Mağallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA) 26, №1, 2025 (54-85)

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

Received at: 2024-05-13 Accepted: 2024-06-02 Available online: 2024-07-23

The Mosaic of Ariadne with Dionysus Discovered in Antioch at the Hatay Archaeological Museum(A New Perspective)

Tereza Adel Lamie Lucka

Teacher Assistant at Department of Greek- Roman Archaeology, Faculty of Archaeology, Ain Shams University (Egypt)

tereza.adel@arch.asu.edu.eg

Abstract:

The Hatay Archaeological Museum houses a Roman mosaic from Antakya that depicts the myth of the discovery of Ariadne by the god Dionysus. The Antakya mosaics are renowned for their artistic richness, innovative designs, and distinctive geometric motifs, as local artists incorporated features that suited their environment. This particular mosaic is considered the oldest known example of the depiction of the Ariadne discovery myth in Roman mosaics. It is distinguished by its unique artistic character, setting it apart from other ancient Roman artworks through its distinctive pattern, rich geometric and architectural motifs, and philosophical ideas reflecting the intellectual climate of the time, as well as its novel symbolism. The study aims to interpret the mosaic and its symbolism, highlight the most important decorative elements, and date it based on its artistic features.

Keywords: Mosaic; Antioch; Ariadne; Dionysus.

The Mosaic of Ariadne with Dionysus Discovered in Antioch

Tereza Adel Lamie Lucka

فسيفساء أريادني مع ديونيسوس المكتشفة بأنطاكيا والمحفوظة بمتحف هاتاي للآثار (رؤية جديدة)

تريزا عادل لمعي لوقا

مدرس مساعد بقسم الآثار اليونانية والرومانية بكلية الآثار – جامعة عين شمس (مصر)

الملخص:

يضم متحف هاتاي للآثار لوحة فسيفساء رومانية عُثر عليها بمدينة أنطاكيا، ترصد أسطورة التعرف على أريادني من قبل الإله ديونيسوس؛ وقد تميزت فسيفساء أنطاكيا بثرائها الفني وتصاميمها الجديدة، وزخارفها الهندسية المتميزة، إذ أضاف الفنان المحلي سمات معينة تلائم بيئته، وتعد هذه الفسيفساء أقدم مثال معروف لتصوير أسطورة التعرف على أريادني على الفسيفساء الرومانية؛ فقد انتشر تصوير أسطورة التعرف أريادني كثيرًا على فن الفسيفساء الرومانية التي تزين أرضيات المنازل الخاصة أكثر من المباني العامة منذ نهاية القرن الثاني الميلادي وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي؛ وقد تميزت هذه الفسيفساء بطابع فني فريد، يميزها عن نظائرها في الفن الروماني، وذلك من حيث نمطها الفريد في رصدها لهذه الأسطورة، وأيضًا في زخارفها الهندسية والمعمارية الثرية، وفي أفكارها الفلسفية التي تعكس التكوين الفكري السائد في المجتمع آنذاك، وأيضًا في رمزيتها الجديدة؛ ولذلك تستهدف الدراسة إلى محاولة تفسير الفسيفساء ورمزيتها، وإلقاء الضوء على أهم العناصر الزخرفية في هذه الفسيفساء الثرية، ومحاولة تأريخها من حيث سماتها الفنية.

الكلمات الدالة: فسيفساء؛ أنطاكيا؛ أريادني؛ ديونيسوس.

المقدمة:

أنتجت أنطاكيا[1] عددًا كبيرًا من الفسيفساء في الإمبراطورية الرومانية خلال القرن الثاني الميلادي، حيث تعد من أهم الولايات الرومانية التي أنتجت هذا العدد، وقد تميزت تلك المجموعة من الفسيفساء بثرائها الفني وتفردها بمواضيعها المختلفة وبتصاميمها الجديدة، وزخارفها الهندسية المتميزة، إذ أضاف الفنان المحلي سمات معينة تلائم بيئته ومعتقداته.

[1] أنطاكيا: مدينة قديمة تقع على نهر العاصي بالقرب من جبال أمانوس في سوريا، وتعد إحدى أهم مدن العصر الهلينستي والروماني، تأسست أنطاكيا في ٣٠٠ ق.م على يد سلوقس الأول نيكاتور(المنتصر)، أحد خلفاء الإسكندر الأكبر، وأصبحت عاصمة المملكة السلوقية، وضُمت إلى الإمبراطورية الرومانية على يد بومبيوس ماجنوس عام ٦٤ ق.م؛ راجع:

ÇELIKLI, Z., «Anadolu Mozaikleri», *Master Thesis*, Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Trakya Üniversitesi, 2021, 27-35; YAMAÇ, I., «Antakya Mozaikleri Işığinda Dionysos ve Şarap», In *Antik Çağda Anadolu'da ZeytInyağı Ve Şarap Üretimi*, Edited By Ümit AydInoglu & A. Kaan Şenol, Turkey: Kaam Kilikia ArkeolojisIni Araştırma Merkezi, 2010, 337-340, FIG.5.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

انتشر تصوير أسطورة التعرف أريادني[٢] Ἀριάδνη[٣] (ليبيرا[٤] Libera عند الرومان) من قبل ديونيسوس[٥] (Διόνῡσος[٦] عند الإغريق، باخوس Bacchus[٧] عند الرومان) كثيرًا على فن الفسيفساء الرومانية التي تزين أرضيات المنازل الخاصة أكثر من المباني العامة منذ نهاية القرن الثاني الميلادي وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي، وتعد فسيفساء أنطاكيا المحفوظة في متحف هاتاي للآثار Hatay Archaeology Museum تحت رقم٩٤٥[٨] (لوحة١ أ–ج) أقدم مثال معروف لتصوير أسطورة التعرف على أريادني من قبل ديونيسوس على الفسيفساء الرومانية. ويمكن القول إن فسيفساء أنطاكيا قد حملت طابعًا خاصًا وفريدًا في رصدها لهذه الأسطورة؛ لذا تهدف الدراسة التحليلية إلى محاولة تفسير الفسيفساء ورمزيتها، وإلقاء الضوء على أهم العناصر الزخرفية في هذه الفسيفساء الثرية.

---

[٢] تشير الأسطورة أن أريادني إبنة مينوس ملك كريت من باسيفاي، وهي من ساعدت ثيسيوس البطل الأثيني في مهمته من تخليص الشباب الأثيني من الوحش المينوتاوروس في قصر اللابيرنث في كنوسوس، وكان قد وعدها بالزواج ولكنه تركها في جزيرة ناكسوس، حيث تضاربت الآراء أنه تركها متعمداً أو ناسياً، وهناك رآها الإله وهو ماراً في موكبه على هذه الجزيرة، وهي نائمة مستسلمة للموت بعد أن غلبها اليأس، فأعجب بجمالها، وأتخذها زوجة خالدة له؛ راجع:

HOMERUS, *Odyssey*, Translated by: Murray, A.T., London: The Loeb Classical Library, 2Vols, 1919, XXI, 32; APOLLODORUS, *Epitome*, Translated by: Frazer, J., Harvard: Harvard University Press, 1921, E.1; HESIOD, *Theogony, Translated* by: White, H., London: The Loeb Classical Library, 1914, 938; SICULUS, D., *Library of History*, Translated by: Oldfather, C. H., London: Loeb Classical Library, 1933, IV, 61.5; OVID, *Metamorphoses*, Translated by: More, B., London: The Loeb Classical Library, 1922, VIII, 152-182; HYGINUS, *Astronomica*, Translated by: Grant, M., Kansas: University of Kansas Press, 1960, II, 5.1.

[3] LIDDLE, H.G & SCOTT, R., *Greek-English Lexicon*, Australia: Clarendon Press, 1901. s.v." Ἀριάδνη, ἡ".

[4] COLLINS, Y., *Latin Dictionary Plus Grammar*, Great Britain: Harper Collins, 1997, s.v." Lĭbĕra, ae".

[٥] هو إله الخمر والكروم والنباتات والنشوة والخصوبة والمسرح، وابن الإله زيوس عند الإغريق (جوبيتر عند الرومان) إله الرعد والبروق وسيد آلهة أوليمبوس من سيميلي ابنة الملك كادموس ملك طيبة. من أهم مخصصاته عصا الثيرسوس، كأس الكانثاروس، الكروم واللبلاب، وقرن الخيرات، كذلك ارتبط به العديد من الحيوانات مثل الفهد، والنمر، والأسد، وكان أهم أتباعه هم من الساتيروي، والسيلينوي، وسيدات المايناذز، وبعض الآلهة كالمعبود بان، وإيروس وغيرهم؛ راجع:

HOMERUS, *Iliad*, Translated by: Murray, A.T., London: The Loeb Classical Library, 2 VOLS, 1924, XIV, 323; SICULUS, D., *Library of History*, 3.62.6-7; NONNUS, *Dionysiaca*, Translated by: Rouse, W.H.D., London: Loeb Classical Library, 1940, VI, 155-169; DALY, k., *Greek and Roman Mythology A to Z*, U.S.A, 2004, 22, 41.

[6] LIDDLE & SCOTT, *Greek-English Lexicon*, s.v."Διόνῡσος, ὁ".

[7] COLLINS, *Latin Dictionary*, s.v." Bacchus, i".

[٨] أُكتشفت الفسيفساء بواسطة فريق التنقيب في أنطاكيا بين عامي ١٩٣٢م و١٩٣٩م، وقد عُثر عليها تزين حجرة التريكلينيوم TriclInium في منزل ديونيسوس وأريادني في سلوقية بيريه Seleucia Pieria بأنطاكيا، وترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادي إلى بداية القرن الثالث الميلادي؛ راجع:

YAMAC, I., «Antakya Mozaikleri Işığında Dionysos Ve Şarap», In Antik Çağda Anadolu'Da Zeytinyağı Ve Şarap Üretimi, Edited By Ümit Aydinoglu & A. Kaan Şenol, Turkey: Kaam Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi, 2010, 343-344, FIG. 5; LEVI , D., *Antioch Mosaic Pavements*, VOLS. 1-2, London, PrInceton, 1947, 141–156, PL. XXVII–IX.

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي إلى جانب المنهجين التحليلي والمقارن، بالإضافة إلى الاستعانة بكلٍّ من المصادر الأدبية الإغريقية واللاتينية، وأيضًا المراجع العلمية التي تطرقت إلى هذا الموضوع بشكل مباشر أو غير مباشر.

الدراسات السابقة:

تناولت بعض الدراسات السابقة بعض الجوانب من موضوع الدراسة، إلا أن هذه الدراسات قد جاءت وصفية فقط، ولم تحمل دراسة تحليلية شاملة ووافية لهذه الفسيفساء الفريدة، إذ تناولت الدراسات الفسيفساء من حيث ذكر الأسطورة، ووصف المنظر المصور فقط، ولم تسلط الضوء سواءً على مغزى تصويرها، ولا حتى على رمزيتها الجديدة. وقد جاءت أهم هذه الدراسات على النحو التالي:

- LEVI , D., *Antioch Mosaic Pavements*, VOLS. 1-2, London, Princeton, 1947.

تناول هذا العمل الضخم المكون من جزءين مجموعة الفسيفساء الرومانية المكتشفة بأنطاكيا، والتي يعود تاريخها إلى القرن الأول الميلادي حتى القرن الخامس الميلادي، حيث قام بمقارنتها ببعض الفنون الأخرى كالنحت والنقوش وغيرها، مما أفاد الدراسة في تتبع تطور الفسيفساء الرومانية في أنطاكيا في تلك الفترة، والتعرف على تاريخ المدينة الثقافي والاجتماعي.

-ERASLAN, S., «Dionysus and Ariadne in The light of Antiocheia and Zeugma Mosaics», *Anatolia Antiqua Revue Internationale D'Archéologie Anatolienne 24*, Nº. 345, 2015, 55-61.

تناولت هذه الدراسة بعض مشاهد لتصوير أريادني مع ديونيسوس على الفسيفساء الرومانية، خاصة في أنطاكيا وزوجيما، كمشاهد التعرف على أريادني، ومشاهد الزواج وغيرها، مما أفاد الدراسة في التعرف على مواكب الإله التي تعبر عن الزواج، وأسطورة التعرف على أريادني، وأيضًا رصد التأثيرات الفنية والثقافية التي انعكست على فسيفساء أنطاكيا وزوجيما خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين.

- ÇELIKLI, Z., «Anadolu Mozaikleri», *Msater Thesis*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya Üniversitesi, 2021.

تناولت هذه الدراسة مجموعة الفسيفساء الرومانية من آسيا الصغرى خلال العصر الروماني المبكر والمتأخر؛ وذلك من بعض المدن القديمة كأنطاكيا وغازي عنتاب وأزمير وهاتاي وغيرها، من حيث التقنية المستخدمة في الفسيفساء، والموضوعات المصورة، والورش الفنية مما أفاد الدراسة في تتبع أهم الموضوعات الأسطورية التي تصور آنذاك في آسيا الصغرى، بالإضافة إلى رصد تطور الفسيفساء الرومانية في تلك المدن.

