)
ب-13	قطعة رأس شرشال (اللوحة XXV صورة 1)

و من خلال كل ما ذكر تصل الباحثة لوندفر إلى النتائج التالية، فتقول بأنه حسب رسم التخطيط البياني التالي:



(المخطط رقم 03): التسلسل الكرونولوجي للصور النحتية ليوبا الثاني و لبطليموس من خلال التأريخ المصحح حسب الباحثة لوندفر Landwehr بتصرف من الطالبة عن *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.80*

- يمثل المخطط الأحداث الهامة في حياة يوبا الثاني، كليوبترة سليني و بطليموس و هي موضحة في الخط الأفقي (و هذا لا يخص الخطوط المتقطعة).
- داخل الإطار المظلل جمعنا الصور النحتية و التي لها تسريحة شعر مشتركة الباحث فيتشن كنسخ مقلدة للصور الأصلية.

نلاحظ تغيبرات في التأريخ تظهر بأن الإنجاز قد تطور بصفة منتظمة و على مر الزمن. بينما إنخفض بصفة ملحوظة تحت حكم الامبراطور بطليموس. التأريخ الجديد للصور النحتية، التي إمتدت فترة انتجاها على مدى حوالي ستون سنة، تحدد التأريخ المثالي للصور النحتية للمملكة النوميدية على أسس متينة. يجب الاستعانة بجداول الأفواج من أجل تتبع كل خطوات الدراسة و الاستنتاجات.

ولد بطليموس ما بين العام 19 و 10 قبل الميلاد، هل يمكننا، مع مراعاة العلاقة بين الأب و الابن، تحديد بصفة أكثر دقة تاريخ ميلاد بطليموس. من العشرون سنة الأولى تم الاحتفاظ بأربعة صور نحتية ليوبا الثاني (ي1-ي4). و في فترة زمنية جد قصيرة تم انجاز ثلاثة صور نحتية لبطليموس طفل (ب1-ب3) **([1])**.

في السنوات العشر التي تلت تم إنجاز صورتين نحتيتن للأب في سن النضح (ي5-ي6) وصورتين للابن في سن 14 الى 16 سنة (ب4-ب5).

الصورتان النحتيتان لبطليموس في سن 18 سنة، متواجدة بمتحف Woburn Abbey والفاتيكان (ب6-ب7) أنجزت مباشرة بعد سن النضج. في كل من هذه المجموعات، لاحظنا وجود روابط رسمية وثيقة و أسلوبية بين الصور النحتية للأب و الصور النحتية للابن. هذه الملاحظات تعزز ضرورة وضع ميلاد بطليموس ما بين العام 19 و 14 قبل الميلاد، و إلا صعب تفسير علاقة القرابة. يمكننا احتمال أن كليوباترا سيليني ساهمت في طلب الصور النحتية لإبنها و المنتمية الى المجموعة الأولى (ب1-ب3) **([2])**.

يمكن تأريخ الصور النحتية من المجموعة الثانية خلال فترة السفر الى المشرق. و كان سن بطليموس مناسب لإقامة دراسية بأثينا. إنطلاقا من تاريخ ميلاد حوالي 10/11 قبل الميلاد، فالبراهين المستشهد بها لا تتلائم مع هذه التأريخات. الصور النحتية (ب6-ب7) تظهر بطليموس بالزغب الأول، بينما يمثل بدون لحية على القطع النقدية المؤرخة في العام 5 بعد الميلاد (أنظر الشكل 09)، ملتحي على القطع النقدية المؤرخة في العام 10 بعد الميلاد (أنظر الشكل 10).

---

1 Landwher(Ch),Opcit,p.103.

2 Ibid,p.103.

تمثيل فترة الانتقال من المراهقة الى سن النضح لا تتوافق مع تاريخ ولادته في العام 18/19 قبل الميلاد، لكن تتوافق مع تاريخ 10/11 قبل الميلاد أو حوالي العام 15/13 قبل اليملاد، إذ أنه في حوالي 5/3 بعد الميلاد كان عمر بطليموس 18 سنة. إذا قيمنا كل البراهين لوجدنا أنها تتطابق كلها مع تاريخ ميلاد بطليموس في حوالي 15/14 قبل الميلاد([1]).

من السنوات الثامنة عشر الى غاية وفاة يوبا الثاني، لم يبقى سوى ثلاثة صور نحتية له صادرة من الورشة القيصرية (ي7-ي8 و ي10). إذا أضفنا الصور النحتية المتواجدة بمتحف Woburn Abbey و متحف الفاتيكان مع الصورة النحتية لبطليموس (ب6-ب7-ب11) نتحصل على ستة صور نحتية بإضافة صورة الإبن.من فترة حكم بطليموس التي دامت سبعة عشرة سنة لم يصلنا إلا على صورتان نحتيتان لبطليموس (ب12-ب13). وهذا لا يتطابق إلا مع نصف الإنتاج الذي وصلنا من عهد يوبا الثاني.

تظهر الصور النحتية بوضوح بأن النسب البطليموسي للملكة وضع في الدرجة الأولى. لعب كل من كليوباترا سيليني و ابنها بطليموس دور سياسي اتجاه روما أكثر أهمية من النوميدي يوبا الثاني. و عليه، فان يوبا الثاني تخلى عن كل الأثار الخارجية التي تميل للتقاليد النوميدية. يظهر بدون لحية و بتسريحة ذات طابع إغريقي هيلينيستي، التي اعتمدها لمدة خمسون سنة تقريبا، دون تغييرات كثيرة. كان يوبا الثاني يحمل العصابة كشارة ملكية، استعمال يرتبط بالتقاليد الاغريقية، و بالتالي بطليموسية([2]).

إذا فهل تعني الباحثة لوندفر أن العصابة الملكية هي تقليد خاص بالإغريق؟ فكيف نفسر إذن بأنها كانت مستعملة من طرف الملوك النوميدين، كأحسن دليل على ذلك صور قطع نقدية (أنظر اللوحة XXXIV الصورة 01) لملوك نوميديين يحملون العصابة الملكية، إضافة أنهم من غير لحية، كذلك فالعصابة لم تكن تقليد إغريقي فحسب بل كانت مستعملة في عدة حضارات من المشرق، صحيح أنه كانت ليوبا ثقافة إغريقية و لكن هل هذا يجعله يمحي أو

[1] Landwher(Ch),Opcit,p104.
[2] Ibid,p105.

يتخلص من أصوله النوميدية؟ و ذلك لإرضاء من هل روما أم اليونان؟ مع العلم أنه كان تابع سياسيا لروما، و كيف نفسر أيضا تواجد تحف فنية لها علاقة بأجداده النوميديين كالإلهة أفريكا التي تتواجد بالمتحف، ضف إلى ذلك ذكرت الباحثة لوندفر (أنظر الصفحة 99) فيما يخص رأس يوبا الثاني المتصل بالتمثال (أنظر اللوحة XVII)، أن لون شعر الرأس كان أحمر من خلال الأثار التي لا زالت باقية حتى يومنا هذا، و قد خالفت رأي الباحثين و الذين يعتقدون بأن اللون الأحمر هو راجع لأكسيد الحديد، في حين تعتقد الباحثة بأن اللون الأحمر هو لون خاص بشعر النوميديين، فإذن إذا كان خاص بشعر النوميديين كيف تخلى يوبا الثاني على كل ما يتعلق بأجداده و أصوله النوميدية؟ فهذا يعتبر تناقض.

و تضيف الباحثة لوندفر أنه كانت العصابة تميز بطليموس طفل (ب1-ب3) كولي عهد المملكة الموريطانية. على الأغلب الجذع من البرونز المتواجد بالسويد (ب3) دليل على أن الشاب بطليموس، بصفته خلف للأسرة الملكية، لم تسلط عليه الضوء في القيصرية فحسب. إنطلاقا من الصور النحتية (ب4-ب5) ترتيب الشعر كان يتوافق مع التسريحة الإغريقية الهيلينستية للأب. من الصورة النحتية (ب6) إلى غاية الصورة النحتية (ب11) ، إحتفظ بطليموس بتسريحة شعر وضعت في شكل شعر مستعار، على وجه تطورت ملامحه باستمرار. بعد العودة من الشرق و حتى وفاة يوبا الثاني، وضع الأب و الإبن لاسيما العصابة الإغريقية، حتى التسريحة الاغريقية، يبرز من خلاله وحدة السلالة الحاكمة في خلافة العائلة البطليموسية**([1])**.

التشابه الفيزيونومي بين الأب و ابنه تشهد بوضوح عن علاقة القرابة بينهما،عليه، ارتباطهما بالأسرة الحاكمة النوميدية. إذا تركنا جانبا الصور النحتية لبطليموس طفل، يمكننا ملاحظة بأن مع تقدمه في السن أصبح يشبه أباه أكثر فأكثر. يشتركان في عيون صغيرة وواسعة، حواجب جد متقاربة، تقريبا تلامس زاوية قائمة جدر الأنف (خاصة عند يوبا الثاني) مرسومين بوضوح و يخف عند الصدغ. حجاج العين يجلب الانتباه بصفة خاصة : عريض و سميك فوق الجفن. الأنف طويل باعتدال و مسطح قليلا. الفم نوعا ما صغير، ذو

[1] Landwher,Opcit,p105.

شفتان مملؤتان برسمة محدبة. عند بطليموس الشفة العلوية متقلصة. وجوه يوبا الثاني – ملك شاب – ذات القسمات اللطيفة لها دقن طويل مع استدار متناغم (ي1-ي2)، التي تميز كذلك بطليموس في شكل ممتد أكثر (ب6-ب8). ما يجلب الانتباه في وجه بطليموس هو جبهته المقببة، ناتئة فوق الحاجبين. في سن 35-50 سنة وجنتا يوبا الثاني ممتلئة أكثر ووجهه قد إتسع (ي3-ي5) لتهدب مجددا مع تقدمه في السن (ي7،ي8،ي10) البشرة المتماسكة تفقد تماسكها تدريجيا (ي5-ي10). الجفن العلوي مغطى ببشرة حجاج العين المرتخية**(1)**.

كما أن ملامح تقدم سن بطليموس هي الأخرى واضحة و موصوفة. لو قارنا اللوحات النحتية ليوبا الثاني (ي3) بمتحف اللوفر (اللوحة XXIII صورة 4 و المخطط 03) (ي5) (لوحة XXII) مع الصور النحتية لبطليموس (ب9) بمتحف ألباني (لوحة XXXI صورة 4) و(ب10) (اللوحة XXIV) المقايسة الفيزيونومية بين يوبا الثاني و ابنه تخف في الصور النحتية التي تظهر الرجلان في سن ناضج. أعاد نحاتو هذه الفترة تصوير على نحو رائع محيط العين و تحولاتها البطيئة مع احترام الميزة الخاصة لكل واحد.

تجمع الصور النحتية ما بين الملامح الشخصية و المثالية. تم الاحتفاظ بهذا التصور الفني للصورتان النحتية حتى وفاة يوبا الثاني. تم رسم الملامح الشخصية بدقة شديدة، أما الملامح المثالية فلم يبالغ فيها أبدا.

يجب الإشارة الى أن الصورة النحتية لبطليموس (ب1) بمتحف اللوفر (لوحة XXIX صورة 3-4) هي ذات نوعية استثنائية بالنسبة لصورة نحتية لطفل في هذه الحقبة الزمنية. بينما طريقة حمل الرأس ليوبا الثاني تستحق عناية خاصة. و نلاحظ تطورات رأس يوبا الثاني فمن ملك شاب ينظر باتجاه مستقيم الى الامام (ي1 "لوحة XVII"؛ ي2 "لوحة XXI")، إلى رأس بنظرة تفيخم الى الأعلى (ي5 لوحة XXII) ، ثم إلى الراس المنحني للملك الكهل (ي7 (لوحة XXXIII صورة3-4) و (ي 10 (لوحة XXVII صورة3) **(2).**

[1] Landwher(Ch),Opcit,p105.
[2] Idem,p106.

