

مظاهر تأثير الفن المصري القديم في فنون الساحل السوري خلال عصرى البرونز الأوسط والمتأخر د. شويكار محمد سلامة*

تقديم:

تهدف الدراسة لإلقاء الضوء على العلاقة الفنية بين منطقتين هامتين في منطقة الشرق الأدنى القديم هما مصر ومدن الساحل السوري، وبالرغم من أن العلاقة بين المنطقتين كانت تضرب بجذورها منذ عصرى نقاده الثانية والثالثة، إلا أن الألف الثانية قبل الميلاد كانت ذات أهمية خاصة في هذا المجال، حيث اتسعت العلاقات السياسية والحضارية في تلك الحقبة الزمنية وبلغت ذروتها في النصف الثانى من هذه المرحلة ولاسيما خلال عصر الدولة الحديثة.

وتجدر الإشارة بدايةً إلى تناول العديد من الدراسات السابقة للموضوع، ومن عدة زوايا منها العام ومنها الخاص، فيما يتعلق بالجانب العام فقد تناولت العلاقات بين مصر ومنطقة الشرق الأدنى القديم بصفة عامة، أما الجانب الخاص فقد تناول ظاهرة تواجد الفن المصري القديم في منطقة الساحل السوري في فترات زمنية مختلفة، إلا أنها لم ترصد بإسهاب نقطة حيوية وهى مظاهر تأثير الفن المصري القديم على الفن السوري خلال فترة الألف الثانى قبل الميلاد بأكملها، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر من الدراسات العربية: كتاب دكتور عبد الحميد زايد "الشرق الخالد"، القاهرة (١٩٦٦) وعلى أبو عساف "فنون الممالك القديمة"، دمشق (١٩٩٣)، أما عن الدراسات الأجنبية فنذكر منها:

- Dunand, M., Fouilles de Byblos, 2 tomes, Paris (1939- 1954).
- Montet, P., Byblos L'Egypte, Texte et Atlas, Paris (1928-1929).

وتمثل تلك الدراسة بين دفتيها بعدين:

البعد الأول:

يتمثل في التحديد الزمانى والمكانى للموضوع مناط البحث، حيث يمثل الإطار الرئيسى الذى تنتظم فيه عناصر البحث. فبالنسبة للتحديد الزمانى، فيمكن القول أن التقسيمات الخاصة للعصور التاريخية إنما تجعل الألف الثانى قبل الميلاد يغطى عصرى البرونز الأوسط (٢٠٠٠- ١٥٠٠ ق.م) وهى الفترة الممتدة من الدولة الوسطى وحتى نهاية عصر الانتقال الثانى، أما عصر البرونز المتأخر (١٥٠٠ -

*د. شويكار محمد سلامة - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية.

١١٥٠ ق.م) وهي الفترة التي تقابل في التاريخ المصري القديم عصر الدولة الحديثة وحتى نهاية الأسرة العشرين^(١).

أما للتحديد المكاني للساحل السوري فقد كان يطلق اسم كنعان بشكل مطلق على الساحل السوري خلال الألف الثاني قبل الميلاد، والذي يمتد من طاروس وخليج الإسكندرونة شمالا وحتى منطقة جبل الكرمل جنوبا بفلسطين^(٢) (شكل رقم ١).

أما حدود الساحل الفينيقي فإنها تتسحب جغرافيا على شريط ساحلي ضيق يمتد من أرواد شمالا وتسمى حاليا طرطوس إلى منطقة عكا أو ميناء الدر جنوبا بفلسطين، ومن الغرب الساحل الشرقي للبحر المتوسط ومن الشرق سلاسل جبال لبنان الغربية، وتشغل حاليا منطقة لبنان الحديثة بمحاذاة أجزاء من كل من سوريا وفلسطين^(٣) (شكل رقم ٢)

البعد الثاني:

رصد النماذج الفنية المحلية التي تأثرت بمظاهر الفن المصري القديم في المجالات المختلفة من (نحت - نقش - فنون صغرى ومنتجات فنية)، وقد أطلق المصريون منذ عهد الملك ني-وسر - رع على قاطني الساحل السوري اسم *lnhw*  وذلك إشارة للشريط الذي كانوا يربطون به شعورهم أو ملابسهم، وكان

يطلق على بلادهم *B lnhw*  والتي كانت تشير إلى بلاد وشعوب سوريا وفلسطين معا^(٤). بينما يرى البعض أن اسم فنخو ربما يكون له صلة بشيرة أهل لبنان في قطع الأخشاب، وأنهم كانوا يحملون لقب قاطعي الأخشاب الملكية فنخو^(٥).

وفي الدولة الوسطى أضيف إليهم مسمى بلاد رتو *Rtnw* ، ويشمل سوريا وفلسطين معا، وفي الدولة الحديثة أطلق عليهم مسمى خارو *hru*  وذلك للدلالة على سوريا وساكنيها^(٦)، أما لفظ كنعان *knʿn* 

(1) Roaf, M., Cultural Atlas of Mesopotamia, London (1990) pp. 8-9, Markoe, G., Phoenicians, London (2000) p. 207.

(2) Gray, J., The Canaanites, London (1964) p. 15.

(3) Givon, R., LA, V, s. 1039; Baurain, C., "Portées Chronologique et Geographique du Terme "Phénicien", Stud Phoen vol. IV (1986); Lipinski, E., & Rolling, W., Phéniciens dans Dictionnaire de la Civilisation Phénicienne et punique, Brepols (1992) p. 350

(4) Wb, I, p. 577, Nr. 3.

(5) Helek, H., Die Beziehung Ägyptens zur Vorderasien in 2 und 3. Jahrtausends, V, chr, Wiesbaden (1971) p. 22.

(6) Gardiner, A., Ancient Egyptian Onomastica, vol. I, London (1947) p. 145; Wb, II, p. 460, Nrs. 11-12, 14.

(7) Wb, III, p. 232, Nrs. 7-9; Gardiner, A., Late Egyptian Miscellanies, Bruxelles (1937) p. 33, 5.

(8) Ahituv, S., Canaanite Toponyms in Ancient Egypt, Jerusalem (1984) p. 84

فقد ورد في النصوص المصرية القديمة في عهد الملك أمنحتب الثاني^(٩)، إشارة إلى بلاد سوريا وفلسطين، بينما يرى Ben-tor أن لفظ كنعان إنما يشمل الإقليم الممتد من المناطق الوسطى من الساحل السوري شمالاً حتى لبنان وفلسطين جنوباً.

وعندما اختلط الكنعانيون بالمجتمعات الإغريقية^(١٠) أطلق عليهم اسم "فينكس" والتي تعني اللون الأحمر، وسبب تلك التسمية أنهم تخصصوا في صناعة نوع من الصبغة القرمزية كانت تستخرج من حيوانات بحرية تكثر قرب شواطئهم، ومن هنا جاءت تلك التسمية نسبة إلى اللون الأحمر، وكانت تسميتهم السامية القديمة بالكنعانيين وبالإغريقية الفينيقيين^(١١).

ويرى البعض الآخر أن كلمة فينكس تعني نوعاً من النخيل ينمو على تلك الشواطئ ويقابلها عند الرومان كلمة Palmyra والتي أطلقت على مدينة تمر في شرق البقاع، وكلمة تمر هي الكلمة السامية التي تقابل كلمة Palm بمعنى النخيل، وأن أصحاب هذا الرأي يرجحون أن الكنعانيين إنما نشأوا عند الخليج العربي في بلاد النخيل وانتقلوا منه إلى بلاد فلسطين^(١٢).

ويرى أ.د. مهران^(١٣) أن الكنعانيين إنما هم قوم ساميون قدموا من شبه الجزيرة العربية وسكنوا فلسطين، وأقاموا بها حضارة راقية، كذلك فإن جزءاً منهم قد انتقل إلى الساحل السوري للبحر المتوسط، حيث عرفوا هناك بالفينيقيين، وهم بهذا إنما يمثلوا امتداداً كنعانياً نحو الساحل، وفي معظم الأحيان كانوا يسكنون السهول التي هيأتها لهم الطبيعة، وأحياناً أخرى كانوا يسكنون في مدن في جهات قاحلة وجبلية مثل قطنة والألاخ في سوريا ومجدو في فلسطين.

وقد تأثر الفن السوري بمن جاوره من فنون الحضارات الأخرى، حيث استطاع الفنان أن يصهر كل هذه الفنون في بوتقته ويخلق منها فناً متميزاً، ويمكننا تقسيم الفن السوري إلى عصرين:

العصر الأول: منذ بداية التاريخ إلى أول الألف الأول قبل الميلاد، وهو العصر الذي قلد فيه الفنان فنون مصر وبحر إيجيه وغيرها من البلاد الأجنبية.

(9) Ben-tor. A.. "The Trade Relations of Palestine in The Early Bronze Age". JESHO vol., 29 (1986) p. 1 (note).

(10) Astour. M.. "The Origin of the Terms Canaan, Phoenician and Purple". JNES Vol., 24. Num. 4 (1965) pp. 346-348; Gubel. E.. & Briquel-chantonnnet. F., Les Pheniciens aux Origines de Liban. Paris (1998) p. 15.

(11) Lipinski. E.. op. cit., p. 348.

(12) Dussaud. R.. "Bibliographie d'apres Victor Berard. Le nom des Pheniciens. dans Revue de L'histoire des religions", Syria vol., VIII (1927).

(١٣) محمد بيومي مهران: المدن الفينيقية - تاريخ لبنان القديم، بيروت (١٩٩٤) ص ١٢٤.

العصر الثاني: يبدأ من الألف الأول قبل الميلاد إلى نهاية العصر اليوناني الروماني، حيث حاول الفنان في تلك الفترة أن يخرج وحدة فنية انتظمت فيها اقتباساته وظهرت فيها بعض انطباعاته.

وقد تعدد وجود الآثار المصرية والمتمصرة القديمة في الإقليم السوري بمدن الساحل الكنعاني خلال الألف الثاني قبل الميلاد، الأمر الذي جعل موضوع هذه الدراسة متشعب ومعقد، ومن ثم فقد واجهت الباحثة عدة صعوبات منها:

١- تناظر التاريخ بين الحضارتين ومحاولة إيجاد تاريخ قريب إلى الصواب يتناظر في كل من الحضارتين.

٢- بعض الآثار المصرية القديمة لا تمثل الفن المصري القديم الراقى والدقيق، فهل صنعت هذه المقتنيات بأيدي محلية تقليداً لنماذج مصرية موجودة؟ أم أنها صناعة مصرية؟

٣- ملاحظة أن بعض المقتنيات الأثرية تمثل خليط من الحضارة المصرية القديمة والحضارات الأخرى، مما دعانا إلى التفكير في وجود ما يمكن أن نسميه (طراز دولي) امتزجت فيه بعض عناصر من الحضارة المصرية القديمة مع عناصر من الحضارات الأجنبية الأخرى المعاصرة في منطقة الشرق الأدنى القديم.

٤- لا يمكننا في تلك الدراسة استيعاب كل ما عثر عليه من مصريات في تلك الفترة الزمنية الطويلة، وسوف تكتفي الباحثة برصد الأمثلة الفنية التي يظهر فيها تأثير الفن المصري القديم على الفن السوري في المجالات المختلفة مثل: (النحت والنقش والفنون الصغرى).

موضوع البحث

لم تقتصر علاقات مصر الدولية بجيرانها منذ عصور ما قبل التاريخ وبداية الأسرات من جهة الشمال الشرقي على إقليم سيناء وجنوب فلسطين فقط، وإنما تجاوزت تلك المنطقة إلى جهات أبعد شمالاً حتى بدايات الساحل السوري من جهة الشمال، واستمرت تلك العلاقات بين المنطقتين طوال العصور التاريخية وازدادت اتساعاً بصفة خاصة خلال الألف الثاني قبل الميلاد، وذلك نتيجة لتمتع مصر بنفوذ سياسى واقتصادى قوى فى المنطقة.

وقد قامت السياسة المصرية الخارجية فى بداية الألف الثاني قبل الميلاد على أساس تغليب علاقات الود مع الدول المجاورة، واتخاذ الصلات التجارية سبيلاً إلى التأثير الحضارى، وذلك عن طريق:

١- إرسال الملوك المصريين الهدايا الملكية المصرية إلى الحكام المحليين لتلك المنطقة.

٢- العثور على العديد من الآثار المصرية القديمة لبعض الموظفين المصريين المقيمين فى تلك البلاد، ومن ثم فقد تأثر الفنان المحلى للإقليم السورى بالموثرات الفنية بالحضارة المصرية القديمة، والتي بلغت مستوى عالٍ من الدقة والإتقان والمهارة الفنية. وقد حاول الفنان السورى تقليد أو محاكاة بعض من تلك النماذج الفنية أو إنتاج قطع فنية تجمع فى ملامحها بين الفن المصرى والفن السورى إلا أنها لم تصل إلى مهارة وحرفة النماذج المصرية الأصلية، ولكنها من جهة أخرى ترصد مظاهر تأثير الفن المصرى على الفن السورى. وسوف نتناول بالدراسة بعض تلك النماذج الفنية.

أولاً : النحت:

توطدت العلاقات بين الملوك المصريين والأمراء السوريين، فكان الملوك وبعض رجال البلاط يرسلون الهدايا بصفة مستمرة إلى الأمراء المحليين، حيث عثر على العديد منها داخل مقابرهم، وفى أحيان أخرى، كانوا يقدمون تلك الهدايا إلى المعابد، وذلك للتقرب من الآلهة المحلية ولكسب ود واحترام رجال الدين، وقد أفرزت كل هذه العوامل حجماً هائلاً من المؤثرات الفنية بين الطرفين وخاصة فى مجال النحت.

أ- تماثيل الآلهة:

أمدتنا تلك الفترة بالعديد من تماثيل الآلهة المعدنية، وكانت عادةً ما تصنع من البرونز ويغطى بعضها بالذهب أو الفضة، وأحياناً أخرى بالبرصا، وقد تميز معظمها بالإتقان والدقة في الصنعة وبالبساطة والوضوح^(١).
وعثر في مدينة أوجاريت (رأس الشمرة) على تمثال من البرونز مؤرخ من الدولة الوسطى (ارتفاع ٤، ٢٤ سم) وهو محفوظ حالياً بمتحف حلب، حيث ظهر الإله جالساً على كرسي العرش مرتدياً تاج يشبه التاج الأبيض المصري، ولكن في نهايته جزء مخروطي الشكل (زخرفة محلية) وبدلاً من ارتدائه العباءة المحلية، نجده قد ارتدى قميصاً على الأسلوب المصري ومئزرراً أيضاً على الأسلوب المصري^(٢) (شكل رقم ٣).

حوت مدينة جبيل في كل مقصورة أو معبد على مئات من التماثيل، فمنها على سبيل المثال لا الحصر ما عثر عليه في مقصورة القرايين بمعبد المسلات، تمثالان من البرونز المغطى بالذهب ارتفاع (٢٣، ٣٨ سم) وهما محفوظان الآن بمتحف بيروت برقمي ١٦٥٦٠، ١٨٦٥٦ حيث يظهر كل تمثال بهيئة السير مرتدياً التاج الأبيض المصري، والذراعان ممدان بطول الجسد، أو يرتفع الذراع الأيسر قليلاً لأعلى، ربما يمسك برمز، ولكنه فقد الآن^(٣). (شكل رقم ٤)

ومن الدولة الحديثة عثر في ميناء منية البيضاء بأوجاريت (رأس الشمرة) على تمثال من البرونز للإله رشف (ارتفاع حوالي ١٨ سم) وغطى التاج برقائيق ذهبية، والجسم برقائيق من الفضة (شكل رقم ٥-أ) وظهر الإله في هيئة الإله الضارب، حيث يرفع يده اليمنى كما لو كان يوجه بها ضربة، واليد اليسرى ممددة للأمام، ويشبه غطاء الرأس التاج الأبيض المصري^(٤).

كما أمدتنا حفائر كامد اللوز بسهل البقاع بلبنان على العديد من تلك النوعية من تماثيل الآلهة، ولكن مع بعض الاختلاف برفع الذراع الأيمن لأعلى قليلاً (شكل ٥ - ب) وهما محفوظان الآن بمتحف بيروت (برقمي ١٦٥٧٥، ١٦٥٩٦) وارتفاعهما ١٢، ١ سم والثاني ٩، ٢ سم^(٥).

ويظهر التأثير المصري في تلك النوعية من التماثيل في كل من هيئة التمثال ونوعية التاج، العيون مرصعة ومطعمة بطلاء أبيض، القوام ممشوق، والخصر نحيل، أما الأسلوب الفني الخاص بالفنان السوري فقد ظهر في كل من (ظهور الوجه ممتلئاً

(14) Schaeffer, C., "Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit", *Syria* vol., XVII (1936).

(١٥) على أبو عساف: فنون الممالك السورية، دمشق (١٩٩٣) ص ١٢٢، صورة ١١٠.

(16) Sader, H., *Dieux de Bronze, d'or et argent, dans Liban, L'autre rive*, Paris (1998) p. 92.

(17) Schaeffer, A., "Les Fouilles de Minet- El-Beida et de Ras Shamra", *Syria* vol., X (1929) pp. 288-290, pl. LIII; Schaeffer, A., *Ugaritica*, I, Paris (1939) pl. 25.

(18) Sader, H., op. cit., p. 94.

معبّر عن محاسنه بالوجنتين البارزتين ووضوح نظرة العين وإدخال بعض التعديل على تاج الرأس ذو الجزء المخروطي العلوي وظهور بعض الخطوط على الملابس).

ب- تماثيل الملوك:

ندرت التماثيل الملكية المصرية التي وجدت في الساحل السوري خلال تلك الفترة التاريخية، وربما يرجع ذلك إلى قلة الحفائر من جهة، أو ربما لتحلل أو ضياع تلك التماثيل، وقد عثر في معبد مدينة قطنة على تمثال من حجر البازلت للأميرة إيتا ١١٣ (١٤٥) ابنه الملك أمنمحات الثاني وهو محفوظ الآن بمتحف اللوفر برقم ١٣٠٧٥ (شكل رقم ٦)^(١٩) وهو على هيئة تماثيل أبو الهول والتي انتشرت في الدولة الوسطى منذ أيام الملك أمنمحات الثاني، حيث نحتت الرأس بلامح بشرية خالصة وذلك على عكس ما كان متبعاً في تماثيل هيئة أبو الهول عند الملك أمنمحات الثالث، والذي يظهر فيها التلاحم الكبير بين ملامح وجه الملك ورأس الأسد بمعنى أن درجة الحيوانية في الهيئة قد تزايدت عما كانت عليه من قبل. وترجح الباحثة أن هذا التمثال قد نحت بأيدي فنان مصري، نظراً لدقة ومهارة النحت والتناسق في الأبعاد، فضلاً على إتقانه لنوع باروكة الشعر المميزة لسيدات الدولة الوسطى^(٢٠).