١. الدراسة الوصفية:

اللوحة مستطيلة الشكل، يبلغ أبعادها ٢,١٠م × ٢,٥٨م، كما جاءت اللوحة الرئيسية Emblema التي تشتمل على الموضوع المصور مستطيلة أيضًا. يحيط اللوحة من الخارج إطار عريض رئيسي باللون البني،

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

وحُدد هذا الإطار بإطارين تحديديين من زخرفة التموجات المتتالية باللونين البني الداكن والأصفر. بينما جاءت أرضية اللوحة صفراء اللون، وقد زُخرفت بأشكال هندسية من المعينات المتموجة ذات النقطة المركزية باللونين الأزرق والأصفر. كما صُور الإطار الداخلي بنفس تصوير الإطار الخارجي للوحة، يليه خط تحديدي باللون الأسود، ثم إطار عريض باللون الأصفر الفاتح، يليه خط تحديدي باللون الأسود[٩].

قُسمت اللوحة الرئيسية إلى ثلاثة أجزاء، جاء الجزء العلوي منها يحمل تصويرًا لطائري العقاب، وزوج من حيوانات الجريفون، وكؤوس الكانثاروس، بينما جاء الجزء الأوسط يحمل تصويرًا لأسطورة التعرف على أريادني، في حين جاء الجزء السفلي يحمل زخارف بأشكال هندسية ونباتية.

تظهر الأسطورة داخل مبني معماري قائم على قاعدة Podium، قُسم إلى ثلاثة أجزاء من خلال عمودين كورنثيين باللون البني، بينما تحمل العارضة Architrave زخارف عبارة عن جيرالندات تتدلى منها بويضات صغيرة، بينما تظهر فوقها صف من زخرفة الأسنان، في حين صُور في أعلى المعبد وعلى أرضية سوداء، اثنين من طائرى العقاب على كلا الجانبين ناشران جناحيهما، ويليهما كأسان– يشبهان كأس الكانثاروس ولكن بثلاثة مقابض– على كلا الجانبين، بينما صُور في المنتصف كأس كانثاروس ضخمًا، صُور على كلا جانبيه زوج من الجريفون (لوحة ١أ)[١٠].

صُور في المنتصف الأميرة أريادني نائمة وهي نصف جالسة على صخرة، بينما يظهر مرفقها الأيسر منثني، في حين يتدلى ذراعها الأيمن نحو الأسفل، وقد ظهرت وهي ترتدي خيتون أراجواني اللون، وعباءة هيماتيون صفراء اللون تغطي ساقيها، ووشاح أبيض يتدلى من عند رأسها، ونجدها قد تزينت ببعض الحلي مثل الأساور على ذراعيها وعضدها، بينما توج رأسها بتاج من أوراق الكروم.

يقف بجانب أريادني الإله ديونيسوس، رأسه مفقودة، لكننا نستتطيع أن نتبين أنه توجد هالة مقدسة Nimbus قد أحاطت رأسه، والإله يظهر هنا وهو يرتدي خيتون باللون البني وفوقه عباءة الهيماتيون باللون الأخضر، ويمسك في إحدى يديه بعصا الثيرسيوس Thyrsus التي تنتهي بكوز الصنوبر، بينما يمد يده

---

[9] ÇELIKLI, «Anadolu Mozaikleri», 32-34, FIG.23.

[10] ERASLAN, S., «Dionysus and Ariadne in The Light of Antiocheia and Zeugma Mosaics», *Anatolia Antiqua. Revue Internationale D'Archéologie AnAtolienne 24*, Nº. 345, 2015, 56, FIG.2.

الجريفون (γρύψ باليونانية - Gryps باللاتينية): مخلوق خرافي ظهر في الشرق الأدنى القديم والأساطير الإغريقية، صُور في الفنين الإغريقي والروماني على هيئة جسم أسد برأس وأجنحة نسر، وأحيانًا يصُور بذيل ثعبان، وكان يرمز للقوة والحكمة في الأساطير الإغريقية وكما كان يمثل كحارس للطرق والممتلكات؛ للمزيد راجع:

CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, Translated By: Sage, J., 2nd ed., London: Routledge, 1972, 133.

الأخرى نحو أريادني كأنه يشير إليها، وفي الخلفية يظهر إيروس[١١] وهو ينظر إلى الإله، ويشير بكلتا يديه نحو الأميرة. وفي الخلفية صور منحدر صخري وأشجار، للدلالة أن الحدث وقع بداخل جزيرة[١٢].

صُور على الجانب الأيسر إحدى سيدات الماينادز[١٣] وهي واقفة تنظر إلى المشاهد كأنها في مشهد مسرحي، بينما تستند بمرفقها الأيمن على قاعدة تمثال Pedestal، وتمسك في يدها الأخرى بكأس سكيفوس Skyphos فارغًا يتدلى إلى أسفل، وقد ظهرت وهي ترتدي بيبلوس طويلا أخضر اللون، وتنتعل صندلاً في قدميها، بينما تزين رأسها بتاجٍ من أوراق الكروم. صُور على الجانب الأيمن سيلينوس[١٤] ملتحياً واقفاً، ينظر ناحية اليسار، وقد ظهر وهو يمسك في إحدى يديه بعصا الثيرسيوس، بينما في اليد الأخرى يحمل كأس سكيفوس فارغًا يتدلى إلى أسفل، ويتوج رأسه بتاجٍ من أوراق الكروم، وينتعل صندلاً في قدميه. ويظهر وهو يرتدي زيًا ضيقًا أبيض اللون بأكمام طويلة، ويحيط بخصره عباءة معقودة خضراء اللون، بينما يتدلى من على إحدى كتفيه عباءة صفراء اللون (لوحة ١ب)[١٥].

جاء الجزء السفلي من اللوحة الرئيسية يحمل زخارف منها أشكال هندسية على هيئة نجوم ثمانية، ذات أطراف حادة، وبداخلها معينات بألوان مختلفة من درجات ألوان الأحمر الداكن والبرتقالي، وأيضًا باللون الأصفر الفاتح واللون الرمادي، يفصل بينهما معينات مصور بداخلها زهرة. كما صُور على الأطراف الأربعة من القسم الثاني للوحة مربعات بداخلها مربعات أخرى ذات نقطة مركزية، مصورة على نمط ثلاثي الأبعاد نفذت بلونٍ فاتح، وزخارف هندسية من مثلثات بداخلها مثلثات أخرى صغيرة الحجم، نُفذت بلون داكن، وكذلك صُور على كلا جانبي اللوحة زخرفة الماينادر بداخل مستطيل، نُفذت باللونين الأصفر والبني، وأيضًا

---

[١١] إيروس (Ἔρως عند الإغريق/ كيوبيد Cupīdō عند الرومان أو Amor) إله الحب والرغبة، وإبن الإلهة أفروديتي (فينوس عند الرومان) ربة الجمال، صور على هيئة طفل صغير أو صبي ذو أجنحة، يمسك قوساً وسهماً ليصيب به العشاق بسهم الحب، كان من ضمن أتباع الإله ديونيسوس، يظهر في الفن وهو يمسك كأس الكانثاروس ويقدمه للإله، أو يسوق عربته

JORDAN, M., *Dictionary of Gods and Goddesses*, 2nd ed., New York, 2004, 17.

[12] CANIVET, P. & DARMON, J.P., «Dionysos Et Ariane: Deux Nouveaux Chefs-D'Oeuvre Inédits En Mosaïque, Dont Un Signé, Au Proche-Orient Ancien (IIIe-IVe s. apr. J.-C.)», *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot 70*, Nº.1, 1989, 19, FIG. 28.

[١٣] الماينادز (μαινάδες عند الإغريق/ Bacchae عند الرومان) وهن أتباع الإله من النساء، صورن في الفن بشعر طويل ينساب فوق أكتافهن، ويلبسن ملابس فضفاضة ويزين رؤوسهن بأكاليل من أوراق اللبلاب، وأحيانا أغصان الغار، ويحملن مخصصات ديونيسوس؛ راجع:

JOYCE, L., «Maenads and Bacchantes: Images of Female Ecstasy In Greek and Roman Art», *PhD Thesis*, Art History/ University of California, Los Angeles, 1997, 2-3.

[١٤] سيلينوس: (Σειληνός عند الإغريق /Silenus عند الرومان) أحد السيلينوي، ومن أهم أتباع الإله، تشير المصادر الأدبية أن السيلينوي هم أبناء الإله هرميس، الذين يعتبرون من أهم الأتباع المخلصين للإله، وهم عبارة عن تشخيص لروح الأنهار والينابيع، يشبهون الساتير في الشكل لكنهم أكبر سناً؛ راجع:

DALY, *Greek and Roman Mythology*, 118.

[15] YAMAC, I., «The Dionysus Cult in Antioch», In Proceedings of The 15th Symposium on Mediterranean Archaeology, Edited By Militello, P.M. & Öniz, H., VOL.2., 677-683, Oxford, Archaeopress, 2015, 678, FIG.4.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

زخارف معينات بداخلها صليب يوناني متساوي الأضلاع تارة، وزهرة محورة في تارة أخرى، وزخارف نباتية كمربعات بداخلها دوائر بها زهرة، كما وجدت زخارف هندسية على هيئة موجة متعاكسة، وزخارف Pelta النصف الدائرية تأخذ شكل التاج منفذة باللون الأصفر داخل مربعات نفذت باللون البني (لوحة ١ج).

٢. الدراسة التحليلية:

نفذت اللوحة بطريقة Opus Tessellatum[١٦] عن طريق Tesserae من الأحجار المختلفة (الحجر جيري، والرخام، والزجاج)[١٧]، أما عن نوع اللوحة فينتمي إلى النوع المعروف بلوحات السجاجيد حيث تتميز اللوحة الرئيسية Emblema بوجودها في مركز لوحة الفسيفساء، كما تتميز بأنها الأكثر رونقًا بالنسبة لبقية أجزاء لوحة الفسيفساء من حيث المواد المستخدمة في المكعبات الفسيفسائية، أو في أحجام تلك المكعبات، كما أحيطت اللوحة المركزية بعدد من الأطر التي تميزت بأنها الأكثر قربًا من اللوحة المركزية بأنها الأجود في نوعيتها، بينما تقل هذه الجودة كلما اتجهنا نحو الأطر الخارجية[١٨].

تخلو اللوحة من كتابة أسماء الشخصيات، كما هو معتاد في فن الفسيفساء الرومانية، واكتفى الفنان بالمخصصات الفنية للدلالة عليها، كما استخدم الفنان مكعبات متعددة الألوان يظهر إبداعها من خلال تناسق الألوان، فقد استخدم المكعبات الفاتحة في تنفيذ أرضية اللوحة وفي صياغة أجسام أريادني والمايناد، بينما استخدمت المكعبات الغامقة في صياغة أجسام الكؤوس، ومخلوقات الجريفون، وطائري العقاب والأشكال الهندسية، وسيلينوس.

وتعد أسطورة التعرف على أريادني من قبل ديونيسوس من الموضوعات المحببة في الفن الروماني، فقد انتشر تصويرها على الفسيفساء التي زينت الأرضيات في عصر الإمبراطورية الرومانية، وأيضا على كافة الفنون الأخرى، إذ تعد فسيفساء أنطاكيا واحدة من ست عشرة قطعة فسيفساء رومانية التي تم العثور عليها حتى الآن ترصد هذه الأسطورة، وتلك القطع جميعها ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي حتى نهاية القرن الرابع الميلادي، فجاء ثلاثة منها من الولايات الغربية من الإمبراطورية الرومانية، بينما جاءت البقية من الولايات الشرقية[١٩].

---

[١٦] واحدة من الطرق التنفيذية لعمل لوحة الفسيفساء، وفيها تُستخدم قطع حجرية من الأحجار المختلفة ومنها المرمرية، بالإضافة إلى قطع الزجاج والتراكوتا، وتتكون المونة المستخدمة لتثبيت قطع الفسيفساء من ثلاث طبقات، وقد انتشرت تلك الطريقة في العالمين الهلينستي والروماني؛ للمزيد راجع: سعيد، عزيزة محمود، *التصوير – الموزايكو – الاستكو في الفن الروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠٠م، ١٥٩–١٦١.

[17] BLÁZQUEZ, J.M., & CABRERO, J., «Antioch Mosaics and Their Mythological and Artistic Relations With Spanish Mosaics», *Journal of Mosaic Research 5*, 2012, 45-46, FIG.3.

[١٨] سعيد، عزيزة محمود، *التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠٥م، ١٣٧–١٣٨.