الصورة النحتية الأكثر تأخرا ليوبا الثاني (ي10) بمتحف اللوفر (لوحة XXVII صورة 3) لا تخفي أثار الشيخوخة. تخفف بدرجة طفيفة من المثالية، التي تضفي على الصورة النحتية تعبير دقيق و بعيد. مع هذه الصورة النحتية للملك الكهل وصلت إلينا تحفة فنية من الطراز الأول.

هناك تطابقات في طريقة ترتيب الشعر بين الصور النحتية ليوبا الثاني، مرة أولى في حالة الرأس ي2 (لوحة XXI) و ي3 (لوحة XXIII صورة 4) و مرة ثانية في حالة الرأس ي7 (لوحة XXVII) و ي8 (لوحة XXIX صورة 1). بما أن الوجوه (ي2 وي3) تتميز بعلامات السن**([1])**، يمكننا أن نفترض وجود نموذج تسريحة تم تقليده لفترة زمنية قصيرة. تم إنجاز الرأسين ي7 و ي8 من مواد مختلفة (برونز و رخام) و من هنا يمكننا افتراض وجود نموذج استعمل لكلا الرأسين. بما أنه لم تكرر تسريحة شعر الرأسين ي7 وي8 على الرأس ي10 (لوحة XXVII صورة 3) يمكننا الافتراض بأن النموذج الذي استعمل في النسخ المطابقة لم يقلد لمدة طويلة.

لم يكن هو الحال بالنسبة للصور النحتية لبطليموس. كان يحمل ابتداء من سن 18 سنة، حتى وفاة والده، على الأقل، أي على مدى 20 سنة نفس التسريحة ب6 (لوحة XXXII صورة 1-2) و ب11 (لوحة XXXIII صورة 2). كما رأينا سابقا، تحت هذا الشعر والذي يشبه الشعر المستعار تغير الملامح الشخصية للوجه، و هذا ينطبق على رأس يوبا الثاني. هل يمكننا في هذه الحالة التكلم عن "طراز" ؟.الظاهرة الجديدة المتمثلة في إنجاز نسخ على المقياس، إثراء للنشاط الفني في مجال النحث المثالي، كانت طريقة شائعة و معروفة ليوبا ونحاتين القيصرية، كشاهد على ذلك، و بصفة مثالية، التمثالين ديميتير (Demeter) المنسوخة على المقياس و المعروضة بشكل مزدوج، المكتشفة بالقصر الملكي. لا يمكننا الشك بأن نموذج تسريحة شعر يوبا الثاني قلد مرتين خلال فترة زمنية قصيرة، و نموذج تسريحة شعر بطليموس تم تقليده لمدة عشريات. يمكننا التصور بأن إنجاز هاته التسريحة تم بواسطة نموذج - (مادته مجهولة)- متواجد بالورشة. إذا لما يتم استعمال طريقة مكلفة

[1] Landwher(Ch),Opcit, p107.

لصنع الصور النحتية ؟ هل كان المراد برهنة أن في القيصرية كانت تعرف كيفية نسخ خصلات الشعر على الصور النحتية ؟ لما لا ؟ يمكننا اعتبار أن النتيجة لا عيب فيها، على أية حال هي أفضل من التي نعرفها من خلال الصور النحتية لأغسطس، و لكن حسب رأي الباحثة لوندفر فالصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس لا تشترك في الكثير مع فكرة (الطراز) المستعارة من مجال النحث المثالي. في هذه الحالة بالضبط لم يتم نسخ صورة أصلية : في ورشة القيصرية قد تم نحت صور نحتية فردية. كل تحفة هي أصلية. بالرغم من استعمال موديل للتسريحة في بعض الأحيان. على ما يبدو الاستعمال المستمر لنفس تريبت الشعر (شعر مستعار) من طرف يوبا الثاني على الصور النحتية لابنه كان للتأكيد على وحدة الاسرة الملكية(1).

ينتح عن الاقتراحات المقدمة أعلاه فيما يخص انجاز الصور النحتية، بأن انتشار الصور النحتية بواسطة نسخ مقلدة لم يكن يعمل بها، زيادة على ذلك يجب الأخذ بالاعتبار بأن عدد كبير من الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس قد تم العثور عليها في مكان محدد، ما يبين بأن انتشارها كان على نطاق ضيق. تم العثور على معظم الصور النحتية بمدينة شرشال، ثلاثة منها بشرق المملكة الموريطانية (فوليبيليس و سالة) و أربعة في روما(2).

بينما قام أغسطس بتوزيع صورته كإمبراطور بكثافة في كل أنحاء الإمبراطورية الرومانية، ما لم يفعله لا يوبا و لا بطليموس في مقاطعتهم. الصورة النحتية لملك أو أمير لم تكن أبدا صورة نحتية خاصة، تحمل دائما الطابع الرسمي.

مقارنة بالصور النحتية للعائلة الإمبراطورية بروما، تظهر الصور النحتية للعائلة الملكية بالقيصرية ملامح فردية. علاوة على ذلك، عدد الصور النحتية الموزعة ضئيل جدا، لكأنه في بعض الحالات أنجزت لمناسابات خاصة.

بعد وفاة يوبا الثاني (23 بعد الميلاد) ظهر بطليموس بصفة مغايرة تماما. فقد اختفت التسريحة الاغريقية التي طالما التزم بها، حتى أنذاك، فأصبح روماني بتسريحته و إغريقي بطليموسي برباطه الملكي. أصبحت تنبعث من شخصه ثقة أكبر. هل ساد في روما شعور

1 Landwher(Ch),Opcit,p108.
2 Ibid,p108.

بالاستياء من وراء هذه الصورة الغير معتادة و الصادمة ؟ هل كان هذا الأسلوب في تقديم نفسه، تعتبر إبراز موقف سياسي لبطليموس؟ تكون الإجابة نعم، يمكن لنهايته الكارثية تدعيم هذا التحليل(1).

من خلال كل ما ذكر، استعملت الباحثة لوندفر لتأريخ الصور النحتية طريقة بسيطة ألا وهي تاريخ ميلاد كل من يوبا الثاني، فقد اتبعت مختلف تطورات ملامح وجه كلاهما و استغنت عن فكرة الباحث فيتشن في الاستعانة بتسريحة الشعر لتأريخ هاته الصور، هي أصلا ترفض فكرة التأريخ من خلال التسرحة، حتى لو اعتمدت عليها في الربط بين بطليموس و يوبا الثاني، أي الانتماء لنفس العائلة و هي تذكر بأن بطليموس لم يغير تسريحة شعره لمدة طويلة ربما أراد من ذلك التميز، لدرجة أنه يمكن التعرف عليه من خصلات شعره، نلاحظ أن ترتيب خصلات الشعر كانت جد مهمة سواء ليوبا الثاني و ابنه بطليموس، حتى لو كان الشعر كثيف أو قصير فالخصلات لها نفس الاتجاه، كأنهم أراد كلاهما الاشارة إلى شيء ما ،ربما التميز و التفرد و خلق مودة جديدة غريبة عن روما.

لكن الشيء الذي لاحظناه أيضا هو الصور النحتية لبطليموس، فابتداءا من سن المراهقة كانت لديه لحية و بعدها نجد على كل من الصورة النحتية لقطعة رأس بطليموس بمتحف شرشال (اللوحة XXV) و الصورة النحتية المتواجدة بمتحف المغرب (اللوحة XXXIII الصورة 4) رغم تقدم سنة في كلا الصورتان إلا أنه غير ملتحي، فهل استغنى على اللحية عند كبره؟ هل أراد تقليد أبوه يوبا الثاني بعد وفاته؟ و بذلك التأكيد على وحدة الأسرة الملكية. و أخيرا فإن تأريخات الباحثة لوندفر تبدو مقنعة حتى لو أن ملامح الوجه ليست دليل قاطع لفترة إنجاز التحف الفنية، علما أنه لكل فترة من الحكم تميزت بأسلوب خاص في النحت، فمن المثالية الكلاسيكية إلى الواقعية إلى الخيالية و التمجيد و غيرها، هذا كله يجتمع في الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس ،لذلك يجب جمع كل المعطيات و دراستها من أجل تأريخ التحف الفنية، عموما كل المجموعة الصور النحتية موضوع دراستنا تعود لأواخر القرن الأول قبل الميلاد و بداية القرن الأول بعد الميلاد، هذا طبعا حسب فترة حكم

1 Landwher(Ch),Opcit,p109.

يوبا الثاني و ابنه بطليموس، فهذا لا يعني و بصفة قطعية أنه لم تنجز تحف ليوبا الثاني بعد وفاته، فمثلا تمثال يوبا الثاني كبطل على الطريقة الكلاسيكية هل أنجز بعد وفاته كتخليد لذكرى يوبا الثاني و عرفانا لأعماله؟ أو أنه كان في مقام إله؟ كذلك هناك تمثال أخر له نفس أسلوب تمثال يوبا الثاني و لكن من دون رأس، هل يمكننا الاعتقاد بأنه تمثال لبطليموس في نفس هيئة أبيه و رأسه مفقود؟ يبقى السؤال مطروح.

الخاتمة:

يعتبر متحف شرشال موسوعة فنية و حضارية،بحيث أنه يجمع عدد كبير من التماثيل التي تعود إلى فترات و حضارات و مدارس مختلفة،يمكننا من خلاله التطلع و التمييز بين مختلف تقنيات فن النحت في العالم القديم سواء الروماني،الإغريقي،الهيلينستي و حتى المصري،فهو عبارة عن باب مفتوح يمكننا من خلاله التنقل عبر عدة حضارات بعيدة.كما أنه يعتبر المتحف الثاني بعد متحف ليبتيس ماقنا و الذي يحتوي على عدد هائل من التماثيل ذات قيمة فنية رائعة،فقد أطلعتنا هاته التماثيل على الحياة الخاصة للرومانيين،من بينها التسريحة وحتى على مختلف الطبقات الاجتماعية، طبعا هذا الفضل راجع بالدرجة الأولى ليوبا الثاني حيث ترك لنا مجموعة هامة من التماثيل الراقية، التي كانت محل جدل بحثنا هذا، خاصة الصور النحتية.

فبعد الدراسة التي قدمناه إستطعنا و لو بقدر قليل للإجابة على مختلف الأسئلة المطروحة في بداية بحثنا. فيما يخص الورشات المحلية في القيصرية فقد اتفق الباحثون على أنه كانت هناك ورشات نحت في القيصرية، حتى لو لم يعرف مكانها حتى يومنا هذا، فمن غير المستبعد بعد القيام بحفريات جديدة العثور على أدلة أخرى تثبت تواجد ورشات خاصة للنحت في القيصرية، فبما أنه عثر على إمضاءات لنحاتين على بعض التحف الفنية فهذا يدل على حقيقة تواجد ورشات محلية فنية. إضافة إلى ذلك فقد ذكرت الباحثة لوندفر بأنه كانت سياسية نسخ الصور النحتية عن طريق نموذج أو موديل، مستعملة في ورشات النحت. إضافة إلى ذلك هل من الممكن أن مدينة مهمة كالقيصرية في وقت يوبا الثاني، لم يكون يتوفر فيها ورشات نحت، مع أن يوبا الثاني كان يهتم بالفن و متأثر بالثقافة اليونانية التي تتميز بالذوف الفني المرهف و الرفيع، كما أنه اهتم بتزيين مدينته لكي تشبه في جمالها المدن الرومانية، لذلك فمن المنطقي إنجاز تحف فنية في القيصرية عوض جلبها من روما أو اليونان و هذا كان سيكلف جهدا أكثر و تكاليف باهضة. إضافة إلى تواجد محاجر الرخام الافريقي المحلي كرخام فلفلا و الذي يشبه في تركيبته إلى رخام كراري الروماني، فكل شيء كان متوفر من أجل تحفيز النحاتين للقيام بأعمالهم الفنية الرائعة.