ومن التماثيل التي نحتت بأيدي الفنان المحلي تقليداً للنماذج المصرية، تمثال صغير من البرونز على هيئة أبو الهول مغطى بطبقة من الذهب، عثر عليه في معبد المسلات في جبيل، ويرجع إلى عهد الدولة الوسطى (شكل رقم ٧) وهو محفوظ الآن بمتحف بيروت^(٢١)، وترى الباحثة أن هذا التمثال تقليداً لتماثيل الملك أمنمحات الثاني المنحوتة من الجرانيت الأحمر من منطقة صان الحجر (شكل رقم ٦)^(٢٢)، ولكن مع بعض الاختلافات في تمثال جبيل، من حيث عدم وجود خراطيش للملك والحيحة المستعارة.

ويختلف نحت تلك النوعية من التماثيل عن التماثيل المصرية التي أهداها الملوك إلى معابد الآلهة المحليين، حيث عثر في معبد الإله بعل برأس الشمرة على قطعة لاتنين من تماثيل أبو الهول للملك أمنمحات الثالث، وهما من حجر صلب، إحداهما من متحف اللوفر والثاني بمتحف حلب رقم ٤٧١^(٢٣).

- (19) Mesnil Du Buisson. C. "L' Ancienne Qatna". *Syria* vol., IX (1928) p. 11, pl. XII.; Smith. W.. Interconnections in the Ancient Near East - A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia. London (1965) p. 15, fig., 25.
- (20) Smith. W.. The Art and Architecture of Ancient Egypt. London (1981) p. 187, fig., 182; Aldred. C.. Egyptian Art. London (1985) fig., 93.
- (21) Smith. W.. Interconnections in the Ancient Near East...". p. 17, fig., 29.
- (22) Aldred. C.. op. cit., fig., 85.
- (23) Schaeffer. A.. "Les Fouilles de Minet- El-Beida et de Ras Shamra". *Syria* vol., X (1929) pp. 288-290, pl. LIII; Schaeffer, A.. Ugaritica. I, Paris (1939) p. 23, pl. III; Schaeffer.

وعثر في حفائر أجريت في بيروت على تمثال من الحجر الديورايت للملك أمنمحات الرابع، وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني (برقم ٥٨٨٩٢) (شكل رقم ٩)، ويظهر فيه الملك بجسد أسد ورأس بشرية، أما غطاء الرأس، فقد بدا مختلفاً عن النماذج المصرية، حيث ظهر الشعر الغزير للأسد على الرأس وحتى الجزء العلوي من الجسد، وأننا نلاحظ هنا أن الفنان السوري قد جمع بين ملامح تماثيل أبو الهول لكل من الملك أمنمحات الثاني والملك أمنمحات الثالث وأضاف عليهما الصبغة الفنية المحلية^(٦). ولم يعثر حتى الآن على أي تماثيل ملكية يظهر فيها تأثير الفن المصري على الفن السوري مؤرخة من عصر الهكسوس وحتى نهاية الدولة الحديثة.

ج تماثيل الأفراد:

كثيراً ما عثر على تماثيل صغيرة لمصريين كانوا سفراء للفرعون أو مشرفين على التجارة في الإقليم السوري، وقد نحت الكثير من تلك التماثيل في الورش الفنية المصرية، ففي عهد الدولة الوسطى عثر على سبيل المثال لا الحصر في مدينة أوجاريت على تمثال جماعي لوزير الملك سنوسرت الثالث (سنوسرت عنخ هو وزوجته وابنته) وهو الآن بمتحف اللوفر (برقم ١٧٢٢٣)^(٧)، وعثر في مدينة جبيل على جزء من تمثال علوي لرجل واقفاً بين سيدتين من الجرانيت الرمادي^(٨)، وتمثال لكاتب من حجر البازلت فقد اسمه^(٩).

وقليلة تماثيل الأفراد التي نحتت بأيدي محلية وتأثرت بمظاهر الفن المصري القديم، والمؤرخة من عهد الدولة الوسطى، منها تمثال من العاج لسيدة عثر عليه في مدينة جبيل (شكل رقم ١٠) وظهر الفنان متأثراً بالمظاهر الفنية الخاصة بتماثيل أفراد الدولة الوسطى، وذلك من حيث نوع باروكة الشعر الطويلة ذات الخطوط المستقيمة، ويوجد فيها خط في المنتصف يقسم الباروكة إلى كتلتين جانبيتين، وترتدي السيدة رداء طويل حابك وذراعان ممدان بطول الجسد، وأضاف الفنان الصوري الملامح الفنية الخاصة به في نحت بورترية الوجه من حيث المبالغة في نسب ملامح الوجه وظهور نظرة العين بوضوح^(١٠)، وقد عثر على العديد من تلك النوعية من التماثيل في جبنة هيراكونوبوليس^(١١)

(24) Dunand, M., "Les Egyptiens à Beyouth", *Syria* vol., IX (1928) pp. 300-302, fig., 1; Ward, W., "Archaeology in Lebanon in the Twentieth Century", *BAR* vol., 57, Nr. 2, (1994) p. 66.

(25) Schaeffer, A., *Ugaritica*, I, p. 22; "Les Fouilles De Ras- Shamra", *Syria* vol., XV (1934) p. 114, pl. XIV.

(26) Montet, P., *Byblos et L'Égypte*, 2 tomes, Paris (1928-1929) p. 47, pl. XXXV, Nr. 23.

(27) Dunand, M., *Fouilles de Byblos*, Tome 1 (1926- 1932) Texte, Paris (1939) p. 181, pl. XL, Nr. 2856.

(28) Montet, P., op. cit., p. 84, pl. L, Nr. 141; Wilson, J., "The Egyptian Middle Kingdom at Megiddo", *AJSJL* vol., 58 (1994); PM, VII, p. 391.

(29) Quibell, J., *Hieraknopolis*, London (1900) pls. IX-X.

أما عن فترة حكم الهكسوس فنعاني من ندرة تماثيل الأفراد، وتعتبر تماثيل الأفراد المؤرخة بفترة الدولة الحديثة قليلة بمقارنتها بمثيلاتها في الدولة الوسطى، ومنها قاعدة تمثال صغير لشخص مجهول الاسم عثر عليها في أوجاريت (رأس الشمرة)، وتمثال آخر لموظف من فترة حكم الملك سيتي الأول ورمسيس الثاني اسمه بارع - حتب من مدينة جبيل ولكنه لم ينشر حتى الآن^(١٢).

أما عن تماثيل الأفراد من الدولة الحديثة والتي تأثرت بالفن المصري، تمثال من حجر الأسيوت المائل إلى السمرة، عثر عليه إلى الشرق من القصر الملكي بأوجاريت (ارتفاعه ١٤,٩١) وهو يمثل شخصاً جالساً على مقعد مكعب الشكل له مسند قصير، ويرتدي تنورة قصيرة لها مئزر عريض، ويده اليمنى ممددة على الفخذ، بينما اليد اليسرى منثنية على الصدر، وتقبض على زهرة اللوتس، ولكن للأسف قد فقد جزء من الرأس، ويرتدي باروكة شعر ذي خصلات مجعدة^(١٣) (شكل رقم ١١ - أ).

والأسلوب العام لنحت التمثال وهيئته متأثرين بالفن المصري القديم، فالرأس المستدير المنحوت بشكل مائل إلى أعلى ظهر في نقوش الأسرة الثامنة عشرة، وبصفة خاصة، في مقبرة الملك حور محب^(١٤)، وفيما يتعلق بموديل التنورة فيرى Vandier^(١٥) أنها من النوع المميز لتنورات الأفراد في الدولة الحديثة، مثلما ظهرت في أحد مناظر مقبرة كاتب الحقول أيام الملك تحوتمس الرابع وهو مننا بمنطقة شيخ عبد القرنة (شكل ١١ - ب) وهو يرتدي تحت العباة الطويلة الشفافة تنورة مشابهة لنفس موديل تنورة تمثال أوجاريت، بينما يرى Schäfer^(١٦) أن تلك التنورة كانت منتشرة بين تماثيل حاملي القرابين في الدولة الحديثة.

ويرى Lagarce^(١٧) أنه من إدراكنا لأسلوب نحت التمثال بأنه لم ينحت في مصر، وأنه على الأغلب من نحت فنان محلي، ويعتمد على أنه إذا كان الطراز العام والهيئة في مجملهما متأثرين بالفن المصري القديم، إلا أن هناك تفاصيل أخرى بدت نادرة الشبوع في تماثيل الأفراد المصرية، مثل نوعية الحجر المستخدم من النوع السائد في تماثيل أوجاريت.

(30) Schaeffer, A., "Fouilles et Decouverts des XVIII et XIX Campagnes (1954-1955)", *Ugaritica* vol., V, Paris (1962) p. 133.

(31) Lagarce, E., "La XXXIV Compagne de Fouilles a Ras Shamra en 1973", *Syria* vol., LI (1974) pp. 14-16, pl. II, fig., 3, RS. 34209.

(٣٢) لاجارس: تقرير أولى لحفريات أوجاريت، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، عدد ٢٥ (١٩٧٥) ص ٢١٣.

(33) Vandier, J., *Manuel d'Archeologie Egyptienne, La Statuaire, III Paris (1958)* p. 436, fig., 423.

(34) Schäfer, H., und Androa, W., *Die Kunst des Alten Orients*, Berlin (1952) p. 372.

(35) Lagarce, E., op. cit., p. 15.

ويدعم Leclant⁽¹⁸⁾ هذا الرأي بقوله أن التمثال يبدو متمصراً وليس مصرياً، ويرى أن الشق بين الرأس وعمود الظهر وثنيات التتورة والحزام العريض والوضع المائل لليد اليمنى وزهرة اللوتس كل هذه الملامح قد اقتبسها الفنان من الآثار المصرية ووظفها حسب رؤيته الفنية، وحسب ما يقدمه لنا شكل التمثال ولامح نحته، فإنه على الأغلب يؤرخ في الفترة ما بين أواخر الأسرة الثامنة عشر وأوائل الأسرة التاسعة عشر، وأنه من إنتاج فنان محلي، إلا أنه متأثر بقواعد الفن المصري القديم.

وعثر في تل كامد اللوز في سهل البقاع بלבنا على تمثال صغير من العاج لسيدة غير معروف اسمها، ارتفاعه ٧سم، وعرض الكتفين ٢,٧٥سم، وهو محفوظ الآن بالمتحف القومي في بيروت (شكل رقم ١٢)⁽¹⁹⁾، ويمثل سيدة جالسة على كرسي ترتدي باروكة شعر طويلة تغطي رقبتها وتتدلى خصلاتها على جانبي الرأس من خلف الأذنين، ويوجد خطأ في منتصف الباروكة وحجم الرأس كبيراً جداً مقارنة بحجم الجسم لدرجة اختفاء العنق والأذنان كبيرتان واليدان مبسوطتان على الركبة ويوجد في منتصف الجزء العلوي من جبهة الرأس ثقب صغير ربما كان مخصصاً لوضع قطعة معدنية كتاج أو زينة أو رمز لإله، أو ربما يكون للدلالة على "الحية المقدسة"، والتي كانت تزين جباه الفراعنة المصريين وترتدي السيدة ثوباً أملس طويل يزين أكماله وحافته خط متعرج وترتدي أسفله ثوباً آخر ذي خط متموج، وزخرف معصم كل يد بأساور ويظهر الوجه دائري عليه ابتسامة خفيفة إحياءاً للرقعة والحنان، بينما تظهر المبالغة في رفع الحاجبين ونظرة التعجب والدهشة.

ويظهر تأثير الفن المصري في نوع غطاء الرأس، فيرى Kuschke⁽²⁰⁾:

١- أن باروكة الشعر ذات الخطوط المستقيمة قد ظهرت في تماثيل سيدات الدولتين القديمة والوسطى واستمرت أيضاً في تماثيل الرجال في النصف الأخير من الأسرة الثامنة عشرة، وخاصة في تمثالي أمنحتب بن حابو من عهد الملك أمنحتب الثالث وقائد الجيش حور محب من عهد الملك توت عنخ آمون في هيئة الكاتب⁽²¹⁾.

٢- طريقة الجلسة ويرى أ. د. على رضوان أن طريقة الجلسة بها بعضاً من تأثيرات الفن المصري القديم حيث الوجود الحضاري لمصر في هذه المناطق من بلاد الشام في أعقاب تأسيس الإمبراطورية المصرية في الأسرة الثامنة

(36) Leclant, J., "Les Relations entre L'Egypte et la Phenicie du Voyage d'ounomon a expedition d'Alexandre, dans (Ward, W., The Role of the Phoenicians in The Interaction of Mediterranean Civilizations", Beirut (1968) p. 20.

(37) Kuschke, A., "La Statuetten I voire (KL 64: 534)", BM Beyr vol., 19 (1966) pp. 130-134, pls. IV, V; Echt, R., "Les Ivories Figures de Kamid El- Loz et L'Art Phenicien de II^e Millenaire, StudPhoen vol., III (1985) pp. 69-70, fig., 1.

(20) Kuschke, op. cit., p. 131.

(21) Aldred, C., New Kingdom Art in Ancient Egypt, London (1951) Nr. 169; Wolf, W., Die Kunst Ägyptens, Stuttgart (1957) fig., 445.

عشرة^(٢٢). وذلك لأن التمثال يشبه تمثال سيدة مصرية جالسة في نفس الهيئة على كرسي بسيطة من الحجر الجيري يعود للأسرة الثانية، وعثر عليه في أبيدوس^(٢٣) (شكل رقم ١٣) ويبدو الجسم قصيراً وبديناً والوجه عريض والأنف دقيق والفم كاملاً ورفيعاً، وترتدي باروكة شعر محززة تماثل باروكات النساء في فترة عصور ما قبل الأسرات والعينان واسعتان تنظر بهما نظرة محدقة إلى الأمام، والوضع العام للتمثال يأخذ نفس هيئة وشكل تمثال كامد اللوز.

٣- ويرى Gubel^(٢٤) أن قوائم الكرسي الأربعة ذات الأرجل الدائرية تشابه مع أمثلة من كراسي الأثاث المصري خلال القرن ١٤ ق.م.
٤- الابتسامة الخفيفة التي على الشفاة يرى Kuschke^(٢٥) أنها كانت من تأثير الفن المصري القديم وقد انتشرت بصفة خاصة على تماثيل الملكة حتشبسوت.

ولكننا لا نستطيع أن نحصر تأثير الفن المصري فقط على هذا التمثال (تمثال كامد اللوز) ولكن يظهر فيه تأثيرات فنية محلية تظهر في نحت ملامح الوجه وزخرفة أطراف الثياب وصناعة الكرسي حيث عثر في مجدو على بعض القطع الفنية المشابهة في صناعتها الأسلوب نحت هذا التمثال من القرن ١٤ ق.م.^(٢٦)

ثانياً النقش:

تأثرت عمارة الإقليم السوري بالعمارة المصرية القديمة، سواء أكان ذلك في تصميم المعابد أو المقابر، ومن خلال الأمثلة المتاحة يمكن الإشارة بدايةً إلى مجموعة المعابد التي أنشأها فراغنة مصر لعبادة الآلهة المحلية والتي بنيت على الطراز الكنعاني، إلا أن هناك بعض العناصر المعمارية المتشابهة بينها وبين عمارة المعابد المصرية^(٢٧)، كما يظهر تأثير العمارة المصرية واضحاً في تخطيط المقابر الملكية في جبيل^(٢٨).

أ- نقوش الآلهة:

عُثر في أوجاريت (رأس الشمرة) على العديد من اللوحات التي تسجل موضوعات مختلفة للآلهة بدا فيها تأثير الفن المصري واضحاً، منها نصب محفوظ

(٤٠) على رضوان: تاريخ الفن في العالم القديم، القاهرة (٢٠٠٣) ص ٨٢ لوحة ٦٣.

(٢٣) Hayes, W., The Scepter of Egypt, part I, New York (1953, 1959) pp. 43-44, fig., 33.

(٢٤) Gubel, E., "Phoenician Furniture", "StudPhoen" vol., VII (1987) p. 13, fig., III.

(٢٥) Kuschke, A., op.cit., p. 131.

(٢٦) Ibid., pp. 133-134.

(٢٧) Perrot, G., Histoire de L'Art, III, Paris (1885) p. 122;

حسن السعدي: دراسة مرجعية للعلاقات المصرية السورية في الألف الثاني قبل الميلاد، مجلة حوليات الأدب العلمية الاجتماعية، جامعة الكويت، عدد ٢٢ (٢٠٠١، ٢٠٠٢) ص ٨٥.

(٤٦) رشيد الناصوري: المدخل في دراسة بعض جوانب العطاء الفكري لإنسان الشرق الأدنى القديم، بيروت (١٩٦٩) ص ١٣٦.

بمتحف اللوفر ارتفاعه ١,٤٢ متر ومؤرخ ١٦٥٠ ق.م، وهو من حجر الكلس (شكل رقم ١٤)^(٢٩) يظهر فيه الإله بعل إله العواصف والرياح بلحية كثيفة وشعر طويل وخوذة مدببة ذات قرنين، وخنجر مثبت في حزام ويمسك بيده اليمنى مقمعة لعلها تحدث دويماً ورعداً، في حين أن اليد اليسرى تمسك بحربة نصلها في الأرض، ويرى أ.د. على رضوان^(٣٠) أنها ربما تشير إلى ومض البرق الخاطف وأن نهايتها نباتية الشكل ربما تشير إلى الخير الذي يعم الأرض بعد رعد وبرق ومطر، وهناك من العلماء من يقترح أن تكون نهاية تلك الحربة عبارة عن أسنة من الذهب. ويقف الإله فوق تشكيلات مموجة من الجبال والهضاب ينتقل من فوقها، ويظهر من أمامه بهيئة صغيرة ملك من أوجاريت في هندام سورى خاشعاً متعبداً. ويظهر تأثير الفن المصري في كل من غطاء رأس الإله، حيث يتشابه مع غطاء رأس الإله المصري ست في الدولة الحديثة، وهيئة الإله في رفع الصولجان لأعلى شبيهة بهيئة الملك المصري عندما يقوم بقهر أحد أعدائه، فضلاً عن هيئة القوام الممشوق ووضوح الركبة، وعدم ظهور مقدمة القدمين بوضوح، وترى الباحثة أن كل تلك المظاهر تؤكد أن الفنان السوري قد استلهمها من ملامح الفن المصري القديم.

