

## دراسة أثرية لمجموعة اللوحات الجنائزية من العصر القبطي بمتحف الإسكندرية القومي د/ سلوى حسين\*

يضم المتحف القومي بالإسكندرية عددا من اللوحات الجنائزية المتميزة التي تعكس طرزا وأساليب فنية متعددة وموضوعات جنائزية ودينية ورمزية مختلفة ومتنوعة، وتعتبر هذه اللوحات\* (وعددها ٩ لوحات من الحجر الجيري) نماذج فنية غاية في الأهمية لأنها تمثل تجربة خاصة لطبيعة كل مدرسة فنية جاءت منها هذه القطع، كذلك نجد أن العنصر الموضوعي يعكس مزيج من العناصر والأفكار والمورثات المصرية واليونانية في بعض النماذج وبين المورثات والملاحم المصرية المختلطة (اليونانية والرومانية) مع الطابع الروحاني الذي تأثرت به العديد من الأقاليم المصرية بعد دخول المسيحية في البعض الآخر.

وقد حاولت الدراسة إلقاء الضوء على طبيعة الحياة العقائدية الدينية في العصر المسيحي بمصر (العصر القبطي) وطبيعة الجو السياسي المحيط بالفترة من القرن الثاني - الثالث م وحتى القرن السادس م وهي تقريبا الفترة التقريبية لإنتاج هذه اللوحات، وهذا طبقا لدراستها ومقارنتها بمثيلاتها من النماذج الأخرى المنشورة وغير المنشورة والمحفوظة بالمتحف القبطي أو بالمتاحف العالمية الأخرى.

ونظرا لأن معظم اللوحات غير معلومة المصدر وغير مؤرخة فقد حاولت الدراسة تحديد المصدر قياسا بالنظائر من النماذج المنشورة ومعلومة المصدر وذلك من خلال التركيز على أسلوب الصناعة أولا، ثم الطراز والموضوع، حيث أن الموضوعات والطرز تكاد تكون واحدة في كل المدارس ولكن يفرق بينها أسلوب الصناعة والتكنيك الذي يختلف من مدرسة لأخرى وهو ما أتضح من خلال الدراسة (كما سنرى) كذلك هناك محاولة لتقديم أقرب تأريخ لكل قطعة طبقا للنماذج المتشابهة معها والمؤرخة بالإضافة إلى الاعتماد على بعض التقنيات الفنية والعناصر والأساليب الخاصة بالملابس وتسريحات الشعر والزخارف والأثاث وغيرها من العناصر الفنية المختلفة فضلا عن ربط كل العوامل السابقة للتاريخ مع عامل آخر مساعد وهو التطور الفكري والعقائدي للفنان وانعكاس ذلك على الفن المسيحي في مصر حيث أن الفن مر بعده مراحل تطور فكرية وعقائدية كان لها إنعكاس على الفن ليس الغرض منه تطور الفن للفن بل استخدام

\* أستاذ الآثار اليونانية والرومانية ، المساعد بكلية الآداب جامعة طنطا.

\* هذه القطع كانت محفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة ثم نقلت للمتحف القومي بالإسكندرية في ٢٠٠٣م وكانت تحمل أرقام : بالترتيب (١) ٦٧٨٤٨ / (٢) (٣) متحف المضبوطات/ (٤) ١٢٣٤٧ ، (٥) ١٢٣٤٩ ، (٦) ٨٦٩٨ ، (٧) ٨٠٠٤ ، (٨) ٨٥٦٤ ، (٩) ٨٠٣٢.

هذ الفن للتعبير عن تأثيرات روحية ومتغيرات دينية فى صورة رموز لها مدلولها الدينى والعقائدى أكثر من مدلولها الفنى.

هذه المراحل نلمسها فى مجموعة الشواهد موضوع الدراسة حيث أنها تمثل تقريبا ٣ مراحل تاريخية مختلفة الأولى هى فترة ما قبل إعلان المسيحية الدين الرسمى للبلاد، ثم مرحلة إعلان المسيحية دينيا رسميا فى القرن الرابع م، ثم فترة ممارسة حرية العقيدة وتطور الأفكار الدينية وبداية الصراعات المذهبية منذ نهاية القرن الخامس م وحتى السادس م.

كل فترة من هذه الفترات بأفكارها ومفاهيمها وموروثاتها العقائدية والاجتماعية انعكست بوضوح على الفن الجنائزى الذى يتميز بأنه فنا مختلطا يجمع الدنيا والآخرة فى لوحة من خلال فكرة قامت على المزج بين الفكر الفلسفى الأسطورى الموروث وبين العقيدة الجديدة.

وفيما يلعرض موصف لتلك القطع من شواهد القبور. يسبقه تمهيد للظروف التاريخية والسياسة والدينية المؤثرة على الفن المصرى آنذاك والعوامل التى دفعت به لأن يكون فنا مختلطا سواء على المستوى الفكرى الفلسفى أو الدينى العقائدى والفنى المحلى، ثم يتبع الوصف دراسة تحليلية للقطع الفنية من حيث الموضوعات والطرز والأسلوب الفنى والنقوش متضمنة دراسة مقارنة للقطع المتشابهة والمناظرة لها مع محاولة التأصيل ولتحديد المكان الذى جاءت منه القطعة وتقديم تأريخ مقترح لها حيث أن معظم القطع غير محددة المصدر وغير مؤرخة.

- عندما جاء السيد المسيح بالديانة الجديدة أصبحت هى الوسيلة التى لجأ إليها المصريون للتخلص من الأختلاط الدينى فى العقائد المتعددة التى كانت سائدة فى مصر آنذاك. حيث كانت مصر تزخر بعدد من الأديان المتعددة متمثلة فى المصرية، الأغريقية، الرومانية إلى جانب اليهودية التى انتقلت لمصر مع بداية الحكم البطلمى، وكان لهذا الأختلاط فى المفاهيم الدينية والسياسية أثره فى فقدان المصرى لإحساسه بالعقيدة والروحانية والقيم والمفاهيم التى ورثها عن أجداده القدماء.

هذا ولم يجد المصريون أى اختلاف جوهرى فى مبادئ الدين الجديد عن مبادئ عقيدتهم المصرية القديمة مثل عقيدة الخلود والثواب والعقاب والبعث والثالوث ولقد كان لهذا التشابه الجوهري بين العقائد والديانة المصرية القديمة أثره الكبير فى وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع خاصة على الموضوعات القبطية المصورة جداريا.

وقد شهدت الثلاث قرون الأولى من الميلاد أحداث سياسية مؤثرة على المفهوم الاجتماعى والدينى المسيحى فى الفترة المبكرة بمصر. حيث كانت الاضطهادات الدينية والمذابح البشرية التى تعرض لها المسيحيون الأوائل من أهم الأحداث المؤثرة حيث أصبح اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة خاصة فى عهد سبنتيموس سفيروس الذى أصدر مرسوما ضد المسيحية عام ٢٠٢م، وقد بلغ الاضطهاد الدينى

ذروته في عهد دقلديانوس حيث عرفت هذه الفترة بفترة الاضطهاد الأعظم، والذي كان من نتيجته رسوخ قواعد المسيحية بمصر وزيادة الكره للرومان من قبل المصريين، حتى جاء الأمبراطور قسطنطين وأصدر مرسوم ميلان بحرية الديانة الجديدة وأعتنق هو نفسه المسيحية.

وطبقا لهذه المتغيرات السياسية والدينية ظهرت متغيرات ومفاهيم فنية واجتماعية جديدة ورؤية اجتماعية إبداعية مركبة من عدة فنون مختلفة مزجها الفنان المصري في بوتقة تضم المؤثرات المصرية واليونانية والرومانية واليهودية ولم يتجاهل المواريث العقائدية التي ارتبط بها بيئيا وحضاريا ونتاج عنها فنا محليا مصرية (قبطيا).

ولقد ساهمت الظروف والأحداث التاريخية والسياسية في حياة المصريين في بداية الثلاث قرون الميلادية الأولى في إيجاد الرمز في الفن المسيحي المبكر حيث أن العقيدة المسيحية لم تكن صاحبة فكر رمزي في مضمونها الأصلي، ولكن ربما جاء ذلك إما من أجل التخفي من السلطة الحاكمة آنذاك التي أتخذت موقف عدائي من معتنقي الدين الجديد ومن أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة الجديدة تحت وطأة الاضطهاد الديني من قبل الرومان استخدم الفن المسيحي المبكر الرمز من أجل تفادي الغموض والسرية في العقيدة الجديدة حتى يقر بها ن المحلية المصرية ويهرب بها من الاضطهاد الديني.