أما فيما يخص الأسلوب الفني الخاص للتحف الفنية، فهو الأخر قد اختلف من تحفة لأخرى، سبب هذا الاختلاف هو ثقافة يوبا الثاني المزدوجة إغريقية- رومانية، إضافة إلى وجهات سياسية و دينية، فالصور النحتية ليوبا الثاني و ابنه بطليموس تجد فيها ميزة الكلاسيكية والمثالية الإغريقية، التي استعملت أيضا في الفترة الرومانية، ذلك من أجل إظهار هيبة وقوة الملك و هذا ما ينطبق أكثر على كل من : جذع يوبا الثاني بمتحف شرشال (رقم اللوحة XVII) والنسخة من الصورة النحتية المتواجدة بمتحف كوبنهاجن (رقم اللوحة XXI)، كذلك الصورة النحتية المتواجد بفوليبليس (رقم اللوحة XXVII) كما أننا نجد الطابع الهيلينستي و الذي يتميز بالواقعية المثالية و الواقعية الطبعية، على باقي الصور النحتية التي درسناها، فالصور النحتية ليوبا الثاني، لم يبالغ فيها بحيث أنها تتميز بالبساطة و الواقعية لكن بأسلوب فني رائع و دقيق، فأراد النحات أن يبين قوة و هيبة الملك من غير أي رهبة و لا عجرفة، فالبنظر للصور النحتية ليوبا الثاني،هناك شيء يوحي إلى قوة الشخصية و الإرادة و الهيبة مما يجعلك تنجذب لها بكل بساطة و من غير تكلفة، هذا فيما يخص يوبا الثاني أما الصور النحتية لبطليموس طفل، فتجدها تشبه أكثر للصورة النحتية لأمه كليوبترة سيليني، بحيث اتسعمل النحات رخام أبيض ناصع و رقيق و لامع، تحس بنوع من التكلف في الانجاز مما يعطيها انطباع كلاسيكي و مثالي أكثر من الصور النحتية ليوبا الثاني، هل هذا يعني بأن كلا الصورتان أنجزت في ورشات رومانية؟ بما أن كل شيء كان متوفر في القيصرية سواء الرخام الذي يشبه الرخام الروماني، أو النحاتين المتواجدين بالقيصرية، يجعلنا نفترض بأنها أنجزت بالقيصرية، و أكثر من ذلك فربما كانت تتواجد بالقيصرية مدارس أو مدرسة للنحت !

لقد أرخت و صنفت الباحثة لوندفر الصور النحتية لكل من يوبا الثاني و ابنه بطليموس، من خلال سنة ميلادهما، مع أن هذا التاريخ ليس بتاريخ مؤكد بل مجرد افتراضات، فهل يمكننا تأريخ تحفة فنية على أساس افتراضات؟ بالنظر إلى مجمل الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس نجدها تختلف من صورة لأخرى باختلاف الملامح، فتارة تجدها فتية و شابة و تارة أخرى ناضجة و متقدمة في السن، مما يساعد على تتبع تطورات

سن يوبا الثاني و ابنه، فإذ اتبعنا هذا التسلسل الزمني لأرخنا كل الصور النحتية ما بين القرن الأول قبل الميلاد و القرن الأول بعد الميلاد، الذي يعتبر تأريخ مناسب لهاته التحف الفنية. أما تسريحة الشعر فلم تتغير كثيرا خاصة اتجاه خصلات الشعر، ما عدا بعض التغييرات تتمثل في كثافة الشعر أو تخفيفه، لكن عموما شكل أو أسلوب التسريحة يبقى نفسه، و كأنه إشارة تميز العائلة الملكية.

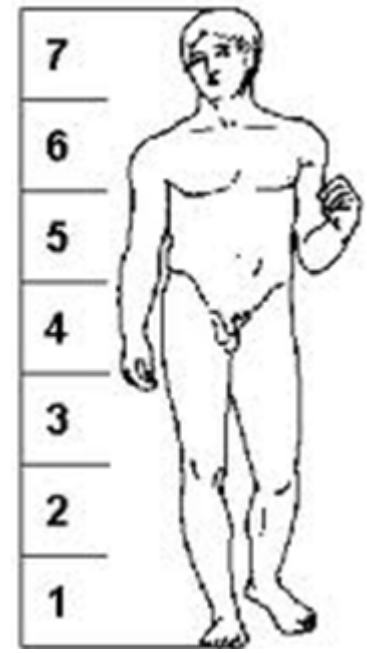
أما بالنسبة للمتحف فقد أعيد نظام عرض التحف الفنية، حيث خصص رواقان للعائلة الملكية الأول يتمثل في الصور النحتية و تماثيل الخاصة بالعائلة الملكية، أما الثاني يحتوي على بعض مقتنيات و أثاث قصر يوبا الثاني، لكن ما نلاحظه هو عدم عرض كل الصور النحتية ليوبا الثاني و منها قطعة رأس يوبا الثاني (اللوحة XXXIII الصور رقم 2)، كذلك رأس يوبا الثاني (اللوحةXX الصورة رقم 1-2-3-4) و التي لا تعتبره الباحثة لوندفر من مجموعة الصور النحتية ليوبا الثاني، بسبب طريقة نحته الخشنة التي لا تتلائم مع طريقة نحت ملك، كما تعتقد بأنه لا ينتمي للعائلة الملكية مع أنه يحمل الرباط الملكي، كذلك فإن ملامحه تشبه فعلا لملامح يوبا الثاني، لكن طريقة النحت مختلفة في النعومة و هذا ما يبقى علامة استفهام ! لماذا نحت بهذا الأسلوب؟ و لأي سبب أو مناسبة نحت؟ هل من أجل توضيح أصوله الافريقية؟ من الممكن أن يكون لهذا السبب. فإذن لماذا ألغته الباحثة لوندفر من المجموعة، رغم أنه ضمت إلى المجموعة قطعة رأس لم يبق منه إلا التسريحة و لأنها تحمل الرباط الملكي،على أنها دروسيلا ابنة يوبا الثاني و هي معروضة في الرواق الملكي، إذن لو اعتمدت على الرباط الملكي، فيجب أيضا إضافة رأس يوبا الثاني إلى الرواق الملكي.

على العموم مع إعادة ترتيب و تحسين المتحف، أضفى على التحف جمالا باهرا، يجلب انتباه الزائر، لكن يجب إعادة النظر في الرواق الخاص بصور العائلة الملكية، كذلك رواق أثاث و مقتنيات العائلة بحيث هناك بعض الأشياء لم يتؤكد منها و وضعت في الرواق. كذلك يستحسن تغيير باب الدخول من الزاوية الجنوبية الغربية إلى الزاوية

الشمالية، أي من الحديقة الشمالية للمتحف، مع تجميل الحديقة و إضافة بعض النباتات، لتصبح مدخل خاص بالمتحف، يعطي رونقا أخر له. و هذا يبقى مجرد إقتراح.

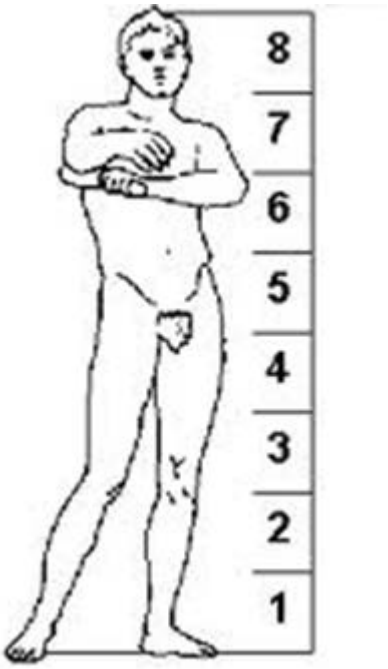
و أخيرا نود لم تخصص عناية خاصة بمدينة شرشال، لأنها تعتبر مدينة تاريخية هامة، و الاهتمام أكثر بمعالمها و القيام بحفريات أخرى، فربما أو على الأكيد أن أرض مدينة شرشال لا زالت تحتفظ بفاجآت كثيرة يمكنها إثراء تاريخ مدينة شرشال. كما ننصح كل شخص لم يسبق له زيارة متحف مدينة شرشال، أن يقوم بزيارته، لأنه يستحق الزيارة، بحيث يعتبر كنزا من كنوز المدينة القيصرية.

ملحـــق الأشكـال



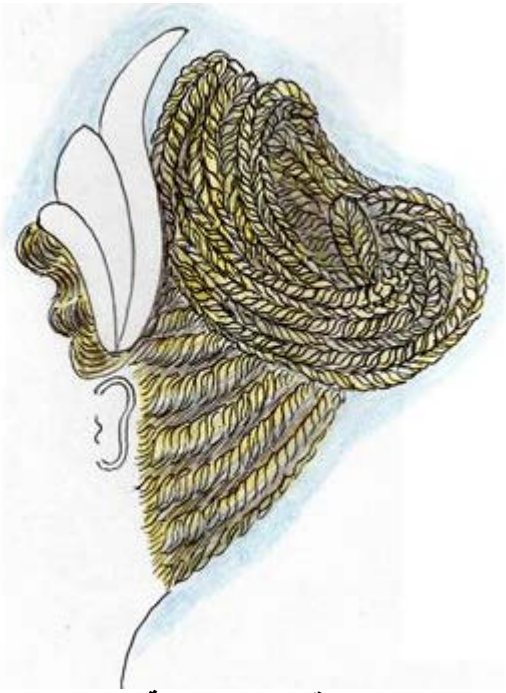
الشكل رقم 1: مقياس النحات بوليكلات

عن *francoib.chez-alice.fr*



الشكل رقم 2: مقياس النحات ليسيب

عن *francoib.chez-alice.*



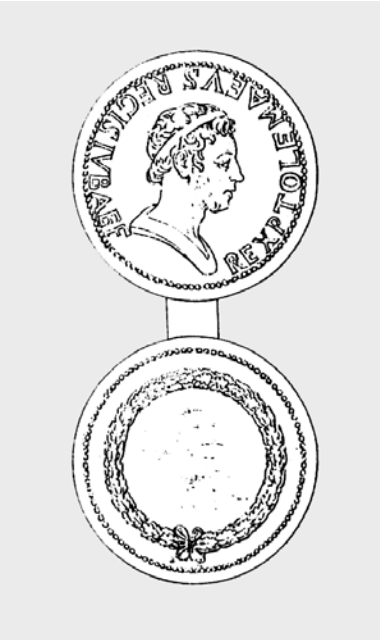
الشكل رقم 03: تسريحة tutulus

عن *www.coiffure-ducher.fr*

الشكل رقم 04 :تسريحة ميترا

عن *www.coiffure-ducher.fr*

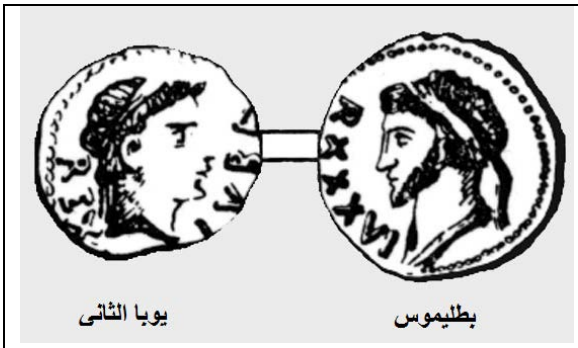
الشكل رقم 05 :التسريحة الاغريقية Sakkos
عن *www.coiffure-ducher.fr*



الشكل رقم 06: رسم تفصيلي لميدالية بطلليموس المتواجدة بمدينة فينا *Ch. Landwehr*
Revue archéologique 2007/1 - n° 43,P.69