والنقش الثاني من أوجاريت أيضاً، ويرجع إلى القرن ١٣ ق.م من الحجر الأسود المخضر (سربنتين) ومحفوظ حالياً بالمتحف القومي بطلب، ويبلغ ارتفاعه (٤٧ سم) والعرض (٢٩,٥ سم) والسبك (٢٢,٥ سم) (شكل رقم ١٥)^(٣١)، ويصور النقش من جهة اليمين الإله جالساً على مقعد ذي مسند خلفى من النماذج الشائعة في الدولة الحديثة، ويضع قدميه على كرسى آخر صغير، ويرتدى الإله تاج مصرى الطراز وهو تاج آتف، ويظهر أسفله قرنين، وللاله لحية طويلة ويتزين بعقد عريض حول الرقبة، ويرتدى رداءً طويلاً حابك له حزام من القماش، ويحمل في يده اليمنى إناء مخروطى لحرق البخور، ويقف أمامه ملكاً يرتدى تاجاً يشبه التاج الأبيض المصرى، يزينه من الأمام الحية المقدسة، ويمسك الملك ببساره إناء، بينما ويمسك بيده اليمنى عصا في شكل صولجان تنتهى برأس حيوان أو ثعبان، ويحيط بالمنظر من أعلى قرص الشمس المجنح، وفي وسطه نجمة بثمانية أغصان، وتعتقد الباحثة أن الفنان في تلك القطعة قد جمع ما بين الملامح الفنية السورية ومزجها ببعض المظاهر الفنية المصرية ليخرج وحدة فنية متكاملة، فتظهر ملامح الفن السوري في كل من:

(29) Frankfort, H., Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East, London (1939) p. 256, fig., 294;

على أبو عساف: المرجع السابق، ص ٩٣، صورة ٩١.

(٤٨) على رضوان: المرجع السابق، ص ٦٩، صورة ٤٨.

(31) Schaffer, A., "Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit", *Syria* vol., XVIII (1937) pp. 128-129, pl. XVII, fig. 1.

- ١- نقش ملامح وجه الإله من المنظر الجانبي (بروفيل) بخصائص سامية من حيث حجم الأنف الكبير، وظهور الشارب الطويل، وتحديد حجم الشفتين، وقد ظهرت تلك الملامح على الأسرى السوريين في مناظر المعبد الكبير للملك رمسيس الثالث في مدينة هابو^(٣٢) (شكل رقم ١٦).
 - ٢- نوعية الإناء الذى يحمله الإله وهو إناء مخروطى الشكل، عثر فى أوجاريت على عدد كبير من تلك النوعية من الأواني، فى حين أنه غير مألوف فى الفن المصرى القديم.
 - ٣- موديلات الملابس.
 - ٤- العصا أو الصولجان التى يمسكها الإله فى يده اليمنى، يرى Schaeffer أنها ربما تمثل مصباحاً لكى يشعل بها المبخرة التى يمسكها الإله، وهى من الشارات المألوفة فى الفن السورى حيث عثر على صولجان وعصا مشابهة لها على لوحة نذرية مكرسة للإلهة عشتار^(٣٣) موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة.
 - ٥- النجمة ذات الثمانية أغصان.
- أما عن ملامح الفن المصرى، فقد ظهرت فى كل من:
- ١- موضوع اللوحة وهو عملية حرق البخور فى حضرة الإله وهو من المناظر المألوفة فى الفن المصرى القديم.
 - ٢- وجود قرص الشمس المجنح فى أعلى المنظر، وهو الشكل الذى ظهر به حورس البحدثى فوق صروح المعابد قمم اللوحات المصرية كرمز للحماية، ويبدو أن قرص الشمس بوجه خاص فى الفنون السورية القديمة إنما كان يرمز للقوة والملكية.

⁽³²⁾Gray, J., The Canaanites, London (1964) p. 229, pl. 24.

⁽³³⁾ Schaffer, A., op. cit., p. 13.

قدمت لنا مجدو العديد من المشغوليات العاجية المنفذة بطريقة التفريغ والتي تجمع في وحدتها الفنية بين الأشكال البشرية والحيوانية الغريبة، وبعض رسومات الأوراق النباتية، منها على سبيل المثال لا الحصر لوحة من العاج^(٤٢) تمثل الإله بس، وهو إله المرح والسرور في الديانة المصرية، حيث استلهم فنان مجدو هيئة الإله بس المصرية، وأضاف إليها بعض الإضافات الفنية، حيث صورته على هيئة قزم، ولكن بجناحين ويمسك بكلتا يديه علامة الحماية ⋈ ، ومن خلفه تظهر شجرة الحياة (شكل ١٧ - أ) واللوحة مؤرخة في الفترة ما بين ١٣٥٠ و ١١٥٠ ق.م وتتشابه تلك الهيئة مع هيئة الإله بس والتي ظهر بها على إحدى الأواني المصنوعة من المرمر للملك توت عنخ آمون^(٤٣) وهو يضع يده اليسرى على علامة الحماية ⋈ (شكل ١٧ - ب).

والقطعة الثانية تمثل عملاً مفرغاً للهيئة الأنثوية لأبي الهول الممنح (شكل رقم ١٨ - أ)، ويرى Frankfort^(٤٤) أن تلك النوعية من الأعمال إنما كانت توضع في المعابد المصرية؛ لتمثل الملك في قوته على هيئة أبو الهول وهو يقدم القرابين التي تحمل خرطوشه للإله. وقد اقتبس فنان مجدو هيئة أبو الهول من الفن المصري القديم، ولكن مع إضافة بعض التعديلات عليها، حيث اعتقد فنان مجدو^(٤٥) أن حيوان أبو الهول يمثل حيواناً مؤنثاً، ومن ثم فقد مثله بالهيئة الأنثوية، فضلاً عن إضافة الجناحين، إلا أنه لم يرتد التاج الملكي كما هو معروف في الهيئة المصرية، وإنما ارتدى غطاء للرأس له زخارف نباتية عديدة.

وقد ظهرت الهيئة الأنثوية لأبي الهول في الفن المصري القديم منذ عهد الملك أمنحتب الثالث، حيث ظهرت زوجته في تلك الهيئة على أسورة (شكل رقم ١٨ - ب)^(٤٦)، وقد استمرت أيضاً في الأسرتين التاسعة عشر والعشرين^(٤٧).

ب- نقوش الملوك:

وقد استمرت العلاقات المصرية بالإقليم السوري خلال عصر الانتقال الثاني، حيث عثر في جبيل على نقش يمثل قيام أمير جبيل يانتن بتقديم فروض الولاء

^(٤٢) Frankfort, H., op. cit., p. 268, fig. 311; Gray, J., op. cit., p. 171, pl. 16.

^(٤٣) Wildung, D., Tutanchamun, Mainz (1980) p. 66.

^(٤٤) Frankfort, H., op. cit., p. 260, fig. 312.

^(٤٥) Dussaud, R., L'Art Phénicien du II^e Millénaire, Paris (1949) p. 93, fig. 56.

^(٤٦) Wilkinson, A., Ancient Egyptian Jewellery, London (1971) p. 104, pl. XXVIII.

^(٤٧) Frankfort, H., op. cit., p. 268.

و الطاعة للملك نفر - حتب الأول من ملوك الأسرة الثالثة عشر^(٤٨) (شكل رقم ١٨)، ويبدو الأمير جالسا وأمامه عمودين من النقوش الهيروغليفية، العمود الأول من اليسار:



h3ty- n kpn Intn whm nh ir.n h3ty- Ryn m3 hrw

"أمير جبيل ياتنن بعث للحياة المولود من الأمير رين صادق الصوت" ويظهر في العمود الأيمن جزء من خرطوش الملك نفر - حتب الأول.



h shm R nli-h3b nh dd mi R dt

"ظهور رع القوى ليحيا نفر حوتب المستقر مثل رع للأبد"

وبالرغم من أن الجزء العلوى من النقش مهشم، ولم يذكر أى إشارة عن أى علاقة بين الملك المصرى والأمير الجالس، إلا أن Smith^(٤٩) يرى أن هذا النقش إنما هو دليل على أن العلاقات المصرية بالإقليم السورى قد استمرت إلى ما قبل سيطرة الهكسوس على الدلتا بعشر سنوات، وفى فترة حكم الهكسوس لمصر، انقطعت العلاقات مع الإقليم السورى وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن جبيل فى عصر الهكسوس كانت العلاقات تجارية وثقافية بمصر أكثر منها علاقة تبعية شأنها فى ذلك شأن بقية الدويلات السورية^(٥٠).

وقد عادت العلاقات بين مصر والساحل السورى فى مرحلة النصف الثانى من الألف الثانى ق.م.، وخاصة فى عهد الدولة الحديثة، وذلك لما تمتعت به مصر من نفوذ سياسى واقتصادى فى تلك المرحلة التاريخية، مما أدى إلى زيادة الاتصال الحضارى بين مصر والإقليم السورى، ومن مظاهر هذا التأثير ما قدمته لنا مدينة أوجاريت من النقوش العاجية، حيث قدمت عملا فنيا رائعا^(٥١) يمثل بقايا مقاطع والأواح من جزء من سرير احتفالى ومحفوظ حاليا بمتحف دمشق القومى ويصل ارتفاعه حوالى (٥٠ سم)، أما ارتفاع كل لوحة حوالى (٢٤ سم)^(٥٢)، وقد نقش بنقوش غائرة نفذت بأسلوب مقلد للنقش المصرى القديم، وركبت الألواح مع بعضها البعض بواسطة مسامير من العاج لتكون مجموعتين، المجموعة الأولى من الخارج نقشت بمناظر

(٤٨) Montet. P. "Notes et Documents pour servir à L'histoire des Relations entre L'ancienne Egypte et la Syria", Kemi vol.. I (1928) pp. 90-93; Weill. M. "Complements pour la Fin Du Moyen Empire Egyptien". IFAO 32 (1932) p. 25; Dunand. M. Fouilles de Byblos. Tome I (1926- 1932) Texte. Pairs (1939) pp. 197-198. Nr. 3065. pl. XXX.

(٤٩) Smith. W.. Interconnections", p. 16. fig., 30.

(٥٠) محمد بيومى مهران: المدن الفينيقية، بيروت (١٩٩٤) ص ٢١٧.

(٥١) Barnett. R.. Ancient Ivories in the Middle East. Qedem 14. London (1982) p. 29.

(٥٢) Schaffer. A.. "Les Fouilles de Ras Shamra", Syria vol.. XXXI (1954) pp. 51-52. pls. VII-X.

ر عامة (شكل ١٩-أ) والمجموعة الثانية من الداخل، ونقشت بمناظر خاصة (شكل رقم ٢١)، وتمثل المناظر الخارجية ستة ألواح:

أ- اللوح الأول: (شكل ٢٠ - أ) تظهر نقوشه من جهة اليمين أحد رجال البلاط الملكي^(٣٤) وهو ينحنى نصف انحناء ويرفع يديه في وضع تعبد أمام الملك، ويظهر تأثير الفن المصري في أسلوب ملابس الرجل من حيث التنورة الطويلة ويغطيها عباءة بخطوط البليسيه، وهو من النوع المميز لملابس أفراد النصف الثاني من الدولة الحديثة.

ب- اللوح الثاني: يمثل ملكاً وهو يحمل صولجانه بيديه اليسرى، ويحمل بين يديه سبعاً صغيراً اصطاده ويرتدى قميصاً قصيراً وفوقه رداء مفتوح من الأمام، وذلك لتسهيل حركته وهو ذى تقليدى للإقليم السوري (شكل ٢٠ - ب).

ج- اللوح الثالث: منظر لرجلين مسلحين بقوسين وجعبتي سهام، ويرى على أبو عساف^(٣٥) أن الألواح الثلاثة السابقة ربما تمثل منظرًا واحداً للملك في الوسط يحمل سلاحه، وأمامه العدو بلباس مصري يتضرع له، وذلك حتى لا يطلق نحو السبع، فيضربه هو أو أحد المسلحين اللذين خلف الملك (شكل ٢٠ - ج).

ولا تتفق الباحثة مع رأى على أبو عساف بأن المصري في وضع خوف وإذلال للملك الأوجاريتي، وذلك لأن الملك لم يظهر في وضع قمع أو قهر للأعداء كما هو مألوفاً، حيث يقبض الملك على خصلة شعر لأسير راعع على قدميه، وإنما ظهر وهو يحمل سبعاً ربما يكون اصطاده في رحلة صيد، كما أن الرجل قد ظهر في وضع تعبد رافعاً ذراعيه لأعلى وليس في وضع إذلال، وربما يكون الرجلان المسلحان مرافقين للملك في رحلة الصيد، ومن ثم ترى الباحثة أن اللوح الأول من جهة اليسار لا يؤلف منظرًا مترابطاً مع اللوحين الثانيين، ومن ثم فلا يوجد ترابط بينهما.

د- اللوح الرابع يظهر الملك واقفاً ويوجه خنجرًا نحو رئيس الأعداء أو أسير صور أمامه، وهو راععاً على ركبتيه، رافعاً كلتا يديه طالباً العفو، ويمسك الملك بخصلة من شعر الأسير (شكل رقم ٢٠ - د)، ويعتبر موضوع هذا النقش مصرياً خالصاً، حيث تكرر كثيراً في النقوش المصرية، بدايةً من عهد الملك نعرمر ونقوش الملك سخم-خت من الأسرة الثالثة في وادي مغارة بسينا، وبعض ملوك الأسرة السادسة على معابدهم الجنازية بسقارة، والملك منتوحتب الثاني على لوحته من الجبلين وهو يعاقب أحد الأعداء، وقد بلغ هذا المنظر ذروته في الدولة الحديثة، نظراً للتوسع الحربى الذى قام به الملوك المصريين في منطقة الشرق الأدنى القديم (تحتمس الثالث، سيتى الأول، رمسيس

(٦٣) شيفمان، أ: ثقافة أوجاريت في القرنين ١٤، ١٣ ق. م، ترجمة حسان ميخائيل، دمشق (١٩٨٨) ص ١٢١، ١٢٢، لوحة ٤.

(٦٤) على أبو عساف: المرجع السابق، ص ١٣٢، صورة ١٢٦.

الثاني^(٣٦)، ويبدو أن هذا المنظر كان له مغزى هام عند المصري القديم، بدليل استمرار ظهوره على مدى العصور المختلفة، وترى الباحثة أنه يوحى بقوة الملك الحربية وسيطرته على الأقطار الأجنبية، وبالرغم من أن فكرة الموضوع مصرية الطابع، إلا أن الفنان الأوجاريتي قد خرج عن النمط المصري المألوف الذي دائماً ما يظهر الملك وهو يلوح بسلاحه، إلا أننا نجد هنا يثبت الخنجر في يد الملك.

هـ- اللوح الخامس: رغم التشوه الذي أصاب المنظر، إلا أنه يظهر ملكاً مرتدياً التاج الأزرق، ويطعن سبعاً برمح (شكل رقم ٢٠ - هـ)، وهو من المناظر المصرية المألوفة في النقوش الملكية للدولة الحديثة، وخاصة في عهد كل من الملك توت عنخ آمون والملك سيتي الأول^(٣٧).

و- اللوح السادس: تظهر امرأة عارية تلتفت نحو اليمين وتحمل بيدها اليسرى زهرة اللوتس واليمنى علامة الحياة عنخ (شكل رقم ٢٠ - و)، ويظهر خلفها شكل لشجرة الحياة، وهو مظهر من مظاهر الفن الأوجاريتي. أما عن مناظر ألواح المجموعة الداخلية (شكل رقم ٢١) فتظهر من جهة اليمين على النحو التالي:

— اللوح الأول: يظهر رجل يمشى نحو اليسار ويوجد بيده اليمنى رمحاً ويقبض ببساره على عصا عوجاء ويرتدي تنورة طويلة^(٣٨) (شكل رقم ٢٢ - أ)، وتظهر هيئة الرجل وطرز ملابسه من النوع المميز لأفراد النصف الثاني من الدولة الحديثة.

٢- اللوح الثاني: يظهر لنا منظر يمثل أميرة تقف وجهاً لوجه مع أمير في وضع احتضان يعبر عن المودة المتبادلة بينهما، ويمد الزوج يده على ثدى زوجته، والتي تمسك في يديها بإناء للطور (شكل ٢٢ - ب). ويرى Schaeffer^(٣٩) أن تمثيل المناظر التي تعبر عن الألفة والمودة بين الزوجين كانت نادرة في فنون الشرق الأدنى القديم، في حين أنها كانت شائعة في الفن المصري القديم منذ الأسرة الرابعة، حيث ظهر في نقش الأمير خوفو-خ-اف^(٤٠) (شكل ٢٢ - ج) مع زوجته من جبانة الجيزة بنفس الهيئة السابقة، واستمر تمثيل هذا المنظر في فنون الدولتين الوسطى والحديثة، حيث أراد الفنان أن يظهر من خلاله مدى الحب والترابط بين الزوجين، كما ظهر هذا في نقوش الملك

(٣٦) Aldred, C., Egyptian Art, London (1980) p. 188, fig., 154; Hall, E., "The Pharaoh Smites His Enemies," MÄS vol., 44 (1986) pp. 9-31, figs., 22-23, 31, 34, 45.

(٦٦) على رضوان: المرجع السابق، ص ١٥٦، صورة ١٤.

(٣٨) Gray, J., op.cit., p. 226, fig., 9.

(٣٩) Schaeffer, A., op. cit., p. 56.

(٤٠) Aldred, C., op. cit., figs., 25, 64, 102, 140.

أمنحتب الثالث^(٤١) وزوجته تى (شكل ٢٢ - د) ونقوش الحياة الخاصة للملك إخناتون وعائلته.

ج- اللوح الثالث: نقش للإله عنات تحيط بذراعيها بأمران يقومان بعملية الرضاعة من ثدييها^(٤٢) (شكل ٢٢ - هـ)، والموضوع مستلهم من الفن المصري القديم، حيث تشبهت الإلهة عنات بالهات الأمومة المصرية إيزة وحتحور، حيث إنها تقوم بالرضاعة الرمزية التي تقوم بها الهات الرضاعة^٣، فضلاً على أن طراز باروكة الشعر التي ترتديها هي من الطراز الحثوري المعروف في الفن المصري القديم منذ عهد الدولة الوسطى^(٤٤).