[١٩] عُثر على ثلاث فسيفساء من الولايات الغربية التي ترصد هذه الأسطورة، إحداها من فيلا فالون من بسويسرا، والثانية أيضاً من سويسرا من أفنش عُثر عليها بقصر ديريير لاتور، اللوحة مفقودة لكن تم إعادة إنتاج اللوحة المركزية للفسيفساء على لوحة

عُثر– حتى الآن– على سبعة مشاهد تصور ديونيسوس وأريادني في آسيا الصغرى، اثنان منهما يحملان تصوير أسطورة التعرف على أريادني من قبل ديونيسوس، وعلى الرغم من أن الفسيفساء التي تصور مشهد التعرف على أريادني قليلة في آسيا الصغرى، إلا أنها كانت الأكثر انتشارًا في الفن الروماني بشكلٍ عامٍ وعلى الفسيفساء الرومانية بشكلٍ خاصٍ.

١،٢. أسطورة أريادني في ضوء المصادر الأدبية الإغريقية واللاتينية:

أدت الأساطير الشائعة والمختلفة والمتناقضة مع بعضها حول أسطورة التعرف على أريادني من قبل الإله، في عدم وجود نمط واحد معروف لأسطورة ديونيسوس وأريادني، مما جعل مهمة الفنان صعبة للغاية، لذلك قام كل فنان في تصويره لأسطورة التعرف على أريادني بابتكار نمط جديد، عكس من خلاله كل فنان استنتاجاته وتصوراته التي حصل عليها من الروايات المختلفة حول هذه القصة الأسطورية في المشهد الذي صوره؛ لذلك كان من الضروري عرض الروايات المختلفة التي ذكرتها كل من المصادر الأدبية الإغريقية واللاتينية حول هذه الأسطورة.

تضاربت الآراء حول ما أصاب أريادني، فنجد هوميروس Homerus (القرن التاسع قبل الميلاد) يذكر أن أريادني قُتلت بواسطة أرتميس ربة الصيد (Ἄρτεμις[٢٠] أرتميس عند الإغريق –Diana[٢١] ديانا عند الرومان) بسبب غضب ديونيسوس من تدنيس كهفه بواسطة حب ثيسيوس وأريادني[٢٢]، في حين نجد ديودورس الصقلي Diodorus Siculus (٩٠–٣٠ ق.م) يشير إلى أن الإله ديونيسوس قد أجبر ثيسيوس على ترك أريادني، إذ رأى الأخير الإله في حلم أثناء وجوده كضيف هو وأريادني على جزيرة ديا، وهو يهدده إذا لم يتخل عن أريادني له، فتركها له في الجزيرة خوفًا منه وأبحر بعيدًا[٢٣]. بينما يذكر باوسانياس Pausanias (١١٠م–١٨٠م) أن الإله ديونيسوس قد أخذ أريادني بعيدًا عن ثيسيوس، إذ أبحر ضده بقوى متفوقة، وسقط مع أريادني أو نصب كميناً للقبض عليها[٢٤] كما نجد فيلوستراتوس Philostratus the Elder (١٩٠م–٢٣٠م) يذكر أن ثيسيوس ترك أريادني بشكل غير عادل بإكراه من ديونيسوس وتركها نائمة في جزيرة ة ديا[٢٥].

مائية ترجع إلى بداية القرن الثامن عشر، بينما الثالثة من مريدا/ أسبانيا. في حين فسيفساء الولايات الشرقية جاءت ثلاث منها من سوريا، وواحدة من بيروت، وخمسة من شمال إفريقيا، وواحدة من أنطاكيا، وواحدة محفوظة في متحف أزمير بدون رقم وغير معروف مكان العثور عليها، واثنان من اليونان.

[20] LIDDLE & SCOTT, *Greek-English Lexicon*, s.v." Ἄρτεμις, ή".

[21] COLLINS, *Latin Dictionary*, s.v." Dīana, ae".

[22] HOMERUS, *Odyssey*. 11.324

[23] SICULUS, *Library of History*, 5.51.4.

[24] PAUSANIAS, *Description of Greece,* Translated by: Jones, W. & Ormerod, H., London: The Loeb Classical Library, 1926. xx, 29.4.

[25] PHILOSTRATUS MAJOR., *Imagines*, Translated by: Kayser, C.M., London: The Loeb Classical Library, 1871, I, 15.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

هناك رواية تُشير إلى أن ثيسيوس قد خرج عن مسار رحلته بسبب العاصفة إلى قبرص وكان بصحبته أريادني التي كانت مريضة بسبب حملها بطفله، ولم تحتمل دوار البحر وأصيبت بالإعياء الشديد، فوضعها ثيسيوس على جزيرة ناكسوس(ديا) بمفردها، وأثناء محاولاته لإنقاذ السفينة أُرسل إلى البحر مرة أخرى؛ ولذلك أخذت نساء الجزيرة أريادني في رعايتهن، وحاولن مواساتها في الإحباط الشديد الذي تعاني منه، وساعدنها أثناء آلام المخاض، كما قمن بدفنها عندما ماتت قبل أن يُولد طفلها، وعندما عاد ثيسيوس أُصيب بالحزن الشديد، وقام بترك مبلغ من المال مع سكان الجزيرة، وأمرهم بالتضحية لأريادني، وأقام تمثالين صغيرين لها، أحدهما من الفضة، والآخر من البرونز تكريمًا لذكراها[٢٦].

في حين يذكر لنا بلوتارخ Plutarch (٤٦م-١١٩م) أن بعض أهالي ناكسوس لديهم قصة خاصة بهم أيضًا، حيث كان هناك اثنان من مينوس، واثنان من أريادني، إحداهما كانت متزوجة بديونيسوس في جزيرة ناكسوس وأنجبت منه ستافالوس Staphylos وشقيقه، بينما حمل ثيسيوس الأخرى في وقت لاحق، وبعد ذلك تخلى عنها وجاءت إلى جزيرة ناكسوس برفقة ممرضة تُدعى Korkyne، وهناك ماتت أريادني[٢٧].

على صعيد آخر هناك رواية تذكر بأن هناك حورية تدعى Psalakantha من جزيرة إيكاروس Ikaros ساعدت الإله ديونيسوس في الحصول على أريادني بشرط أن يحبها الإله، فرفض الإله ذلك وحولها إلى نبتة بلاني[٢٨].

نجد في بعض المصادر اللاتينية رواية أخرى مختلفة عما سبق، إذ تشير إلى أن الإله ديونيسوس قد أحب أريادني قبل قتل المينوتاوروس بوقت طويل وقد أهداها تاجًا مصنوعًا من الذهب والأحجار الكريمة، والتي استخدمته أريادني في مساعدة ثيسيوس داخل اللابيرنث، إذ كان ضوء الذهب والأحجار الكريمة يتوهج في الظلام، مما ساعد ثيسيوس في الإضاءة له في ظلمة اللابيرنث[٢٩].

كانت الرواية الأكثر تداولاً هي التي تشير إلى أن ثيسيوس قد تخلى عن أريادني في جزيرة ناكسوس وهناك رآها الإله وأحبها وتزوج منها، وهنا يذكر لنا بلوتارخ تضارب الآراء حول ما أصاب أريادني بعد أن تخلى عنها ثيسيوس، إذ يشير أن هناك روايات تذكر أن أريادني قد شنقت نفسها بعد أن تخلى عنها ثيسيوس، بينما تذكر الروايات الأخرى أن بعض البحارة قاموا بنقلها إلى الجزيرة؛ لأن ثيسيوس قد أحب إمرأة أخرى(Aigle)، وهناك أقاويل أخرى تذكر أن أريادني لديها بالفعل ثلاثة أبناء من ثيسيوس[٣٠].

يصف أوفيد Publius Ovidius Naso (٤٣ ق.م- ١٧م) أريادني بالخائنة العاشقة التي هربت مع ثيسيوس المنتصر، الذي أبحر معها إلى جزيرة ديا، حيث تركها هناك وهجرها ذلك الأمير القاسي على

[26] PLUTARCH, *Theseus*, Translated by: Robbins, E., London: The Loeb Classical Library, 2009, XX,4.
[27] PLUTARCH, *Theseus*, 20.1.
[28] PHOTIUS, *Bibliotheca Codices*, Translated by: Freese, J.H., London: The Loeb Classical Library, 1930, 190.
[29] HYGINUS, *Astronomica*, 2.5.
[30] PLUTARCH, *Theseus*, 20.3.

الشاطىء ووجدها ديونيسوس في الوقت المناسب[٣١]، وفي موضع آخر نجده يذكر أنها تُركت تحت رحمة الوحوش البرية[٣٢]. كما نجد أريادني في موضع آخر ترثي حالها وتعاتب ديونيسوس لأنه تركها مثلما تركها قبل ذلك ثيسيوس الكاذب على الشاطىء وأخلف وعده معها[٣٣].

ويذكر سينيكا Lucius Annaeus Seneca (٤ ق.م– ٦٥م) أن ديونيسوس قد تزوج من أريادني العذراء المهجورة في جزيرة ناكسوس لتعويض خسارتها بزوج أفضل[٣٤]. إذ تخلى عنها ثيسيوس وتركها نائمة في الجزيرة؛ لأنه رأى أنه سيكون عارًا عليه أن يحضر أريادني إلى أثينا[٣٥]، وهناك وقع الإله في حبها واتخذها زوجة له، إذ تذكر المصادر الأدبية أن أريادني أصيبت باليأس، وجاء الإله لينقذها من هذه الحالة التي كانت توشك أن تنهي حياتها وأعجب بجمالها واتخذها زوجة خالدة له وأهداها تاجًا مرصعًا بالأحجار الكريمة والذهب[٣٦]، وتعد هذه الرواية هي الأكثر انتشارًا وتصويرًا على العديد من الأعمال الفنية.

٢,٢. أنماط تصوير أريادني:

ظهرت أريادني على الكثير من الأعمال الفنية الرومانية بصحبة ديونيسوس، إذ لم يكن لها مخصصات معينة يمكن التعرف عليها من خلالها، فغالبًا ما تظهر أريادني وهي ترتدي زي الماينادز التي ظهرت به لأول مرة في الفن الإغريقي على رسوم الأواني الفخارية التي ترجع إلى العصر الأرخي، وتزين رأسها بتاجٍ من اللبلاب، وفي الفن الروماني لم نجد لأريادني أيضًا مخصصات مرتبطة بها، لكن كان يتم التعرف عليها من خلال مشاركتها مع الإله في المنظر المصور سواء في مشاهد التعرف عليها، والتي تظهر فيها غالبًا نائمة وهي عارية فيما عدا عباءة تغطي نصفها الأسفل، إلا في بعض الحالات القليلة، أو في بعض المشاهد التي تظهر فيها جالسة بجواره، أو من خلال التاج الذي أهداه إياها ديونيسوس، ومع ذلك، فقد تم تصويرها على أنها متميزة عن سيدات الماينادز الأخريات، باعتبارها رفيقته المفضلة عادةً من خلال اللمسة الحميمة أو الإيماءة أو النظرة.

انتشر تصوير مواكب التعرف على أريادني على الفنون الرومانية، خاصة على التصوير الجداري، والتوابيت الرومانية، والفسيفساء الرومانية، والعملات وغيرها من الفنون من كافة أنحاء الإمبراطورية الرومانية، حيث ظهرت أريادني في هذه الأسطورة على الكثير من الأعمال الفنية الرومانية بعدة أنماط مما يعكس انتشار وشعبية هذه الأسطورة، فجاء **النمط الأول** وهو تصوير أريادني وهي نائمة في مواجهة المشاهد– سواء كانت مضطجعة أو جالسة – وهو النمط الأكثر شيوعاً على الأعمال الفنية، وغالبًا تظهر

---

31 OVID, *Metamorphoses*, 8.173-175.

32 OVID, *Heroides*, Translated by: Showerman, G., London: Loeb Classical Library, 1931, IV.113.

33 OVID, *Fasti*, Translated by: Frazer, J., London: Loeb Classical Library, 1931, III, 459.

34 SENECA, *Oedipus*, Translated by: Miller, F. J, London: Loeb Classical Library, 1917, 487.

35 HYGINUS, *Fabulae*, Translated by: Grant, M., Kansas: University of Kansas Press, 1960, 40-43.

36 HESIOD, *Theogony*, 974; SICULUS, *Library of History*, 4.61.5; APOLLODORUS, *Epitome*, 3.109; OVID, *Metamorphoses*, 8.173-175.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

فيه أريادني عند أقصى يمين المشاهد (لوحة ٢) وهو النمط الذي تنتمي إليه فسيفساء أنطاكيا، والتي تعد من النماذج المبكرة في تصويرها على الفسيفساء الرومانية. وفي بعض الأحيان نجد أريادني مصورة وهي نائمة على يسار المشاهد، ولكنها تعد أمثلة قليلة مقارنة بتصويرها ببقية النماذج الفنية التي تصورها على يمين المشاهد، بينما كان **النمط الثاني** هو تصوير أريادني نائمة وظهرها للمشاهد (لوحة ٣)، لكنه كان أقل شيوعًا في رصد هذه الأسطورة في الفن[٣٧].