والرمز الديني لم يكن جديدا على المصريين الذين عايشوه في ممارساتهم الدينية والسحرية وخاصة في طقوسهم الجنائزية التي اختير لها من الرموز ما يتناسب مع عناصر ومقومات الدين الجديد.

هذا وقد واجه الفنان صعوبات كثيرة كان عليه التغلب عليها سواء باستعارة تأثيرات مختلفة من البيئات المحلية أو استلهاهم بعض التأثيرات الوثنية المستمدة من الموروث الجنائزي المصري القديم وأعيد توظيفها من جديد كما سنرى من خلال العرض التالي للنماذج:

### نموذج [١]

رقم سجل المتحف القومي: ٨٢٣

المادة : حجر جيري

الابعاد : الطول ٣٥ ، العرض ٤٠ تقريبا، السمك ٦سم.

المصدر : غير معلوم

الوصف :

اللوحة تمثل شاهد قبر مصور عليه بالنحت البارز منظر بشكل واجهة معبد أو هيكل ذو قمة نصف دائرية بين عمودين على الطراز الكورنثي المركب، يتوسط المنظر سيدة تضطجع على أريكة أو سرير في وضع ٤/٣ للجسم تضع ساق على ساق وتستند بذراعها اليسرى على ٣ وسائد، وتضع يدها اليسرى على خدها بينما اليمنى تمسك بها كأس بشكل كنفاروس رمز الخلود، ترتدى ملابس شفافة وهو ما يتضح من الجزء

العلوى من جسمها والذى يبدو شبه عاريا ويبدو الثدى بتفاصيله التشريحية واضحا، الوجه ممثلي الوجنت بارزة العيون واضحة وبارزة، الشعر مصفف من الأمام على شكل بوكلات متراسة بجوار بعضها البعض. تسريحة الشعر تشبه تسريحة الأمباطورة (جوليا دومنا)<sup>(١)</sup> وهذه الموضة سادت في تصفيف الشعر للسيدات خلال القرن الثاني م، وربما استمرت فيما بعد في سائر الولايات الرومانية ومنها مصر، أعلى السيدة توجد صدفة ، اللوحة خالية من الأثاث الجنائزى. شكل السرير من حيث الطراز يذكرنا بالأسرة والآرائك التي عرفت في العصر الرومانى، ذات الظهر من الخلف وانتشر في العصر الرومانى في مصر وخارجها وهو طراز رومانى الأصل<sup>(٢)</sup>.

## نموذج [٢]

سجل المتحف القومى: ٨٢٧

المادة: حجر جبرى

الأبعاد: الطول ٣٥ ، العرض ٤٢ سم ، السمك : ٦ سم

المصدر: غير معلوم

الوصف:

اللوحة تمثل شاهد قبر نقش عليه بالحفر الغائر منظر السيدة تضطجع على أريكة فى وضع أمامى وإن كان الغرض منه أن يبدو جانبى بينما لم ينجح الفنان فى إبراز وضع ٤/٣ للسيدة فبدت أمامية إلا من وضع الساق على الساق بحيث بدت إحداها تعلو الأخرى بدل من تلتف حولها، السيدة ترتدى الخبتون والهيمايتون معا وتبدو ثناياهما واضحة من خلال إبراز الفنان لعدد الخطوط الأفقية البارزة بالرداء ليعطى إحساس بالثنايا المتعددة، تستند السيدة بزراعها اليسرى على وسادتين بينما تمسك باليمنى الكنثاروس يوجد أعلى الكنثاروس رسم محدد بخط رفيع لحيوان يشبه الكلب ربما (ابن أوى) عند أقدام السيدة يوجد طفل رافعا يديه لأعلى فى وضع دعاء أو تضرع يرتدى الهيمايتون والحيتون معا، شعر السيدة مصفف من الأمام على شكل صفوف متراسة رأسية بحيث يبدو منفصل عن الجزء الخلفى الذى قسم إلى قسمين خلف الأذن على الجانبين بشكل جدائل . شعر الطفل على شكل لوليبات متداخلة. اللوحة كانت ملونة وبها بعض بقايا من اللونين الأسود فى شعر الطفل والأحمر على ذراعيه ووجهه وأقدامه.

(١) عزيزة محمود: النحت الرومانى. من ٢ ص ٦٦ (صورة ١٥٥).

(٢) حسين عبد العزيز: دراسة الأثاث مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٠م جامعة الإسكندرية شكل (٧٥ / ٧٦ / ٧٧).

أسفل السرير يوجد بعض قطع من الأثاث الجنائزي تتمثل في منضدة صغيرة عليها بعض الأواني بشكل كنتاروس وليكيثوس وأمفورا تقف على حامل، وحزمة من النبات الزهري المقدس، أسفل المنظر يوجد نقش باللغة اليونانية (أنظر النقش رقم (١))<sup>(١)</sup>.  
النقش يقول: ثيون ابن أيون وثيرموثيس البالغ من العمر ٣٦ عاما والمتوفى في العام الرابع عشر ، التاسع من كيهك.

### نموذج [٣]

السجل القومي : ٨٢٨

المادة : حجر جيري

الأبعاد : الطول ٥٥ ، العرض ٣٠ سم ، السمك ٦ سم

المصدر : غير معلوم

الوصف :

شاهد قبر نقش عليه بالنحت الغائر واجهة معبد ذات قمة مثلثة القمة بداخلها منظر يبدو مكررا بحيث نجد سيدتان مضطجعتان على أريكة تستند بالزراع اليسرى على وسائد بينما الكنتاروس في اليد اليمنى ترتدى الهيماتون والخيتون نفس تسريحة الشعر للنموذج السابق ونفس الجلسة، على شمال ويمين اللوحة طفل يبدو واقفا رافعا يده لأعلى في وضع دعاء وتضرع يرتدى الخيتون والهيماتيون ونفس تسريحة الشعر الصبي في النموذج السابق.

أسفل الأسرة يوجد أثاث جنائزي عبارة عن حزمة النبات الزهري المقدس (المكرر في شواهد القبور) والأمفورا والمائدة التي يعلوها بعض الأنية والأطباق.

أسفل المنظر يوجد نقش باللغة اليونانية (أنظر النقش رقم (٢) .  
النقش يقول: أموناريس ابن نيوس المتوفى في عمر السادسة، والذي دائم التردد طيفه على (.....) رقد (.....).

من خلال قراءة النقش يتضح أن المتوفى هو الطفل ذو الست سنوات ويبدو أن الأم وضعت صورتها معه لتكون مصاحبة له في الدنيا وفي الآخرة حتى ولو بالصورة ويبدو أن تكرار المشهد دليل على التأكيد والإصرار على عمق الحزن خاصة لوجود كلمة  $\theta uMEUSWLS$  بمعنى دائم التردد على ..... (ربما تعنى أن طيفه لا يفارق خيالها).

<sup>١</sup> نفس الشكل والطرز من كوم أبو بللو راجع:

I. Kamél: Coptic Funerary stelae, le caire, 1987, pl. 111no.6, V, no. 11;  
Hooper, F.A: Funerary stelae from kon Abou Billow, (An Arbor) 1961, pl. X,  
no.D; Aly, Z: "More Funerary stelae form Kom Abou Billow, B.S.A.A, 1958,  
Vol.. 40; Elnassery, S.A.A.x wagner. G: Nouvelles steles de kom Abou Billow,  
Bifao . 78.

وعلى الرغم من أن الطفل هو المتوفى وكان يجب طبقا للتقاليد الجنائزية المتبعة في شواهد القبور أن يجلس الطفل لأنه المتوفى ولكن كان الأقباط يعتقدون أن الأطفال يدخلون مملكة الجنة بدون حساب فهم ليسوا بحاجة لإتخاذ الوضع الجنائزى التقليدى<sup>(١)</sup>. وربما كان الفنان والفكر العقائدى انذاك مازال تحت التأثير المصرى القديم و لعلى المنظر المكرر فى اللوحة يمثل المتوفى وروحه.