وترى Kantour^(٤٥) أن تأثير الفن السوري كان واضحاً أيضاً في هذا النقش وذلك من خلال تصوير الإلهة بوجهها من الأمام وهو بذلك يخالف الأسلوب المصري في النقش الذي كان دائماً يصور الإلهة من الجانب، فضلاً على أن ظهور تاج الإلهة حتحور في الفن المصري كان عبارة عن قرني البقرة يحيط بهما قرص الشمس، ولكننا نجد هنا الفنان الأوجاريتي قد استعاض عن قرص الشمس بوجود رمزاً حيثياً بين قرنيها، كما أن ظهور الإلهة عنات بجناحين هو سمة من سمات الإلهة الآسيوية، بصفة عامة، حيث مثلت كل من الإلهة عنات وعشتار على شكل آلهة مجنح، ومن المناظر غير المألوفة في الفن المصري القديم وجود شخصين يرضعان من الإلهة^(٤٦) حيث كان غالباً ما يصور شخص واحد هو يرضع من ثدي الإلهة، وترجع الباحثة هذا إما إلى تأثير فن محلي، أو رغبة الفنان في تحقيق السيميتيرية في الشكل الفني للوحة. كما أن طراز ملابس الإلهة عنات ذات أسلوب محلي.

د- اللوح الرابع: (شكل رقم ٢٢ - و) يمثل أميرة تحمل بيدها اليمنى أداة تشبه الصولجان، بينما تحمل في يدها اليسرى باقة زهور.

هـ- اللوح الخامس: (شكل رقم ٢٢ - ز) يظهر قناص بسلاحه يرتدى ثوباً قصيراً، ويقوده وعلاً، ويحمل آخر على منكبيه.

و- اللوح السادس: (شكل رقم - ح) يمثل شخص من أفراد الحاشية يرتدى ثوباً طويلاً مفتوحاً من الأمام وهو يأتي بعنزة^(٤٧).

(41) Smith, W., The Art and Architecture of Ancient Egypt, London (1981) p. 323, fig., 316.

(42) Gordon, H., The Common Background of Greek and Hebrew Civilization, New York (1965) p. 146.

(43) Gray, J., op. cit., p. 227.

(44) Aldred, C., op. cit., p. 132, fig. 95.

(45) Kantour, H., "Syro- Palestinian Ivories", JNES vol., 15 (1956) p. 168.

(46) Stadelmann, R., LÄ, I, (1975) p. 254.

(٧٦) على أبو عساف: المرجع السابق، ص ١٣١.

ومن الملاحظ من النقوش السابقة أنها منفصلة ولا تمثل وحدة فنية متكاملة، وقد تنوعت موضوعاتها ما بين (عسكرية – واجتماعية – ودينية) ويغلب عليها طابع الهدوء في الحركة على الرغم من أن تصوير بعض المشاهد يتطلب ظهور حركة فيها، وربما يرجع ذلك إلى ضيق المساحة فلم يستطع الفنان التعبير عن الحركات الانفعالية في بعض المشاهد.

ويرى Schaeffer^(٤٨) أن تاريخ السرير الأوجاريتي ربما يعود إلى القرن ١٤ ق.م، أى في الفترة الممتدة من حكم الملك أمنحتب الثالث وولى عهده الملك أمنحتب الرابع، أى في الفترة الممتدة من ١٤٠٠ إلى ١٣٥٠ ق.م، ويعتمد في ذلك على العثور على الجعران التذكاري للملك أمنحتب الثالث، والذي يحكى فيه قصة زواجه من الملكة تي في الفناء الكبير الثالث في القصر الملكي في أوجاريت مكان العثور على السرير. وترى الباحثة أن تاريخ السرير الأوجاريتي يرجع إلى عصر الملك أمنحتب الثالث، حيث ترى استخدام النماذج المكررة من باروكات الشعر من حيث أسلوب النقش والتموج الرقيق في نوعها، ربما استمده الفنان الأوجاريتي من أسلوب نقوش مقابر الأفراد في طيبة خلال عصر الملك أمنحتب الثالث، مثل مقبرة خع - إم - حات (شكل رقم ٢٣ - أ) ومقبرة رع - مس^(٤٩) (شكل رقم ٢٣ - ب).

وقدمت لنا مدينة جبيل واحد من الأعمال الفنية التي وضح فيها تأثير الفن المصري القديم خلال عصر البرونز المتأخر وهو تابوت الملك أحيرام، حيث كشف Montet^(٥٠) عن هذا التابوت عام ١٩٢٣ في المقبرة الملكية رقم (٥) وهي ضمن المقابر الملكية التي تؤرخ بعصر البرونز المتأخر، أى ما يعادل عصر الدولة الحديثة في مصر، والتابوت منحوت من الحجر الجيري، طوله حوالي (٢,٨٤ متر)، وارتفاعه حوالي (١,٠٤ متر) وهو محفوظ حالياً بالمتحف القومي بببيروت برقم INV- ٢٠٨٦ والغطاء طوله (٢,٩٧ متر) وعرضه (١,١٥ متر) (شكل رقم ٢٤)، وتوجد على حافة غطاء التابوت المقبي نقش فينيقي مكتوب بالحروف الهجائية، وقد حمل هذا النقش اسم صاحب التابوت أحيرام وابنه إيتو - بعل. ويوجد بكل طرف من غطاء التابوت^(٥١) بروز يستخدم كمقبض على هيئة الجزء الأمامي للأسد (شكل رقم ٢٥ - أ)، وتذكرنا أشكال تلك الأسود بمثلاتها في الفن الآشوري والحيثي، مثل الأشكال التي عثر عليها في مدينة الألاخ^(٥٢) (شكل رقم ٢٥ - ب)

ويوجد على سطح التابوت نقشان متقابلان للملك أحيرام بينهما صورة أسدين متدابرين، ويمثل الأمير في إحدهما يرفع يده اليمنى إلى وجهه، بينما يمسك بالأخرى

(48) Schaeffer, A., op. cit., pp. 58-59.

(49) Smith, W., op. cit., pp. 266-269, figs., 260, 263;

(50) Montet, P., Byblos et L'Égypte, Paris (1928- 1929) pp. 229-236, pls. CXXXVIII- IX.

(51) Teixidor, J., "L'Inscription d'Ahiram à Nouveau", *Syria* vol., LXIV (1987) pp. 137-140.

(52) Frankfort, H., op. cit., p. 272, figs., 318, 320.

زهرة لوتس ذابلة، ويمثله النقش الآخر، وهو يضم يده اليسرى إلى صدره، ويقبض بها على زهرة اللوتس التي تمتد بالقرب من أنفه (شكل رقم ٢٦)^(٥٣). والتابوت مستطيل الشكل (شكل رقم ٢٧) يعتمد على أربعة أسود تبرز أفواهها وأقدامها من حجر التابوت، أما جسمها فمُنحوت بخط جانبي على سجاف التابوت، وعلى حافة التابوت العليا من الجهات الأربعة زخرفة على شكل شريط مزخرف بأزهار اللوتس وبراعمها على الطريقة المصرية، ويرى Giveon^(٥٤) أن زخرفة الإفريز بهذا الأسلوب مأخوذ من الفن المصري القديم، حيث زخرفت حجرات مقابر أفراده بأكاليل من أوراق وزهرات اللوتس ببتلاتها الهابطة، وخاصة في مقابر أفراد الأسرة الثامنة عشرة وما بعدها، ويزين التابوت من الجانبين الطويلين منظر للملك أحيرام جالساً على عرشه المزين من الجانبين بشكل أبي الهول المجنح، ويرفع الملك يده اليمنى إزاء ويمسك بيده اليسرى زهرة اللوتس. (وقد شاع استخدام زهرة اللوتس في زخارف فنون سوريا والشرق الأدنى القديم، كما أنها تعتبر من أهم الوحدات الفنية المشهورة في زخارف الفن المصري القديم، وربما يرجع ذلك إلى أهميتها عند المصري القديم، حيث اعتبرت كرمز لإعادة الولادة وإعطاء الحياة)^(٥٥). ومن أمامه مائدة قرابين عليها أنواع مختلفة من الطعام، وعلى الجانب الآخر منها، يظهر موكب سبعة من الرجال يتقدمهم رجل (كاهن) يحمل بيده اليمنى أداة تشبه المذبة، وهي من الشارات الملكية في الحضارة المصرية القديمة^(٥٦)، وباليد اليسرى أداة غير واضحة الشكل، ربما تكون تميمة المنيت، والتي كان يرتديها كهنة الإلهة حتحور في مصر، ومن ثم ترى الباحثة أنه ربما يكون هذا الرجل هو أحد كهنة الإلهة حتحور في جبيل. ويتبعه رجلان يحملان كؤوس الشراب، ثم يتبعه أربعة أشخاص يرفعون أيديهم، إما في وضع تعبد، أو يحيون الملك.

وترى Jidejan^(٥٧) أن النقوش السابقة قد عبرت عن عادة فنية سورية تكونت أصلاً من الفن الجنائزي المصري، وهو موكب الأمير الجالس، حيث استعار فنان جبيل هذا الشكل، ولكنه نفذه بطريقة الخاصة من حيث (تسريحة الشعر والأزياء وأسلوب ونوع كرسى العرش ومائدة القرابين).

ومع أن فكرة العروش التي تحيط بجوانبها أشكالاً حيوانية قد انتشرت في فنون الشرق الأدنى القديم، إلا أن استخدام شكل أبو الهول فيها له أصول مصرية، حيث يرمز وجود الأسد على جانبي كرسى العرش عند المصري القديم إلى عادة قديمة في

(53) Parrot, A., Chehab, M., and Moscati, S., Les Phéniciens, Paris (1977) p. 76, pl. 79; Markoe, G., "The Emergence of Phoenician Art", *BASOR* vol., 279 (1990) p. 19.

(54) Porada, E., "Notes on The Sarcophagus of Ahiiram", *JANES* vol., 5 (1973) pp. 360-361; Giveon, R., *The Impact of Egypt on Canaan*, Jerusalem (1978) p. 31, fig., 4.

(٨٤) محمد محمد الصغير: البردى واللوتس في الحضارة المصرية القديمة، القاهرة (١٩٨٤) ص ٢٥٦.

(٨٥) عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، القاهرة (١٩٦٦) ص ١١٣.

(57) Jidejian, N., *Byblos Through The Ages*, Beirut (1968) pp. 30-31.

الديانة، حيث كان يلف جسد الملك المتوفى في جلد الفهد أو الأسد، وذلك للتعبير عن أمنية الملك أن يعاد مولده ويبعث مرة أخرى من جديد من فم هذا الحيوان القوى، الذى يتصل بإله الشمس رع، ومن أمثلة الكراسى التى يدعمها من الجانبين جسم أبو الهول كرسى العرش للملك توت عنخ آمون (شكل رقم ٢٨)^(٥٨). أما عن المفهوم الدينى لشكل أبو الهول المجنح على جانبي العروش فى الفن السورى إنما يعبر عن وجود علاقة بينه وبين الشجرة المقدسة، بمعنى أن العروش التى يحرسها أبو الهول كأنها كالشجرة المقدسة، ومن ثم فإن هذا النوع من كراسى العرش إنما هو مصرى الأصل، إلا أن الفنان السورى أدخل عليه بعض التعديلات ليصبح طرازاً محلياً فى ظهور أبو الهول برأس إنسان حليق إلا من ضفيرة جانبية وهى من سمات أبى الهول المؤنث الذى شاع فى الفنون السورية والكنعانية^(٥٩).

أما عن شكل مائدة القربان، فما من شك فى الأصل المصرى لطرازها والتى تنتهى أقدامها بشكل القدم الحيوانى (الأسد)، وقد مثلت من أرجل المنضدة الثلاثة اثنان فقط، وترتبط كل منهما بمدادة أفقية تدعم قرص المنضدة نفسه، وكذلك بالنسبة لموطئ الأقدام التى وضع عليها الملك أقدامه، فهى عادة مصرية قديمة وكانت تزين بالأقواس التسعة، وزخرف الجانبين الصغيرين للتأبوت (شكل رقم ٢٩) بمنظر أربع سيدات اثنان منهما رفعن أيديهن إلى ما فوق الرأس فى وضع نذب أو حزن، ويتشابه هذا المنظر مع مناظر الحزن التى صورت على مقابر أفراد الدولة الحديثة مثل مقابر رع-مس وأمون - ام - أوبت (شكل رقم ٣٠)^(٦٠) أما عن السيدتين الأخرتين فترفع كل واحدة منهم يديها إلى مستوى صدرها تعبيراً عن نواح النائحات.

ومن ثم فإنه يتضح من نقوش التأبوت أنها تمثل احتفالاً جنازياً للحاكم المتوفى طبقاً للعقائد المصرية القديمة، ونلاحظ أن التأثير الفنى المصرى فى نقوش المناظر يتوافق مع الشكل المصرى للتأبوت والذى اشتق من خصائص بيت مصر السفلى فى العصور المبكرة، وترى Porada^(٦١) أن مفهوم فكرة التأبوت كمقر أبدى قد استمر طوال التاريخ المصرى القديم، ومن الممكن أن يكون هذا المضمون قد ترسخ عند ملوك جبيل أيضاً. وتاريخ تأبوت الملك أحيرام مثار للجدل بين الباحثين منذ اكتشافه بواسطة Montet^(٦٢) حيث اقترح أن التأبوت يؤرخ بالقرن ١٣ ق.م أو القرن الثانى عشر قبل الميلاد، وذلك اعتماداً على الربط بينه وبين مكتشفات عصر البرونز المتأخر التى وجدت فى مقبرة الملك أحيرام رقم (٥) فى جبيل، كما أرخه دكتور عبد الحميد زايد^(٦٣)

(٥٨) Killen, G., Ancient Egyptian Furniture, vol., I (1981) p. 62, fig., 32, Jd: 62028, vol. II (1994) pp. 87-91.

(٥٩) Gubel, E., "Phoenician Furniture," StudPhoen vol., VII (1987) pp. 49, 53-54, fig., 1,2.

(٦٠) Hamann, R., Ägyptische Kunst, Berlin (1949) p. 229, fig., 246.

(٦١) Porada, E., op. cit., p. 361.

(٦٢) Montet, P., op. cit., p. 229.

بأنه معاصر لحكم الملك رمسيس الثالث، أما Chehab^(٦٤) فقد أرخ التابوت أيضاً بالقرن ١٣ ق.م وذلك اعتماداً على ملامح الشخصيات المصورة على التابوت وطرز الملابس المشابهة لملابس الآسيويين والتي ظهرت في مقابر الأسرة الثامنة عشرة، كما يرى أن التأثير المصري والحيثي كان قوياً على منطقة جبيل خلال القرن ١٣ ق.م، بينما يرى كل من Martin و Albright^(٦٥) أنه يمكن إرجاع تاريخ التابوت للقرن ١٣ ق.م، إلا أن إيتو - بعل ابن أحيرام قد أعاد استخدام لمقبرة والتابوت لدفن والده، وأضاف نقشاً جديداً له وذلك عام ١٠٠٠ ق.م، اعتماداً على النقش الفينيقي الموجود عليه.

وترجح الباحثة أن تاريخ التابوت يرجع إلى القرن ١٣ ق.م وذلك اعتماداً على الأدلة التي قدمها Chehab إلا أن التابوت قد أعيد استخدامه هو والمقبرة في عهد الأمير إيتو - بعل في القرن ١٠ ق.م أو حوالي من ٩٥٠-١٠٠٠ ق.م، أي في نهاية الأسرة العشرين في مصر، حيث عثر Montet على بعض العبارات التحذيرية الموجهة للصمصاء يفهم منها أن إيتو-بعل أراد أن يضمن ألا يغتصب المقبرة أحداً غيره، وذلك في القرن ١٠ ق.م^(٦٦).

نقوش الأفراد:

قدمت لنا مجدو العديد من القطع العاجية التي تظهر موضوع الحرب والاحتفال بالنصر، بما يقابل عصر الدولة الحديثة في التاريخ المصري القديم، وقد ظهرت مناظر هذه الاحتفالات على قطع عاجية (شكل رقم ٣١) يظهر إلى اليسار الأمير جالساً على عرش يشبه عرش الملك أحيرام، وتتقدم الأميرة من الأمير بلباسها الجميل الأنيق مرتدية تاج ذو طراز سوري، وهي تشارك الملك الذي يحتسى الشراب من كأس بيده، ويتبع الأمير عازفة على الهارب، ونشاهد طيراً تحت الآلة الموسيقية، ويظهر خلف العازفة جندي بملابس القتال ويكتمل المشهد بظهور الأمير على عربة يجرها حصانين يتقدمها أسيران مكبلان، وهما عاريان ويظهر قرص الشمس المجنح فوق المنظر. وتظهر على عربة الأمير أسلحة (رمح وجعبتى سهام)، ويتبع العربة جندي يمسك بسلاح معقوف، وفي المقابل نشاهد خلف عرش الأمير تابعين يعدان الطعام والشراب وبينهما إناء على شكل رؤوس حيوانات، وقد ظهر تأثير الفن المصري في تلك اللوحة في كل من:

١- قرص الشمس المجنح

٢- زهرة اللوتس

(٦٤) Chehab, M., "Observations au Sujet Sarcophage d'Ahiram", MUSJ vol., 46 (1970) pp. 113-115.

(٦٥) Albright, W., "The Phoenician Inscriptions of the Tenth Century", JAOS vol., 67 (1947); Martin, M., "A Preliminary Report After Reexamination of the Byblian Inscriptions", Orientalia 30 (1961) pp. 70-75.

(٦٦) Rollig, H., Altkanaanitische Inschriften, Wiesbaden (1966) Nr. 1; Vance, D., "Literary Sources for the History of Palestine and Syria: The Phoenician Inscriptions, Part I", Bibl Arch vol., 57 Nr. 7 (1994) pp. 7-8.

٣- رسم النباتات الصغيرة في أنحاء المنظر^(٦٧)
واللوحة الثانية ربما تمثل غطاء لصندوق صغير من العاج من الدولة الحديثة^(٦٨)،
عليه منظر لأشخاص يركبون عربات حربية وهم يقهرون الأعداء (شكل رقم ٣٢)،
وهو من المناظر المألوفة في نقوش الدولة الحديثة في الفن المصري القديم، ومن ثم
فقد تأثر فنان مجدو بالفن المصري القديم في كل من:
١- منظر العربة الحربية يتقدمها الأحصنة رافعين أرجلهم الأمامية لأعلى مثلما
ظهر في نقوش مهاجمة الملك رمسيس الثاني^(٦٩).
٢- منظر الأعداء ممددين على أرض المعركة، وهو من المناظر المألوفة الدولة
الحديثة، وخاصة في نقوش الملوك سيتي الأول ورمسيس الثاني ورمسيس
الثالث^(٧٠) (شكل رقم ٣٣).