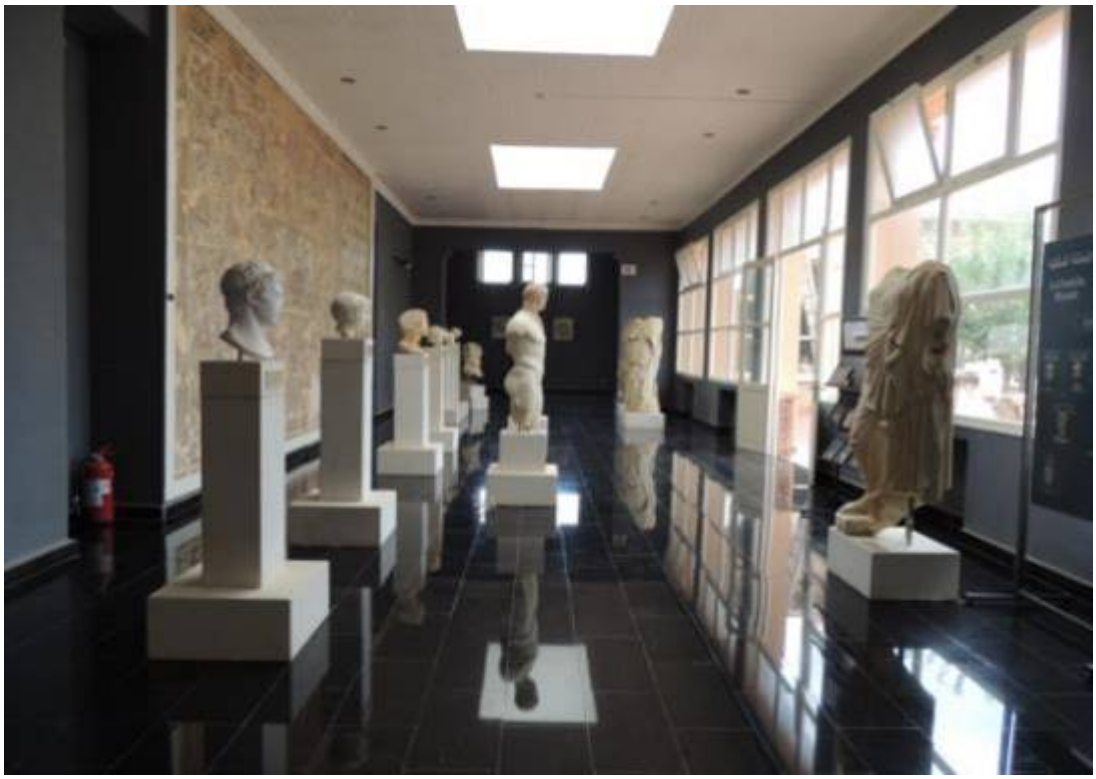
الشكل رقم 07: رسم تفصيلي للجانب الأيمن لتسريحة شعر بطليموس بمتحف الفاتيكان
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.95

الشكل رقم 08: رسم تفصيلي للجانب الأيمن لتسريحة شعر بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.95

	
الشكل رقم 09: قطعة نقدية ليوبا الثاني و بطليموس بتصرف من الطالبة **عن** *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.81*	**الشكل رقم 10: قطعة نقدية ليوبا الثاني في 36 من سنة حكمه أي 10 بعد الميلاد و بطليموس بتصرف من الطالبة عن** *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.81*
الشكل 11: إعادة رسم خصلات شعر رأس يوبا الثاني المتواجد بكوبنهاجن عن *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.81*	**شكل 12: إعادة رسم خصلات شعر رأس يوبا الثاني المتواجد بمتحف اللوفر 3182 عن** *Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.81*

ملحـــق الصـــــور

اللوحة رقم I



الصورة رقم 01 : الرواق الأول الغربي الخاص بالعائلة الملكية

الصورة رقم 02: الرواق الثاني الشمالي الخاص بمنقولات قصر يوبا الثاني

اللوحة رقم II

الصورة رقم 01: الرواق الثالث الجنوبي لم يرمم بعد

الصورة رقم 02: باحة متحف شرشال

اللوحة رقم III

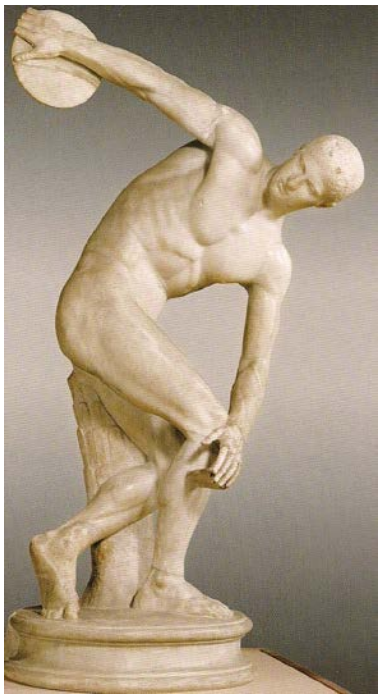
الصورة رقم 1: تمثال الكوروس (الجمود)
عن *https://commons.wikimedia.org*

الصورة رقم 2: تمثال الشاب اليافع للنحات كريتيوس متحف الأكربول أثينا (480 ق.م)
عن *https://fr.wikipedia.org/wiki/Éphèbe_de_Critios*

الصورة رقم 3: رامي الرمح
متحف نابولي (440 ق.م)
عن *maia-blog.eklablog.com*

الصورة رقم 4: تمثال هرمس للنحات براكسيتال
متحف أولمبي (340 ق.م)
عن https://fr.wikipedia.org/wiki/

اللوحة رقم IV



الصورة رقم 1: رامي القرص (460-450 ق.م)
عن *liviaaugustae.eklablog.fr*

الصورة رقم 2: الالتواء العنيف للإلهة مينادي للنحات سكوباس (340 ق.م)
عن *www.pinterest.com*

الصورة رقم 3:
الالتواء العنيف للإلهة مينادي للنحات سكوباس (340 ق.م)

اللوحة رقم V

الصورة رقم1: تمثال الإلهة نيكي بمتحف أولمبي عن *danae127jours.over-blog.com*

الصورة رقم 2: تمثال الإلهة أفروديت بمتحف الفاتيكان (340 ق.م) عن *www.cineclubdecaen.com*

الصورة رقم 3: فتيات برورون بمتحف فرافونا باليونان عن: *http://www.mesogeia.net/trip/attiki/brauronmuseum_*

الصورة رقم 4: الإلهة ديميتير بمتحف لندن (IV ق.م) عن *www2.cnr.edu*

اللوحة رقم VI

الصورة رقم 1: تمثال لطفل للنحات بويتوس (II ق.م) بمتحف الفاتيكان عن
romapedia.blogspot.com

الصورة رقم 2: عجوز متضررة و ثملة بمتحف الكابيتول
عن *commons.wikimedia.org*

الصورة رقم 2: فينوس جزيرة ميلو عن
textessurlesartsplastiques2.wordpress.com

الصورة رقم 2: تمثال الإمبراطور أغسطس بريما بورتا
textessurlesartsplastiques2.wordpress.com

اللوحة رقم VII

الصورة رقم 1: تمثال الامبراطور تيبريوس عن *www.paestum.de*

الصورة رقم 2: تمثال الامبراطور كاليقولا عن *www.dromfgg.top*

الصورة رقم 2: تمثال الامبراطور نيرون عن *groups.yahoo.com*

الصورة رقم 2: تمثال من البازالت للإمبراطورة أقريبين الكبرى بمتحف الكابيتول عن *www.pinterest.com*

اللوحة رقم VIII

الصورة رقم 1:
سمير الإمبراطور أنطونيوس عن
http://petitepauseentreamis.blogspot.com

لصورة رقم 2: نحت بارز لبطليموس VIII و تسريحة المرأتين عن طريق الشعر المستعار
عن *http://slideplayer.fr/slide/*

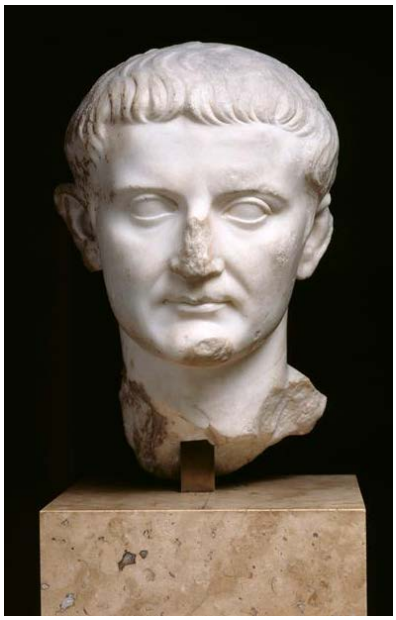
الصورة رقم 2: نموذج لشعر مستعار حقيقي معروض بمتحف القاهرة
عن *http://ieroglyphics.blogspot.com/*

الصورة رقم 3: تمثال نصفي لسيبيون الإفريقي عن:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Scipion_l'Africain

اللوحة رقم :IX

الصورة رقم 1: رجل روماني يحمل فوق رأسه شعر مستعار في شكل عشر نحلة

عن *fr.wikipedia.org*



الصورة رقم 2: رأس لأغسطس بمتحف اللوفر

عن *www.grandpalais.fr*

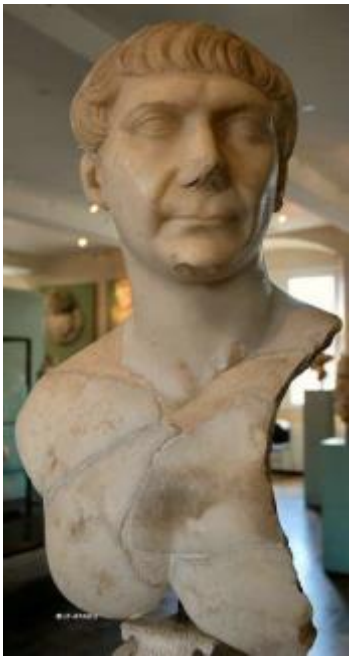
الصورة رقم 3: محلق اللحية

عن *razorland55.free.fr*

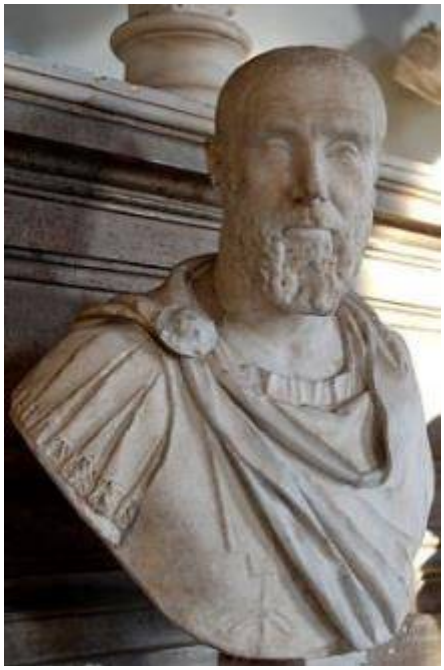
الصورة رقم4: تمثل نصفي للإمبراطور نيرون

عن *maykan.wordpress.com*

اللوحة رقم :X



الصورة رقم 1: تمثال نصفي للإمبراطور تراجانوس
عن *jfbradu.free.fr*



الصورة رقم 2: تمثال نصفي للإمبراطور بوبيينوس
عن *commons.wikimedia.org*

الصورة رقم 3: تمثال نصفي للإمبراطور كومودوس عن:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucius_Aurelius_Verus

الصورة رقم4: مكوى شعر
عن *www.eichwaelder.de*

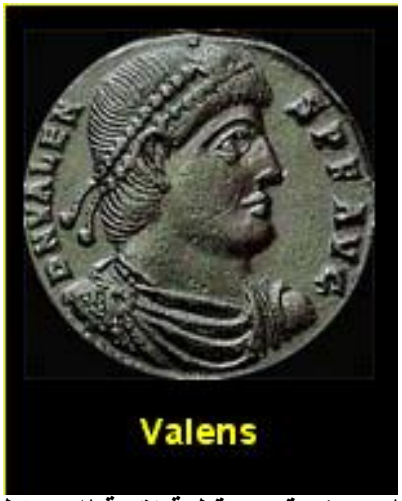
اللوحة رقم :XI

الصورة رقم 1: تمثال نصفي للإمبراطور سبتيموس سيفيريوس

عن *https://fr.wikipedia.org/wiki/Septime*

الصورة رقم 2: رأس الإمبراطور قسطنطينوس عن:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Constantin_Ier_empereur_romain



الصورة رقم 3: قطعة نقدية للإمبراطور فالنس عن *karl.claerhout.pagesperso-orange.fr*

اللوحة رقم XII

في فترة حكم العائلة جوليو كلوديان

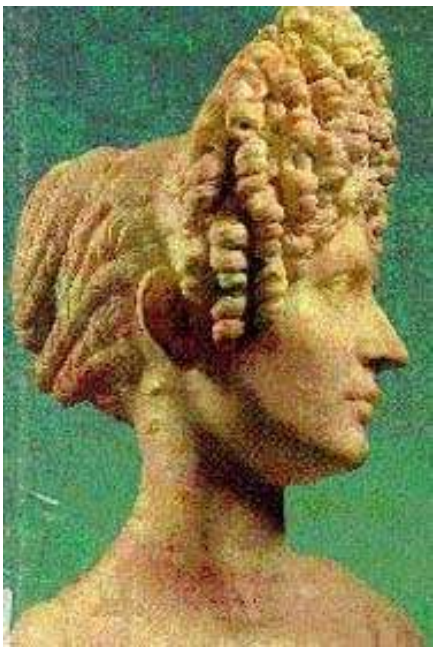
الصورة رقم 1
ليفيا، زوجة أغسطس
(27 ق.م-14 بعد الميلاد) عن:
http://www.laputanlogic.com/articles/2006/02/index.htm

الصورة رقم 2
أغريبينا الأم (15 ق.م-33 بعد الميلاد)
www.fredericweber.com/articles/portraits_des_imperatrices.htm

في فترة حكم العائلة الفلافية

تسريحة عش النحل

الصورة رقم 3
جذع فونسيسا بمتحف الكابيتول بداية القرن II بعد الميلاد عن :
https://www.pinterest.com/louisfortier9/les-romains/.