#### النموذج [٤]

السجل القومى : ٨٣٤

المادة : حجر جبرى

المصدر : كوم أبو للو\*

الأبعاد: الطول ٢٨ ، العرض ٢٥ سم ، السمك : ٥ سم

الوصف :

اللوحة نحت عليها بالبارز منظرا يمثل المتوفى يقف فى وسط واجهة معبد بشكل هيكل بين عمودين يحملان قمة مثلثة على جانبيها أكروتيريا، المتوفى يقف رافعا يديه لأعلى فى وضع تضرع يرتدى الملابس اليونانية المتمثلة فى الهيمائتون والخيتون يعلو رأس المتوفى ويديه شريط عريض بارز يشبه الشال أو الإزار يأخذ شكل القوس من أعلى، كان يستخدم فى غلق مدخل الضريح<sup>(١)</sup>. على جانبي المتوفى، جهة اليمين نجد حورس الصقر إله الشمس والحياة وعلى اليسار (ابن أوى) الذى يصاحب المتوفى للحياة الأخرة وحارس الجبانة.

أسفل اللوحة يوجد نقش (أنظر نقش رقم ٣) يحمل اسم المتوفى (أبو للو) البالغ من العمر ١٧ عاما.

هذا الطراز من الشواهد يعرف باسم المتضرعين Orante والذى يمثل لحظة خروج المتوفى من المقبرة للحساب<sup>(٢)</sup>.

(١) I.Kamel: op. cit. p. 27.

\* يقع تل أبوبللو فى زمام قرية طرانة شمال غرب مدينة منوف، وتتبع حاليا مركز السادات ويقوم قرية طرانة على اطلال مدينة ترينوثيس التى ترجع للعصر البطلمى (عبد الحليم نور الدين موقع الآثار اليونانية والرومانية فى مصر ١٩٩٩م، القاهرة، ص ٤٧)

(١) L'art copté, p.48. no. 22; Elnassery: S.A.A X wagner. G: Nouvelles steles de kom Abou Billow Bif Ao, 78, pls, LXXI, 6.

(٢) L'art copté: p. 48.

### النموذج [٥]

السجل القومي : ٨٣٧

المادة : حجر جيري

الأبعاد : الطول ٣٣ ، العرض ٢٠ سم ، السمك : ٥ سم

المصدر : غير معلوم .

الوصف :

شاهد قبر من الحجر الجيري نقش عليه بأسلوب الحفر البارز واجهة لهيكل ذات قمة نصف دائرية تستند على عمودين على شكل زهرة اللوتس المتفتحة، يتوسطه شخص جالس على وسادة (يبدو المتوفى) الرجل اليسرى في وضع ثنى بينما اليمنى مفرودة يرتدى التونيك، رافعا يديه لأعلى في حالة تعبد وتضرع على يساره يوجد حورس الصقر، على اليمين يوجد نحت لحيوان رابض يبدو طبقاً للعادة (ابن أوى). أسفل الشاهد يوجد نقش من سطرين باللغة اليونانية. (أنظر النقش رقم (٤)) يقول : " هيفابيستوس وداعا " يوجد آثار لبقايا اللونين الأحمر والأسود. الشعر مصفف على شكل جديدة من الجانب الأيمن خلف الأذن تشبه طراز شعر حربقراط ويوجد من أعلى الشعر جديدة أخرى مسحوبة لأعلى، الوجه ممتلئ والوجنات بارزة، الملامح من أنف وشفاه وعينان تعتبر صغيرة قياسا بحجم الوجه<sup>(١)</sup> الممتلئ.

### نموذج [٦]

رقم سجل القومي : ٨٣٢

المادة : حجر جيري

الأبعاد : الارتفاع ٣٠ ، العرض ٥٦ سم ، السمك : ٥ سم

المصدر : الفيوم

الوصف :

اللوحة مستطيلة الشكل قمتها على شكل نصف دائرة يحليها إطار من الزخارف النباتية التي تحيط بالصدفة التي تعلق المشهد أسفل الصدفة نقش من ٥ أسطر باللغة اليونانية " يارب أعطى الراحة لجسد خادمك طومانا والذي يحتاج لأن يكون في كنف الإله، السلام، أمين" (أنظر نقش (٥) ) أسفل النقش وفي وسط اللوحة منظر لسيدة رافعة يديها لأعلى في وضع تضرع تقف بين عمودين على شكل زهرة اللوتس المتفتحة، ترتدى التونيك بدون أكمام عند كل جانب من جانبيها يوجد إناء به نبات ذو أوراق كبيرة يشبه

(١) لمزيد من طراز آخر من نفس الطراز راجع:

I.Kamel: op. cit. p 75. no. 249- 50. p. 33. pl. CXVIII, CXIX. no. 249-50.

نفس الجلسة لحريقراط مصورة على جدار أحد المنازل بكرانيس (الفيوم) يرجع للقرن الثاني م. يبين الجلسة والشكل ويقف عند القدمين الحيوان الرابض وحورس الصقر.

Husselman, E.M., Karanis, (Ann Arbor) 1979, pp61-2, Pl 102,a.

أغصان الزيتون، يوجد غطاء يحيط برأسها ووجهها الغير واضح المعالم الآن، المتوفاه ترتكز على ستارة ممثلة بطريقة مبسطة ترمز إلى المحراب، على أحد الأعمدة الذي على يمينها نقش الحرف A بينما العمود الآخر نقش عليه W . بمعنى الأول والآخر<sup>(٢)</sup>.

### نموذج [٧]

رقم سجل القومى : ٨٣٣

المادة : حجر جبرى

الأبعاد : الارتفاع ٧٠ ، العرض ٤٥ سم ، السمك : ٥,٥ سم

المصدر : غير معلوم

الوصف :

اللوحة تمثل المتوفى يقف أسفل مدخل كنيسة أو محراب يرتكز على عمودين على شكل زهرة اللوتس المتفتحة بين العمودين خلف المتوفى يوجد خلفية زخرفية على شكل مثلثات هذه الخلفية بمثابة السياج بين الكنيسة والهيكل الذى يقف فيه المتوفى، أعلى المتوفى يوجد صدفة وعلى يمينه ويساره أعلى كفية المرفوعين يوجد صليب على الطراز اليونانى<sup>(١)</sup>.

المتوفى يرتدى التونيك والشال الذى يتدلى على كتفيه وينتهى بشراشيب ووحدات على شكل وردات عند نهاية كل طرف على رأسه غطاء للرأس ينسدل خلف الرأس من الخلف. أعلى المنظر خارج مثلث القمة على اليمين واليسار طائر يحمل بمنقاره غصن الزيتون رمز السلام، وحولها بعض الزخارف النباتية. الوجه مستدير، العيون محددة وبارزة، الشعر مقسم على الجانبين ويأخذ شكل بوكلات متراسة رأسية بجوار بعضها البعض كل بوكلة مقسمة ومدرجة أفقيا بخطوط، المتوفى يرتدى حول الرقبة سلسلة ملتصقة على الرقبة بها بعض الحلقات غير الواضحة. ما يجعلنا نقترح أنها ربما سيدة وليست رجل<sup>(٢)</sup>. خاصة أن معظم النماذج المتشابهة من هذا الطراز لسيدات<sup>(٣)</sup>. المنظر العام للمتوفاه أو المتوفى يمثل لحظة الخروج من المقبرة يوم الحساب<sup>(٤)</sup>.

<sup>(٢)</sup> تتشابه هذه اللوحة من حيث الطراز مع عدد من اللوحات من كوم أبو بللو بنفس الوقفة والشكل كذلك مع عدد من الفيوم وخاصة المعروف باسم المطرانة Motrana والمحموظ حاليا بمتحت موسكو. L'art copte: p. 126 no. 102; p. 127 no. 103; I. Kamel: op. cit. pl. LXXX, II, no. 173.

<sup>(١)</sup> See. I.Kamel: Op. cit. p. 34. crosses Types. no. 4. Greek. Cross.

<sup>(٢)</sup> نشر هذا النموذج فى الـ M.H. Ruts chowscaya: L'art capté p.125 وقد قالت أنه رجل ولم توجد إشارة للحلية وتسريحة الشعر.

<sup>(٣)</sup> I.Kamel: op. cit p: 127. no. 104, p. 128. no. 105.

<sup>(٤)</sup> Rutschows caya: op. cit p. 125.