وبالرغم من تأثر فنان مجدو بالفن المصري القديم، إلا أنه في نفس الوقت قد أظهر
لمسته الفنية الخاصة به في موديل العربة الحربية، كما أن الشخص الذي يقود العربة
تظهر عليه انحناء بسيطة للأمام، وذلك على عكس ما نجده في الفن المصري القديم،
حيث يظهر دائماً قائد العربة واقفاً وظهره لأعلى.

أما اللوح العاجي الثالث^(٧١) من عاجيات مجدو فيمثل منظر لاحتفال بنصر (شكل
رقم ٣٤)، ويظهر صاحب الاحتفال في أقصى اليسار جالساً ويشرب من إناء بيده
اليمنى، ويمسك بزهرة اللوتس بيده اليسرى، ومن أمامه مائدة عليها أنواع مختلفة من
الطعام، ويظهر من أمامه أحد الأتباع، أما في الجهة اليمنى من المنظر فنجد مجموعة
من الأفراد جالسين في احتفال، ويقف أمامهم أحد الأتباع وهو يتحدث إلى اثنين منهم،
وقد ظهرت يده اليمنى فوق يده اليسرى.

وقد تأثر فنان مجدو بموضوعات الاحتفالات التي ظهرت في نقوش مقابر أفراد
الدولة الحديثة، فضلاً عن موديلات الملابس المميزة لأفرادها أيضاً (عباءة طويلة ذى
خطوط البليسيه)، أما عن تقليد حركة اليدين لأحد الأتباع، فقد ظهر في نقوش مقبرة
الملك حور محب بسقارة^(٧٢).

والقطعة الرابعة من منطقة Tell Faraah تمثل منظر حضور حفلة موسيقية (شكل
رقم ٣٥)^(٧٣) حيث يظهر صاحب الاحتفال جالساً على مقعد يمسك بيده اليمنى إناء

(67) Frankfort, H., op. cit., p. 271, fig., 316; Markoe, G., "The Emergence of Phoenician Art",
BASOR vol., 279 (1990)p. 18, fig., 8.

(68) Frankfort, H., op. cit., p. 270, fig., 314.

(69) Hamann, R., op. cit., fig., 293.

(٩٩) حسن السعدى: المرجع السابق، لوحة (٤)؛

Smith, W., op. cit., fig., 364.

(71) Frankfort, H., op. cit., p. 270, fig., 315.

(72) Smith, W., op. cit., p. 344, figs., 329, 323.

(73) Markoe, G., op. cit., p. 17, fig., 6.

وباليسرى زهرة البردى، ومن خلفه يقف أحد الأتباع، ويظهر أمام صاحب الاحتفال موكب تتقدمه سيدة وخلفها راقص وأحد عازفي المزمارة، وقد تأثر الفنان بالفنان المصرى القديم فى تصوير الحفلات الموسيقية التى كانت مألوفة فى نقوش مقابر الأسرة الثامنة عشرة، مثل مقبرة كل من نخت ونب آمون^(٧٤) (شكل رقم ٣٦).

والجزء الثانى من المنظر يمثل منطقة أحراش البردى وصيد الأوز^(٧٥) (شكل رقم ٣٧) حيث يظهر رجل يحمل عجلًا صغيراً على كتفيه، وقد وفق الفنان فى توضيح شفافية الماء على العاج بطريقة فنية رائعة، ويعتبر هذا المنظر من المناظر الشهيرة فى مقابر أفراد الأسرة الخامسة من الدولة القديمة، وخاصة من نقوش مقبرة تى بسقارة^(٧٦) (شكل رقم ٣٨).

(74) Hamann, R., op. cit., p. 231, fig., 248; Leclant, J., Ägypten, part 2, Munchen (1980) fig., 79.

(75) Markoe, G., op. cit., p. 17, fig., 6.

(١٠٥) سيد توفيق: المرجع السابق، صورة ٦٥.

ثالثاً: الفنون الصغرى:

أ- الحلى:

تعتبر الحلى خير دليل على جدية العمل الفنى الذى يهدف إلى الإبداع، وذلك لخلق قيمة فنية تضيف على العمل الجمال وتمنحه الخلود، فتتوارث الأجيال المصنوعات الفنية كجزء من تراثها الذى تفخر وتعتر به وهكذا، فإذا زال من أبداعوا الحلى فستبقى الحلى من بعدهم كشاهد على بقاء فنهم، وقد تنوعت الحلى التى وجدت على الساحل السورى فكانت إما هدايا من الفرعون إلى الأمراء (صنعة مصرية)، أو قام بصياغتها الفنانين المحليين كتقليد للنماذج المصرية، وسوف ترصد الباحثة النوع الثانى منهما.

١- حلّى الرأس:

عثر في المقبرة الثانية الخاصة بالأمير أب- شمو- أبى أمير جبيل على شكل الحية المقدسة^(١٠٦) (شكل رقم ٣٩-أ) من البرونز المرصع بالفضة، والحية المقدسة هى رمز من رموز الملكية فى مصر الفرعونية، حيث كانت تزين جبهة الملك للدلالة على الملكية، وقد اتبع الفنان السورى نفس الأسلوب المصرى المتبع فى تشكيل وزخرفة جسم الحية المقدسة، وخاصة تلك النماذج التى عثر عليها فى مقبرة الأميرة نوب- حتب  من دهشور^(١٠٧) (شكل رقم ٣٩-ب) وكانت من الذهب المطعم بالعقيق الأحمر.

قليلة الأقرات التى عثر عليها فى منطقة الساحل السورى ويظهر فيها تأثير فن مصرى، فيوجد بمتحف بيروت زوج من الأقرات الذهبية يزن (٩,٥ جرام) وقطره (٣,٩ سم)^(١٠٨) (شكل رقم ٤٠-أ) وهو عبارة عن حلقة ذهبية دائرية سميكة من أسفل ورفيعة من أعلى، ولها ساق رفيعة تدخل من ثقب الأذن، وهو يشبه الأقرات الذهبية التى عثر عليها فى منطقة ريكا (شكل رقم ٤٠-ب) بالقرب من حضارة جرزة شمال ميدوم والمؤرخة من الأسرة الثانية عشرة^(١٠٩).

٢- حلّى الصدر:

ومن أجمل قطع الحلّى التى ظهر فيها المزج بين الفن السورى والفن المصرى القديم ياقعة للصقر من الذهب الخالص (شكل رقم ٤١) عثر عليها فى المقبرة رقم (٣)

^(١٠٦) Montet. P., Byblos et L'Egypte, Paris (1928) p. 172, pl. XCVIII, Nr. 647.

^(١٠٧) Morgan, J., Fouilles à Dachchure en 1894-1895, Vienne (1903) p. 113, pl. XXXVIII F.

^(١٠٨) Chehab. M., "Un Trésor d'offevrerie Syro- Egyptien. *BM Beyr* vol. 1. (1937) p. 10, pl. V, Nr. 14, 15.

^(١٠٩) Engelbach, R., Riqqeh and Memphis VI, London (1915) p. 15, pl. XI, Nr. 8, 9.

بجيبيل (غير معروف صاحبها)، وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر^(١١٠) برقم INV-AO9093 وتتألف هذه البياقة من رأس صقر، وضعت كل رأس منهما على طرفي البياقة، أما جسم البياقة فمزخرف بشكل صقر باسطاً جناحيه ويقبض بمخالبه على علامة sn Ω ويزخرف الإطار الخارجي للبياقة بصف من بتلات الزهور. وقد اتبع الفنان نفس الأسلوب الفني المصري^(١١١)، سواء في نوع قطعة الحلي، أو في أسلوب التنفيذ، ولكن مع بعض الإضافات الفنية الخاصة به، مثل:

- ١- زخرفة شكل الضفيرة التي تخرج من علامة sn وتنتهي بشكل زخرفي، إما بشكل علامة الحياة عنخ، أو عقدة الإلهة ايزة *lil*.
- ٢- عادة ما يصاغ هذا النوع من الحلي من الذهب المطعم بالأحجار نصف الكريمة ويكون مفرغ، مثل باقة الصقر الخاصة بالأميرة سنب - تي - اس من اللشت^(١١٢) (شكل رقم ٤٢).

والتكوين الزخرفي العام لقطعة الحلي إنما يرمز إلى إشراق روح الملك مثل إشراق الإله حورس، ولكننا نجد هنا في قطعة جيبيل مصنوعة من الذهب الخالص دون أي تطعيمات أخرى.

وعثر في المقبرة رقم (١) بالجبانة الملكية بجيبيل، وهي خاصة بالأمير آب-

شمو  ib smw على صدرية من الذهب الخالص عليها اسم الملك أمنمحات الثالث (شكل رقم ٤٣) وهي موجودة حالياً بمتحف القدس برقم (١٦٠٦) والصدريّة تمثل الملك وهو يرضع من البقرة حتحور^(١١٣)، ويرى Smith^(١١٤) أن صناعتها قد تكون محلية مقلدة لصناعة الصدريات التي انتشرت بصفة خاصة في عصر الأسرة الثانية عشرة في مجوهرات منطقتي دهشور واللاهون، بينما يرى Montet أن هذه الصدريّة قد أرسلها الملك كهديّة من هداياه إلى أمير جيبيل، أي أنها صناعة مصرية وليست صناعة محلية، وترجح الباحثة رأي Montet^(١١٥) وذلك اعتماداً على أسلوب تنفيذ الصدريّة وهو الـأسلوب المفرغ^(١١٦)؛ وهو الأسلوب المنتشر في

(¹¹⁰) Montet, P., op. cit., pp. 166-167, Nr. 619, pl. XCV; Gray, J., op. cit., p. 161, pl. 39; Caubet, A., Les Tresors d'orfèvrerie de Byblos, dans Liban Lautre rive, Paris (1998) p. 87; Markoe, G., Phoenicians, London (2000) p. 97.

(¹¹¹) Morgan, J., op. cit., pl. XIX No. 6.

(¹¹²) Aldred, C., Jewels of The Pharaohs, London (1978) fig., 7, 11.

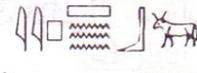
(¹¹³) Chehab, M., "Un Trésor d'orfèvrerie Syro- Egyptien, BM Beyr vol. 1, (1937) p. 7, pl. 1.

(¹¹⁴) Smith, W., Interconnections pp. 13-16, fig., 27.

(¹¹⁵) Montet, P., "Le Drame D'Avaris", Essai Sur La Penetration des Simites en Egypte, Paris (1941) pp. 36-37, fig., 10.

(¹¹⁶) Andrews, C., Ancient Egyptian Jewellery London (1990) p. 129, fig. 112.

صدريات الدولة الوسطى، بالإضافة أنه لم تظهر أى صدريات محلية أخرى بنفس هذا الأسلوب، كما أن المهارة الفنية العالية والدقة المتناهية المتبعة في حسن تنسيق العناصر المكونة لموضوع الصدرية من حيث العلامات الهيروغليفية والحيوانية والنباتية إنما تدل على مهارة وبراعة الصائغ، وهي ميزة لم تتوفر للصائغ المحلي.

وعثر في المقبرة رقم (٢) بجبيل على صدرية وهي خاصة بالأمير أب- شمو - أبي  ip-šmw- ib وهي محفوظة الآن بمتحف بيروت برقم INV-16236 وهي من الذهب المطعم بالأحجار نصف الكريمة (عقيق أحمر ولازورد) وشكل الصدرية على هيئة الناوس المصري يظهر في أعلاه قرص الشمس المجنح محاط باثنتين من الحيات المقدسة، ويظهر على اليمين واليسار شكل لزهررة اللوتس، وفي المنتصف شكل للصقر حورس باسطة جناحيه ويقبض بمخالبه على علامة Ω sn

واقفا على علامة الذهب  nbw ويظهر على اليمين واليسار شكل للأمير يرتدى تاج يشبه التاج الأبيض، وللصدرية سلسلة طويلة مزخرفة بطريقة مجدولة^(١١٧).

ويرى Smith أن الصدرية قد صيغت بواسطة فنان محلي استلهم الأسلوب الفني المصري المشابه في صدرية المتحف البريطاني للملك أمنمحات الرابع، والتي نفذت بأسلوب العمل المفرغ، ويظهر فيها الملك وهو يقدم إناء من العطور للإله آتوم هليوبوليس^(١١٨) (شكل رقم ٤٤-ب).

وترجح الباحثة أن تلك الصدرية إنما هي من عمل الصائغ السوري بأسلوب محلي، لأن درجة إتقانها تقل عن مثيلاتها المصرية، فضلا على أن الفنان السوري قد نفذها بأسلوب محلي، وهو ظهور العلامات الهيروغليفية على أرضية سوداء (عبارة عن خليط معدني قاتم اللون يملئ به خطوط الرسوم المنقوشة على الرقائق المعدنية).

ويوجد بمتحف اللوفر دلالية من الذهب المطعم بالأحجار نصف الكريمة (شكل رقم ٤٥-أ) على هيئة دائرية يزينها في المنتصف شكل الجعران المجنح المطعم ببقايا عجينة بيضاء، ويعلو رأس الجعران باقة زهور اللوتس^(١١٩) وهي تشبه الدلالية الخاصة للأمير مريت من دهشور من الأسرة الثانية عشرة (عهد الملك أمنمحات الثالث)،

(¹¹⁷) Montet, P., Byblos El L'Egypte, Paris (1928) pp. 162-164, pl. XCIV, Nr. 617; Caubet, A., op. cit., p. 87.

(¹¹⁸) Smith, W., Interconnections in the Ancient Near East - A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia, London (1965) p. 16; Feucht-Putz, E., Die Königlichen Pektoreale, Munchen, Bamberg (1967) p. 83, Nr. 7; Andrews, C., op. cit., p. 89.

Gardiner, A., The Tomb of Huy, London (1926) pl. XIX.

والمقارنة أكثر انظر :

(¹¹⁹) Chehab, M., BMBeyr I, Paris (1937) pp. 8-9, pl. 11/2.

وكانت من الذهب المطعم بالعقيق الأحمر والفيروز، ويوجد في أعلاها شكل لزهرة اللوتس^(٧٧)،

وقد ظهرت زخرفة الجعران الممنح في الحلبالمصرية القديمة منذ عهد الملك سنوسرت الثاني، حيث كان يشكل جزء من اسم الملك xa-xpr-Ra^(٧٨) (شكل رقم ٤٥- ب)، كما عثر في منطقة الحرجة بمنطقة اللاهون على دلالية من الفضة مزخرفة بزخرفة مشابهة من مقبرة سيده مؤرخة من عهد الملك سنوسرت الثاني^(٧٩)، وأيضاً من بعض صدريات الملك سنوسرت الثاني بدهشور^(٨٠).

عثر في المقبرة الثانية في جبيل، وهي خاصة بالأمرير أب-شمو- أبي على دلالية من الذهب المطعم باللزورد، وهي محفوظة الآن بمتحف بيروت برقم INV-16235^(٨١) والدلالية على شكل شبه دائري ببيضاوي، ويحيط بإطارها زخرفة نباتية، ويظهر شكل الجعران الممنح يحيط به من اليمين واليسار شكل لحية مقدسة التي على اليمين ترتدى التاج الأبيض والتي على اليسار ترتدى التاج الأحمر، ويظهر من أسفلهم خرطوش الملك أب- شمو- أبي ويحمل كل هذا الصقر حورس باسطاً جناحيه وقابضاً بمخالبه على علامة Sn وهي تشبه الزخارف الفنية الملكية التي كانت متبعة في حلى الدولة الوسطى (شكل رقم ٤٦- ب) وبصفة خاصة من جبانة دهشور^(٨٢)، ونلاحظ أن تلك القطعة محلية الصنع، إلا أن الفنان استخدم بعض العناصر الفنية المصرية، مثل الجعران والصقر حورس والحية المقدسة، والتاجين الأحمر والأبيض، وبعض العلامات الهيروغليفية، إلا أن تنفيذه لتلك العناصر كان محدوداً وربما يرجع ذلك لقلّة خبرته الفنية في إدماج كل تلك العناصر ليخرج وحدة فنية متكاملة.

(77) Morgan, J., op. cit., pl. XX, Nr. 4.

(78) Andrews, C., op. cit., p. 130, fig., 113-9.

(79) Engelbach, R., Harageh, London (1923) pl. XV.

(80) Morgan, J., op. cit., pl. XXI/2.

(81) Montet, P., op. cit., p. 165, pl. XCVII, Nr. 618; Hitti, P., op. cit., p. 74.

(82) Morgan, J., op. cit., p. 65, pl. XX, Nr. 4.

٣- حلي الخصر:

عثر في المقبرة رقم (٢) بالجبانة الملكية بجبيل على حزام من الذهب زخرف برموز هيروغليفية على هيئة مجموعتين بالتبادل، عبارة عن عمود d في الوسط وعلى اليمين واليسار صولجان الواس h والمجموعة الثانية علامة الحياة عنخ بين صولجاني الواس h (١٢٦).

٤- حلي الأطراف:

أ- الأساور:

يوجد بمتحف بيروت القومي أسورة خززية^(١٢٧) (شكل رقم ٤٨-أ) مكونة من (٣٨) مجموعة خززية، ويوجد على كل مجموعة أربع خرزات في كل صف، وقد لحمت تلك المجموعات معاً على الجزء الداخلي من الأسورة، وثبتت تلك الخيوط الخززية في الجزء المجوف من القفل، وقد انتشرت تلك النوعية من الأساور في الأسرة الثانية عشرة، وخاصة في جبانة اللاهون^(١٢٨)، (شكل رقم ٤٨-ب) والنوع الثاني من الأساور هي الأساور الصلبة، وهي عبارة عن قطعة دائرية من الذهب الخالص يزخرفها من الأمام شكل للجعران من حجر الإيماتستيت (شكل رقم ٤٩-أ)، وهي محفوظة بمتحف بيروت برقم INK-16240^(١٢٩) وهي تشبه الأساور الصلبة الموجودة في جبانة دهشور، ولكن مع عدم وجود الجعران^(١٣٠)، (شكل رقم ٤٩-ب).

ب- الخواتم:

يوجد بمتحف بيروت القومي خاتم من الذهب المطعم بالأيماتستيت عثر عليه في المقبرة رقم (١) برقم INV-16249 (شكل رقم ٥٠-أ)^(١٣١) وهو عبارة عن حلقة نصف دائرية ذهبية، يوجد في منتصفها من الأمام لوح ذهبي مرصع بشكل الجعران، وهو تقليد للنماذج المصرية^(١٣٢) (شكل رقم ٥٠-ب).