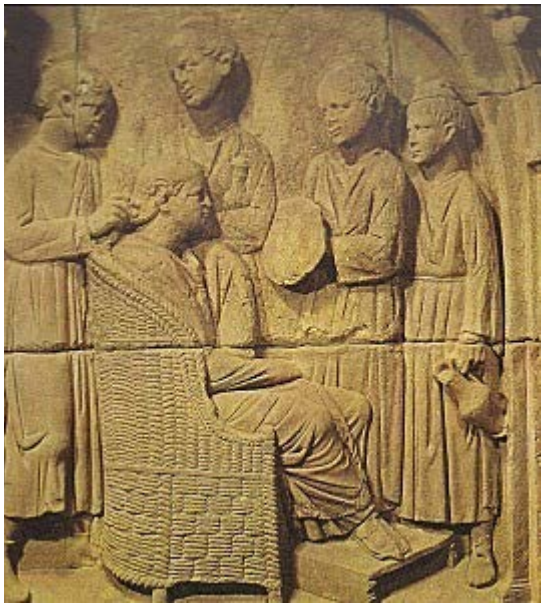
الصورة رقم 4
صورة جانبية

عن *www.hugon-numismatique.fr*

اللوحة رقم XIII

الصورة رقم 1
جوليا تيتي إبنة تيتيوس (79-81)
www.fredericweber.com/articles/portraits_des_imperatrices.htm

الصورة رقم 2
دوميسيا،زوجة الامبراطور دوميسيانوس (81-96)
www.fredericweber.com/articles/portraits_des_imperatrices.htm



الصورة رقم 3: عمل المزينة
عن *http://liviaaugustae.eklablog.fr/les-femmes-romaines-et-la-beaute-*

اللوحة رقم XIV في فترة حكم العائلة الأنطونونية

الصورة رقم 1
مارسيان أخت تراجانوس
(117-98)

الصورة رقم 2
بلوتينا، زوجة تراجانوس
(117-98)

الصورة رقم 3
صابينا،زوجة أدريانوس
(138-117)

الصورة رقم 4
فوستين الأم زوجة أنطونيوس التقي
(161-138)

الصورة رقم 5
فوستين الإبنة، زوجة ماركوس أوريليوس (161-180)

الصورة قم 6
لوسيلا،زوجة لوكيوس فيروس
(169-161)

الصورة رقم 7
كريسبينا،زوجة كومودوس
(192-117)

كل صور القطع النقدية مأخوذة عن *www.fredericweber.com/articles/portraits_des_imperatrices.htm*

اللوحة XV **في فترة حكم العائلة السيفيرية**

الصورة رقم 1
جوليا دومنا،زوجة سبتيموس سيفريوس
(211-193)

الصورة رقم 2
بلوتيلا،زوجة كركلا
(217-198)

الصورة رقم 3
يوليا باولا الزوجة الأولى إلاقابال
d'Elagabale (218-222).

الصورة رقم 4
يوليا مايسا، أخت يوليا دومنا

خلال النصف الثاني من القرن الثالث

الصورة رقم 5
ماقنا أوربيكا،زوجة كاران (283-285)

اللوحة XVI

خلال القرن الرابع

الصورة رقم 1
هيلان، الزوجة الأولى لكونستونس كلور (305-306) و أم قسطنطينوس الأكبر (307-337)

الصورة رقم 2
أيلا فلاكيلا الزوجة الأولى للإمبراطور تيودوس (379-395)

خلال القرن الخامس

الصورة رقم 3
قالا بلاسيديا، الأخت الغير الشقيقة لأركاديوس و أونوريوس و زوجة كونستونس III (421)

الصورة رقم 4
صورة لمساعد الكاهن Camilli عن:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Prêtre_(Rome_antique)

اللوحة رقم: XVII **جذع يوبا الثاني كبطل على الطريقة اليونانية**

الصورة رقم 2: صورة تفصيلية للوجه

الصورة رقم 1: الجهة الأمامية

الصورة رقم 3: الجهة العلوية للرأس

الصورة رقم 4: الجانب الأيمن

الصورة رقم 5: الجهة الخلفية

الصورة رقم 6: الجانب الأيسر

صور التماثيل و الصور النحتية لمتحف شرشال مأخوذة من طرف الطالبة

اللوحة رقم XVIII

جذع ذكر

الصورة رقم 1: الجهة الأمامية

الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيمن

الصورة رقم 4: الجانب الأيسر

اللوحة رقم :XIX **كليوبترة سيلينى**

الصورة رقم 1: الجهة الأمامية

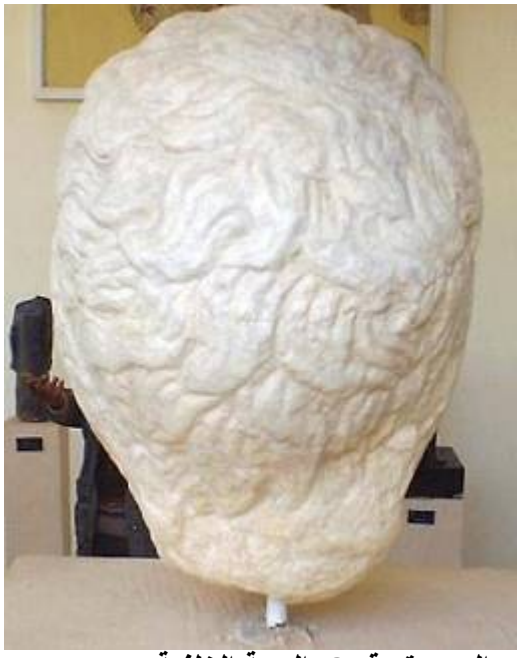
الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيسر

الصورة رقم4: الجانب الأيمن

اللوحة رقم :XX **يوبا الثانـــي صورة قديمة (غير متواجد حاليا بمتحف شرشال)**

الصورة رقم 1: الجهة الأمامية



الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيمن

الصورة رقم4: الجانب الأيسر

اللوحة رقم :XXI **يوبا الثانـــى.**

الصورة رقم 1: الجهة الأمامية

الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيسر

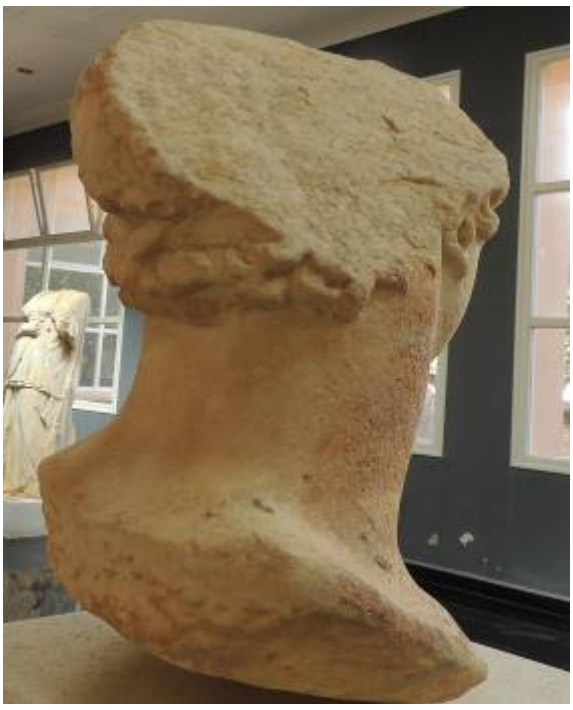
الصورة رقم4: الجانب الأيمن

اللوحة رقم XXII

يوبا الثاني في عمر حوالي 50 سنة

الصورة رقم 1: الجهة الأمامية

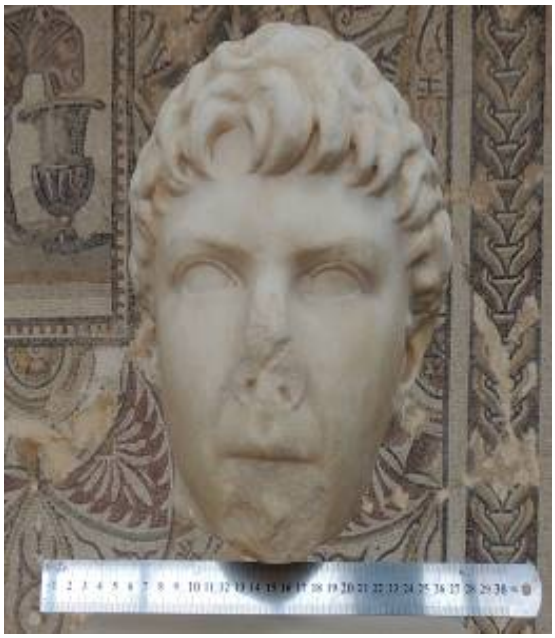
الصورة رقم 2: الجهة الخلفية



الصورة رقم 3: الجانب الأيمن

الصورة رقم 4: الجانب الأيسر

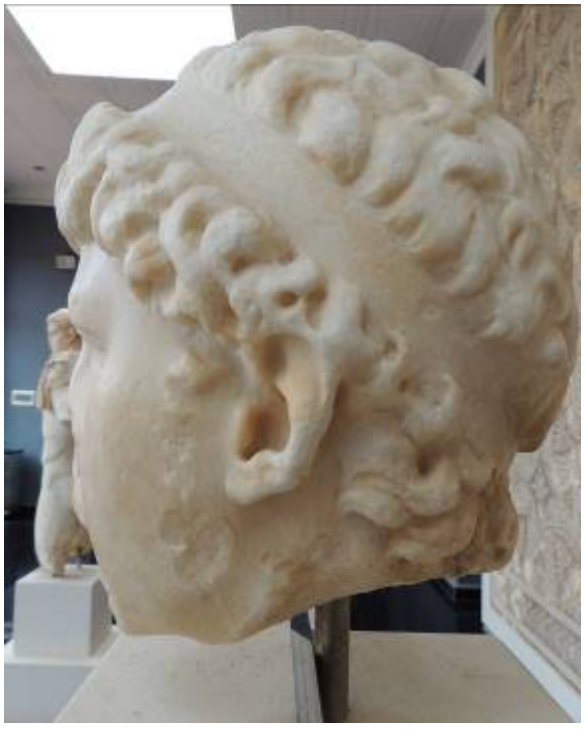
اللوحة رقم : XXIII **بطليموس يبلغ حوالي 15 سنة**