### نموذج [٨]

رقم سجل المتحف القومي : ٨٣٦

المادة :	حجر جيري
الأبعاد :	الطول ٥٠ سم ، العرض ٤٧ سم ، السمك ٤ سم
المصدر :	غير معلوم (ربما مصر العليا ؟)
الوصف :	

اللوحة مربعة تقريبا تمثل واجهة أو هيكل بين عمودين يحملان زخارف نباتية على شكل أوراق النخيل يحصران بينهما المنظر الرئيسي وهو عبارة عن واجهة ذات قمة نصف دائرية يحدها إطار من الزخارف النباتية لعناقيد العنب بداخل الإطار توجد زخرفة الصدفة القمة تستند على عمودين ذي تيجان على شكل زهرة اللوتس المنفتحة بينما بدن العمود في مزخرف بزخارف طولية flutes. العمودان الصغيران يحصران بينهما صليب يتوسط اللوحة على شكل الصليب اللاتيني<sup>(١)</sup>. الصليب يستند على دعامة صغيرة وليست درجة pedestals<sup>(٢)</sup>.

### نموذج [٩]

رقم السجل القومي : ٨٣٥

المادة :	حجر جيري
الأبعاد :	الطول ٥٩ ، العرض ٣٧ ، السمك ٦ سم
المصدر :	غير معلوم
الوصف :	

اللوحة نقش عليها بأسلوب الحفر البارز واجهة لهيكل ذات قمة مثلثة يعلوها فرعان لنبات الزيتون على كل ضلع من ضلعي المثلث الجانبين، يتوسط مثلث القمة صليب على الطراز اليوناني باقى اللوحة قسم إلى قسمين الأوسط يتوسطه صليب على طراز الـ monogram of the christ (رمز السيد المسيح) الذى يرمز له بالحرفين (XP) على يمين ويسار الصليب الحرفين A- W رمز البداية والنهاية الصليب محصور بين اثنين من الأعمدة الصغيرة ذات تيجان على شكل زهرة اللوتس. الجزء السفلى به نقش باللغة اليونانية يقول: الأب بلينيس الراهب المتوفى عام (.....) فى الخامس والعشرون من كهيك (أنظر نقش رقم (٦) ) محصور بين اثنين من الصلبان على طراز العنخ. ANKH Cross<sup>(١)</sup>

(١) أنظر أشكال الصلبان فى I. Kamel: op. cit. p. 35 no; 5

(٢) يوجد عدد من الشواهد تتشابه مع هذا الطراز ج محفوظة بالمتحف القبطى وتحمل أرقام : ٧٧٣٠ / ٨١٦ / ٨٥٨٥ / ٤٣٠٢ / ٨٦٠٥ / ٩٨٠٠ / ٧٩١٨ / ٥٨٤٠ وغيرها أنظر :

I. Kamel: op. cit: pl. XCIV, XCVII, CXIII, CV.

(١) I.Kamel: op. cit CXL, no. 232- pl. CXIII. No. 237- 38, CVIII, No, 226.

ومن خلال العرض السابق لنماذج شواهد القبور بالمتحف القومي نستطيع أن نلمح تطورا فنيا في مصر خلال العصر الروماني وحتى العصر المسيحي وهي الفترة ما بين القرنين (الثاني-الثالث م حتى السادس م) هذا التطور الفني يعتبر انعكاسا للتطور الفكري والعقائدي والتاريخي المعاصر لها فبرغم خضوعها للتقاليد والموروثات المصرية المختلفة باليونانية والرومانية إلا أنها تأثرت كثيرا بالصعوبات والأزمات السياسية والاقتصادية التي أثرت بدون شك في الحياة الاجتماعية والعامية الأمر الذي انعكس بصورة واضحة على الإنتاج الفني كما وكيفا الذي تميز بأنه كان أقل خصوبة فنيا وأكثر غزارة كما. أولا فمن حيث الموضوعات قدمت لنا هذه المجموعة عدة موضوعات مختلفة منها المتضرعين أو أشباه القديسين أرقام: ٤ / ٥ / ٦ وهذا الطراز من الشواهد آثار العديد من التساؤلات والاستفسارات بين الدارسين<sup>(٢)</sup> الذين فسروا حركة رفع الأيادي هذه بأنها تطور لفكرة "الكا" أو "القرين" للمتوفى، وتظهر التماثيل المكتشفة للكا أن القرين هو نسخة مشابهة تماما للمتوفى بأذرع مرفوعة لأعلى وبالتالي فإنه مؤهل لاستقبال روحه عند الحاجة وظل هذا الاعتقاد طوال العصرين اليوناني والروماني في مصر فعلى الرغم من الأسماء اليونانية المحفورة للمتوفين على شواهد القبور يقابل المرء صور لتلك "الكا" والتي يشار إليها بشكل واقفا رافعا ذراعيه وكف اليدين مفتوحا لأعلى<sup>(٣)</sup>. هذا ولم يتم التخلي عن فكرة الكا طوال الفترة القبطية حيث أن العديد من المسيحيين تأثروا كمصريين بالعادات المصرية الموروثة وذلك بنحت "كا" المتوفى على شواهد قبورهم وهو ما نجده في العديد من شواهد القبور سواء من القيوم أو كوم أبوبللو وغيرها<sup>(٤)</sup>.

وربما يكون هناك اختلاف طفيف في أذرع الشكل الواقف على شواهد القبور الوثنية قبل المسيحية حيث تظهر أكثر ارتفاعا مثل نموذج (٤) بينما النماذج التي ترجع للفترة المسيحية تبدو أقل ارتفاعا من مستوى الكتفين كما في نموذجي (٦/٥) وربما تفسر هذه الأشكال ذات الأذرع المرفوعة في وضع صلاة أو تعبد على أنها تصور روح المتوفى في حالة تبرك أو فرح وسرور.

ويرفض بعض الدارسين فكرة قبول التفسيرات التي تشير إلى أن الأشكال المصورة على شواهد القبور كانت إما لقسيسين أو ملائكة يرفعون أذرعهم في وضع تعبد وأنهم

(٢) W, Crum, Proceeding of the society of Biblical Archaeology XXI 1899, PP.251-252. C.Bonner: Proceeding of the American philosophical society, vol. 85, no.1, November, 1941.

(٣) أنظر: هشام عجلان: تصوير الطقوس والماراسم الجنائزية في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة طنطا، ٢٠٠٥م. ص ٩٦ أشكال ٢٢٤ / ٢٢٥ / ٢٢٦.

(٤) I.Kmil: op. cit. pl. CXVI, 245, pl. CXVII, 246, pl. c, no208, pl. XCV. Nos. 201,202 من سقارى

كانوا يصلون للرب طلبا للرحمة والمغفرة للمتوفى ومنح روحه الراحة الأبدية<sup>(٢)</sup> في الآخرة.

يرى البعض أن طراز المتضرع أو المبتهل هي ظاهرة فنية تميزت بها شواهد قبور كوم أبو بللو والفيوم من نفس الطراز فهي تعكس مفهوم ديني خاص من المحتمل أن يكون هذا الوضع تعبيراً عن حالة استسلام من جانب المتوفى، أو هي استعداد لدخو العالم الآخر أو هي تحية دخول لهذا العالم الجديد، والتحليل العلمي لهذا الوضع يرجع للآلهة (نوت) التي تصور رافعة يدها داخل التوابيت المصرية القديمة والتي ظلت مستمرة حتى العصر الروماني<sup>(٣)</sup>.

**الموضوع الثاني هو موضوع المضطجعين** على الأرائك (أمثلة ١ / ٢ / ٣) ويحملون كؤوس الكنثاروس مليئة بالنبيذ وهو رمز لكأس ديونيسوس الذي عبر عن كأس الخمر المقدس الذي يتحول شاربه إلى العالم الملكوتي ويصبح من خلاله رمز إلهي كامل<sup>(٤)</sup> وبالنسبة للأريكة أو السرير والأثاث الجنائزي أسفلها وكذلك المنضدة وموطئ القدم أسفل السرير كل هذه المظاهر هي تجسيد لفكرة عودة الروح للمتوفى بعد الوفاة مرة أخرى. وبالنسبة للأرائك فهي من النوع المخصص للأضطجاع وليس للنوم وهي متشابهة من حيث الطراز بينما يبدو رقم (١) طراز مبكر عنها من حيث طراز أسلوب تسريحة شعر المتوفاة وملابسها كذلك زيادة عدد الوسائد وسادة عن النموذجين السابقين<sup>(١)</sup> فهي في هذا النموذج ٣ بينما الآخرين وسادتين فقط.