وعثر في جبانة عصر البرونز الأوسط على خاتمي من الذهب المطعم بالأيماتستيت من عصر الهكسوس، وقد زخرف موضع الفص من الخاتم بمجموعة

⁽¹²⁶⁾ Ibid., pp. 171-172, pl. XCVIII, Nr. 644; Gray, J., op. cit., p. 225, fig., 1.

⁽¹²⁷⁾ Chehab, M., op. cit., pp. 9-10, pl. 3, Nr. 9-12.

⁽¹²⁸⁾ Morgan, J., op. cit., pp. 61, 114, pl. XVII; Aldred, C., op. cit., p. 40.

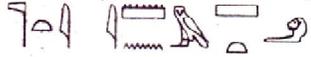
⁽¹²⁹⁾ Montet, P., op. cit., p. 170, pl. XCVII, Nr. 336; Salles, J., Dans Liban, L'autre rive, Paris (1998) p. 73.

⁽¹³⁰⁾ Morgan, J., op. cit., pl. XXV, fig., 138; Aldred, C., op. cit., p. 41.

⁽¹³¹⁾ Montet, P., op. cit., p. 171, pl. XCVI, Nr. 640; Salles, J., op. cit., p. 73.

⁽¹³²⁾ Morgan, J., op. cit., pl. XX, Nrs. 35, 48; Andrews, C., op. cit., p. 164, Nr. 146.

زخارف حلزونية (شكل رقم ٥١-أ)، أما الثاني فقد نقش عليه

١٥٩  "الإله الأب أمنمحات" (١٣٣).

ومن بين حلى اليد بعض الأدوات التماثلية التي كان يمسك بها الإنسان في قبضة يده إما كتميمة، أو كقطعة ذهبية أعطيت كمكافأة له على عمله، ومن بين تلك القطع ما عثر عليه في جبيل، وهو عبارة عن نوط أسطواني الشكل مزخرف بأسلوب التحبيب على هيئة شرائط ٨٨ وفي أعلاه حلقة دائرية (١٣٤) (شكل رقم ٥٢-أ) وهو يشبه تماماً ما عثر عليه في خبيئة الأميرة مريت بدهشور من عهد الملك أمنمحات الثالث (١٣٥) (شكل رقم ٥٢-ب).

كما عثر على نوط أسطواني ثاني من البرونز المغطى بالذهب، ومزخرف بزخارف حلزونية (١٣٦) (شكل رقم ٥٣-أ)، وقد قلد الفنان الجبيلي نفس الأسلوب الفني المصري المتبع في تلك القطع، وخاصة من جبانة دهشور (١٣٧) (شكل رقم ٥٣-ب).

ب- أدوات الزينة:

تعتبر المرايا من أهم أدوات الزينة، وقد اتبع فنان جبيل نفس الأسلوب المصري في صناعة المرايا، حيث عثر في المقبرة رقم (٢) الخاصة بالأمير أب-شمو-أبي على مرآة محفوظة الآن بمتحف بيروت برقم INV-16400 (شكل رقم ٥٤-أ) (١٣٨)، وقد صنع قرص المرآة من الفضة، أما مقبض المرآة فهو من خشب العاج على هيئة عمود زهرة اللوتس، وقد طعم بالذهب من أعلى وأسفل، وقد عثر على العديد من تلك النوعية من المرايا، خاصة من عهد الملك أمنمحات الرابع في منطقة طيبة (١٣٩) (شكل رقم ٤٥-ب).

وعثر في منطقة تل كامد اللوز في سهل البقاع على قطعتين فنييتين من عصر البرونز الحديث فيما يوازي الدولة الحديثة في مصر، ويبدو أنهما كانتا لحفظ مساحيق التجميل، والقطعة الأولى مصنوعة من العاج (سن الفيل) على شكل فتاة تمارس

(133) Dunand. M., "Rapport Preliminaire Sur les Fouilles de Byblos en 1962". *BM Beyr* vol., XVII (1964) p. 32, pl. III/2.

(134) Dunand. M., *Fouilles de Byblos. Tome 1 (1926- 1932) Texte, Pairs (1939) pp. 155-156, pl. CXXXVI, Nr. 2314, fig., 146.*

(135) Morgan. J., op. cit., p. 70, pl. XXIV, Nr. 55; Engelbach. R., Harageh. London (1923) pl. XIV, Nrs. 4, 5. للمقارنة أكثر . انظر :

(136) Dunand. M., op. cit., p. 125, pl. CXXXVI, Nr. 1859.

(137) Morgan. J., op. cit., p. 61, pls. XVII, XVIII, p. 70, pls. XIX, XXIV, Nr. 55, 56.

(138) Montet. P., op. cit., p. 161, pl. XCIII, Nr. 71; Daussaud. R., *L'Art Phenicien du II^e Millenaire*. Paris (1949) p. 48, fig., 13.

(139) Smith. W., "Influences of Middle Kingdom of Egypt in Western Asia. Especially in Byblos". *AJA*, vol., 73 (1969) pp. 259-260; Hayes. W., *The Scepter of Egypt. Part I*. New York (1953) p. 246, fig., 157.

بالنشاط والحيوية، وأطراف الجسم (اليدان والقدمان) ممدان بصورة واضحة، ومما لفت النظر في هذه الصورة أن هذه الحركة الرياضية العنيفة لا تؤثر في الجسم، فمن الواضح أن الفنان قد اكتفى بإظهار استطالة الجسم واستغنى عن بروز حركة أعضاء الجسم، وذلك حتى لا تتعارض مع انسياب وصفاء الشكل العام للجسد^(٨٣) (شكل رقم ٥٥-أ). ويظهر التأثير المصرى الواضح في هذه القطعة في شكل غطاء الرأس والتنورة المثلثة التي شددت بدقة حول الجسم والمنزر. وكانت نقوش المقابر مليئة بمنظر عديدة تمثل الألعاب الرياضية أو الرقص، حيث جاء منظر مشابه لتلك القطعة في منظر عيد حتحور بمناسبة الحصاد، حيث اتخذت فتاة وضعاً غاية في البراعة يرتكز فيه أسفل البطن على الأرض، وكذلك الكفين، في حين يرتفع الصدر لأعلى، وتمتد الساقان إلى أعلى الظهر حتى لا تكادان تلاقيان مؤخرة الرأس، وقد جاء هذا المنظر على جدران مقبرة الوزير انتف- ايقر أيام الملك سنوسرت الأول^(٨٤) (شكل رقم ٥٥-ب).

وربما يكون الغرض الذى صنعت من أجله كعنصر زخرفى لمقبض فى أداة لحفظ مساحيق التجميل، كما هو معروف فى مصر القديمة، وخاصة فى عهد الدولة الحديثة، حيث عثر على العديد من الأدوات الخشبية المزخرف مقبضها بجسم امرأة تقوم بحركات رياضية^(٨٥) (شكل رقم ٥٥-ج).

والقطعة الثانية عبارة عن علبة من العاج على شكل بطة^(٨٦) (شكل رقم ٥٦ - أ) كل مكوناتها ممددة من حيث المنقار والرأس والرقبة التى تكون خطأ مقوساً يسمح لها بالتحرك، ويوجد فى جسدها تجويفاً يوضع فيه مساحيق التجميل، وله غطاء خارجى، وللعلبة حامل سفلى مرفوعة عليه، والقطعة كلها حيوية وحركة لطيفة، وهى متأثرة بالفن المصرى القديم، وهى موجودة الآن بمتحف بيروت رقم INA-24410 وأطولها (سمك ٦٠ سم، وارتفاع ١٢ سم، وطول ٤ سم) وقد انتشرت تلك النوعية من العلب فى عهد الأسرة الثامنة عشرة وما بعدها^(٨٧) (شكل رقم ٥٦-ب).

وعثر فى منطقة تل سوكاس فىالشمال الغربى من المعبد على جزء من إناء من حجر الإسيثاتيت على شكل سمكة البلطى^(٨٨) (شكل رقم ٥٧-أ)، ويبدو أن الفنان قد نسخ شكل الإناء من النماذج المصرية التى ظهرت فى عهد الأسرة الثامنة عشرة، حيث عثر على إناء على هيئة سمكة، ربما كان لحفظ مساحيق التجميل، وهو من حجر

(83) Echt, R., "Les Ivoires Figures de Kamid El- Loz et L'Art Phenicien de II^e Millenaire, StudPhoen vol., III (1985) p. 79, fig., 6.

(84) Davies, N., The Tomb of Antefoker- Vizier of Sesostris, London (1920) pl. XV.

(85) Benedite, G., "Objects de Toilette", CG., II, Le Caire (1911) pl. 29.

(86) Echt, R., op. cit., p. 77, fig., 5; Caubet, A., op. cit., pp. 88-89.

(87) Smith, W., The Art and Architecture of Ancient Egypt, London (1981) p. 356, fig., 350.

(88) Riss, P., "L'Activite de la Mission Archeologique Danoise Sur la Côte Phenicienne en (1961) dans : Les Annales Archeologiques de Syrie vol., XIII (1963) p. 217, fig., 12.

قد نسخ شكل الإناء من النماذج المصرية التي ظهرت في عهد الأسرة الثامنة عشرة، حيث عثر على إناء على هيئة سمكة، ربما كان لحفظ مساحيق التجميل، وهو من حجر الأستيت المزجج المائل للخضرة، ومجوف من جانب واحد فقط، وذلك حتى يعطى شكل بيضاوي للجانب الآخر، واهتم الفنان بإظهار التفاصيل التشريحية لجسم السمكة، وقد نقش على الجانب خرطوش صغير بجانب الزعفنة السفلى للسمكة، وهو خرطوش الملك تحتمس الثالث من - خبز - رع^(١٤٦) (شكل رقم ٥٧-ب).

وعثر في المقبرة رقم (١) الخاصة بالأمير أب- شمو بمدينة جيبيل على إناء لحفظ العطور أو المراهم من حجر الأوبسيديان المطعم بالذهب، وهو موجود الآن بمتحف بيروت برقم INV-17308 ارتفاع (٢ سم) وقطره (٧,٣ سم) (شكل رقم ٥٨-أ)^(١٤٧)، وغطاء الإناء من الذهب الخالص، وقد نقش على جانبي الغطاء خرطوش الملك أمنمحات الثالث، ، كما نقش على أحد جانبي

الغطاء  $tp-rdi II$ بمعنى مقياسين، ونقش على الإطار العلوي للإناء tp  وتغني دهان أو عطر من الفئة الممتازة، وهو يشبه الأواني التي وجدت في كل من اللاهون ودهشور (شكلي رقم ٥٩-أ، ٥٩-ب)^(١٤٨).

وترجع الباحثة أن صناعة هذا الإناء إنما هي صناعة محلية قلد فيها الفنان النماذج المصرية، ولكن مع إضافة بعض اللحات الفنية الخاصة به وذلك بناء على ما يلي:

١- أن طراز تلك الأواني التي عثر عليها في كل من دهشور واللاهون كانت أطوالها وأبعادها أقل من إناء جيبيل، ومن ثم فقد ظهرت خطوطها أكثر رشاقة، في حين ظهر إناء جيبيل أكبر حجماً.

٢- أن هذا النوع من الأواني المصرية لم يكن له غطاء، في حين أن إناء جيبيل له غطاء.

٣- لم تظهر على الأواني المصرية من نفس هذا الطراز تلك النوعية من الكتابات الهيروغليفية، في حين أننا نجد بعض الكتابات الهيروغليفية على إناء جيبيل، فقد ظهر على الغطاء بالإضافة إلى خرطوش الملك أمنمحات الثالث

 $tp-rdi II$ والتي تغني مقياسين أو وزنين (سعة الإناء سواء من العطر

(¹⁴⁶) Hayes, W., op. cit., part II, New York (1959) p. 123, fig., 56.

(¹⁴⁷) Naville, E., "Le Vase à Parfum de Byblos", *Syria* vol., III (1922) pp. 291-295, pl. LXVII /1, fig., 8; Montet, P., op. cit., pp. 155-157, Nr. 610, pls. LXXXVIII, -IX.

(¹⁴⁸) Morgan, J., op. cit., p. 71, pl. XXV, Nrs. 60, 62; Brunton, G., *El-Lahun*, London (1920) pp. 36-37, pl. IX.

أو المرهم). ويرى Montet⁽¹⁴⁹⁾ أن تلك العلامة "II" إنما هي من عمل فنان جبيل، وربما أراد أن يعبر بها عن سعة الإناء أو أن تركيبية العطر من محتويين أو وزنين أو أن سعة الإناء مقياسين، وهو ما لم نلاحظه على أي من الأواني المصرية الطراز، أما الكتابة الثانية التي على الإناء من الأملم  *tp t ntyw* والتي تعني بخور أو عطر من الدرجة الأولى يرى Naville⁽¹⁵⁰⁾ أن تلك الكتابة تشبه الكتابة التي وجدت على الأواني السبع من الألباستر، والتي عثر عليهم في مقبرة بجوار هرم الملك أمنمحات الثاني، وعندما كان يكتبها الكاتب المصري على الأواني إنما كان يكتبها كاملة وليست بصورة مختصرة  ، بمعنى بخور أو عطر من الدرجة الأولى، في حين أننا نجدها قد كتبت بصورة مختصرة على إناء جبيل، مما يدعم الرأي بأن الإناء من صنع فنان جبيلي تأثر بالفن المصري القديم.

ج - الجعارين:

كثُر وجود الجعارين المصرية في مناطق متفرقة من بلاد الساحل السوري خلال عصرى البرونز المتوسط والمتأخر⁽¹⁵¹⁾ وتميزت بتنوع موادها ونقوشها، ومثلت تلك النوعية من الجعارين واردات مصرية إلى تلك البلاد، ولكننا من جانب آخر نواجه ندرة في الجعارين ذات الصنعة المحلية المتأثرة بالفن المصري القديم، وربما يرجع ذلك إلى الصعوبة التي واجهها الفنان في الحفر والنقش على الجعران، فضلاً عن قلة خبرته في التعامل مع الجعارين. وعثر داخل إحدى مقابر بيروت على مجموعة كبيرة من الجعارين تعود إلى فترة الدولة الوسطى، معظمها من حجر الأماستيت (شكل رقم ٦٠)، ويذكر Ward⁽¹⁵²⁾ أن الجعارين المصنوعة من الأماستيت يعود معظمها إلى الدولة الوسطى، وأمثلتها من الدولة الحديثة قليلة جداً، ويتضح التأثير المصري على تلك المجموعة من حيث وجود العلامات الهيروغليفية والمزج بينها وبين الزخارف الحلزونية.

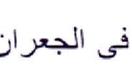
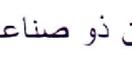
ومن نماذج الجعارين المتأثرة بالفن المصري القديم جعرانين من حجر الأستيت، الأول محفوظ بمتحف الأشموليان بأكسفورد رقم (١٩٢٤٠٦٤) (شكل رقم

⁽¹⁴⁹⁾ Montet. P., op. cit., p. 157.

⁽¹⁵⁰⁾ Naville. E., op. cit., p. 293.

⁽¹⁵¹⁾ Weinstein. J., "Egyptian Relations with Palestine in the Middle Kingdom", BASOR vol., 217 (1975) pp. 1-5; Ward. W., "Egyptian Objects from the Beirut Tombs", Berytus vol., XLI (1993-1994) pp. 212-216, pl. 1; Pittman. H., Cylinder Seals and Scarabs in the Ancient Near East. Civilization of the Ancient Near East, vol., III, New York (1995) p. 1602.

⁽¹⁵²⁾ Ward. W., "The Scarabs, Scaraboid and Amulet. Plaque from Tyrian Cinerary Urnus", Berytus vol., XXXIX (1991) p. 91, fig., 4-12.

٦١ - أ) والثاني بالمتحف البريطاني برقم (٥١٣٨٣) (شكل رقم ٦١ - ب) وغير معروف مصدرهما، بينما يرى Newberry^(١٤٣) أنهما من مدينة جبيل، وذلك طبقاً للنقش الهيروغليفي الموجود عليهما  *h3ty- n kpn Intn* أمير جبيل ينتن. ونلاحظ من النقش الهيروغليفي أن كتابة اسم كل من الأمير ومدينة جبيل مختلف في كل جعران عن الآخر، فنجد في الجعران الأول  بينما في الجعران الثاني كتب  واسم مدينة جبيل في الجعران الأول  بينما في الجعران الثاني  (١٤٤). وربما يكون الجعران ذو صناعة محلية متأثرة بالفن المصري القديم في كل من:

- ١- اختيار الفنان لحجر الأستيت حيث يسهل النقش والحفر عليه، ومعظم الجعارين المصرية مصنوعة من نفس الحجر.
- ٢- استخدام الفنان للقب المصري حا-تي-عا.
- ويظهر التأثير المحلي في كل من:
- ١- اسم الحاكم ينتن إنما هو من أصل سامي وليس مصري^(١٤٥).
- ٢- عدم اتباع الفنان ظاهرة التماثل المعروفة في الفن المصري القديم، وذلك في اختلاف كتابة اسم صاحب الجعران واسم المدينة على كل من الجعارين.

د- الأختام الأسطوانية:

تمثل الأختام جزء من التراث الفني، وهي تعكس ظلال الحياة العامة وتعبير عن الواقع السياسي والتبادل الحضاري بين الحضارة المصرية القديمة، وحضارة الساحل السوري التي تركت لنا مجموعة من الأختام الأسطوانية ذات أصل سوري، ولكن الطابع المصري واضح فيها (صور الآلهة بأسلوب مصري والرموز المقدسة، والملابس)، ولم يقدم لنا عصر البرونز المتوسط سوى القليل من أمثلة تلك الأختام، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن الأختام الأسطوانية قد عرفت في مصر منذ عصر

(١٤٣) Newberry, E., "A Middle kingdom Mayor of Byblos". *JEA* vol., XIV (1928) p. 109, fig. 1, 2.

(١٤٤) Montet, P., "Sur Quelques Objets Provenant de Byblos". *Syria* vol., X (1929) pp. 12-13.

(١٤٥) محمد صلاح الخولي: بعض مظاهر التبادل الحضاري في بعض المدن الحدودية في الوطن العربي، الندوة العلمية الأولى لجمعية الأثريين العرب، الجزء الأول، القاهرة (١٩٩٩) ص

نقاده الثانية واستمر في استخدامه حتى الأسرة الحادية عشرة، ثم استخدم بعد ذلك كتميمة^(١٥٦).