كان هناك أنماطًا أخرى لأريادني غير شائعة في تصويرها، فأحيانًا نجدها مستيقظة وهي جالسة على شاطىء البحر وهي تنظر إلى سفينة ثيسيوس، وهي تبحر بعيداً عنها، بينما يظهر ديونيسوس وموكبه خلفها حيث يمكن اعتباره **النمط الثالث** لها على الأعمال الفنية[٣٨]. كما ظهرت أريادني بتصويرٍ نادر يمكن اعتباره **النمط الرابع** في تصويرها، فيه تظهر وهي مستيقظة وظهرها للمشاهد، وتحاول النهوض، وهي في حالة ذعر وارتباك، بينما يساعدها ديونيسوس على النهوض، وفي تلك اللحظة تبحر سفينة ثيسيوس[٣٩]. وفي بعض الأحيان نجدها تظهر مندهشة ومستقيظة، بينما يشد عباءتها ديونيسوس في حالة ارتباك[٤٠]. أما عن **النمط الخامس** لهذه الأسطورة لأريادني، ففيه تظهر أريادني وهي مستقيظة تماماً، وفي وعيها الكامل، وقد ظهرت واقفة بجانب الإله المصور بجوارها وهو جالس على صخرة ويتودد إليها، بينما تظهر سفينة ثيسيوس وهي تبحر بعيداً في الأفق[٤١].

كان النمط المعتاد في رصد هذه الأسطورة، هو تصوير أريادني نائمة وهي عارية فيما عدا عباءة تغطي نصفها السفلي، بينما يظهر الإله واقفاً أمامها، وهو ينظر إليها بإعجاب، في حين يشير أحد أتباعه إليها، والذي غالبًا مايكون إيروس، الذي ظهر على فسيفساء أنطاكيا، أو بان[٤٢] أو ساتيروس[٤٣].

---

[37] KUIVALAINEN, I., *The Portrayal of Pompeian Bacchus*, Roma, 2021, 150, FIG. E12.

[٣٨] وذلك على تصوير جداري تصوير جداري من منزل Casa della Fortuna، والذي يؤرخ بحوالي ٦٨م–٧٩م؛ راجع:
KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 154, FIG. E18.

[٣٩] وذلك على تصوير جداري يزين الجدار الجنوبي من حجرة Oecus من منزل Casa Di M. Fabius Rufus يؤرخ بحوالي ٦٨م–٧٩م؛ راجع:

KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 156, FIG. E19.

[٤٠] وذلك على فسيفساء من سوسة/ تونس، تؤرخ بمنتصف القرن الثالث الميلادي، محفوظة في متحف سوسة الأثري، تحت رقم ١٠,٤٧٥؛ راجع:

FOUCHER, L., «La Mosaïque Dionysiaque de Themetra», *Mélanges D'Archéologie Et D'Histoire 69*, 1957, PL. lix.a.27.243.

[٤١] وذلك على تصوير جداري يزين الجدار الشمالي من حجرة التريكلينيوم من منزل Casa Del Bracciale D'Oro يؤرخ بحوالي ٦٨م؛ راجع:

KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 157, FIG. E20.

[٤٢] بان(Πάν عند الإغريق /Faunus فاونوس عند الرومان) إله المراعي والقطعان والغابات وحامي الرعاة، ابن الإله هرميس من دريوبي، وفي بعض الروايات ابن الإله ديونيسوس أو أدونيس. صُور على هيئة نصف مركبة، فنصفه العلوي على هيئة إنسان بقرنين وأذنين جدي، بينما نصفه السفلي على هيئة حيوان؛ فنجد ساقاه ساقي جدي؛ راجع:

أحيانًا نجد في بعض الأعمال الفنية أن أحد هؤلاء الأتباع يقوم بسحب العباءة من عليها وأحيانًا يكون الإله نفسه من يقوم بهذه المهمة، وفي أحيانٍ أخرى نجد الإله واقفاً، وهو ينظر إليها بإعجاب وفضول وهي نائمة وسط موكبه المكون من ثلاثة أشخاص أو ما يفوق هذا العدد. المثير للأهتمام أن أريادني قد ظهرت على فسيفساء أنطاكيا بكامل ملابسها دون أن يسحب أحد العباءة من عليها، حيث يمكن مقارنتها بعملة من بيرينثوس Perinthos من ثراقيا/ آسيا الصغرى من البرونز، من فئة الدراخمة، محفوظة في متحف Fotonachweis: Staatliche Museen Zu Berlin, Münzkabinett تحت رقم ١٨٢٠٠٧٤٦ وتعود إلى ٢٢٥م–٢٣٥م (لوحة ٤)[٤٤] وفيها ظهرت أريادني في تصوير مشابه لفسيفساء أنطاكيا مع وجود بعض الاختلافات البسيطة.

غالبًا تصور أريادني وهي نائمة بعد أن غلبها اليأس، فنجدها غالبًا تظهر وهي تضع ذراعها اليمنى فوق رأسها، بينما نجد ذراعها اليسرى أحيانًا ترتكز على عمودٍ، أو تستند على شخصيات أسطورية، وفي بعض الأحيان نجدها تضع ذراعها اليسرى أسفل رأسها لتستند عليها أثناء نومها، أو تثني مرفقها الأيسر لتستند عليه، وأحيانًا نجدها تكتفي فقط بثني مرفقها الأيسر دون رفع ذراعها الأيمن فوق رأسها، وأحيانًا أخرى نجد إحدى ساقيها مصورة أسفل الأخرى.

تظهر أريادني على فسيفساء أنطاكيا بنمط ووضعية نوم مختلفة عما ظهرت به فى الفنون الرومانية؛ وذلك من خلال تصويرها وهي جالسة نائمة بينما تثني مرفقها الأيسر، ورأسها مائلة قليلاً نحو يسار المشاهد باتجاه جسدها، بينما تنساب ذراعها اليمنى بحركة طبيعية للتعبير عن النوم العميق، وعلى ما يبدو أن أنطاكيا قد انفردت بتصويرها بهذا النمط الأخير في الفن الروماني عامة وعلى فن الفسيفساء خاصة، وبهذا تعد فسيفساء أنطاكيا باكورة النماذج التي شهدت هذا النمط الفريد في تصوير أريادني والذي لم نجده– طبقاً لما وقع تحت ايدينا حتى الآن– على بقية الأعمال الفنية.

جدير بالذكر أن أريادني ظهرت على فسيفساء أنطاكيا بتصوير مختلف قليلاً عما تظهر عليه على بقية الفسيفساء الرومانية في رصدها لهذه الأسطورة، فإذا نظرنا إلى بقية فسيفساء الولايات الشرقية التي ترصد هذه الأسطورة سنجد أنها مصورة وهي نائمة (إلا في بعض الحالات القليلة جدا التي تصورها وهي مستقيظة) عارية فيما عدا عباءة تغطي نصفها السفلي، بينما ترفع ذراعها الأيمن فوق رأسها، وهو النمط

MORFORD, L . & LENARDON, R., *Classical Mythology*, Oxford, 1991, 297.

[٤٣] أحد الساتيروي(Σάτῦροι باليونانية/ SAtyrĪ باللاتينية) أهم أتباع الإله، وأبناء هرميس من إيفيثيما، وهم أرواح بدائية عاشت في الغابات، وعلى أعلى قمم الجبال، كانوا يصورون في الفن على هيئة جسد إنسان ذو شعر كثيف بذيل حصان، وبقرون ماعز وحوافر مشققة، وبوجه أشبه إلى القردة؛ راجع:

DALY, *Greek and Roman Mythology*, 116.

[44] SCHÖNERT, E., *Die Münzprägung Von PerInthos*, Berlin, 1965, 22, 239-240, Tav.48, N. 779, 1.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

الذي ظهرت به أولاً على الأحجار الكريمة[٤٥] وأيضًا على التصوير الجداري المصور بأساليب بومبي (لوحة ٢) والذي يبدو أنه ظهر قبل ذلك في العصر الهلينستي، في القرن الثاني قبل الميلاد في النسخة الرومانية لتمثال أريادني النائمة المحفوظ في متحف الفاتيكان تحت رقم Cat.548 والذي تأثر به الفنانون وأصبح هو النموذج الذي ينسخه الفنانون في أعمالهم الفنية.

ولكن إذا نظرنا إلى نموذج من الفسيفساء الرومانية من سوريا، من منطقة شهبا تحديدًا، والذي يرجع إلى نهاية القرن الثالث الميلادي – بداية القرن الرابع الميلادي، والمحفوظ في متحف MIHO Museum برقم غير معروف، والذي يحمل نفس موضوع التصوير (لوحة ٥)[٤٦] إذ يمكن القول إنه ينتمي إلى نفس البعد المكاني لفسيفساء أنطاكيا، سنجد أن الفنان قد أضاف لمسته الخاصة التي تلائم بيئته المتحفظة ومعتقداته الشرقية، فسنجد أريادني مصورة دون أن ترفع ذراعها اليمنى فوق رأسها، بينما تسند أحد وجنتيها بكفها الأيسر، وهذا النمط في التصوير نجده قد ظهر أولاً في فسيفساء أنطاكيا، ولكن العنصر المشترك في هذين النموذجين هو أن أريادني قد ظهرت محتشمة وبكامل ملابسها، بل ذهب الفنان إلى أبعد من ذلك على فسيفساء أنطاكيا، حيث قام بتغطية شعر أريادني النائمة بوشاح أبيض اللون؛ لذا يمكننا القول إنه ارتبط تصوير أريادني دون أن ترفع ذراعها الأيمن فوق رأسها بتصويرها محتشمة في هذه الأسطورة على الفسيفساء الرومانية التي جاءت من الولايات الشرقية؛ وبهذا يمكن اعتبار تصوير أريادني على فسيفساء أنطاكيا وهي محتشمة هو النموذج الذي اتخذه فنانو المنطقة الشرقيين من سوريا بعد ذلك في تصوير أريادني على الفسيفساء الخاصة بهم، ليلائم معتقداتهم الشرقية وبيئتهم المحلية، التي تعد احتشام المرأة شيئًا مقدسًا، وتصويرها بالخيتون والهيماتيون وغطاء الرأس، وأيضًا تصويرها وهي متزينة بالحلي، حيث تعد كلا السمتان من سمات المرأة الشرقية من الاحتشام والتزين بالحلي. إذ يمكن اعتبار أرتباط تصوير أريادني وهي عارية برفع ذراعها اليمنى على رأسها، كنوع من الرغبة والإغراء، وجدير بالذكر أن هذا التقليد في تصوير المرأة محتشمة ومتزينة بالحلي، نجده منعكسًا على الأعمال الفنية بعد ذلك، والتي جاءت من زوجيما وأنطاكيا التي تصور أريادني بصحبة الإله سواء في مشاهد تعبر عن الزواج أو غيرها.

وعلى الوجه الآخر إذا نظرنا إلى فسيفساء الولايات الغربية (لوحة ٦)[٤٧] والتي تحمل نفس موضوع التصوير، والتي تعد قليلة في رصدها لهذه الأسطورة على الفسيفساء الرومانية على عكس التصوير

---

[٤٥] وذلك على كاميو من الزجاج عُثر عليه من منزل House Of Marcus Fabius Rufus، ببومبي، محفوظ في المتحف الوطني للآثار بنابلس تحت رقم ١٥٣٦٥٢، يؤرخ بالعصر الأوغسطي؛ راجع:

KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 226, FIG. H21.

[46] CECCONI, N., «Dioniso E la Corona Di luce Iconografia E Immaginario Della Figura Di Dioniso Nimbato», *OTIUM 8*, Nº.1, 2016, 7, FIG. 9.

[٤٧] يمكن مقارنتها بفسيفساء من ميريدا بأسبانيا، محفوظة في متحف The National Museum of Roman Art, Merida الرقم غير معروف، تؤرخ بنهاية القرن الرابع الميلادي؛ راجع:

BLÁZQUEZ & CABRERO, «Antioch Mosaics», 47, FIG. 4.

الجداري– والنحت البارز وغيرها، سنجد أنه استمر تصويرها بنمطها المشهور (تصويرها عارية فيما عدا الجزء السفلي الذي تغطيه عباءة)، لكن دون أن ترفع ذراعها اليمنى فوق رأسها.

ويمكن مقارنة تصوير أسطورة أريادني على فسيفساء أنطاكيا (المنظر الأوسط) بتصويرها على فسيفساء وليلي/ المغرب والتي ترجع إلى الربع الأول من القرن الرابع الميلادي[٤٨] (لوحة ٧) من حيث اكتفائها بتصوير ثلاثة شخصيات رئيسية وهم أريادني، والإله ديونيسوس، وإيروس، وأيضًا من حيث الناحية التنفيذية للموضوع. ربما تأثرت فسيفساء وليلي بفسيفساء أنطاكيا التي يمكن القول إنها أيضًا تأثرت بالتصوير الجداري من منزل Casa dei Capitelli Colorati بومبي[٤٩] (لوحة ٢) يؤرخ بالنصف الأول من القرن الأول الميلادي الذي يصور مشهد التعرف على أريادني لكن بصحبة موكب الإله ديونيسوس.