كذلك نلاحظ وجود الأطفال على جانبي بعض شواهد القبور للمضطجعين على الأرائك ويرى البعض أن هذا تقليد روماني<sup>(٢)</sup>، حيث يرى البعض أن شكل السرير الجنائزي الذي يرقد عليه المتوفى ووضع الاضطجاع نفسه والحركة لا تمت بصلة للعادات المصرية القديمة والتقليدية للمتوفى ولشواهد القبور الفرعونية. كذلك المادية الجنائزية أسفل السرير لا تكشف عن نوع الطعام حيث أن الموجود عامة في كل الشواهد من كوم أبو بللو (ومنها الثلاث نماذج الأولى موضوع الدراسة) أواني شرب وكؤوس وامفورات

<sup>(٢)</sup> Erman, Aegypten, p. 174; Aly, z: op. cit, 63-64.

<sup>(٣)</sup> حول علاقة صفة التضرع بالفكر المسيحي المبكر واستمرارها كظاهرة مألوفة في الفن الجنائزي القبطي راجع: محمد عبد الفتاح، المصرية والأيقونوجرافية المصرية، مؤتمر الأثاريين العرب، المتلقى الرابع، القاهرة (٢٠٠٠) ص ٤٩٣- ٥١٨. وكذلك راجع .

G. wagner: steles Funéraires from- Kom Abou Bellou, BIFAO, no. 55, 1985, p.82.

<sup>(٤)</sup> هشام عجلان: نفس المرجع. ص ١٤٤.

<sup>(١)</sup> لمزيد من التفاصيل عن الأسرة ودورها في الحياة الجنائزية راجع: حسين عبد العزيز: دراسة للأثاث الجنائزي في مصر خلال العصرين اليوناني- الروماني دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٠ ص ١٧٤، وما بعدها.

<sup>(٢)</sup> I.Kamil: op. cit, p. 25. Hopper: op. cit. p. 21; wagner: op.cit. p.76.

نستنتج منها أنه لا يوجد سوى مشروبات وهو ما لا يتفق مع العادات والتقاليد المصرية الفرعونية والتي كانت تمتلئ بالعديد من الأطعمة المختلفة (خبز، لحم، طيور... الخ) وبالنسبة للأطفال لقد كان الأقباط يعتقدون أن الأطفال يدخلون مملكة الجنة وأنه إذا صحب المتوفى طفلاً فسوف يدخل المتوفى الجنة (وهذا التقليد أو الاعتقاد موروث عند المصريين مسيحيين ومسلمين حيث يعتقد أن الطفل سوف يمنح الرحمة للمتوفى المدفون معه) ويعتقد البعض أن هؤلاء الأطفال هم المتوفين وأنهم حبا فيهم كان يصورونهم على شواهد القبور الخاصة بهم حتى يصحبوهم في الدنيا والآخرة<sup>(٣)</sup>.

**الموضوع الثالث هو الصليبان والعنخ:** كما في نموذج (٩) (٨) فنجد أن الصليب هو رمز المسيحية كما هو أيضاً وسيلة التعذيب التي عانى عليها المسيح وهو الأكثر عالمية بين كل الرموز والعلامات القبطية الأخرى. فمجرد أن أصبحت المسيحية الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية في ظل ثيودوسيوس عام ٣٩١م لم ينتظر أقباط مصر طويلاً حتى يرضوا مشاعرهم بإعلان المسيحية في صورة أشكال عديدة من الصليبان ذات أنواع وأشكال متعددة<sup>(٤)</sup> وقد حملت كل شواهد القبور صليبا واحد على الأقل<sup>(٥)</sup> وتطورت أشكال الصليبان من قرن لآخر\* ففي نموذج رقم (٨) نجد أن الصليب على الطراز اللاتيني Latin Cross وهذا النوع بدأ منذ القرن السادس م وما بعده يؤكد وجوده في الفن القبطي وخاصة على شواهد القبور وقد تم حفر بعض هذه الصليبان على شواهد القبور على قوائم كما في نموذج (٨) حيث يقف على قائم واحد فقط، بينما في نماذج أخرى يقف على أكثر من درجة.

أما في (نموذج ٩) فنجد ٣ أنواع من الصليبان النوع الأول Ansata crux وهو الذي يحصر بينه النقش و يطلق عليه صليب عنخ مستمد من العلامة الهيروغليفية (عنخ) وهي تعنى الحياة لدى القدماء والخلود لدى الأقباط فضلا عن وجود الصليب الثاني الذي يطلق عليه رمز المسيح Monogram of the christ والذي يشكل بالحرفين (XP) متقاطعين معاً، وهو الذي يتصدر المنظر الرئيسى فى الوسط، بينما الثالث صليب يعلو

<sup>(٣)</sup> Elnassry: op.cit, p.254, nos: 44, 50,53, 54,55, A.Zaki: More Funerary stelae from kom About Bellou. Fig. 17,18,19.

<sup>(٤)</sup> I. Kamil: op. cit. p. 34 -35.

<sup>(٥)</sup> تقدم مجموعة كبيرة من شواهد المتحف القبطى عدد كبير من الصليبان ذات اشكال مختلفة والسبب فى هذا الاختلاف هو التأثيرات العديدة التى أثرت على الفن القبطى من القرن ٥-٧م. راجع I.Kamil op.cit p. 23.

\* Latin cross عبارة عن صليب القائم السفلى له أطول من القوائم الثلاثة الأخرى.

يوجد عدد من الشواهد بالمتحف القبطى عليها نفس شكل الصليب تحمل أرقام: ٤٨٥٥ / ٨٦٣٣ / ٨٦٣٤.

قمة الشاهد المثلثة من أعلى على شكل الصليب اليوناني Creekcross\* وهو يرمز إلى كنيسة المسيح أكثر منه إلى المسيح نفسه وتضحيته من أجل البشرية. وهكذا نجد أن بعض الشواهد نقش عليه صليب واحد على الأقل كنموذج (٨) وبعضها حفر عليه بأكثر من صليب كنموذج (٩).

**الموضوع الرابع هو ما يعرف باسم (شباب حربقراط) كنموذج (٥)** هذا الموضوع من الموضوعات التي شاع استخدامها في مدينة انتينوبوليس<sup>(١)</sup> (الشيخ عبادة حاليا) وشواهد القبور من هذا الطراز مميزة وتعتبر طرازاً فريداً بين كل شواهد القبور المكتشفة، حيث يصور كل شاهد قبر شاب جالسا داخل حنية حوله الإطار المميز المكون من العمودين يعلوهما قمة مثلثة أو دائرية، يرتدى الشاب تونيك قصير الزى المميز للشباب المسيحي، يبدو في بعض الشواهد رافعا يديه كما في وضع نموذج (٥)، فبينما في بعضها يبدو ممسكا عقود عنب أو رموز أخرى كحمام أو ضفادع، ملامح الشباب تبدو واحدة من حيث الوجه الكبير الممتلئ والوجنات البارزة، العيون الكبيرة المستديرة الجاحظة، تسريحة الشعر على طراز حربقراط، جميع شواهد القبور من هذا الطراز كانت ملونة كنموذج (٥) و تبدو متشابهة والأختلافات بينها ترجع إلى مهارات الفنانين المختلفة وليس إلى الخصائص الفردية للموضوع، ولكن هذا الشاهد عثر عليه في كوم أبو بللو ضمن مجموعة تضم ٥٨ شاهد آخر ويعتبر طراز فريد ضمن المجموعة المنشورة<sup>(٢)</sup>.

والتفسير الوحيد الذي أعطاه الدارسون الأجانب الذين تعاملوا مع هذا الموضوع هو أن المتوفى كان شخص عادي أي كانت جنسيته، تتم المساواة بينه وبين حربقراط ابن ايزيس وأوزوريس، وطبقا لهذا الاعتقاد فقد فسرت الرموز في أيدي الشباب مثل الحمامة وارتباطها بايزيس التي تمت المساواة بينها وبين أفروديتي بينما كان الكلب هو نجمها " النجم الكلبى" والصفدعة هي رمز الخلود المصرى القديم، وبينما الشاب الجالس في الحنية هو الإله حربقراط.

وهذا الموضوع كان شائعا خلال القرنين الثالث- الرابع م خلال فترة الاضطهادات الدينية وهي تتبع متوفين مسيحيين نظرا لوجود بعض العلامات التي تعلن مسيحية المتوفى مثل الحمام/ عناقيد العنب، طراز الواجهة المثلثة أو الحنية يشير إلى واجهة مملكة الجنة لدى المسيحي<sup>(١)</sup>.

\* لمزيد من التفاصيل عن الصلبان وأنواعها راجع I.Kamil : op. cit p. 34 – 35.

(١) I.Kamel: op.cit.