يوجد ضمن مجموعة خاصة ببيروت ختم أسطوانى من حجر اليشب الأخضر، وأسلوب نقشه مشابه لنفس نقوش فكرة الأختام الأسطوانية الخاصة بعصر الهكسوس^(١٥٧) (شكل رقم ٦٢)، ويظهر فى المنظر الرئيسى للختم خرطوش باسم  $R^c-n-3-nb$ ، ويظهر على اليسار شخصا واقفا بهيئة مقلدة للفن المصرى (القوام ممشوق، تنورة قصيرة، الذراع الأيمن ممدد بطول الجسد والأيسر منثنى، بينما غطاء الرأس من الطراز المحلى)، ويظهر على يمين الخرطوش شخصا بهيئة سورية من حيث غطاء الرأس والرداء الطويل، ومسك بيده اليمنى أداة أو فأس، بينما يحمل فى يده اليسرى أداة غير واضحة، وتظهر أمامه علامة الحياة عنخ. ويتوسط المنظر شكل للرخمة باسطة جناحيها حماية للمنظر كله، وعلى اليمين واليسار صف من حيوان برى (عنزة) راقدا على الأرض، ومن ثم فيظهر التأثير المصرى واضحا فى تركيب المنظر العام والرموز الهيروغليفية وكتابة الخرطوش الملكى والرخممة فى أعلى المنظر.

وعثر فى منطقة رأس الشمرة أو جاريت على ختم أسطوانى من حجر الهيماتيت الأسود، وهو محفوظ حاليا بمتحف اللوفر برقم AO-140811 (شكل رقم ٦٣)، والمنظر يمثل ملك أو جاريت متشبهها بالفرعون المصرى جالسا فى منتصف المنظر على مقعد من الطراز المحلى، ويرتدى تاج مصرى يزينه من الأمام الحية المقدسة، ورداءا طويلا ويمسك بقوس طويل، وأمامه أعلى الختم وخلفه صف من الدوائر الصغيرة وشكل لصقر باسط جناحيه (مع ملاحظة تباعد ريش الجناح) وأمامه لبؤة تسيير إلى اليسار وملتفة نحو الصياد، وأسفلها شكل الغزال البرى ويظهر خلف الملك شخصا بحجم أصغر يرتدى غطاء للرأس يشبه تاج الأنف المصرى، ويسير فى اتجاه الملك ممسكا بيده اليمنى رمحا طويلا وبيده اليسرى المرتفعة سلاح، ويظهر فى فراغات المنظر العديد من الرموز المصرية، مثل رأس الثور مع قرص الشمس بين قرنيه^(١٥٨).

ويتضح مما سبق أن فكرة موضوع الختم إنما هى فكرة مصرية، ولكنها نفذت بأسلوب فنان محلى، فنجده قد تأثر بالرموز المصرية (أغطية الرأس، الحية المقدسة، منظر الصيد، النسر المجنح، فكرة جلوس الفرعون أثناء الصيد)، حيث ظهرت تلك

^(١٥٦) Gorelick. L. & Gwinnett. A. The Origin and Development of the Ancient Near Eastern Cylinder Seal. Expeditions 23 (1981) p. 12.

^(١٥٧) Ward. W. "Un Cylindre Syrien Inscrit de la dernière période Intermediaire". Syria vol. XLII. 2 fase (1965) pp. 35-37. pl. V/1.

^(١٥٨) Schaeffer. A. Corpus I des Cylindres Sceaux de Ras Shamra. Paris (1983) pp. 12-13.

الفكرة في نقوش الملك أمنحتب الثاني، حيث تزينت مناظر صناديقه بنفس الفكرة^(٨٩). والشخص الواقف خلف الملك ربما يمثل الإله أوزير لحمايته، بينما يرى Barnett^(٩٠) أن هذا الشخص ربما يمثل الإلهة عنات، حيث أنها أخذت صفة المحاربة، وكانت تصاحب الملك لحمايته. وبالرغم من وجود كل تلك المظاهر الفنية المصرية، إلا أن هذا لم يمنع الفنان الأوجاريتي من إضافة الصبغة المحلية في وجود أشكال النجيمات والتباعد بين ريش جناح الصقر وتصوير ملامح الوجه من الجانب.

والختم الثاني من أوجاريت من الفيانس المظلي، ولونه أخضر داكن وهو محفوظ حالياً بمتحف دمشق برقم (١١٧-١٤) والمنظر يمثل شخصين يقفان وجهاً لوجه، ويرتدي كل منهما غطاء للرأس نصف كروي يزينه من الأمام عصابة للرأس، والشخص الذي على اليسار ملتحي ويرتدي رداءً مزركشاً، ويمسك بيده اليمنى أداة طويلة، أما الشخص الذي على اليمين، فيظهر بزى مشابه، ولكن بدون لحية، ويظهر إلى جانبها شكل لشجرة ذات أغصان متعددة تنتهي بشكل كرات صغيرة، وبعض أغصان الشجرة مثبتة في الأرض بواسطة سيدتين بهيئة خرافية، وعلى رأسهما غطاء للرأس على شكل زهرة ووجهها مغطى بقناع ذي عيون بارزة، ويظهر التأثير المصري للمنظر في وجود قرص الشمس المجنح^(٩١).

وعثرت Riis^(٩٢) في تل سوкас جنوب أوجاريت على الساحل السوري على ختم أسطوانى من الحجر الرمادى البنى، ومنقوش عليه منظر لملك ممسكاً بالقوس، وواقفاً فوق عربة تجرها الخيول، وخلفه شخص طويل القامة يرتدي تنورة قصيرة، يرفع بيده اليمنى حرباً (شكل رقم ٦٥)، والمنظر ذو طابع مصرى، وهو يمثل ملك أوجاريتي في ساحة الحرب يحميه أحد الآلهة، وقد نفذ المنظر بالأسلوب المصرى.

ويوجد بمتحف اللوفر زوج من الأختام عثر عليهما في مدينة صيدا، وهما الآن ضمن مجموعة دى كليرك بمتحف اللوفر فى باريس^(٩٣)، الأول يحمل رقم ٣٨٦ ومصنوع من الزجاج الأزرق (شكل رقم ٦٦-أ) ويظهر فيه حاكم صيدا آدوم فى هيئة تعبد بين الإله ست على اليمين برأس حيوان، ويمسك بصولجان الواس، ومن اليسار الإله رشف فى هيئة بشرية يرتدى التاج الأبيض ممسكاً بيده اليمنى بصولجان وباليسرى بشكل الحية المقدسة، ويرى Markoe^(٩٤) أن تأثيرات فنون الدولة الحديثة

(٨٩) Vandier, J., Manuel d'Archeologie Egyptienne, Bas-Reliefs et Peintures, Tome IV, Paris (1964) p. 541, fig., 292 (3).

(٩٠) Barnett, R., "Anath, Ba aal and Pasargadae", MUSJ vol., XLV (1969) p. 409.

(٩١) Schaeffer, op. cit., p. 114.

(٩٢) Riss, P., "L'Activite de la Mission Archeologique Danoise Sur la Côte Phenicienne en (1961) dans : Les Annales Archeologiques de Syrie vol., XIII (1963) p. 216, fig., 9.

(٩٣) Contenau, G., Manuel d'archeologie Orientale, Paris (1931) p. 1055, fig., 733.

(٩٤) Markoe, G., "The Emergence of Phoenician Art", BASOR vol., 279 (1990) p. 18, fig., 7.

واضحة في نقوش هذا الختم، بينما يرى Frankfort^(١٦٤) أن التركيبة الفنية لهذا ما هي إلا محاولة من فنان صيدا لتقليد الأساليب الفنية المصرية في نقوش الأختام صيدا والختم الثاني يظهر فيه الإله رشف في هيئة المحارب وأمامه يظهر الإله رع-حور آختي والإله ست (شكل رقم ٦٧)^(١٦٥)، ويظهر التأثير الفني المصري واضحا في هيئات الآلهة والصولجانات وبعض العلامات الهيروغليفية، ويرى Gubel^(١٦٦) أن هذا الختم من صنع فنان محلي متأثر بالأساليب الفنية المصرية. ويوجد بمتحف اللوفر ختم أسطواني يظهر على نقوشه الكثير من التأثيرات المصرية (شكل رقم ٦٨):

- ١- هيئة الأشخاص وطراز ملابسهم (التاج الأحمر، تنورة قصيرة، وصولجان الواس).
- ٢- شكل أبو الهول المجنح.

٣- وجود بعض العلامات الهيروغليفية المختلفة مثل حرف m وحرف h وحرف n وعلامة الحياة nh التي تعتبر من أكثر العلامات المصرية التي اقتبسها الفنان السوري من الفن المصري القديم^(١٦٧).

هـ- الأواني:

كانت الحضارة المصرية القديمة ذات تأثير ثقافي كبير في مناطق الساحل السوري، وقد أدى ذلك إلى انتشار النتاج الفني المصري، وخاصة في بداية الألف الثانية قبل الميلاد، ومن ثم فقد وجد الفنانون المحليون أنفسهم أمام مجموعة كبيرة من الأواني المصرية التي تتصف بصغر حجمها ودقة صنعها وتنوع أشكالها، مما دفعهم إلى إنتاج عدد من الأواني متأثرة في أسلوب صناعتها بالملامح المصرية، وذلك تعبيرا عن رغبة الفنان الصادقة في إنتاج فني يجمع بين الملامح الفنية المحلية واللامح الفنية المصرية.

١- الأواني الحجرية:

يوجد بمتحف بيروت إناء من حجر الألبستر، ارتفاعه (١٢ سم) وهو على هيئة إبريق له فوهة واسعة ومقبض عريض واسع، ولإثناء من الأمام صنوبر عريض

(١٦٤) Frankfort. H., Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. London (1939) p. 289, pl. XLIV.

(١٦٥) Contenau. H., op. cit., p. 1054, fig., 733.

(١٦٦) Gubel. E., Les Phéniciens et Le Monde Méditerranéen. Brussels (1986) Nr. 243, 244.

(١٦٧) Contenou. G., op. cit., p. 1052, fig., 731; Boissier. A., "Cylindre Syrio Egyptien". Syria, vol. XI (1930) p. 11.

يربط بينه وبين فوهة الإناء علامة الحياة المصرية عنخ^(١٦٩) (شكل رقم ٦٩- أ)، وطراز الإناء محلي سوري الصنع، وهو من نفس طراز الأواني السورية الملونة ذات المقبض والعنق الطويل الضيق، والتي عرفت في الحضارة المصرية القديمة منذ عهد الأسرة الأولى من جبانة أبو صير^(١٧٠) (شكل رقم ٦٩- ب)، وعلى جدران معبد سا- حور- رع من الأسرة الخامسة^(١٧١) من أبو صير (شكل رقم ٦٩- ج)، ومن ثم فإننا نلاحظ أن طراز الإناء سوري، ولكنه زخرف بعلامة مصرية الأصل وهي علامة الحياة وهو مؤرخ في الفترة ما بين حكم الملك أمنمحات الثالث والملك أمنمحات الرابع.

وعثر في المقبرة رقم (٢) من الجبانة الملكية بجبيل، وهي خاصة بالأمير أب- شمو- أبي من عهد الملك أمنمحات الرابع على إناء من حجر الرخام الأخضر^(١٧٢) (شكل رقم ٧٠)، وهو من الأواني الكبيرة الحجم والتي لها غطاء داخلي وفوهة عريضة، وهي من سمات الأواني المحلية، ووجد على الغطاء نقش هيروغليفي يقرأ من اليمين إلى اليسار



nh nfr - nfr s3 - R^c lmn- m h3t nh dt

ليحيا الإله الجميل ابن رع أمنمحات ليحيا للأبد^(١٧٣)

ويوجد أسفل النقش علامة hmw^(١٧٤) بمعنى الكهنة وقد ترجمها Montet^(١٧٤) بمعنى كهنة الإله ويرى أن هذا الفنان أراد أن يعبر عن دعوات الكهنة لأمنمحات بالحياة إلى الأبد، وقد نقش على جسم الإناء علامتين من الأبجدية الفينيقية ولكنهما غير واضحتين، أي أن الفنان قد جمع ما بين الكتابة المصرية القديمة والكتابة الفينيقية. وأبريق ثالث غير معروف مصدره موجود الآن بمتحف بيروت^(١٧٥) برقم (INV-17235) (شكل رقم ٧١) ارتفاعه (٤ اسم) وقطره (٦,٩) وهو مؤرخ من عهد الدولة الوسطى، وهو عبارة عن عجينة زرقاء يدعهما شرائط ذهبية وطراز الإناء من

(169) Chehab. M. "Un Trésor d'offrerie Syro- Egyptien". BM Beyr vol. 1. (1937) p.p. 13-14. pl. IV. Nr. 35.

(170) Smith, W., The Art and Architecture of Ancient Egypt. London (1981) p. 37. fig. 19.

(171) _____, Interconnections..... p. 6. figs. 2, 7, 8.

(172) Montet, P., Byblos et L'Egypte. p. 159. pl. XCI. fig. 70. Nr. 614.

(173) Chehab, M. "Noms de Personnalités Egyptiennes Decouverts Au Liban". BM Beyr vol. XXII (1969) p. 24. pl. III/2.

(174) Montet, P., op. cit., pp. 160-161.

(175) Chehab, M. "Un Trésor d'offrerie Syro- Egyptien". BM Beyr vol. 1. (1937) p. 14. pl. IV. Nr. 136; Matoian, V., Faience et Verre. dans Liban L'autre rive. Paris (1998) p. 91.

طراز الأواني المصرية التي كانت معروفة في الأسرة الثانية عشرة من جبانة الحرجة بالقرب من اللاهون^(٩٥).

من أهم الأواني التي جمعت بين الملامح الفنية المحلية واللامح الفنية المصرية بقايا إناء من المرمر، عثر عليه Schaeffer^(٩٦) عام ١٩٥٤ أثناء حفائره في القصر الملكي بأوجاريت، وهو محفوظ الآن بالمتحف القومي بدمشق (شكل رقم ٧٢) والموضوع الرئيسي المنقوش على الإناء يمثل عملية زواج الملك الأوجاريتي نقمادو من إحدى الأميرات المصريات، وقد زخرف الإفريز بصف من حيوان الوعل البري الآسيوي الأصل من فصيلة (الجدى)، وهو تأثير فني محلي لم تعرفه العمارة المصرية القديمة غالباً (زخرفة إفريز الجديان)، وكانت معظم الأفريز المصرية مزخرفة بصف

(٩٥) Engelbach, R., Riqqeh and Memphis VI, London (1915) pl. XII, Nr. 2;

_____, Harageh, London (1923) pl. XL, Nr. 13.

(٩٦) Schaeffer, A., "Materiaux pour L'Etude des Relations Intre Ugarit Et-L'Egypte- Le Vase de Marige du Roi Niqmad d'Ugarit Avec Une Princesse Egyptienne, dans: Ugaritca III, Paris (1956) p. 164, fig., 118, 119.

طراز الأواني المصرية التي كانت معروفة في الأسرة الثانية عشرة من جبانة الحرجة بالقرب من اللاهون^(٩٧).

من أهم الأواني التي جمعت بين الملامح الفنية المحلية واللامح الفنية المصرية بقايا إناء من المرمر، عثر عليه Schaeffer^(٩٨) عام ١٩٥٤ أثناء حفائره في القصر الملكي بأوجاريت، وهو محفوظ الآن بالمتحف القومي بدمشق (شكل رقم ٧٢) والموضوع الرئيسي المنقوش على الإناء يمثل عملية زواج الملك الأوجاريتي نقامدو من إحدى الأميرات المصريات، وقد زخرف الإفريز بصف من حيوان الوعل البري الآسيوي الأصل من فصيلة (الجدى)، وهو تأثير فني محلي لم تعرفه العمارة المصرية القديمة غالباً (زخرفة إفريز الجديان)، وكانت معظم الأفريز المصرية مزخرفة بصف من حيات الكوبرا يعلوها قرص الشمس وأحياناً يعلوها ريشتين، وقد عرف المصري القديم زخرفة الوعل في نقوش المقابر وأدواته الفنية، منها على سبيل المثال لا الحصر، منظر الصيد في مقبرة بتاح حتب في سقارة^(٩٩) (شكل رقم ٧٣-أ) ومنظر الصيد في الصحراء من مقبرة سنبى من منطقة مير في الدولة الوسطى (شكل رقم ٧٣-ب)^(١٠٠) وأيضاً زخرفة مقدمة ومؤخرة قارب الملك توت عنخ آمون (شكل رقم ٧٣-ج)^(١٠١).

وقد زخرف أسفل الكورنيش بصف من القباب المثلثة والتكوين المعماري لكل من الإفريز والكورنيش والقباب المثلثة إنما يمثل عنصر من عناصر العمارة المصرية القديمة، وخاصة من عهد الأسرة الثامنة عشرة من مقبرة بارع - أن - نفر من عصر الملك توت عنخ آمون (شكل رقم ٧٤-أ)^(١٠٢).

وقد دعمت المظلة بعمودين مركبين ومبرعمين من اليمين واليسار، ولكن للأسف تحطم العمود الذي على اليسار، وبقي العمود الأيمن واضحاً، وهو عبارة عن - من أعلى إلى أسفل - عمود من أوراق البردي، ثم زهرة الزنبق، ثم شكل لزهرة اللوتس، وتمثل تلك العناصر المزهرة الثلاثة صورة معمارية كثيراً ما ظهرت في العمارة المصرية القديمة منذ حكم الملك أمنحتب الثالث، واستمرت أيضاً في عصر العمارنة، (والذي قدم لنا المظلة الملكية الوحيدة المدعمة بأعمدة ذات تيجان مبرعمة)،

وقد شاع استخدام هذا النوع في عصر الملك رمسيس الثالث، وخاصة على عمود عثر

(٩٧) Engelbach, R., Riqqeh and Memphis VI, London (1915) pl. XII, Nr. 2;

_____, Harageh, London (1923) pl. XL, Nr. 13.

(٩٨) Schaeffer, A., "Materiaux pour L'Etude des Relations Intre Ugarit Et-L'Egypte- Le Vase de Marige du Roi Niqmad d'Ugarit Avec Une Princesse Egyptienne, dans: Ugaritca III, Paris (1956) p. 164, fig., 118, 119.

(٩٩) Aldred, C., Egyptian Art, London (1985) fig., 48.

(١٠٠) Blackman, The Rock Tombs of Meir, Part I, London (1914) pl. 6.

(١٠١) Carter, H., The Tomb of Tut- Ankh- Amen, London (1933) pl. XXIV a,b.

(١٠٢) Davies, N., and Gardiner, A., "Seven Private Tombs at Gurnah", MET 2 (1948) pl. VIII.