الصورة رقم 1: الجهة الآمامية

الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيمن



الصورة رقم 4: الجانب الأيسر

اللوحة رقم : XXIV **بطليموس في عمر حوالي 35 سنة**

الصورة رقم 1: الجهة الآمامية

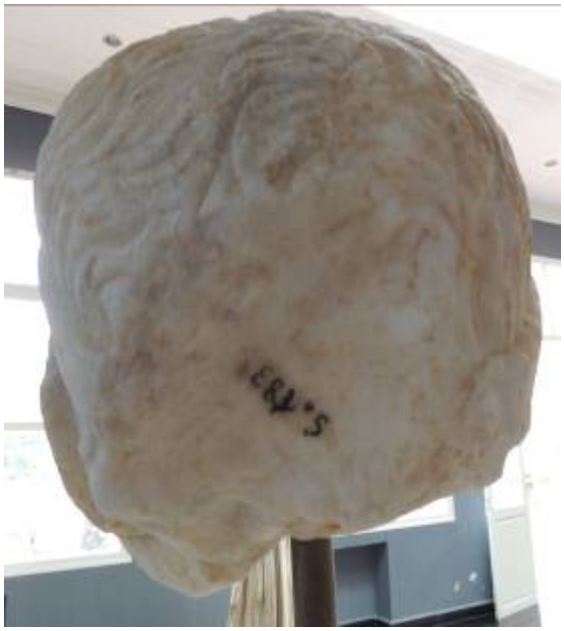
الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيمن

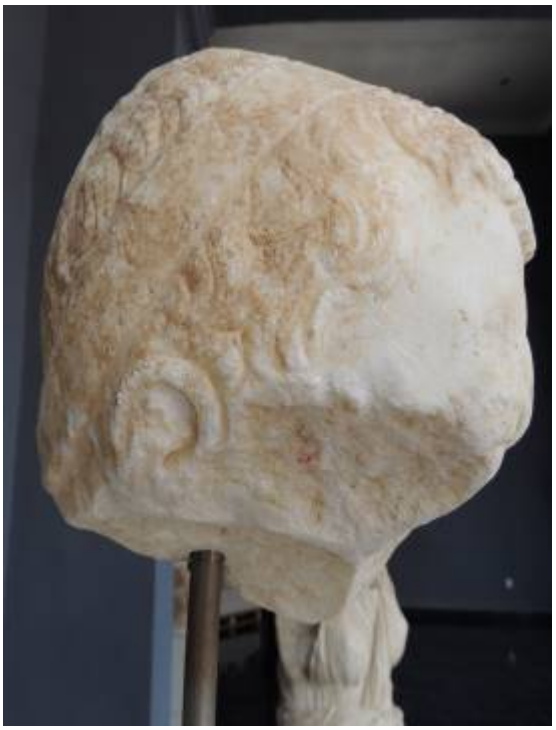
الصورة رقم 4: الجانب الأيسر

اللوحة رقم : XXV **بطليموس في عمر حوالي 45 سنة**

الصورة رقم 1: الجهة الآمامية



الصورة رقم 2: الجهة الخلفية



الصورة رقم 3: الجانب الأيمن

الصورة رقم 4: الجانب الأيسر

اللوحة رقم: XXVI **دروسيلا**

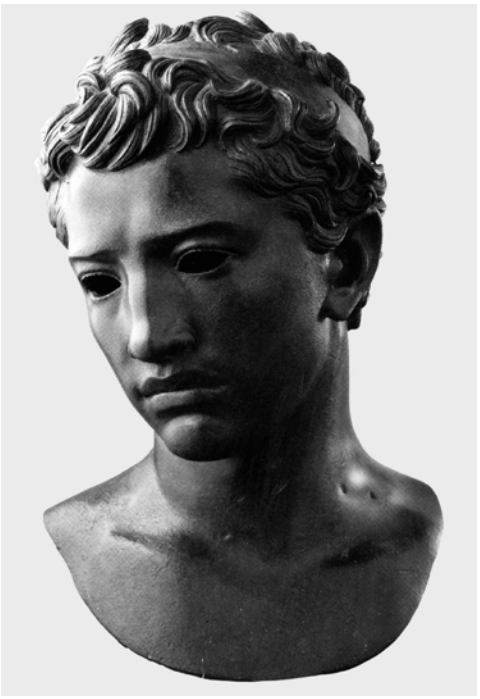
الصورة رقم 1: الجهة الأمامية

الصورة رقم 2: الجهة الخلفية

الصورة رقم 3: الجانب الأيمن

الصورة رقم 4: الجهة العلوية

اللوحة رقم:XXVII **جذع يوبا الثانـــي من البرونز في مدينة فوليبيليس**



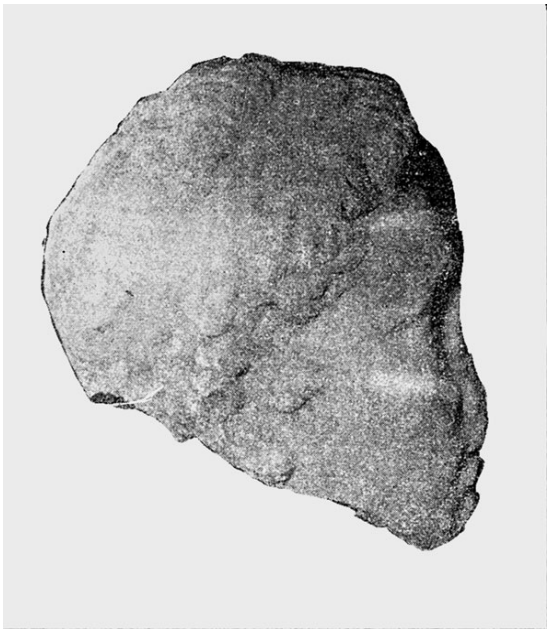
الصورة رقم 1: الجهة الأمامية
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97

الصورة رقم 2: الجانب الأيسر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97

الصورة رقم3: الجهة الخلفية
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97

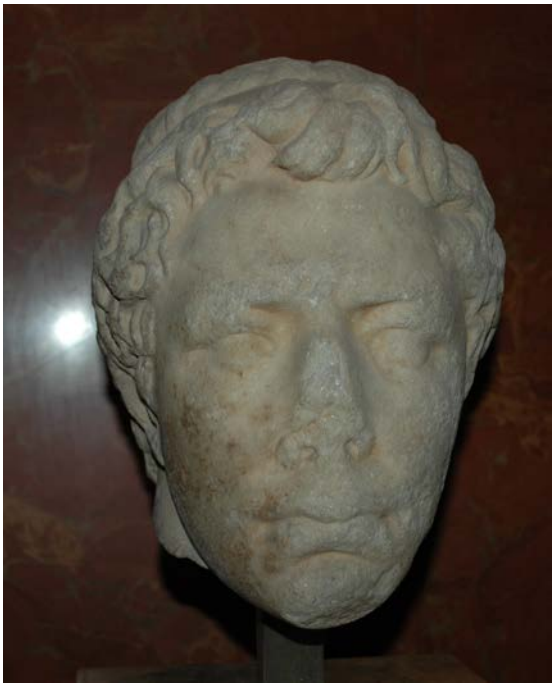
الصورة رقم4: قطعة من رأس يوبا الثاني
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.91

اللوحة رقم: XXVIII



الصورة رقم 1: صورة لرأس يوبا الثاني
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97

الصورة رقم 2: صورة لرأس يوبا الثاني
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97



الصورة رقم 3: رأس يوبا الثاني بمتحف اللوفر
صورة مأخوذة من طرف الأستاذ حموم

الصورة رقم 4: رأس يوبا الثاني بمتحف اللوفر
art.rmngp.fr/.../portrait-d-homme-le-roi-mauretanien-juba-ii_marbre_ sculpture-technique

اللوحة رقم: XXIX

الصورة رقم 1: رأس يوبا الثاني بمدريد
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97

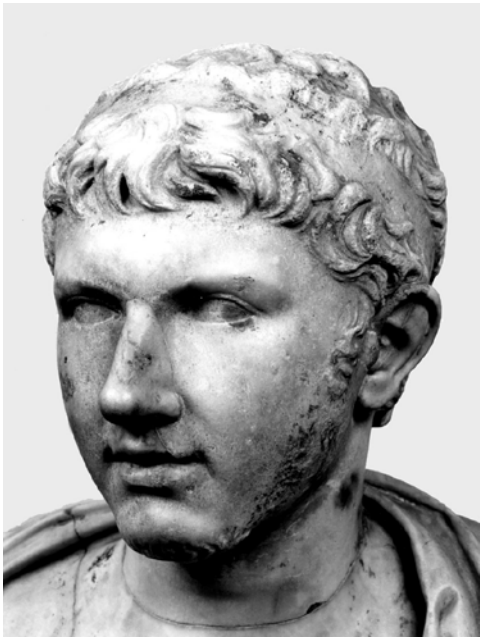
الصورة رقم 2: جذع يوبا الثاني بمدينة سالا
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.75

الصورة رقم 3: الجهة الأمامية لجذع بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.89

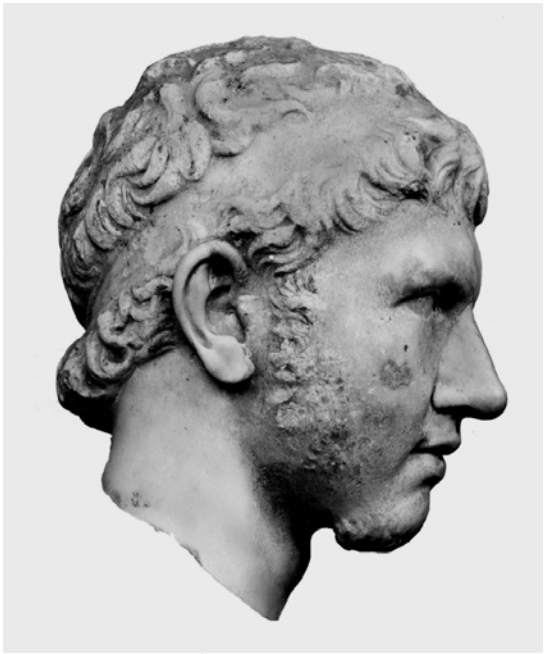
الصورة رقم 4: صورة جانبية لجذع بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.90

اللوحة رقم : XXX

الصورة رقم 2: ميدالية بطليموس بمدينة فينا Ch.Landwehr, Revue archéologique 2007/1 - n° 43,P.69

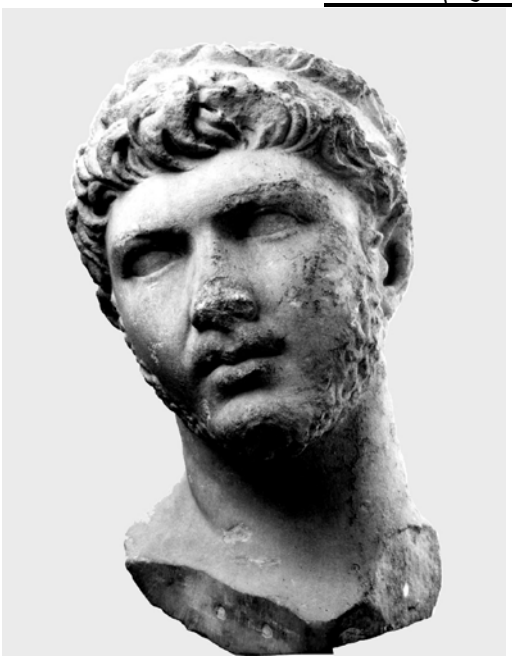


الصورة رقم 3: الجهة الأمامية لجذع بطليموس بمتحف الفاتيكان
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.69