٣,٢. تصوير ديونيسوس على فسيفساء أنطاكيا:

عُرفت عبادة ديونيسوس في أنطاكيا منذ العصر الهلينستي[٥٠]، حيث تعد عبادة ديونيسوس في المدينة واحدة من أقدم وأشهر العبادات في المدينة[٥١]، فقد كانت أنطاكيا مركزًا ثقافيًا نابضًا بالحياة، ومسرحًا للعديد من الأحداث الفنية والرياضية والدينية، وكانت السمة الأساسية للشعب الأنطاكي على وجه التحديد هي روح الاحتفال، وولعهم بالغناء والرقص، وإظهار الفرح والبهجة، سواء كان هذا في الأماكن العامة أو الخاصة كالمنازل، ويبدو أن ديونيسوس كان أحد الآلهة المفضلة في المدينة، حيث لعب النبيذ دورًا رئيسًا في حياة أهالي المدينة، فقد كانت آسيا الصغرى، والمناطق المحيطة بها مباشرة هي موطن النبيذ، الذي يمثل الجزء الأكثر أهمية في عبادة الإله، باعتباره رمزًا للحياة السعيدة، وعنصرًا مهمًا في الإنتاج الزراعي والتجارة قديمًا.

---

[٤٨] الفسيفساء تزين حجرة التريكلينيوم بمنزل الفارس، بالموقع الحالي، ويبلغ أبعادها: الطول :.3.3 م× العرض3.30م، منفذة بطريقتي Opus TessellAtum & Opus VermiculAtum؛ راجع:

PEDRAZ, M., «Historiografía De la Musivaria Romana De Mauretania Tingitana», In *Atti Del XIII Convegno Internazionale Su l'Africa Romana*, Edited By Khanoussi, M. & Others, 1073-1086, Roma, 2000, 1074, FIG. 3.

[٤٩] التصوير محفوظ بمتحف Archeologico Nazionale Di Napoli بنابولي تحت رقم MN9278، يزين الجدار الغربي لحجرة التريكلينيوم منفذ بالأسلوب الرابع من بومبي؛ راجع:

KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 144, 149, E5, 11.

[٥٠] ظهر الإله على العملات الهلينستية التي ترجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد، كما أمر الإمبراطور تيبريوس ببناء معبدٍ لديونيسوس على جبل سيلبيوس، وأيضًا نظم الإمبراطور كومودوس مهرجانًا في أنطاكيا على شرف الإله ديونيسوس، يُعرف بأسم "الميوماس"؛ راجع:

SILVA, G. V. D., «Images of The Feast in Antioch: Reflections About Dionysus Mosaics in Domestic Settings», *Mythos Rivista Di Storia Delle Religioni 15*, 2021, 4-6.

[٥١] تشير الأدلة الأثرية إلى أن عبادة ديونيسوس في أنطاكيا تعود تاريخها عمومًا إلى ما بعد الغزو الروماني للمدينة، حيث تطورت خلال العصر الإمبراطوري الروماني في المدينة، وكانت هذه الفترة بشكل عام فترة آمنة لأنطاكيا حتى الهجمات الفارسية في القرن الرابع الميلادي؛ راجع:

YAMAC, «The Dionysus Cult », 677.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

كان يُصور الإله غالبًا على فسيفساء أنطاكيا بشعر طويلاً ومموجًا، حيث يتدلى في معظم الأحيان من جانبي رأسه حتى كتفيه. ويتوج رأسه دائما بتاجٍ كان غالبًا من أوراق الكروم أو اللبلاب أو الورود والفاكهة، لكن تعد تيجان الكروم هي الأكثر تصويرًا له، ونجده يمسك بعصا الثيرسيوس في إحدى يديه التي تنتهي بكوز من الصنوبر والمزينة بالشرائط، وأحيانًا يرافق الإله أتباعه الذين هم غالبًا من الماينادز والساتيروي وسيلينوس المسن، وحيواناته المفضلة كالنمر أو الفهد أو الأسد، كما يظهر الإله غالبًا على فسيفساء أنطاكيا عاريًا فيما عدا عباءة الهيماتيون التي كانت غالبًا تلتف حول كتفيه، وتغطي نصفه السفلي، أو ساقيه من الأمام، أو في بعض الأحيان نجده يرتدي النبريس، وظهر الإله غالبًا بهذا التصوير على فسيفساء أنطاكيا وزوجيما وكذلك شهبا، وأيضاً في الفن الروماني عامة، سواء في المشاهد التي تصور حفل زواجه من أريادني أو في المشاهد الديونيوسية الأخرى، إلا في بعض الحالات، حيث نجده مصورًا وهو يرتدي تونيك طويلًا وعباءة الهيماتيون والنبريس في المشاهد التي تُعبر عن الانتصار الهندي له كما ظهر على فسيفساء زوجيما[٥٢] والتي ترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادي – بداية القرن الثالث الميلادي (لوحة ٨)، وهو نفس التصوير الذي ظهر به على التوابيت الرومانية التي ترجع إلى روما خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، والذي ظهر به أيضًا على فسيفساء الدراسة، وقد استطاع الفنان أن يعبر عن أهم مخصصات الإله التي ترافقه في تصاويره الفنية في فسيفساء الدراسة والمتمثلة في عصا الثيرسيوس وتصوير أتباعه.

كان من أكثر السمات التي تميز تصوير الإله ديونيسوس في الفن الروماني في آسيا الصغرى خاصة في أنطاكيا وزوجيما، هو نظرته الحزينة، التي تركز على نقطة في الفضاء، كذلك التعبير المثير للشفقة على وجهه، والذي يعكس حالة الثمالة التي كان فيها، بينما كانت السمة المميزة لتصوير ديونيسوس على الفسيفساء الرومانية، والتي انفردت بها أنطاكيا وزوجيما وأيضًا شهبا في تصويرها عن بقية الولايات الرومانية، هي الإكليل الذهبي الذي يظهر على جبهة الإله، هذا الإكليل، الذي يُعتقد أن ديونيسوس رصعه بالجواهر الهندية، وفقًا للكثيرين؛ ليكون ذكرى لعودة الإله المنتصرة من حملته على الهند، والذي ظهر به كثيرًا على فسيفساء زوجيما[٥٣] وأنطاكيا[٥٤] وشهبا[٥٥]، وأحيانًا كان يُصور الإله بهذا الإكليل الذهبي فقط دون أية مخصصات أخرى تدل عليه.

وصُور الإكليل على شكل شريط طويل ورفيع مع أربطة في كلا الطرفين، له أربطة خاصة به، والتي غالبا ما تترك فضفاضة، ومعلقة من جانبي الوجه، إذ كلاً من هذه الأكاليل التي صُور بها الإله كانت تحمل تصويرًا مختلفًا، فأحيانًا يشبه الإكليل قرنًا أو فالوس كما ظهر في أنطاكيا، وأحيانًا نجده مزينًا بالأحجار

---

[52] CECCONI, «Dioniso E la Corona», 57, FIG. 2

[53] ASLAN, H., *Zeugma Mozaik Müzesi'Ndeki: Dionysos Betimlemeleri*, Gaziantep, 2017, 28-42.

[54] ÇELIKLI, «Anadolu Mozaikleri», 24-30, FIG. 5, 16-18; ASLAN, *Zeugma Mozaik*, 28-42.

[٥٥] زايد، مصطفى، "دراسة للموضوعات الأسطورية المصورة على فسيفساء منطقة شهبا بسوريا"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.١٣، ع.١، القاهرة، ٢٠١٢م، ٢٦٧-٢٧٢، (لوحة ٣).

الكريمة. كذلك نجده في بعض الأحيان يتخذ هيئة مخروطية الشكل كما ظهر على الصورة النصفية للإله في أنطاكيا وشهبا.

ربما كان الإله مصورًا بهذا التاج الذهبي على فسيفساء الدراسة، حيث يمكن مقارنة فسيفساء الدراسة بفسيفساء زوجيما (لوحة ٨) والتي تصور موكب نصر الإله والتي ترجع إلى نفس الفترة والزمنية والتي تحمل نفس التصوير للإله من حيث نمط التصوير، والملابس، والمخصصات كعصا الثيرسيوس، والهالة المقدسة، وفيها ظهر الإله بهذا التاج الذهبي المميز، فربما كانت هذه الفسيفساء تنتمي لورشة فنية في أنطاكيا، ثم قامت بتصديرها إلى زوجيما أو العكس، أو ربما كان هناك عدة ورش فنية اتبعت نفس النمط من التصوير في تنفيذ الفسيفساء مع بعض الاختلافات البسيطة.

٤,٢. الهالة المقدسة Nimbus:

أراد الفنان أن يعبر عن أهمية الإله ديونيسوس ومكانته الخاصة في أنطاكيا عن طريق تصويره وقد أحاط رأسه بالهالة المقدسة المستديرة Nimbus[٥٦] الصفراء اللون، فهو الشخصية الوحيدة التي ظهرت في اللوحة وقد أحاطت رأسها بالهالة المقدسة التي تضيف أهمية وتدل على مكانة الشخص المصور.

يمكن ملاحظة أن تصوير ديونيسوس بالهالة المقدسة في الفن الروماني[٥٧] قد ظهر منذ القرن الثاني الميلادي في أنطاكيا وزوجيما، وفي وقت واحد تقريبًا، أو بعد بضعة عقود، ظهر في شمال إفريقيا وربما في شمال أوروبا، وخلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني الميلادي، وفي بداية القرن الثالث الميلادي، أُستخدم تصوير ديونيسوس بالهالة المقدسة على نحو واسع في تزيين أرضيات المنازل الفخمة للنخبة من الأرستقراطيين، وابتداء من النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي وحتى نهاية القرن الرابع الميلادي، انتشرت صورة ديونيسوس بالهالة المقدسة في كل أنحاء الإمبراطورية الرومانية، ومع السنوات الأولى من

[٥٦] ظهر الإله بالهالة المقدسة بألوان مختلفة في الفن الروماني، فمنها ذو اللون الأصفر نسباً إلى الشمس، والذي صُور به على فسيفساء الدراسة، والأخرى باللون الأزرق نسباً إلى السماء والأثير الذي يتكون منه الكون.

[٥٧] يظهر ديونيسوس وقد أُحيطت رأسه الهالة المقدسة الصفراء خمسة عشر مرة: أربع مرات في أنطاكيا وزوجيما، ومرة واحدة في تونس، وعشر مرات على النسيج القبطي، مما يشير إلى مدى انتشار تصوير الإله بالهالة المقدسة الصفراء على نطاق واسع في أنطاكيا وزوجيما بين القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وأيضاً في مصر خلال القرن الرابع الميلادي. أما عن تصوير الإله بالهالة الزرقاء فقد ظهر به خمس عشرة مرة: ثلاثة عشر على الفسيفساء، ومرة واحدة على التصوير الجداري، ومرة واحدة فقط على النسيج، حيث ظهرت صورة الإله ذي الهالة الزرقاء لأول مرة في الشرق، ولكنها انتشرت مبكرًا في منطقة الغال في أفنش وآرلس Avenches And Arles، وبعدها بفترة قصيرة في جنوب إيطاليا، وفي منطقة البلقان، وفي شمال إفريقيا، في قبرص وفي مصر؛ للمزيد راجع:

ÇELIKLI, «Anadolu Mozaikleri», 17-19.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

القرن الخامس الميلادي اختفت صورة ديونيسوس بالهالة المقدسة بالكامل تقريبًا من الفسيفساء والتصوير الجداري، واستمر تصويرها فقط على النسيج القبطي[٥٨].

كان الإله يصُور كثيرًا على الفسيفساء الرومانية بالهالة المقدسة، مما يرمز إلى إشعاعه الإلهي وارتباطه بالعالم السماوي، حيث تمثل الهالة المحيطة بديونيسوس الطاقة الفلكية والنور الإلهي المنبعث منه، مما يؤكد طبيعته الإلهية والقوة التحويلية لحضوره التي تمثل إضاءة الروح وإيقاظ الوعي الروحي. ويمكن أن نفسر علاقة ديونيسوس بالهالة المقدسة إلى علاقة الإله وارتباطه بالنور والنجوم، حيث صُور ديونيسوس كمنتصر بالهالة المقدسة باعتباره إلهًا مضيئًا و شابًا على الداوم، إذ يُعد الإله حامل الحضارة، وبما أن الهالة المقدسة تُشير إلى الألوهية والقوة والسيادة، أراد صاحب المنزل تمثيل نفسه كفائز ومنتصر، وسيد هذا العالم (المتمثل في منزله). كما يمكن أن نفسر ارتباط الإله بالنور من خلال ولادته الشهيرة من زيوس وسيميلي التي ماتت محترقة من برق الإله زيوس سيد السماء وإله البرق والرعد[٥٩]، والذي كان ديونيسوس خليفته طبقًا للعقيدة الأوروفية. أيضًا يمكن أن نشير إلى ارتباط الإله بالنور من خلال الطقوس والاحتفالات الدينية المقامه على شرفه، والتي تتم غالبًا ليلاً، والتي تُستخدم فيها المشاعل للإضاءة. كما ارتبط الإله بنجم الشعرى اليمانية سيريوس Sirius الذي يظهر مع انتقال الصيف نحو الخريف وبدء المحاصيل في النضوج وحصادها، خاصة الكروم التي كانت تُحصد قديمًا في اليونان[٦٠].