(٢) Elnassery and wagner: op.cit. pl. LXXV, no. 20.

(١) I. Kamil: op . cit , p. 22.

**ثانياً: من الناحية الفنية** تعكس هذه الشواهد الجنائزية تأثيرات الفن المصري القديم ورموز الدين الجديد بحيث يشعر المرء أنه أمام عمل يشمل خليط من الفن المصري واليوناني والروماني وذلك من خلال العناصر المختلطة في هذا المجتمع المركب، حيث يلاحظ أن المناظر المصورة على شواهد القبور هذه هي مناظر مصرية من الناحية الجوهرية ولكن لا تغفل علاقتها بالفن اليوناني والروماني، فلا يوجد مجال للشك من أن الفن المصري قد أثر على الفن اليوناني الروماني وهو ما تعكسه لنا هذه الشواهد فهي تجمع ما بين التأثيرات المصرية المتمثلة في الأفكار التي نقشت على الشواهد مثل "ابن أوى" الإله المصري أنوبيس المصور مصحوباً بالأله المصري حورس (٤،٥) وهي الهة ذات مخصصات دينية هامة في الطقوس المصرية القديمة. ويمكن ملاحظة الملامح اليونانية الرومانية الرئيسية في الملابس الرجال والنساء والتي يكون دائماً متمشية مع موضة العصر سواء الخيتون أو الهيماتيون أو التونيك أو الشال والأزار كما في نماذج (٧/٦/٤).

بالنسبة لتسريحات الشعر فهي تتباين مواكبة للعصر وموضة الحال السائد سواء بين الرجال أو النساء فهي تختلف باختلاف العصر. ففي النماذج الـ ٩ للشواهد نجد حوالي ٦ تسريحات شعر مختلفة باختلاف موضة العصر.

بالنسبة للملامح الشخصية نجدها تعكس سمات مصرية بينما تسريحة الشعر والملابس يونانية وقد أكد الفنان على هذا من خلال الصياغة الفنية للشاهد ما عدا تسريحة الشعر رقم (٥) فهي تسريحة مصرية تحمل شكل جديدة حربو قراط على الجانب الأيمن خلف الأذن.

تميزت شواهد القبور لهذه المجموعة ببعض العلامات والرموز المحفورة عليها تتمثل في الآتي:

(١) الشكل المثلث الجمالوني أو الـ Nicskos (ناسكوس) وهو بشكل عام رمز للثالوث المقدس كما في أشكال رقم (٣) ، (٤) (٧) (٩) وهو شكل معماري يشبه الهيكل.

(٢) الشكل ذو القمة المستديرة من شواهد القبور أرقام: (١) (٥) (٦) (٨) وهي كانت مألوفة خلال الفترة القبطية والقمة المستديرة لشاهد القبر كانت تمثيل جيد للسماء وتحت هذا القبر المرتفع للسماء كان يطفو الفلك السماوي ولقد تأثر الفنانون الأقباط بهذه النظرية من خلال شواهد القبور المستديرة القمة.

(٣) الإطار الذي يحصر بداخله المنظر يأخذ شكل واجهة معبد ذات عمودين يعلوها تيجان مختلفة الأشكال فهي أما تأخذ الشكل المصري لنبات اللوتس المفتوح كما في (٨) (٩) (٦)، أو على شكل نبات الأكانثاوس (٧) أو تاج مركب كما في (١). هذه الواجهة هي رمز آخر للمسيحيين حيث كان دائماً يحفر المدخل بشكل عميق لكي تصور المدخل إلى الجنة.

(٤) الصليبان بأشكالها المتعددة كما في (٨) وهو بشكل latin cross ، ونموذج (٩) حيث يوجد ٣ أشكال من الصليبان والـ Ankh cross. كذلك شكل الصليب الأغرريقي creek cross، والـ Monogram of the Christ.

(٥) الحرفين AW وهما رمزان للمسيح الذي هو رمز البداية والنهاية.  
(٦) الإناء بشكل الكانتاروس Kantharos مثل كأس ديوتيسبوس الذي عبر عن كأس الخمر المقدس الذي يتحول شاربه إلى العالم المكلوتي ويصبح من خلاله رمز إلهي كامل، هذا إلى أنه يعبر أيضا عن معجزة عرش قانا الجليل الذي تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين لعرض المسيح. كما في (١) (٢) (٣) وهو موروث هليينستي الطابع.

(٧) أوراق الكروم وعاقيد العنب فهي أحد أكثر الرموز المسيحية حيوية حيث يستخدم للتعبير عن العلاقة بين الرب وشعبه<sup>(١)</sup>. وكذلك عناقيد العنب هي رمز لدم المسيح كما في (٨).

- غصن الزيتون كما في (٧) هو رمز السلام وهو مرتبط بالحمامة المقدسة رمز السلام أيضا . كما في نموذج (٥).

(٨) الصدفة والتي تعلق عادة شاهد القبر كما في: (٦) (٧) (١) (٩) فهي ذات معنى خاص بالرهبان والنسك ولا يسمى في العقيدة الغنوسية والتي اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت في الصحراء القاحلة وبالتالي فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية جاء من خلال الربط بينها وبين ولادة أفروديتي فالراهب أو الناسك يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتي ومن هنا جاءت الزهرة المنبتة بهديا الشكل الذي يشبه الصدفة وهي تحدد مفهوم الولادة الجديد من خلال مباركة السيد المسيح.

**ثالثا:** من حيث المكان أو المصدر نجد أن بعض النماذج السابقة لشواهد القبور من المتحف القومي لا تعطى أية إشارة حول أصلها وهي لم تحمل أي معلومات يمكن الاعتماد عليها. سوى إشارة غير معلومة المصدر.

- ويمكن الاعتماد في تصنيفها وتأصيلها على مقارنتها بمثيلاتها في الطراز وكذلك إلى الأسلوب الفني والموضوع والعناصر الزخرفية طبقا للمدارس الفنية المختلفة من مصر آنذاك.

- مثال ذلك نموذج رقم (٧) فهو غير معلوم المصدر ومن خلال مقارنة الطراز وأسلوب النحت والزخرفة بالشواهد الأخرى المتشابهة نجد أن معظم النماذج المتشابهة

(١) I Kamel: K. op. cit. p. 17.

معه جاءت من الفيوم<sup>(١)</sup> من حيث الأسلوب الفني الزخرفي والطرز ووضع المتضرع ووجود الصدف على اللوحة والصليب أو العنخ أعلى اليدين المرفوعتين دائما. كذلك يوجد أمثلة من سقارة متشابهة مع هذا الطراز ولكن مختلفة عنها في الأسلوب الفني ونجد أن الصنعة المتقنة في هذا النموذج عنها في النماذج الأخرى من سقارة<sup>(٢)</sup>. فضلا عن أن نماذج سقارة مبكرة في التاريخ عنها في هذا النموذج الذي يتشابه بصورة أكثر مع النماذج من الفيوم والتي أرخت بالفترة من نهاية القرن الرابع م وحتى بداية القرن الخامس م. بينما مجموعات سقارة أرخت ببداية القرن الثالث م ولذلك هو أقرب فنيا لمجموعات الفيوم منه سقارة.

فضلا عن اختلاف أسلوب الصناعة بين نماذج الفيوم عنها في نماذج سقارة حيث تميزت الأولى بدقة الصنعة وتميز الأسلوب الفني، بينما مجموعة سقارة اتسمت بالخشونة والسرعة في التنفيذ مما ترتب عليه عدم دقة الملامح أو تحديد الشخصيات فبدت في بعضها كما لو كانت استكشاث أكثر منها لوحات فنية.

- وعليه يمكن أرجاع النموذج رقم (٧) إلى منطقة الفيوم من القرن الخامس م تقريبا. أما النماذج أرقام : ١ / ٢ / ٣ وهي غير معلومة المصدر أيضا. فنجد أن أسلوب النحت والزخرفة والموضوع والعناصر الزخرفية تجعلنا نضعها في مجموعات كوم أبو بللو من نفس الطراز والتي أرخت بالفترة من نهاية القرن الثاني م وبداية القرن الثالث م.