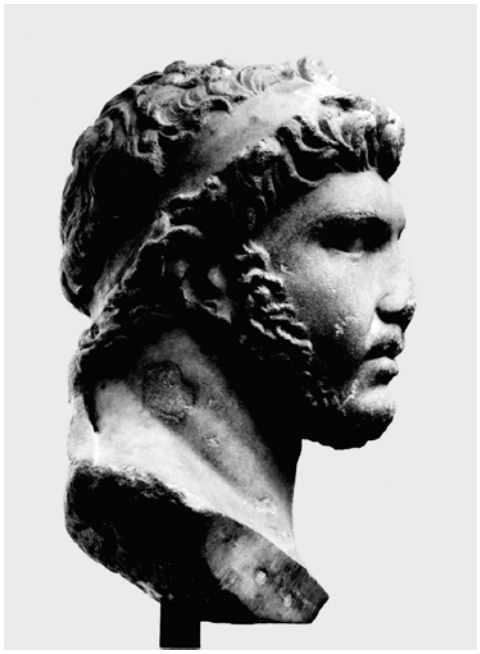


الصورة رقم 4: صورة جانبية لجذع بطليموس بمتحف الفاتيكان
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.96

اللوحة رقم: XXXI



الصورة رقم 1: الجهة الأمامية لرأس بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.71

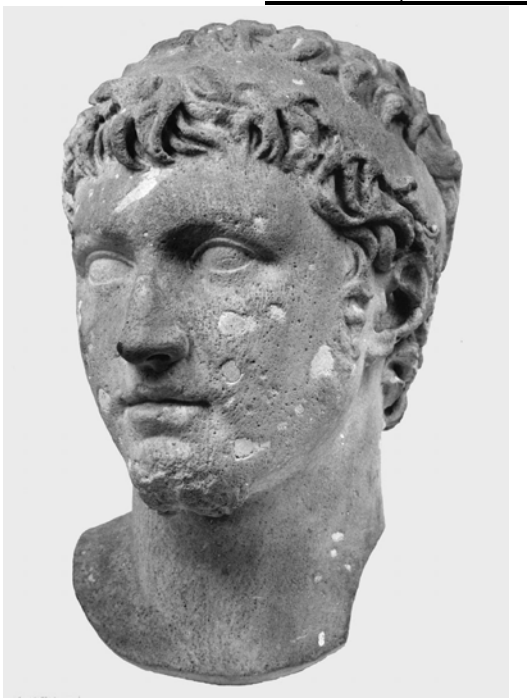


الصورة رقم 2: الجهة الجانبية لرأس بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.96

الصورة رقم 3: الجهة الخلفية لجذع بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.100

الصورة رقم 4: رأس بطليموس متواجد بفيلا ألباني روما
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.96

اللوحة رقم: XXXII



الصورة رقم 1: الجهة الأمامية لرأس بطليموس بمتحف Woburn Abbey
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.69

الصورة رقم 2: الجهة الجانبية لرأس بطليموس بمتحف Woburn Abbey
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.96

الصورة رقم 3: الجهة الجانبية لجذع بطليموس بمتحف اللوفر
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.91

الصورة رقم 4: رأس بطليموس بالسويد (مفقود)
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.90

اللوحة رقم XXXIII

الصورة رقم 1: الجهة الجانبية لرأس بطليموس بنيويورك
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.92

الصورة رقم 2: قطعة من رأس بطليموس بمتحف مدينة شرشال
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.97

الصورة رقم 3: الجهة الخلفية لقطعة من رأس بطليموس بمتحف شرشال
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.91

الصورة رقم 3: رأس بطليموس بمتحف الرباط (المغرب)
Ch.Landwehr,Revue archéologique 2007/1-n°43,P.101

اللوحة رقم XXXIV

الصورة رقم 01

قطع نقدية لملوك نوميديين الملك فرمينا و يوغورطة من غير لحية

مأخوذة عن http://mythologie-berbere.blogspot.com

ـ قائمة المصادر :

1) **Aulu (G.),** Les Nuits Attiques, lib Garnier Frêres, Paris, 1934.
2) **Gsell (St)**, Atlas Archéologique de l'Algérie,T I, F.4,Pais,1911.
3) **Herodote,** Histoire, Traduit par Ph. E. Legard, Ed les belles lettres, Paris, 1946.
4) **Ovide,** L'Art d'aimer, Perrault (C), Les dix livres d'architecture de Vitruve, Livre III, Ed pierre Margaga, Paris, 1979, p.57.
5) **Pline (L'ancien),** Histoire Naturelle, Société d'édition les belles lettres, Paris, 1953.
6) **Suetone,** La vie des douze Césars, T.I, chap. LXXIX, Ed Garnier, Paris, 1955.
7) **Nieupoort(M),**Explication abrégée des coutumes et cérémonies observées chez les romains,Traduit par Abée(M),livre sixiéme,de la vies des Romains, Chapitre premier « de leur habillement », ed Libr Jean Desaint,Paris,M.D.CC.XLI.
8) **Tacite**,Histoire,Livre V (70 aprés J.C),Jérusalem;son temple, ses richesses;les destinées des Juifs avant et pendant leur rapports avec les Romains (5,8-9),traduit par Bumouf(J.L),Oeuvres compléte de Tacite traduit en français avec introduction et des notes,Paris,1859.

ـ قائمة المراجع :

1) **Babelon (J.),** Portraits en médaille, Alpina, Paris, 1946.
2) **Babelon (J.),** Portraits en médaille, Ed. Jean roubier, s.d, Paris.
3) **Ballu (A.),** Rapport sur les fouilles et de restauration exécutées en 1916, Imprémerie centrale de la bourse, Paris.
4) **Bayard (E.),** L'art de reconnaître les styles, Garnier frères, s.d, Paris.
5) **Bertaux (E.),** Rome l'Antique, H. Laures, paris, 1924.
6) **Bieber (M.),** The Sculpture of the Hellenistic age, Columbia University press, New York, 1955.
7) **Blanc (M.C.),** Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, V^{ème} Jules renonad, paris, 1867.

8) **Boissier (G.)**, La religion Romaine d'Auguste au Antonins, T.I, Lib Hachette, Paris, 1906.
9) **Cagnat (R.) et Chapot (V.),** Manuel d'archéologie Romaine, T.I, auguste picard, Paris, 1916.
10) **Carcopino (J.),** La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'empire, Hachette, Paris, 1939.
11) **Chamay (J.); Frel (J.) et Maier (J. L.),** Le monde des Césars, Hellas et Roma, Sd.
12) **Charbonneaux (J.),** La Sculpture archaïque Grecque, Goutier, Paris, 1964.
13) **Chauler (B.);** Cleopatra's daughter the queen of Mauretania, London, 1934.
14) **Christofle (M.),** Rapport sur les travaux de fouille e consolidation effectuées en 1933, 1934, 1935, 1936. par le service des monuments historiques de l'Algérie, Imprimé par F. Fantana, Alger, 1938.
15) **Contenau (G.),** Manuel d'archéologie Orientale depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre, Auguste picard, Paris, 1931.
16) **Cogy (G.),** Album-Mannels d'histoire de l'art, l'antiquité, Paris, Imprimerie de l'institut, Paris, 1894.
17) **Collignon (M.) et Pentronoli (E.),** Pergame, Société française d'éditions d'art, Henry May, Paris, 1900.
18) **Collignon (M.),** Lysippe, Ed Henri Laures, Paris, 1934.
19) **Deshairs (L.),** L'art des origines à nos jours, 2 vol, 1932.
20) **Durry (M.),** Musée de l'Algérie et de la Tunisie « Catalogue du Musée de Cherchel supplément», Ernest Leroux, Paris, 1895.
21) **Duval (Ph.),** Cherchel et Tipaza recherches sur deux villes fortes de l'Afrique, Alger, 1946.
22) **Feuardent (F.),** Numismatique: Egypte ancienne, T. I, Ed Rollin & feuardent, Paris, 1870.
23) **Février (P. A.),** Art de l'Algérie antique, Paris,1971.
24) **Frazer(J.G),** Pausanias's Description of Greece: Volume 2: Commentary on Book I , Cambridge University Press, New York,2012,Ch XVII.

25) **Gauckler (P.),** Musée de l'Algérie et de la Tunisie « Catalogue du Musée de Cherchel », Ernest Leroux, Paris, 1895.
26) **Gsell (St.),** Cherchel antique Iol-Caesarea, Alger, 1952.
27) **Gsell (St.),** Cherchel une ancienne capitale de l'Afrique latine, Imprimerie Minerva, Alger, 1932.
28) **Gsell (St.),** Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840-1945, Imprimerie Nationale, paris, 1912.
29) **Gsell (St.),** Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, T.VIII, librairie Hachette, Paris, 1930.
30) **Gsell (St.),** Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, T.VI, librairie Hachette, Paris, 1929.
31) **Gsell (St),** Promenade Archéologiques aux environs d'Alger(Cherchel,Tipasa Le Tombeau de la Chrétienne, Société Editions des belles lettres,Paris,1926.
32) **Guhl (E.) et Konder (W.),** La vie antique, Manuel d'archéologie, Rothschild. J, Paris, 1884.
33) **Güntter (H.) und Rüger (C.),** Die Nümider, Rheinland verlag G.n.b.h, Koln, Bonn, 1979.
34) **Hautecoeur (L.)**, Histoire de l'art, Ed. Ernest Flammarion, Paris, 1959.
35) **Lalouette (C.),** L'Art de la vie dans l'Egypte ancienne, T.I, Ed Fayard, France, 1992.
36) **Landwher (Ch.),** Die Römischen skulpturen von Caesarea Mauretaniae, GEBR, Man verlag, Berlin, 1993.
37) **Landwehr (Ch)**, La réorganisation du Musée de Cherchel Phase I : royaume numide, Actes de la coférence du Goethe-Institut Algérie tenue à Alger,le 2 novembre 2009,R.Amedick-H.Froning ed,Wiesbaden,2012.
38) **Leschi (L.),** L'Algérie antique, Ed. Arts et métiers graphiques, Paris, 1952.
39) **Leveau (P),**. Caesarea de Maurétanie. Une ville romaine et ses campagnes. Rome : École Française de Rome, 1984.
40) **Lipinski (E)**, Dieux et Déesses de l'univers phénicien et punique,Leuven :peeters, Belgium,1995.

41) **Mahfoud (F)**, Les rois africains de l'antiquité : Nos ancêtres les rois numides: ou les aguellids des imazighen : du 3éme siècle avant J.-C. au 1er siècle après J.-C, Éditions Dalimen, 2009.

42) **Mazard (J.),** Corpus Numorum Numidiae Mauretanique, Ed art et métier graphique, Paris, 1955.

43) **Mazard (J.), Leglay (M.),** Les portraits du Musée de Stéphane Gsell d'après les sculptures et les monnaies, Imprimerie Officielle, Alger, 1958.

44) **Michon (E.),** La sculpture Romaine au Musée du Louvre, S.N.E.P illustration.

45) **Oulebsir (N)**, Les usagers du patrimoine « Monuments, Musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930),Ed de la maison des sciences de l'homme,Paris,2004.

46) **Ravoisié(A)**, Exploration scientifique de l'Algérie dans les années 1840,1841,1842,Beaux art, architecture et sculpture,Paris,1846.

47) **Thiers(J.B**), Histoire des perruques,Imp Louis chambeau,Avignon,M.D.C.C.L XXVII.

48) **Trasko(M)**, Histoire des coiffures extraordinaires,Flammarion,Paris,1994.

49) **Waille (V.),** De monumentis quae supersunt, p. Fantana et Cie, Alger, 1891.

50) **Walker (S.) and Higgs (P.),** Cleopatra of Egypt, by British Museum press, London, 2001.