٥,٢. مغزى تصوير الموضوعات الديونيوسية في حجرة التريكلينيوم:

كانت الموضوعات الديونيوسية موضوعًا فنيًا شائعًا على التريكلينيوم، حيث يمكن أن نربط شعبية الموضوعات الديونيوسية إلى الجانب الاحتفالي وشرب النبيذ في حجرة التريكلينيوم، والتي تعكس فكرة المشاركة والاحتفال، إذ كانت التريكلينيوم عبارة عن مكان يتجمع فيه النخب لإقامة المآدب والاحتفالات، التي تدل على البذخ المادي، والمكانة الاجتماعية العالية، والتواصل الحيوي للمشاركين، مما يفسر رغبة صاحب المنزل في تقديم نفسه كمضيفٍ جيد، وبما أن ديونيسوس يمثل السعادة، فقد جاءت الموضوعات الديونيوسية أكثر ملاءمة في تزيين أرضية هذه الحجرات، حيث مفهوم الرخاء والمرح والحياة المليئة بالمتعة التي تمثلها عبادة ديونيسوس وتتوافق مع الحياة الاجتماعية في فترة الإمبراطورية الرومانية.

كانت المشاهد الخاصة بديونيسوس وأريادني تقع في الغالب في تريكلينيوم المنازل، حيث كانت تصُور المشاهد التي تحمل مواضيع ترفيهية، ومواضيع تعبر عن الحب[٦١]، فقد كانت أسطورة التعرف على أريادني من قبل الإله بعد أن تخلى عنها ثيسيوس من المواضيع الشائعة في الفن الإغريقي، ومن بعده الفن الروماني، وفيها ظهر الإله كمخلص لأريادني ونقلها من ظلمة الموت المتمثل في النوم إلى الحياة، لذلك

58 ÇELIKLI, «Anadolu Mozaikleri», 19-21.
59 SICULUS, *Library of History*. 4. 2. 3
60 ÇELIKLI, «Anadolu Mozaikleri», 26-32.
61 DUNBABIN, K., *The Roman Banquet*, Cambridge, 2003, 8.

كانت من المواضيع الملائمة في التصوير، التي تعكس حالة الفرح، حيث يُمكن تذكر شركاء الزواج السعيد والأبدي حين يُرى ديونيسوس مع أريادني؛ لذلك يمكن القول إن هذه الفسيفساء كانت دعوة إلى الفرح والترفيه، وتعكس روح أنطاكيا الاحتفالية.

جدير بالذكر أنه كان يتم اختيار مشاهد معينة من الأساطير تعكس الزواج السعيد في بعض حجرات التريكلينيوم في المنازل؛ لأنها أحيانًا تكون مرتبطة بمراسم حفلات الزفاف في هذه الحجرات[٦٢]، فكان يتم اختيار المواضيع حسب الخلفية الفكرية لسكان المنزل وبيئتهم من الموضوعات الأسطورية التي تستهدف إلى حماية سعادة العائلة الجديدة واتحادها، والتي تُشير إلى الزواج المثالي الأبدي، والأسرة السعيدة؛ ولهذا ترجح الدراسة أن هذه الفسيفساء تم تصويرها في هذا المنزل للإشارة إلى الاتحاد الزوجي السعيد والأبدي المتمثل بين صاحب المنزل وزوجته من خلال ديونيسوس وأريادني، وقد ظهر هذا في تصوير الفنان لأريادني بوشاح بيضاء للإشارة إلى أنها عروس."استنتاجات قيمة"

٦,٢. أتباع الإله:

انتشر تصوير الماينادز والسيلينوي وهم يرقصون على الفسيفساء الرومانية في أنطاكيا وخارجها، لكن في هذه الفسيفساء نجد أن الماياناد وسيلينوس يقفان بهدوء ورصانة على غير العادة، فنجد سيلينوس ينظر إلى اليسار، بينما تنظر الماياناد بهدوء نحو المشاهد، يبدو أن الفنان أراد أن يوحي للزائر أو المشاهد بأنهما داخل مشهد مسرحي، ويؤكد ذلك الشكل المعماري والعناصر الزخرفية الهندسية، وأيضًا ملابس سيلينوس، الذي ظهر على هذه الفسيفساء وهو يرتدي زيًا مسرحيًا تقليديًا من الصوف مشابه لزي Papposilenos (Παπποσειληνός[٦٣]) في المسرح اليوناني، ليبدو أنه داخل مشهد مسرحي، دعمه في ذلك تصوير الزخارف الهندسية المصورة على الفسيفساء. وقد ظهر سيلينوس بهذا الزي كثيرًا على فسيفساء أنطاكيا[٦٤]، إذ كان منتشراً تصوير الماياناد ومعها سيلينوس على الفسيفساء الرومانية داخل أنطاكيا وخارجها من نهاية

---

62 GÖRKAY, K., «Mosaic Programmes in Domestic Contexts at Zeugma», *Journal of Mosaic Research 10*, 2017, 185-187.

٦٣ بمعنى الأب سيلينوس وهو مصطلح يطلق على سيلينوس في سياق المسرح اليوناني، حيث كان سيلينوس قائد الجوقة في المسرحيات الساتيرية الأثينية؛ راجع:

SUTTON, D.F., «Father Silenus: Actor or Coryphaeus?», *The Classical Quarterly 24*, Nº.1, 1974, 20.

٦٤ يظهر سيلينوس بهذا الزي وبنفس التصوير لكنه يظهر راقصًا، وذلك على فسيفساء من منزل ديونيسوس وأريادني في سلوقية بيرية محفوظة في متحف هاتاي بأنطاكيا، دون رقم، تؤرخ بنهاية القرن الثاني الميلادي– بداية القرن الثالث الميلادي، وأيضاً نجد تجسيد النبيذ Oinos مصور على هيئة سيلينوس بنفس الزي وذلك على فسيفساء من منزل House of The Boat of Psyches بدافني بأنطاكيا، محفوظة في متحف Baltimore Museum of Art تحت رقم BMA 1937.127 وتؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي؛ راجع:

MOLACEK, E. & ROGERS, D., «The Mosaics of The House of The Boat of Psyches: Reexamining Identity in Antioch», *In A Quaint & Curious Volume*, Edited by Rogers, D.K. & Weiss, C.J., Oxford, 2021, 184, FIG. 14; YASTI, M.N. & SAHIN, H., *Hatay Konusan Mozaikler*, Turkey, 2011, 63.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

القرن الثاني الميلادي وخلال القرن الثالث الميلادي، مما يجعلنا نرجح أن الفنان أراد أن يمثل أتباع الإله على هذه الفسيفساء كحلقة الوصل بين الأسطورة والواقع.

٧,٢. الزخارف الهندسية والمعمارية:

هذه الفسيفساء تحمل تنوعًا هائلاً بين الزخارف ما بين الزخارف الأسطورية والزخارف الهندسية والنباتية، وهي سمة تميز الفسيفساء الرومانية منذ عصر أوغسطس[٦٥]. كما سنجد أن هذه الزخارف الهندسية قد ظهرت على فسيفساء أنطاكيا منذ العصور القديمة خاصة زخرفة المعينات ذات النقطة المركزية[٦٦]، التي سنجدها منتشرة على فسيفساء أنطاكيا خلال نهاية القرن الثاني الميلادي وبداية القرن الثالث الميلادي، فعلى سبيل المثال سنجدها قد زينت حجرة التريكلينيوم في منزل مسابقة الشراب في Seleucia Pieria بأنطاكيا والتي تؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي، والتي تصور مسابقة الشراب بين ديونيسوس وهيراكليس، والتي صُورت داخل مبني معماري، مشابه للمبني المعماري الذي صُور على هذه الفسيفساء[٦٧]. هذا الذوق لتمثيل الهياكل المعمارية الوهمية، وبالتالي، ذوق الخداع البصري، هو بلا شك إحدى السمات المميزة للفن الأنطونيني ومن بعده السيفيري في أنطاكيا، حيث تم تطوير هذا الشكل المعماري في أنطاكيا منذ القرن الثاني الميلادي.

٨,٢. رؤية جديدة لتفسير مغزى الفسيفساء:

يبدو أن هذه الفسيفساء تحمل معنى فلسفيًا صوفيًا أكثر من كونها مجرد تصوير لأسطورة مشهورة بهدف التزيين، ويمكن أن نفسر ذلك من خلال عدة نقاط: ففي البداية يعتبر اكتفاء الفنان في تصوير الحيوانات الأسطورية مثل الجريفون بدلاً من تصويره للحيوانات المخصصة للإله المشهورة آنذاك مثل حيوان النمر أو الفهد أو الأسد على هذه الفسيفساء أمراً مثيرًا للاهتمام، فقد ارتبط حيوان الجريفون بالإله أبوللون وأصبح مكرسًا له منذ العصر الإمبراطوري، وظهر كأحد مخصصاته على العديد من الأعمال الفنية، كذلك نجده أيضًا يظهر على الفسيفساء الخاصة بأورفيوس[٦٨] منذ منتصف القرن الثالث الميلادي واستمر بعد ذلك، إذ انتشر تصوير الحيوانات الأسطورية كرمز للصراع الأبدي ما بين قوى الخير والشر خلال القرن الرابع

---

[٦٥] سعيد، *التصوير والزخارف الجصية*، ١٦٤.

[66] CAN, B., «Geometric Mosaics from The Courtyard of The Great Bath at Antiochia Ad Cragum in Western Rough Cilica», *JMR 10*, 2017, 87-90.

[٦٧] للمزيد حول هذه الفسيفساء؛ راجع:

HOWARD, T.C., «The Cultural Mosaic Under The Tesserae: Local Identity in The Iconography and Compositions of Roman Floor Mosaics», *Submitted to Scripps College in Partial Fulfillment of The Degree of Bachelor of Arts*, Scripps College, 2017, 16-18, FIG. 7-8.

[٦٨] تذكر الأساطير أن أورفيوس ابن ربة الشعر الغنائي كاليوبي من الإله أبوللون، وفي بعض الروايات ابن لاياجروس ملك ثراقيا، كان عازف رائع للقيثارة التي أهداها إليه والده أبوللون، وعلمته العزف عليها ربات الفنون، حيث كان عزفه رائعًا لدرجة أن الحيوانات والوحوش والطبيعة تستمتع إليه بشغف وتتبعه راجع:

MORFORD & LENARDON, *Classical Mythology*, 254-262.

الميلادي، وهذا يلائم طبيعة الجريفون الانتقامية. كذلك سنجد أن تصوير الجريفون مع طائر العقاب ظهر كثيرًا على الفسيفساء التي تصور أورفيوس، فربما تأثر الفنان بهذا خاصة تصوير طيور العقبان فوق رأس أورفيوس، إذ كان طائر العقاب يعد رمزًا للإمبراطورية الرومانية منذ العصر الإمبراطوري ودائمًا ما يُصور في أعلى مكان في العمل الفني[٦٩]، كما كان يرمز إلى الروح في الفن الجنائزي. أيضًا ارتبط طائر العقاب والجريفون بالسماء في المعتقدات الشرقية، فطائر العقاب بالإله زيوس، والجريفون بالإله أبوللون[٧٠].

جدير بالذكر أنه في الأساطير الإغريقية يمثل الجريفون وحشية العالم وعنفه، كما عُرف الجريفون بأنه حامٍ للمتوفي، حيث ارتبط بالموت والعالم الآخر، وبالإله ديونيسوس، كرمز للموت الذي يهاجم الإنسان، وظهر معه على أعمال فنية كثيرة، إذ يصُور كرمز للتأليه والصعود إلى الجنة، وقد ارتبط الجريفون غالبًا على الفسيفساء بالإله ديونيسوس، وكان غالبًا يصور في وضعية الهجوم، كتعبير عن وحشية الطبيعة، أو في وضع تحذيري، حيث يتم خفض الرأس بينما يرتفع مخلب واحد، تكريمًا للإله الذي له السيادة، كما لعب الجريفون دور الوصي والحارس على كل من يحميه الإله، حيث يحرس مدخل القبر أو يظهر على جرار الموتى أو يصور على التوابيت كحارس للمتوفى[٧١].

بينما النقطة الثانية هي تصوير الإله هنا بالهالة المقدسة وبكامل ملابسه، دون أن يستند على أحد أتباعه وهو في حالة السكر والثمالة، وهو يعد نمطًا غير شائعٍ لتصوير ديونيسوس في مشاهد التعرف على أريادني، وهنا أراد الفنان تصوير الإله كمنتصر، ومخلص للروح التي كان مصيرها الموت، المتمثلة في تصوير أريادني نائمة. وأخيرًا النقطة الثالثة هي تصوير الماينـاد وسيلينوس بهذا النمط وهما ساكنان على غير العادة، بينما ينظران إلى المشاهدين كرغبة منهما في دعوة زائري حجرة التريكلينيوم للمشاركة في هذه التجربة الروحية.