- وهي من ذلك النوع المميز للمضطجعين على الأرائك والأسرة ويحملون كؤوس الكنتاروس مليئة بالنبيذ في أيديهم وهو هنا رمز لكأس ديونيسيوس الذي عبر عن كأس الخمر المقدس الذي يتحول شاربه إلى العالم الملكوتي ويصبح من خلاله رمز الهى كامل، هذا إلى أنه يعبر أيضا عن معجزة عرش قانا الجليل كما سبق ذكره<sup>(١)</sup> الأرائك في النماذج الثلاثة تكاد يكون متشابهة وهي من النوع الذى خصص للاضطجاع والجلوس وليس للنوم ويقع أسفلها الأثاث الجنازى الذى ينحصر فى (المائدة التى خصصت للطعام وأثناء الخمر وموطئ القدم والنبات الزهرى المقدس) جميع الأشكال المتشابهة مع هذا الطراز السابق جاءت من "كوم أبو بللو"<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> Op.cit. Pl. CXVI, 245, CXVII, 246. pl. LXXVIII, no. 164, pl. XLIX, no. 108, S.A.Shaheec: L'Arte. Copte én Egypte, p.128 no.5 105, 106, p. 48. no. 23.

<sup>(٢)</sup> I. Kamil: op. cit. pl. XCV, nos. 202, 203, pl.c, no 208, pl. LV, no. 121;  
<sup>(١)</sup> لمزيد من التفاصيل عن الأسرة ودورها فى الحياة الجنازية راجع: حسين عبد العزيز: دراسة للأثاث الجنازى فى مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى (دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٠م) ص ١٧٤، وبعدها.

<sup>(٢)</sup> Hopper, F.A: Funerary stelae from, Kom Abou Bellou. (An Arbor) 1961. pl. X no o.d; Aly, Z," More funerary stelae form kom Abou Bellou, B.S.A.^.,



**رابعاً:** من حيث التاريخ فالشواهد السابقة ترجع لفترات مختلفة بدءاً من القرن الثاني م وحتى القرن السادس م والسابع م. أى إنها تبدأ من بداية ظهور المسيحية حيث الأضطهاد الدينى مرورا بإعلان المسيحية ديناً رسمياً للبلاد فى القرن الرابع م وحتى القرن السادس والسابع م.

فالنماذج أرقام ١ / ٢ / ٣ / ٤ من كوم أبو بللو ترجع للفترة من القرنين الثانى- الثالث م طبقاً لمجموعات المقارنة معها والتي أرخت بالفترة السابقة ومن كوم أبو بللو أيضاً<sup>(٣)</sup>. هذا التشابه يشمل الطراز العام وأسلوب تسريحة الشعر وكذلك الملابس، وتعتبر شواهد (كوم أبو بللو) نماذج فنية غاية فى الأهمية، لأنها تمثل تجربة فنية خاصة جداً بسكان تلك المنطقة وتوحدها وأنفرادها فى الفترة من القرن الثانى وحتى الرابع م. فالعنصر الموضوعى هنا يمزج بين الموروث المصرى الهلينستى وبين الطابع الروحانى الذى تأثرت به العديد من الأقاليم المصرية بعد دخول المسيحية وأصبحت الملامح العامة لشواهد كوم أبو بللو هى القاعدة الأساسية التى قامت عليها شواهد القبور فى مصر المسيحية<sup>(٤)</sup>.

أما نموذج رقم (٥) والذى يعتبر نموذجاً وطرازاً فريداً على مجموعة كوم أبوبللو من حيث الشكل والطراز والصناعة وهو يبدو أقرب من حيث الصناعة والأسلوب مع تلك المجموعة المتشابهة معه والتي جاءت من مدينة أنتينوبوليس (شيخ عبادة) فمن المقترح أنه ربما استورد من منطقة أنتينوبوليس نظراً لأنه يعتبر النموذج الوحيد ضمن مجموعة كوم أبوبللو للشباب الجالس فى الحنية بطراز تسريحة شعر حربقراط بينما كل المجموعات المتشابهة معه جاءت من أنتينوبوليس طبقاً لتاريخ المجموعات المتشابهة معه فهو يرجع للقرن الثالث وحتى بداية من القرن الرابع م. وكانت هذه الشواهد تتبع متوفين أقباط<sup>(١)</sup>. نظراً لوجود بعض الرموز التى تعلن مسيحية الشخص المتوفى خلال فترة الاضطهاد الدينى.

بالنسبة للنموذجين (٦) (٧) من الفيوم فهما يمكن أرجاعهما للفترة من القرنين الرابع – الخامس م من حيث الطراز نظراً للتشابه بينهما وبين شواهد من سقارة فى الوقفة

1953. (Vol. 40); El nassery, S,AA.∞ .Wagner. G. Nouvelles steles de kom Abou. Bellou. B.L.F.AO, no. 78.

<sup>(٣)</sup> I.Kamil: op. cit. pl. III, no6, pl.V, no. 11; Hooper; F.A: Funerary stelae form Kom Abou Billou, (An Arbor) 1961, pl.X, no. D; Aly, Z: More Funerary stelae form Kom Abou Billou, B.S.A.A, 1953, Vol. 40; El nasserey, S, A.AX wagner. G: Nouvelles steles de kom Abou Billou BifAo. 78. pls. LXXI,6, L'arte copte. P48. no. 22.

<sup>(٤)</sup> I.Kamil: op. cit. pp56- 76; Badowy, A: Captic art and Archaeology, London, 1978, pp. 200-211.

<sup>١)</sup> I.Kamil: op. cit. p.21. pl CXVIII, CXIX. nos. 249-50. p. 75.

والأسلوب<sup>(٢)</sup>. ولكن إذا قارنا بينهما وبين مجموعة أخرى من الفيوم تتشابه معها من حيث طريقة الصناعة وأسلوب النحت والطرز وأرخت بالفترة من القرن الرابع- الخامس م نجد أنها أقرب لتاريخ مجموعة الفيوم عنها إلى مجموعة سقارة فمن المرجح أنها ترجع للفترة من القرن الرابع- الخامس وخاصة الشاهد المعروف بأسم: الـ Motrana والذي أرخ بالعصر البيزنطي دون تحديد فترة محددة من العصر البيزنطي ونجد أن هذا الشاهد يتشابه تماما مع الشاهد رقم (٦) المعروف باسم Tomanna مما يجعلنا نرجعه لنفس الفترة<sup>(٣)</sup> تقريبا.

بينما النموذج رقم (٧) من الفيوم أيضا قد أورخت المجموعات المتشابهة له في أسلوب الصناعة والطرز بنفس الفترة السابقة القرن الرابع - الخامس م<sup>(٤)</sup>. وهذان النموذجان يمثلان المرحلة الثانية للفن المسيحي في مصر حيث اعتمدت هذه المرحلة على إبراز القليل من الحرية التي تمتعت بها المسيحية في مصر في الفترة ما بين القرنين الرابع . الخامس م. حيث كان الهدف الأساسي للقائمين على العقيدة آنذاك هو حمايتها من الزوال بعد فترة الاضطهاد الديني العنيف وبالتالي اعتمد عنصر الموضوع والزخرفة على تثبيت العقيدة وتوضيح معنى<sup>(٥)</sup> العقاب الإلهي للمؤمنين على أن أحد وسائل الخلاص الإلهي من الحياة الدنيوية وهو ما نلمسه في الوقفة والصدفة والواجهة التي تمثل المدخل للجنة فضلا عن وجود الصليبان على يمين ويسار المتفرع والأهم هو النقش نفسه في نموذج (٦) والذي يشير إلى الرب وخاتم الدعاء بأمين. بالنسبة للنماذج أرقام (٨) (٩) والتي تحمل زخرفة الصليب بأشكال وأنواع مختلفة فهي طبقا لشكل الصليبان ترجع للقرنين السادس - السابع م.

فنموذج (٨) والذي يحمل شكل الصليب اللاتيني الذي وجد طريقه على شواهد القبور خلال فترة القرن السادس م<sup>(١)</sup> وما بعدها والأمثلة على ذلك عديدة بالمتحف القبطي لمثل هذا الطراز بينما رقم (٩) والذي يحمل أكثر من نوع وشكل للصليب منها الـ AnKH-cross (العنخ) والـ creek والـ Monogramn of Christ فالشكل الأول والثاني استخدمتا منذ القرن الرابع م بينما الشكل الثالث وهو المكون من الحرفين (XP) فقد استخدم منذ القرن السادس م وحت السابع م وعليه فهذا النموذج يرجع للقرن السابع م<sup>(٢)</sup>

<sup>٢)</sup> I.Kamil: pl.XLV, no. 104, CXVI no. 245, CXVII no, 246. p. 199; LArte Copte: no. 101, p. 125.