ـ قائمة المقالات :

1) **Albertini (E.),** *L'Art antique en Algérie*, Gazette des beaux arts, 1930.
2) **Bensedik (N) et Potter(T.W)**, *Fouilles du Forum de Cherchel : 1977-1981*,6ème supplt In B.A.A,Alger, 1993.
3) **Besnier(R),***Les procurateurs provinciaux pendant le régne de Claude*,*Revus Belge de philologie*,V28 N°2,1950.pp.439-459
4) **Boucker-Colozier (E.),** *Quelques marbres de Cherchel au musée du louvre*, Libyca, t.I, 1953.pp.23-36.
5) **Boucker-Colozier (E.),** *Recherches sur la statuaire de Cherchel*, M.E.F.R.A, LXVI, ed Fontemoing et Cie, Paris, 1954.pp.101-145
6) **Boucker-Colozier (E.),** *Une statue de «Doryphore » à cherchel*, Revue Archéologique, Paris, 1953.pp129-136
7) **Bouchenaki (M),** *Récentes recherches et étude de l'Antiquité en Algérie* Antiquités africaines Année 1980 Volume 15 Numéro 1,CNRS.pp.9-28
8) **Cagnat (R.),** *Catalogue du musée de cherchel*, R.A, Alger, 1900.pp.229-260.
9) **Carcopino (J),** *Le travaille archéologique en Algérie pendant la guerre (1939-1942*),Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Année 1942 Volume 86 Numéro 4.
10) **Chatelain (M. L.),** *Découverte d'une Statue romaine à Tanger*, C.R.A.I, Macon, 1935.
11) **Christofle (M.),** *Rapport sur les travaux de fouille e consolidation effectuées en 1933, 1934, 1935, 1936.* Par le service des monuments historiques de l'Algérie, Imprimé par F. Fantana, Alger, 1938. (avec les articles)
12) **Dussaud (R)**. Melqart. In: Syria. Tome 25 fascicule 3-4, 1946,pp.205-230.
13) **Fortuner (B.),** *La coiffure Grecque*, Archologia, Ed Soumillion, Bruxelle, juillet 1977.

14) **Gsell (St.),** *Les statues du temple de Mars Ultor à Rome*, Rev.arch, I, 1899.
15) **Le Coq (A.),** *Le Commerce de l'Afrique du nord*, B.S.G.A.O, journée en 1878, T.XXXII, 1916.
16) **Landwher (Ch.),** *Les Portraits de Juba II,Roi de la Maurétanie, et de Ptolémée, son fils successeur*, R.Arch, Presse Universitaires de France, 2007/1 n°43,pp.65-110.
17) **Lhotellerie (P. de),** *Notice sur une tête en marbre diademée*, R.AF, 1856.pp.251-252.
18) **Poirieux (C.),** *La Coiffure masculine à Rome*, Archéologia, Janvier, 1978.
19) **Rousseau(R),** *Cherchel capitale antique*, B.S.G.A, Vol XXX, Alger, 1929,
20) **Schneider (E.E.) et Bianchi (L.),** *Considerasioni su alcune statue femminile di Leptis Magna :Iconographia e officine*, Africa Romana, 1989.
21) **Trannoy (C. M.),** *Le royaume de Maurétanie sous Juba II et Ptolémée (25 av. J.-C. - 40 ap. J.-C.),*Etude des Antiquités Africaines, CNRS, Paris, 1997.
22) **Trannoy (C. M.),***Le Culte royal sous les régnes de Juba II et de Ptolémée de Maurétanie*,115e Congr.nat.Soc.Sav.Avignon,1990,Ve Coll.sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord,Ed C.T.A.S ,1990,pp.69-81.
23) **Villefosse (H. de),** *Statue cuirassée à cherchel*, B.C.T.H, 1916,pp.93-101.
24) **Vittozi (S. E.),** *Indraginisul culto di Iside a cirene*, Africa Romana, 1991.
25) **Waille (V.),** *Catalogue du Musée de Cherchel*, B.C.T.H, Ernest leroux, Paris, 1895.
26) **Waille (V.),** *Note sur un portrait du roi Juba II*, B.C.T.H, Ernest leroux, Paris, 1891.p.256.
27) **Waille (V.),** *Une tête du roi Juba II*, revue Africaine, Alger, 1905.pp.71-91
28) **Wierzesjski (J.),** *Catalogue de Musée de Cherchel*, R.A, Alger, 1900.pp.228-260.

- قائمة التقارير :

- **Ballu (A.),** *Note sur les fouilles des monuments historique en Algérie*, B.C.T.H, Ernest leroux, Paris,1902.pp.342-361.
- **Ballu (A.),** *Rapport sur les fouilles exécutées en 1914*, B.C.T.H, Ernest leroux, Paris,1915.pp.100-144.
- **Cagnat (R.),** *Séance de la commission de l'Afrique du Nord*, B.C.T.H, Ernest leroux, Paris, 1923.
- **Cagnat (R.)**, *Séance de la Commission de l'Afrique*, B.C.T.H, Ernest leroux, Paris, 1924
- **Georges(P))**, *Note relative à des fouilles exécutées à cherchell au moi de Mai 1886,sous la direction de M.Victor waille*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 30e année, N. 2, 1886.pp301-305.
- **Levau (Ph),** *Fouilles sur la nécropole de la gare routière de Cherchel : 1992-1993*, In A.Afr,CNRS,Paris, 1999,pp.77-114.
- **Picard (G.Ch.),** *Le portrait d'Hanibal*, Karthago XII, 1963-64.pp.31-47.
- **Ouetrain (N. A.),** *Coiffures féminines à l'époque romaine dans la femme tunisienne à travers les ages*, exposition au palais d'El abb adiya, El marsa, novembre 1997.pp.80-86
- **Waille (V)**, *Rapport sur les fouilles éxécutées à Cherchel (Octobre 1901 Janvier 1902)* . In: R.Af, A. Jourdan, Libraire-Éditeur V.46,1902.pp.5-40.
- **Waille (V)**, *Quatrième note sur les fouilles de Cherchel*, Comptes rendus des séances de l'Académie desInscriptions et Belles-Lettres, 32e année, N. 1, 1888.pp.35-45.
- **Waille (V)**, *sixième note sur les fouilles de Cherchel (exploration du palais des thermes)*, communiquée par M. Georges Perrot,Séance du 18 octobre 1889, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Année 1889 Volume 33.pp.360-368

- قائمة القواميس :

1) **Botte (L.),** Encyclopédie des arts.
2) **Cagnat (R.),** Lexique des Antiquités Romaines, Thorin et Fils, 1895.
3) **Chéhabi (Y.),** Vocabulaire des termes archéologiques, librairie du Liban, 1996.
4) **Chevalier (J.) et Gheerbrant (A.),** Dictionnaire des symboles, T.III, Ed Seghers, Paris, 1973.
5) **Daremberg (Ch.) et Saglio (E.),** Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, librairie Hachette et Cie, Paris, 1902.
6) **Dictionnaire des Antiquités Grecque et Romaine,** Imprimerie de Cellot, Paris, 1793.
7) **Encyclopadia Universalis,** France, Paris, 1988.
8) **Grimal (P.),** Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, Imp. de press. Universitaires de France, Paris,1996.
9) **Kenchrias (H.),** Lexicon Iconographicum mythologie classicae, T.V, volume 2, Artémis verlag Zürich und Münichen, 1990.
10) **Larousse du XX ème siècle,** librairie Larousse, T.VI, Paris, 1933.
11) **Rich (A.),** Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, press Universitaire de France, Vol II, Copenhag, 1974.

مواقع الإنترنيت :

- http ://www2.ac-toulouse.fr/col-jmoulin-toulouse/coif1.htm.
- *www.sacra-moneta.com ›*
- *http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/digilit.html/*

هذا الموقع مفيد جدا للطلاب و الباحثين

- www.persée.fr
- *https://books.google.dz/books*

فهرس المواضيع

الصفحة

قائمة المختصرات 1
المصطلحات باللغة الفرنسية..... 2
المصطلحات باللغة الاتينية..... 4
المقدمة 8
المدخل
لمحة تاريخية 14
تاريخ الأبحاث و الاكتشافات 19
وصف المتحف 24
الفصل الأول: دراسة فن النحت
تعريف و تقسيم فن النحت 28
I- فن النحت الإغريقي
فكرة فن النحت الكلاسيكي 30
II- مميزات مدرسة النحت الكلاسيكي:
الحركية و الجمود 31
العراء و التجويخ 33
مثالية الجسم 34
III- الفن الهيلينستي و تهلن العالم القديم 35
III- فن النحت الروماني
الفترة الجمهورية 40
الفترة الامبراطورية 41
فترة الامبراطور أغسطس 42
فترة عائلة الأيوليون 42
فترة العائلة الفلافية 43
فترة الامبراطور أدريانوس 44
فترة الامبراطور ماركوس أوريليوس 45
فترة الامبراطورية السفلى 45
فترة الامبراطور قسطنطينوس 47
IV- دراسة تسريحة الشعر الإغريقية و الرومانية 50
تسريحة الشعر للرجل الروماني 52
تسريحة الشعر للمرأة الرومانية 56
الفصل الثاني: البطاقات التقنية للصور النحتية للعائلة الحاكمة
تعريف البطاقة التقنية 65
بطاقة رقم 01 يوبا الثاني كبطل على الطريقة اليونانية..... 67

بطاقة رقم 02 جذع بطل على الطريقة اليونانية الكلاسيكية..... 68
بطاقة رقم 03 كليوبترة سيليني 69
بطاقة رقم 04 يوبا الثاني 70
بطاقة رقم 05 يوبا الثاني 71
بطاقة رقم 06 بطليموس طفل 72
بطاقة رقم 07 بطليموس ملتحي 73
بطاقة رقم 08 بطليموس في سن 45 74
بطاقة رقم 09 دروسيلا 75
الفصل الثالث: الدراسة التحليلية
I- ورشات النحت و الرخام المحلي في القيصرية 77
II- دراسة تماثيل العائلة الملكية
1 – تمثال يوبا الثاني كبطل على الطريقة اليونانية..... 82
2 – تمثال جذع بطل على الطريقة اليونانية الكلاسيكية 85
III – دراسة تقنية و فنية للصور النحتية للعائلة الملكية
1 – رأس كليوبترة سيليني 88
2- قطعة رأس دروسيلا 90
3 – دراسة الصورة النحتية ليوبا الثاني 93
4 – دراسة الصور النحتية لبطليموس 99
5 – دراسة مقارنة و تأريخ الصور النحتية ليوبا الثاني و بطليموس ... 102
الخاتمة 125

فهرس الخرائط

الخريطة رقم(1) لمدينة شرشال و المواقع الأثرية 15
الخريطة رقم (2) صورة جوية لمدينة شرشال مع مواقع اكتشاف الصور النحتية 20

فهرس المخططات

مخطط رقم (1) مخطط متحف شرشال 26
مخطط رقم (2) التسلسل الكرونولوجي للصور النحتية لبطليموس و يوبا الثاني 107
مخطط رقم (3) التسلسل الكرونولوجي للصور النحتية لبطليموس و يوبا الثاني من خلال التأريخ المصحح 115

فهرس الجداول

جدول رقم 01 نظام الصور النحتية ليوبا الثاني 103
جدول رقم 02 نظام الصور النحتية لبطليموس 104
جدول رقم 03 الفوج الأول للصور النحتية..... 113
جدول رقم 04 الفوج الثاني للصور النحتية 114
جدول رقم 05 الفوج الثالث للصور النحتية 114
جدول رقم 06 الفوج الرابع للصور النحتية 115

فهرس الأشكال 129

فهرس الصور

اللوحة I 133
اللوحة II 134
اللوحة III 135
اللوحة IV 136
اللوحة V 137
اللوحة VI 138
اللوحة VII 139
اللوحة VIII..... 140
اللوحة IX 141
اللوحة X..... 142
اللوحة XI 143
اللوحة XII 144
اللوحة XIII 145
اللوحة XIV 146
اللوحة XV 147
اللوحة XVI 148
اللوحة XVII 149
اللوحة XVIII..... 150
اللوحة XIX 151
اللوحة XX 152
اللوحة XXI 153
اللوحة XXII 154
اللوحة XXIII 155
اللوحة XXIV 156
اللوحة XXV 157

اللوحة XXVI..... 158
اللوحة XXVII 159
اللوحة XXVIII 160
اللوحة XXIX..... 161
اللوحة XXX 162
اللوحة XXXI 163
اللوحة XXXII 164
اللوحة XXXIII..... 165
اللوحة XXXIV 166