---

[٦٩] الغنام، وفاء، "أورفيوس فى العصر البيزنطي حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب– دراسات في اثار الوطن العربي، مج.٢٠، ع.١، القاهرة، ٢٠١٧م، ٦٥٣–٦٥٥.

[70] GOLDMAN, B., «The Development of The Lion-Griffin», *American Journal of Archaeology 64*, Nº.4, 1960, 319-328; JORDAN, *Dictionary of Gods*, 359;

الغنام، "أورفيوس في العصر البيزنطي"، ٦٥٣.

[71] SORBETS, A.M., *Mosaics of Alexandria*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2019, 28; KESHKA, A., «The Significance and Symbolism of Grifon in Ancient Egypt Till The Greco-Roman Periods», *Journal of Faculty of Archaeology 25*, 2022, 156-170.

للمزيد حول تصوير الجريفون على الأواني الإغريقية؛ راجع:

GOLDMAN, B., «The Development of The Lion-Griffin», 319-328; BENSON, J.T., «Unpublished GriffIn Protomes in American Collections», *Antike Kunst 3*, 1960, 58-70.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

هذه الأسباب تدفعنا للوهلة الأولى للاعتقاد بأن هذه الفسيفساء قد نُفذت لتخدم أفكار العقيدة الأورفية[٧٢]–الديونيوسية، المرتبطة في الأساس بديونيسوس زاجريوس الذي يمثل المنقذ والمضحى للجنس البشري، والتي كانت تستهدف في الأساس ضمان حياة سعيدة بعد الموت وخلاص الروح، إذا أتبع أصحابها تعاليمها وأفكارها أثناء حياته الأولى، والتي كانت تدعو إلى ضبط النفس من خلال الترفع عن ملذات الحياة الفانية؛ وذلك من خلال تصوير المفردات الخاصة بها من تصوير الجريفون، وطائر العقاب الذي يشير إلى السماء وإلى الإله زيوس الذى اعتبر ديونيسوس خليفته، وأيضًا باعتبار ديونيسوس مخلص النفس البشرية التائهة المتمثلة في أريادني، والتي ترمز لصحوة الروح التي تتخلص من غلافها الفاني، حيث كانت النخبة آنذاك متأثرة بالثقافة الإغريقية.

لكن تفترض الدراسة أن هذه الفسيفساء تحمل رمزية أعمق مما تبدو عليه للمشاهد، حيث حملت بعض المفردات والرمزيات التي وظفها الفنان توظيفًا جديدًا للتعبير عن الديانة الجديدة المضطهدة آنذاك وهي المسيحية، والرمز إليها دون الإفصاح عنها بشكل مباشر أثناء فترة الاضطهاد الديني، فقد استخدم الفنان الأساطير الإغريقية والرومانية في تصويره الفني لكنه وظفها طبقًا لمفهومه الديني، فنجد العناصر الديونيوسية قد استخدمت بشكل منتشر للتعبير عن تلك الديانة والرمز إليها، وما يدعم هذه الفرضية هو تصوير الصلبان بداخل المعينات، كذلك تصوير بتلات الأزهار على هيئة صلبان محورة، وذلك في الزخارف الهندسية المصورة في الجزء السفلي من اللوحة الرئيسة للفسيفساء (لوحة ١ج)، والتي نجح الفنان في التعبير عنها داخل الأشكال الهندسية المتشابكة، حيث أراد ألا تبدو واضحة للرؤية من الوهلة الأولى.

كذلك سنجد أن الفنان استخدم تصوير ديونيسوس في حد ذاته ليرمز للسيد المسيح، حيث تعكس أسطورة مولده والذي يشير اسمه "المولود مرتان" مما يشير إلى الطبيعة المزدوجة للسيد المسيح وهي الناسوتية واللاهوتية كما تشير العقيدة المسيحية، أيضًا الكروم المرتبطة بديونيسوس، والتي أصبحت توظف في الديانة الجديدة إلى الدم المقدس وسر الإفخارستيا[٧٣]. كذلك ظهور الإله بالهالة المقدسة التي أصبحت سمة أساسية بعد ذلك في تصوير السيد المسيح في الفن الروماني المتأخر، بالإضافة إلى دوره هنا الذي أراد الفنان التعبير عنه من خلال ملابسه، كمنتصر على الموت ومخلص الروح، التي ترمز إليها أريادني، والتي ترمز هنا أيضًا إلى الكنيسة، باعتبار الكنيسة هي عروس المسيح في العقيدة المسيحية .

---

[٧٢] حول هذه العقيدة؛ راجع: الشحات، منى، "الفكر الأورفي والفيثاغوري وصور العذاب الآخروى عند الإغريق (جرار المياه المكسورة" نموذجاً)، وامتداده عند الرومان (الرؤوس الديونيسية نموذجا)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٢، ع.١، القاهرة، ٢٠٢١م، ٢٨٥–٢٨٦، حاشية رقم٤.

[٧٣] زايد، مصطفى والمصري، ممدوح، "دراسة لمجموعة الفسيفساء المكتشفة بحفائر الشيخ زويد والمحفوظة بمتحف الإسماعيلية"، *مجلة كلية الآداب جامعة حلوان*، ع.١٨، ٢٠٠٥م، ٢٩–٣٠.

ونضيف على ذلك اختفاء بعض الشخصيات التي كانت حتمًا من ضمن موكب الإله[٧٤] في هذه الأسطورة على هذه الفسيفساء، والتي يعد أهمها أتباع الإله من الساتيروي، واكتفاؤه بتصوير إيروس في وضع الطيران، كرمز للمحبة، والذي تصويره يماثل تصوير الملائكة في الفنون المسيحية. أيضًا تصوير أتباع الإله الذين ربما هنا يرمزون إلى رسل السيد المسيح، وهم يحملون كأس النبيذ الفارغ، الذي يشير إلى طقس تناول الدم المقدس وهو الأفخارستيا، الذي به ينتقل الإنسان من الموت إلى الخلاص، وبلوغ الحياة الأبدية في العقيدة المسيحية، وأيضًا تصوير الجريفون الذي يرمز إلى الطبيعة المزدوجة للسيد المسيح، وطائر العقاب[٧٥] الذي يشير إلى الخلاص بالمعمودية، وتجديد الروح، والقيامة، كلها معانٍ ورموز تدعو إلى الأبدية والخلاص الذي لايتحقق إلا من خلال سر الإفخارستيا الذي يرمز إليه كأس الكانثاروس في المنتصف.

وأخيرًا تصوير المشهد داخل مبني معماري، والمتأثر بالأسلوب الثاني من أساليب بومبي في مرحلته الثانية[٧٦]، والذي يتخذ في تصميمه المعابد الأتروسكية، التي تنقسم إلى ثلاث حجرات، حيث تمتاز الحجرة الوسطي بأنها ضعف مساحة الحجرتين الجانبتين، إذ يمكن تفسيره هنا على أنه إشارة إلى الكنيسة، وإلى رمزية الثالوث المقدس في العقيدة المسيحية.

٩,٢. التأريخ:

تشير السمات الفنية للوحة بتأريخها بحوالي النصف الأول من القرن الثالث الميلادي نظرًا لوجود العمق في المنظور الذي تحقق من خلال استخدام الظلال في المكعبات واستخدام خلفية فاتحة وتدرج الألوان، وأيضًا من خلال الزخارف الهندسية التي كانت منتشرة خلال تلك الفترة، خاصة زخرفة المربعات التي بداخلها مربعات ذات نقطة مركزية مصورة على نمط ثلاثي الأبعاد، والتي نجدها أيضًا مصورة على فسيفساء موكب انتصار ديونيسوس من أنطاكيا أيضًا، والتي ترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادي– بداية القرن الثالث الميلادي، بالإضافة للميل نحو استخدام العناصر المعمارية في زخرفة الفسيفساء كما ظهر في فسيفساء مسابقة الشراب بأنطاكيا والتي تؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي، علاوة على ذلك استخدام زخرفة الصلبان بأنواع متباينة، وبصورة غير واضحة للعيان في الجزء السفلي للفسيفساء (لوحة ١ج)، والتي تشير إلى فترة الاضطهاد الديني التي كانت سائدة آنذاك.

---

[٧٤] كالمعبود بان معبود المراعي، وهيبنوس معبود النوم؛ راجع: تصوير مواكب الإله التي ترصد هذه الأسطورة(شكل١–٣، ٥).

[٧٥] كثيرون يخطئون في اعتقاد أن طائر النسر هو نفسه طائر العقاب، إذ أحيانًا لم يميز الكتاب المقدس بينهما، لكن عند ترجمة بعض الآيات نجدها يُقصد بها طائر العقاب وليس النسر؛ راجع:

المعارف، أمين، "معجم الحيوان"، *مجلة المقتطف*، ع.٣٤، القاهرة، ١٩٠٩م، ٥٣٨؛

FRISCH, A., «Matthew 24: 28: Wherever the Body Is, There the Eagles Will Be Gathered Together and the Death of the Roman Empire», *The Gospels in First-Century Judaea*, Brill, 2016, 58, Note2.

[٧٦] لمزيد من التفاصيل حول استخدام العناصر المعمارية على فسيفساء الفيلات الرومانية؛ راجع:

LEVI, *Antioch Mosaic*, 144-146.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

الخاتمة:

حملت فسيفساء التعرف على أريادني بأنطاكيا طابعًا خاصًا وفريدًا ميزها عن نظائرها في بقية العالم الروماني؛ وذلك من حيث الشكل والمضمون وزخارفها الثرية وسماتها الفنية ورمزيتها، حيث يمكن القول إنها حملت نمطًا آخر لتصوير أريادني مختلف عما ظهرت به على الفنون الأخرى، حيث ترك الفنان المحلي بصمته الخاصة في تصوير هذه الأسطورة داخل هذا المبنى المعماري، وبملابس أريادني المحتشمة، وأيضًا بتصوير الجريفون وذلك لأول مرة على عمل فني يرصد هذه الأسطورة، حيث لم يُصور بعد ذلك على أي عمل فني يرصد هذه الأسطورة، وكذلك الأمر بالنسبة لطائر العقاب مما جعلها فريدة في تصويرها. كذلك عكست هذه الفسيفساء التغلغل الحضاري بين الحضارة الشرقية القديمة التي ظهرت في تصوير النساء وهن متزينات بالحلي وبكامل ملابسهن، وبين الحضارة الإغريقية والرومانية في رصدها لأسطورة ذات شعبية آنذاك، والتي عكست الهوية الثقافية لصاحب المنزل، وأيضًا التكوين الفكري السائد في تلك الفترة المتمثل في الأورفية، بالإضافة إلى رمزيتها الجديدة في عصر كان البوح به بالديانة الجديدة يعد تهديدًا لحياة صاحبه، هذه كلها سمات فريدة سلطت الضوء على الدور الحضاري الثري لمدينة أنطاكيا في ذلك الوقت التي أصبحت بعد ذلك عاصمة الكنائس المسيحية الشرقية بعد الاعتراف بالمسيحية.

ثبت المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- الشحات، منى، "الفكر الأورفي والفيثاغوري وصور العذاب الآخروى عند الإغريق (جرار المياه المكسورة نموذجاً)، وامتداده عند الرومان (الرؤوس الديونيسية نموذجا)"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.٢٢، ع.١، القاهرة، ٢٠٢١م، ٢٨٢– ٣٢٣، doi: 10.21608/JGUAA.2020.38100.1116.
- المعارف، أمين، "معجم الحيوان"، *مجلة المقتطف*، ع.٣٤، القاهرة، ١٩٠٩م، ٥٣٧–٥٤١.
- زايد، مصطفى والمصري، ممدوح، "دراسة لمجموعة الفسيفساء المكتشفة بحفائر الشيخ زويد والمحفوظة بمتحف الإسماعيلية"، *مجلة كلية الآداب جامعة حلوان*، عدد ١٨، ٢٠٠٥م، ٤–٣٤.
- .....، "دراسة للموضوعات الأسطورية المصورة على فسيفساء منطقة شهبا بسوريا"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج.١٣، ع.١، القاهرة، ٢٠١٢م، ٢٦٠–٣٢٠. doi: 10.21608/JGUAA.2012.2923.
- سعيد، عزيزة محمود، *التصوير– الموزايكو– الاستكو في الفن الروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.
- .....، *التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني*، الإسكندرية، ٢٠٠٥م.
- الغنام، وفاء، "أورفيوس في العصر البيزنطي"، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب– دراسات في اثار الوطن العربي*، مج.٢٠، ع.١، القاهرة، ٢٠١٧م، ٦٤٠– ٦٦٤. doi: 10.21608/CGUAA.2017.29565.