<sup>(٣)</sup> L'arte copte: p. 126, no. 102.

<sup>(٤)</sup> op. cit: 127. no. 104, p. 128. no. 106.

<sup>(٥)</sup> T.F. Mathews, the Art Byzantium, London, (1999) pp. 44.45.

<sup>(١)</sup> I. Kamil: op.cit. p.24.

<sup>(٢)</sup> op.cit. p. 24.

ويوجد عدد من الشواهد الجنائزية بالمتحف القبطي متشابه وهذا النموذج<sup>(٣)</sup>. كذلك نلاحظ أن علامة العنخ تتفق والمرحلة المتأخرة لتطور الفتح منذ عصور الاضطهاد وحتى القرن السادس والسابع م. فهي على شكل دائرة مستديرة بداخلها دائرة أخرى أصغر والأطراف الثلاثة للفتح على شكل هندسي زخرفي. وتمثل هذه اللوحة تجسيد للأمتزاج بين الحضارات والأذواق في مفهوم ديني واحد هو الدين المسيحي حيث نجد نموذج الفتح المصري، والصليب اليوناني، والصليب الذي يرمز للمسيح وهو نوع من اللوحات انتشر في هذه الفترة من القرن السادس والسابع وهو تجسيد لعقيدة الطبيعة الواحدة المصرية التي انعكست على ثقافة تلك الفترة. وهي فترة بداية الصراعات المذهبية بعد سلسلة المجامع الدينية.

**خامساً:** أما بالنسبة للنقوش وعددها ٦ نقوش كتبت جميعها باللغة اليونانية وهي لا تساعد كثيراً في التأريخ حيث أن اللغة اليونانية ظلت مستخدمة رسمياً وكتابتة رسمية في مصر حتى القرن السادس م<sup>(٤)</sup> حين استبدلت بها اللغة القبطية فيما بعد ومعظمها تتحدث عن أسماء المتوفين، أعمارهم، عام الوفاة مؤرخ بسنة الحكم بدون ذكر الحاكم أو فترة الحكم، ومن ثم فمن الصعب التأريخ من خلال النقوش حيث أنها لا تعطي أى دليل أو إشارة تساعد على التاريخ.

وإن كنا نلاحظ تطور في كتابة النقوش على الشواهد اختلف من فترة لأخرى وربما من منطقة لأخرى. أيضاً ففي الشواهد من كوم أوبللو وهي التي ترجع للفترة من القرنين الثاني- الثالث م نجد أن الكتابة تمت بحفر خفيف وكانت ملونة حيث تأخذ اللون الأسود الذي مازلت بقاياه موجوده حتى الآن يحدها خطان فاصلان باللون الأحمر بين كل سطر وآخر بحيث تكون الكتابة محصورة بين الخطين باللون الأحمر.

وكانت تكتب أسفل اللوحة في سطر أو سطرين وتتضمن أسم المتوفى وعمره بالسنين وعام الوفاة وشهر الوفاة كما في النقوش (٣/٢/١) ففي نقش (١) تلاحظ أسماء (يثون) – يثرموسيس- وفي نقش (٢) اسم أموناريس AMWVPIEs (ابن) نيوس، واسم أبو للو في النقش الثالث.

<sup>٣</sup> الأمثلة من المتحف القبطي تحمل أرقام ٨٠٣٢ / ٨٥٥٣ / ٨٥٥٧ / ٨٥٥٤ وهي من طيبة – أرمنت- الأقصر. لمزيد من التفاصيل عن هذه المرحلة المحلية الطابع راجع:

Badawy, A., Coptic Art and Archeology, London, (1978). Pp.220-221.

Rulshowskaya, M.H., La Sculpture Copte, Musee de Louvre. B.i. F.A.O (1993), pp. 317-332; Duthuit, G., La Sculpture Copte, Paris, (1931), pp 50-54.

Torok, L., On The Chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, (19700, pp. 163-166.

<sup>٤</sup> لمزيد من التفاصيل عن اللغة والكتابة القبطية راجع A.Boud' hors: l'art copte. P. 54 ff

بينما في الشاهد رقم (٥) لنقش (٤) نجد النقش في سطرين كتب بحفر أعرق من النماذج الأخرى ومن كوم أبوللو والأحرف حجمها أكبر مع الالتزام باللون الأسود في كتابة الأحرف والأحمر لتحديد الخطوط الفاصلة بين السطرين، وإن كان المضمون واحد فالنقش لا يتعدى اسم المتوفى (هيفايستاموسس) وكلمة وداعا في النهاية وهي لم نجدها في شواهد كوم أبو بللو، (ربما كانت موجوده وطمست).

- أما الشاهد رقم (٦) النقش (٥) وهو الخاص بالمدعوة طوماننا Tomanna والذي يرجع للقرن الرابع- الخامس م نجد أن النقش أتخذ مكانه أعلى الشاهد على صورة دعاء أو تضرع وأبتهال وختم بكلمة أمين وهي لم تكن تكتب في الشواهد الأخرى السابعة لإعلان المسيحية الكتابة نفسها أتخذت شكل أسطر ولكن بدون فواصل بين السطر والأخر كما في النماذج الأولى بحيث تبدو الأحرف كما لو كانت متداخلة، لا يوجد نسبة وتناسب بين الأحرف بعضها وبعض فبعض الأحرف كتبت كبيرة في الحجم بينما البعض جاء صغير قياسا بحجم المجاور له. الحرفان AW في معظم النقوش القبطية الجنائزية نجدها في نهاية النقش وهي طبقا للتعاليم المسيحية يرمزان للسيد المسيح الذي هو البداية والنهاية\*.

- بينما النقش رقم (٦) الشاهد رقم (٩) نجد وظيفة المتوفى وهو راهب Monarxos ولذلك بدأ النقش بكلمة ΑΠα - الأب- واسمه (بليينيس) والمتوفى في ٢٥ كيهك.. ونلاحظ وجود بعض الأخطاء اللغوية فمن الواضح أن الفنان أو الصانع لم يهتم أو يراعى الدقة اللغوية لتكوين الكلمات وتصريفها فكلمة (ETOU) والتي تعنى السنة كان من المفترض أن تكون ETOU(s) حيث أنها في حالة الـ genitive case\* .

توجد آثار لبقايا اللون الأحمر على بعض الأحرف في النقوش السابقين إذ يبدو أن اللون الأسود استبدل باللون الأحمر فيما بعد وربما استخدم معا.

نلاحظ من النقوش السابقة أن أسماء الأشخاص يونانية على الرغم من أن المناظر المصورة على شواهد القبور والعناصر هي مصرية من الناحية الجوهرية.

بينما التاريخ المستخدم هو للتقويم المصري فأرخ بشهر (كهيك) المصري وهكذا نجد أن النقوش لا تحدد بدقة أصل الشخص هل هو مصرى أم يونانى فالاسم يونانى والتقويم بشهر كهيك مصرى.

ومما سبق يتضح لنا التميز والتباين بين المدارس الفنية والورش المختلفة فالأسلوب والصنعة اختلفت وتباينت بين كوم أبوللو ومثلا وبين سقارة والفيوم على الرغم من وحدانية الموضوع كذلك لاحظنا تطورا في أسلوب الكتابة والنقوش على الشواهد

\* سفر الرؤيا (1:8) الذى يقرأ " أنا الـ A والـ W البداية والنهاية هكذا يقول المسيح.

I. Kamel: op. cit. p. 17

\* تم ملاحظة هذا الخطأ من خلال مناقشة مع د. محمد عبد الغنى أستاذ التاريخ اليونانى والرومانى بقسم الآثار جامعة الإسكندرية، ويبدو أن الصانع كان يقلد شكل الأحرف بدون علم أو دراية بأصول وقواعد اللغة

على مدى الفترة من القرن الثالث وحتى السادس م. وعليه فهذه الشواهد تمثل نموذجا للاختلاط الفني المصري اليوناني- الروماني وتعكس أنطباع وروح اجتماعية جماعية تميزت بوحدة المضمون والسياق في الشكل أنعكس بصورة كبيرة على الإنتاج الفني الذي تميز بأنه كان أقل خصوبة من الناحية المادية والفنية وأغزر من الناحية الكمية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقا وتنوعا وتأثيرا مباشرا في المجتمع، بل وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوعه وأختلاطه بالأفكار الدينية والفلسفية الجديدة.



شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)



شكل (٤)



شكل (٥)



شكل (٦)



شكل (٧)



شكل (٨)





شكل (٩)