Reference:

- AL-ĠANĀM, WAFĀʾ, «ʾŪrafyūs fī al-ʿAṣr al-Bīzanṭī», *Ḥawliyyaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab - Dirāsāt fi Aṯār Al-Waṭan Al-ʿarabī* 20, Cairo, 2017, 640- 664, doi: 10.21608/CGUAA.2017.29565.
- AL-MAʿARIF, ĀMĪN, «MuʿĞam, ĀL-Hayawān», *Mağallat ĀL- Muqtaṭif* 34, Cairo, 1909, 537-541.
- ĀL-ŠAḤĀT, MONA, «Al-Fikr al-ʾUrūfī wa al-Fīṯāġūrī wa Ṣūar al-ʿAḏāb al-ʾUḫrawī ʿind al-ʾIġrīq (Ğirār al-Mīyāh al-Maksūra Namūḏağā), wa ʾImtidādu ʿind al-Rūmān (al-Ruʾws al-Dīyūnīsīya Namūḏağā)», *Mağallaï Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA)* 22, №.1, Cairo, 2021, 282- 323, doi: 10.21608/JGUAA.2020.38100.1116.
- APOLLODORUS, *Epitome*, Translated by: Frazer, J., Harvard: Harvard University Press, 1921.
- ASLAN, H., *Zeugma Mozaik Müzesi'ndeki: Dionysos Betimlemeleri*, Gaziantep, 2017.
- BENSON, J.T., «Unpublished Griffin Protomes in American Collections», *Antike Kunst 3*, 1960, 58-70.
- BLÁZQUEZ, J.M., & CABRERO, J., «Antioch Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics», *Journal of Mosaic Research 5*, 2012, 43-57, doi.57, 01.12.2012.
- CAN, B., «Geometric Mosaics from the Courtyard of the Great Bath at Antiochia and Cragum in Western Rough Cilica», *JMR 10*, 2017, 83-100, doi: 10.26658/jmr.357013.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

- CANIVET, P. & DARMON, J.P., «Dionysos et Ariane: Deux Nouveaux Chefs-D'oeuvre Inédits en Mosaïque, Dont un Signé, Au Proche-Orient Ancien (IIIe-IVe s. Apr. J.-C.)», *Monuments Et mémoires de la Fondation Eugène Piot 70*, Nº.1, 1989, 1-28, doi.10.3406/piot.1989.1608.
- CECCONI, N., «Dioniso E La Corona Di Luce Iconografia E Immaginario Della Figura Di Dioniso Nimbato», *OTIUM 8,Nº.1*, 2016, 1-70, doi xxxxx/otium.v1i1.xxx.
- ÇELIKLI, Z., «Anadolu Mozaikleri», *Master Thesis*, Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Trakya Üniversitesi, 2021.
- CIRLOT, J. E., *A Dictinary of Symbols*, Translated by: Sage, J., 2nd ed., London: Routledge, 1972.
- COLLINS, Y., *Latin Dictionary Plus Grammar*, Great Britain, Harper Collins, 1997.
- DALY, k., *Greek and Roman Mythology A to Z*, U.S.A., 2004.
- DUNBABIN, K., *The Roman Banquet*, Cambridge, 2003.
- ERASLAN, S., «Dionysus and Ariadne in the Light of Antiocheia and Zeugma Mosaics», *Anatolia Antiqua Revue Internationale D'Archéologie Anatolienne 24*, Nº.345, 2015, 55-61, doi:10.4000/anatoliaantiqua. 345.
- FOUCHER, L., «La Mosaïque Dionysiaque de Themetra», *Mélanges D'Archéologie Et D'Histoire 69*, 1957, 151-161, doi:10.3406/mefr.1957.7415.
- FRISCH, A., «Matthew 24: 28:"Wherever the Body Is, There the Eagles Will Be Gathered together and the Death of the Roman Empire», *The Gospels in First-Century Judaea*, Brill, 2016, 58-77., doi: https://doi.org/10.1163/9789004305434_006.
- GOLDMAN, B., «The Development of the Lion-Griffin», *American Journal of Archaeology 64*, Nº. 4, 1960, 319-328, doi:102307/501330.
- GÖRKAY, K., «Mosaic Programmes in Domestic Contexts at Zeugma», *Journal of Mosaic Research 10*, 2017, 183-211, doi:10.26658/jmr.357063.
- HESIOD, *Theogony*, Translated by: White, H., London: The Loeb Classical Library, 1914.
- HOMERUS, Iliad, Translated by: Murray, A.T., London: The Loeb Classical Library, 2 VOLS, 1924
- ....., *Odyssey*, Translated by: Murray, A.T., London: The Loeb Classical Library, 2Vols, 1919.
- HOWARD, T.C., «The Cultural Mosaic under the Tesserae: Local Identity in the Iconography and Compositions of Roman Floor Mosaics», *Submitted to Scripps College in Partial Fulfillment of The Degree of Bachelor of Arts*, Scripps College, 2017.
- HYGINUS, *Astronomica*, Translated by: Grant, M., Kansas: University of Kansas Press, 1960.
- ....., *Fabulae*, Translated by: Grant, M., Kansas: University of Kansas Press, 1960.
- JORDAN, M., *Dictionary of Gods and Goddesses*, 2nd Ed., New York, 2004.
- JOYCE, L., «Maenads and Bacchantes: Images of Female Ecstasy in Greek and Roman Art», *PhD Thesis*, Art History/ University of California, 1997.

- KESHKA, A., «The Significance and Symbolism of Grifon in Ancient Egypt till the Greco-Roman Periods», *Journal of Faculty of Archaeology 25*, 2022, 151-172, doi: 10.21608/JARCH.2022.212061.
- KUIVALAINEN, I., *The Portrayal of Pompeian Bacchus*, Roma, 2021.
- LEVI, D., *Antioch Mosaic Pavements*, VOLS. 1-2, London, Princeton, 1947.
- LIDDLE, H.G & SCOTT, R., *Greek-English Lexicon*, Australia: Clarendon Press, 1901.
- MOLACEK, E. & ROGERS, D., «The Mosaics of the House of the Boat of Psyches: Reexamining Identity in Antioch», *In A Quaint & Curious Volume*, Edited by Rogers, D.K., & Weiss, C.J., 168-196, Oxford, 2021.
- MORFORD, L. & LENARDON, R., *Classical Mythology*, Oxford, 1991.
- NONNUS, *Dionysiaca*, Translated by: Rouse, W.H.D., London: Loeb Classical Library, 1940.
- OVID, *Fasti*, Translated by: Frazer, J., London: Loeb Classical Library, 1931.
- ....., *Heroides*, Translated by: Showerman, G., London: Loeb Classical Library, 1931.
- ....., *Metamorphoses*, Translated by: More, B., London: The Loeb Classical Library, 1922.
- PAUSANIAS, *Description of Greece,* Translated by: Jones, W. & Ormerod, H., London: The Loeb Classical Library, 1926.
- PEDRAZ, M., «Historiografía De La Musivaria Romana De Mauretania Tingitana», *In Atti del XIII Convegno Internazionale su l'Africa Romana*, Edited by Khanoussi, M. & Others, 1073-1086, Roma, 2000.
- PHILOSTRATUS MAJOR, *Imagines*, Translated by: Kayser, C.M., London: The Loeb Classical Library, 1871.
- PHOTIUS, *Bibliotheca Codices*, Translated by: Freese, J.H., London: The Loeb Classical Library, 1930.
- PLUTARCH, *Theseus*, Translated by: Robbins, E., London: The Loeb Classical Library, 2009.
- SAʿĪD, ʿAZĪZA MAHMŪD, *Al- Taṣwīr- al-Mūzāykū- al-Āstuqū fī al-Fan al-Rūmānī,* Alexandria, 2000.
- SAʿĪD, ʿAZĪZA MAHMŪD, *Al- Taṣwīr w al- Zaġārif al-Ǧiṣīya wa al-Bāriza wa al-Mūzāykū fī al-Fan al-Rūmānī*, Alexandria, 2005.
- SCHÖNERT, E., *Die Münzprägung Von Perinthos*, Berlin, 1965.
- SENECA, *Oedipus*, Translated by: Miller, F. J, London: Loeb Classical Library, 1917.
- SICULUS, D., *Library of History,* Translated by: Oldfather, C. H., London: Loeb Classical Library, 1933.
- SILVA, G. V. D., «Images of the Feast in Antioch: Reflections About Dionysus' Mosaics in Domestic Settings» *Mythos Rivista Di Storia Delle Religioni 15*, 2021, 1-20, doi: 10.4000/Mythos.3364.
- SORBETS, A.M., *Mosaics of Alexandria*, Cairo: The American University in Cairo Press, 2019.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

- SUTTON, D.F., «Father Silenus: Actor or Coryphaeus?», *The Classical Quarterly 24*, Nº.1, 1974, 19-23, doi: 10.1017/S0009838800030196.
- YAMAC, I., «Antakya Mozaikleri Işığında Dionysos Ve Şarap», *In Antik Çağda Anadolu'Da Zeytinyağı Ve Şarap Üretimi*, Edited by Ümit Aydinoglu & A. Kaan Şenol, Turkey: Kaam Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi, 2010.
- ....., «The Dionysus Cult in Antioch», *In Proceedings of The 15th Symposium on Mediterranean Archaeology*, Edited By Militello, P.M., & Öniz, H., VOL.2, 677-683, Oxford, 2015.
- YASTI, M.N. & SAHIN, H., *Hatay Konusan Mozaikler*, Turkey, 2011.
- ZĀYĪD, MUSTAFA WA AL-MASRĪ, MAMDŪH, «Dirāsā Li-Maǧmūʿat al-Fusīfīsaʾ al-Muktašafa bi-Ḥafaʾir al- Šayḫ Zūwīd wa al-Maḥfūẓa bi-Mutḥaf al-ʾIsmaʿīlīya», *Maǧallat Faculty of Arts, Helwan University* 18, 2005, 4-34.
- ....., «Dirāsā li-Mawdūʿat al- ʾUsṭūrīya al-Muṣawara ʿlā Fusīfīsaʾ Manṭiqat Šahbā bi-Suryā», *Maǧallaẗ Al-Itiḥād Al-ʿām Lil Aṯārīyin Al-ʿarab (JGUAA)* 13, №.1, Cairo, 2012, 260-320, doi: 10.21608/JGUAA.2012.2923.

الكتالوج

(لوحة ١) فسيفساء أنطاكيا

YAMAC, «Antakya Mozaikleri», 343-344, FIG.5.

DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

(لوحة ١أ) الجزء العلوي

(لوحة ١ب) الجزء الأوسط

(لوحة ١ج) الجزء السفلي

The Mosaic of Ariadne with Dionysus Discovered in Antioch

Tereza Adel Lamie Lucka

(لوحة ٢) تصوير جداري من منزل Casa Dei Capitelli Colorati ببومبي

KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 144, 149, FIG. E5, 11.

(لوحة ٣) تصوير جداري من منزل Casa Della Caccia Nuova

KUIVALAINEN, *The Portrayal of Pompeian*, 150, FIG. E12.

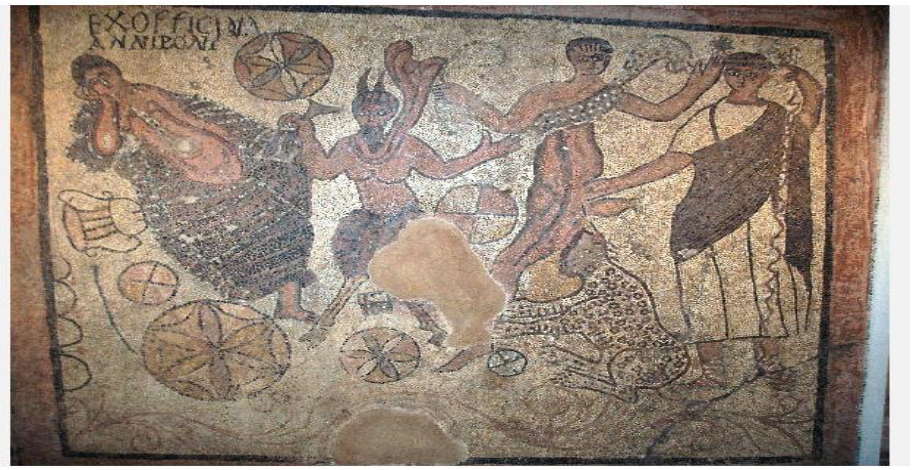
DOI: 10.21608/jguaa.2024.282396.1340

(لوحة ٤) عملة من بيرينثوس

SCHÖNERT, *Die Münzprägung*, 22, 239-240, TAV. 48, N. 779, 1.

(لوحة ٥) فسيفساء شهبا

CECCONI, «Dioniso E La Corona», 7, FIG.9.



(لوحة ٦) فسيفساء ميريدا/أسبانيا

BLÁZQUEZ & CABRERO, «Antioch Mosaics », 47, FIG. 4.

(لوحة٧) فسيفساء وليلي/المغرب

PEDRAZ, «Historiografía De La Musivaria », 1074, FIG. 3.

(لوحة ٨) فسيفساء زوجيما

CECCONI, «Dioniso E La Corona», 57, FIG. 2.