عليه في معبد مدينة هابو على جانبي نيشة صغيرة (شكل رقم ٧٤-ب) ومن ثم فإنه يتضح أن الزخرفة المعمارية للتيجان الثلاثة البراعم المستخدمة في تركيب المظلات الملكية مستمدة من العمارة المصرية القديمة، وخاصة في عهد الدولة الحديثة^(١٠٣).

أما المنظر الرئيسي للإناء فيظهر إلى اليسار الملك نقمادو برأسه، ولم يظهر سوى الجزء العلوى من وجهه، ويلبس غطاء للرأس ذو طابع محلي، وقد ظهر أمامه نقش هيروغليفى يقرأ من اليمين إلى اليسار



Wr n xAst IkA ryty Ny qA m ady

"سيد المدينة (الأجنبية) أوجاريت نقمادو"

ونلاحظ أن درجة إجابة الكاتب للنص الهيروغليفى لم تكن عالية، مما يرجح أن كاتبه كاتب محلي، ولكنه يعرف الحروف الهيروغليفية.

وفى اليمين تظهر الأميرة واقفة، تنظر جهة اليسار، وتمسك بيدها اليسرى قطعة قماش من الكتان الأبيض، بينما ترفع بيدها اليمنى فنجان صغير لتقدمه إلى أيدي الحاكم، ويظهر أمامها أنية ذات مقبضين مزخرف الجزء العلوى منها برأس حيوان (عجل)^(١٠٤).

والهيئة العامة للأميرة تشبه هيئات أميرات الدولة الحديثة، وخاصة فى عهد الأسرة الثامنة عشرة بدءاً من غطاء الرأس الذى يعلوه الزهور ذات السيقان المرتفعة، وأيضاً شكل قرط الأذن، وهى مشابهة فى هيئتها لمنظر بنات مننا^(١٠٥) (وزير الملك تحتمس الرابع)، مثلما ظهرن على إحدى جدران مقبرته فى منطقة شيخ عبد القرنة فى طيبة (شكل رقم ٧٥-أ)، كما زخرفت جبهة الأميرة من الأمام بزهرة اللوتس، وهى من العناصر المميزة لزينة باروكات شعر سيدات الدولة الحديثة، ويرى Davies^(١٠٦) أنها كل من يتزين بمثل هذا النوع من أغطية الرأس لابد أن تكون لها مكانة عالية. وحركة الأميرة وهى ترفع يدها اليمنى بالإناء وتمسك بقطعة القماش باليد اليمنى، إنما هى هيئة مألوفة فى مقابر موظفى الأسرة الثامنة عشرة، مثلما ظهر منظر لإحدى السيدات على جدران مقبرة نب-أمون (شكل رقم ٧٥-ب).

وأما عن الأنية التى أمام الأميرة ذات المقبضين ومزخرفة برأس عجل أو ثور، ظهر شبيه لها فى مقبرة من-خبر-رع - سنب من الأسرة الثامنة عشرة (شكل رقم

(103) Desrochs-Noblecourt, Chr., "Interpretation et Datation d'une Scene Gravée sur deux Fragments de Recipient en Albatre Provenant des fouilles du palas D'ugarit, Ugaritica II, Paris (1956) pp. 179-185.

(104) Smith, W., Interconnections., p. 29.

(105) Davies, N., The Tomb of Two Officials of Thutmosis IV, London (1923) pl. XXIII.

(106) Davies, N., Ancient Egyptian Paintings, III, London (1923) p. 104, pls. I, IV.

٧٥-ج(١٠٧)، وبالإضافة إلى وجود التأثير المصري على الآنية التي أمام الأميرة، إلا أننا نلاحظ بعض التأثيرات المحلية والكريتية فيها أيضاً.

ويتضح مما سبق أن بقايا نقش الإله إنما هو من عمل فنان سوري محلي ولكنه متأثر بدرجة كبيرة بالمعالم الفنية المصرية في عهد الدولة الحديثة، وتعتقد الباحثة بأن منظر الآنية ربما يمثل عملية زواج الملك نقامدو الثاني (المعاصر لحكم الملكين أمنحتب الثالث والرابع) من أميرة مصرية، وتقوم الأميرة بسكب شراب أمام عريسها^(١٠٨).

٢- الأواني المعدنية:

قدمت لنا مدينة أوجاريت نموذجين من الأواني المعدنية والمؤرخين من فترة الدولة الحديثة، ويتضح فيهما مدى تأثر الفنان الأوجاريتي بالأواني المصرية في الأسرة الثامنة عشرة.

— الكأس الأول من الذهب الخالص، وقد عثر عليه Schaeffer^(١٠٩) أثناء حفائره في رأس الشمرة بجوار معبد الإله بعل عام ١٩٣٣، وهو محفوظ حالياً بمتحف اللوفر بباريس، وقطر الإناء ١٩ سم (شكل رقم ٧٦)، ويظهر في منتصف الكأس منظر سباق لأربعة من الخراف يمشى إحداها فوق الآخر، ويظهر في المستوى الثاني منظر لصيد الحيوانات من قبل صياد يركب عربة من النوع المصري (صندوق فوق عجلتين)، ويقوم الصياد بصيد الثيران والغزلان البرية، وقد أبدع الفنان في تصويره للحيوانات على شكل دائري، وهي سمة من سمات الفن المصري القديم، وشكل الإناء من الأشكال المألوفة في الدولة الحديثة^(١١٠)، ويظهر تأثير الفن المصري به في أسلوب تمثيل الخيول المصرية من عصر الرعامسة، كما سبق أن أوضحنا من حيث رفع أرجل الأحصنة الأمامية، ومن ثم فإننا نلاحظ أن الفنان قد جمع في تنفيذه لنقوش الإناء بين العناصر الفنية المحلية والعناصر الفنية المصرية والإيجية أيضاً^(١١١). وترى الباحثة أن الفنان قد وفق إلى حد كبير في التعبير عن فرار الحيوانات من القناص وفي إظهار تأثر أجسام تلك الحيوانات بالحركة.

(107) Desroches-Noblecourt, Chr., op. cit., pp. 212-215; Davies, N., The Tombs of Menkhperia – sonb, Amenmose And Another, London (1933) pl. IV.

(108) Schaeffer, A., "Les Fouilles de Ras Shamra", *Syria* vol., XXXI (1954) pp. 41-42; Schulman, A., "Diplomatic Marriage in the Egyptian New Kingdom", *JNES* 38 (1979) p. 185.

(109) Schaeffer, A., "Les Fouilles De Ras- Shamra", *Syria* vol., XV (1934) p. 130, pl. XVI.

_____، "Ugaritica", II (1949) p. 30, pl. I.

(110) Hayes, W., *The Scepter of Egypt*, part 2, New York (1959) p. 259, figs., 224, 226.

(111) Schaeffer, A., *Syria*, vol. XV (1934) pl. I.

٢- والطبق الثاني من الذهب الخالص، وقطره حوالي ١١ اسم ومحفوظ حالياً بمتحف حلب القومى وقد قسم الفنان نقوش الإناء إلى ثلاثة حقول تحيط بوردة فى مركز الإناء وبكل مستوى مشهد خاص (شكل رقم ٧٧- أ)، فى الحقل الأول منظر لخمسة غزلان بجانب كل اثنين شجرة إلا شجرة واحدة ظهر إلى جانبها غزال واحد يتصالب مع الغزال المجاور، وربما يرجع ذلك لضيق المساحة، والذى كان سبباً لعدم نقشه ستة غزلان وذلك لتحقيق التناظر. وفى الحقل الثانى زوج من الثيران الهائجة على كل جانب يفصل بينهما نخلة، ويتبع كل واحد منهم سبع أمامه وخلفه شجرة نخيل أيضاً، أما فوقهم جميعاً فيعلق الرمان الذى يتدلى من إطار يفصله عن الحقل العلوى شريط حلزوني. أما فى الحقل الثالث الأكثر اتساعاً، فقد تعددت فيه الصور المنقوشة: كائنان مركبان وأبو الهول وسبع مجنح له قرنان على جانبيه شجرة نخيل كبيرة وسباع تهاجم حيوانات وسبع آخر يفترس إبلًا ورجلان يصطادان سبعاً بخنجر ورمح وأخيراً إبل تحتهما (شكل رقم ٧٧- ب) (١١٢).

وترى الباحثة أن الفنان قد جمع طائفة من الأشكال التى استعارها من فنون مصر وجزر بحر إيجه بالإضافة إلى بعض الملامح الفنية المحلية وعرضها فى حركات بارعة، إلا أنه قد بالغ بعض الشئ فى تعدد أشكال المستوى الأخير، وتظهر الملامح الفنية المحلية (١١٣) فى كل من:

١- مهاجمة الأسد من قبل المحاربين، فهو عنصر من عناصر الزخرفة فى بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين.

٢- شجرة الحياة وبجوارها الحيوانات الأليفة.

٣- الأوراق المطروقة بالذهب والتى شكلت جناح الحيوان الخرافى، إنما هى ذات أصل آسيوى (١١٤).

أما عن الملامح الفنية من بحر إيجه (١١٥) فتمثلة فى الزخارف الحلزونية المتصلة، وهى تختلف عن تصميمات الزخارف اللولبية التى ظهرت فى الفن المصرى القديم.

أما عن تأثير الفن المصرى فى تلك النقوش فيظهر فى النقاط الآتية:

١- موضوع صيد الحيوانات مأخوذ من أصل مصرى.

٢- ملئ فراغات المنظر بالأغصان.

(112) Frankfort, H., op. cit., p. 257, fig., 296; Gray, J., op. cit., p. 226, fig., 6; Smith, W., op. cit., p. 32, fig., 48.

(113) Schaeffer, A., "L'influence de L'Art de L'Asia et En Particulier de L'Art Syrien sur L'Art Egyptien", Ugaritica", II (1949) pp. 30-33.

(114) Montet, P., Sur Les Relique De L'Art Syrien Dans L'Egypte Du Nouvel Empire, Paris (1937) p. 172.

(115) Schaeffer, A., op. cit., p. 33.

- ٣- تصوير رؤوس الحيوانات من الجانب Profile.
- ٤- مناظر عدو الأسود وهم يصرعون الأبقار مشابه تماماً لنفس المنظر الذي جاء على صندوق التجميل الخاص بالملك توت عنخ آمون (شكل رقم ٧٨-أ) (١١٦).
- ٥- تشابه رسوم الإناء مع رسوم خنجر الملك توت عنخ آمون (شكل رقم ٧٨-ب) (١١٧).
- ج- الزخارف الحلزونية التي ظهرت في أعلى إناء أوجاريت مشابهة تماماً للزخارف الحلزونية الموجودة في الحافة السفلى للخنجر، وقد ظهرت تلك الأنماط الزخرفية الحلزونية في الفن المصري القديم منذ الأسرة الرابعة واستمرت في زخارف الدولتين الوسطى والحديثة.
- د- تشابه طريقة رسم جلد الحيوان البقري في إناء أوجاريت بعمل خطوط على كل من الرقبة والعنق، كذلك الخطوط الطويلة على أجسام الحيوانات هو نفس الأسلوب المستخدم في صور حيوانات خنجر الملك توت عنخ آمون.
- هـ- رسم نجمة كبيرة في دوائر نفذت بواسطة نقاط على الحيوانات الوحشية في إناء أوجاريت مثلت بصورة مشابهة تماماً على الزخارف النباتية لخنجر الملك توت عنخ آمون.
- و- التماثل في بعض مناظر الحيوانات مثل نمرأ يهاجم تيساً أو أسد يهاجم وعللاً ظهرت بصورة مشابهة على كل من الإناء والخنجر. ويتضح مما سبق أن الفنان قد اقتبس موضوع زخرفة الإناء من أصل مصري، وأدمج في تنفيذ أسلوب نقشه الملامح الفنية المحلية والفنية المصرية وبعض الملامح الفنية من حضارة بلاد ما بين النهرين.

و- الخناجر والسيوف:

عثر في معبد المسلات بجيبيل على خنجر ذهبي طوله (٣٩سم) محفوظ الآن بمتحف بيروت القومي برقم INV-16492 (شكل رقم ٧٩-أ)، وهو مؤرخ من الفترة المعاصرة للدولة الوسطى (١١٨)، وهو من الذهب المطعم بالعاج، وتوضح لنا نقوش الخنجر والجراب الخاص به كيف أن فنان جيبيل استطاع تقليد النماذج المصرية الموجودة أمامه. ويظهر النقش الذي على المقبض ملك أو أمير بهيئة مصرية (التاج -

(116) Settgast, J., Tutanckamun, Mainz (1980) p. 156, fig., 49.

(117) Ibid., p. 140, fig., 41.

(118) Dunand, M., Fouilles de Byblos, Tome 1 (1926- 1932) Texte, Pairs (1939) pls. XCVII, XCVIII.

الوقفة - القوام الممشوق - التنورة ذات المئزر) ونلاحظ مدى التشابه الكبير بين تاج الملك والتاج الأبيض المصرى ولكنه يختلف عنه فى وجود شكل شبه دائرى أو كروى فى نهايته العلوية، وهو من أنواع التيجان المحلية المستخدمة فى سورية، كما نلاحظ أن الأمير لا يحمل فى يده عصا أو أى رمز أو شارة مثل الأمراء والملوك المصريين.

ويتضح مما سبق أن الفنان فى جبيل لم ينصرف إلى تقليد النماذج المصرية فقط، بل أضاف عليها طابعاً محلياً^(١١٩)، ونقش الجانب الآخر من غطاء الخنجر بأشكال ورسومات بدون أى تأثير خارجى، حيث نشاهد فى الجزء العلوى وعلاً يرعى وتحتة ماعزان يتعانقان ويقفان فوق ظهر وعل ضخم، صوره الفنان من الخلف على أحسن وجه، وقد مثله وهو ينوء بحمله، يظهر مهارة الفنان فى اختيار حركات معينة للأشكال فى تغطية السطح فى تناسق بديع.

وزخرف غطاء نصل الخنجر بمشهد صيد تظهر فيه آثار الفن المصرى القديم أكثر وضوحاً^(١٢٠)، فمن أقصى اليسار يظهر رجل يركب حماراً وينتكب على صولجان، وعل يدير رأسه نحو سبع يهاجمه من الخلف، بينما يحاول رجل يجثو على ركبته اليسرى شدة إلى الورا لإبعاده عن الوعل، ثم شكل لقرد يشد رقبته رجل يجثو أيضاً على ركبته اليسرى ليمنعه مما يريد، وفى الخلف منظر لكب ثم سمكة.

وتحمل تلك النقوش الطابع المصرى فى منظر (القرد المربوط من رقبته ويشده الرجل الجالس) وكان هذا المنظر من المناظر المألوفة فى مقابر أفراد الدولة القديمة، مثل المنظر الذى ظهر على جدران مصطبة نفر - ماعت فى ميدوم (شكل رقم ٧٩-ب)^(١٢١)، ويظهر التأثير المصرى واضحاً أيضاً فى نوع باروكة شعر الرجل أيضاً والتنورة القصيرة، أما الملامح الفنية المحلية فتظهر فى نوع السلاح الذى يحمله الرجل الراكب، وفى وجود كل من الأسد والوعل وهما من عناصر الزخارف العامة لفنون منطقة الشرق الأدنى القديم.

وعثر فى المقبرة الملكية رقم (٢) بجبيل، وهى خاصة بالأمير أب- شمو- أبى عن سلاح ذى سيف معقوف من حد واحد^(١٢٢) (شكل رقم ٨٠)، وهو محفوظ الآن بمتحف بيروت برقم INV-16256 طوله (٧٥سم) وارتفاعه (٣,٥سم) وهو من البرونز المطعم بالذهب والفضة، وقد زين النص من كل جانب بشكل الحية المقدسة، وزخرف مقبضه على هيئة زهرة البردى، وهو من الأنواع المحلية السائدة فى الإقليم السورى، ويوجد بمتحف اللوفر مجموعة من نفس هذا الطراز (شكل رقم ٨١-أ)^(١٢٣)، فضلاً عن

(119) Smith, W., Interconnections , p. 13, fig., 16.

(120) Frankfort, H., op. cit., p. 245, fig., 281.

(٢٠٠) سيد توفيق: المرجع السابق، ص ١٧٤، صورة ٥٠.

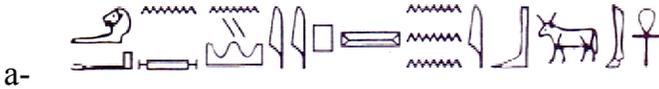
(122) Thahlmann, J., Liban à L'âge du Bronze, dans Liban, L'autre rive, Paris (1998) p. 56.

(123) Dussaud, R., L'Art Phenicien du II^e Millenaire, Paris (1949) p. 35, fig., 4.

ظهور هذا النوع من الأسلحة مع السوريين في نقوش المقابر المصرية أيضاً (شكل رقم ٨١-ب)^(١٢٤)، ونقش عليه نص هيروغليفى يقرأ من اليسار إلى اليمين كالتالى:



"أمير جبيل أب - شمو وابنه أب - شمو - أبى
وعثر في نفس المقبرة السابقة على سلاح آخر من نفس النوعية من البرونز المطلى بالذهب (شكل رقم ٨٢)، تتضح فيه المهارة الفنية للفنان السورى فى الأشغال المعدنية، ونقشه لنص هيروغليفى فى مساحة ضيقة، وقد زخرف مقبض السلاح بشكل زهرة لها ثمانية بتلات، وقد زخرف الجزء السفلى من السلاح بزخارف متشابهة، وينتهى الجزء العلوى منه بشكل لزهرة، ونقش على الجزء نصف الدائرى من السلاح نص هيروغليفى يقرأ كالاتى^(١٢٥):



"أمير جبيل أب- شمو - أبى معيد الحياة"



"المولود من الأمير أب- شمو- صادق الصوت"

ويظهر التأثير الفنى المصرى فى كل من زخارف النباتات والنص الهيروغليفى.

يتضح مما سبق عرضه بأن أوج العلاقة الفنية بين فنون الساحل السورى والفنون المصرية القديمة كانت خلال عصرى البرونز الأوسط والمتأخر، وذلك من خلال رصد بعض النماذج الفنية السورية التى تأثرت بمظاهر الفن المصرى القديم.

الخاتمة:

(¹²⁴) Montet, P., Byblos et L'Eypte, fig., 79.

(¹²⁵) Montet, P., op. cit., p. 174, pls. XCIX- C, Nr. 653; Smith, W., Interconnections..., p. 12, fig., 17.

يتضح من الدراسة السابقة تأثر الأساليب الفنية السورية بلامح الفن المصري القديم، وقد بلغ أوج هذا التأثير في فترة الألف الثاني ق.م، في مجالات متعددة، منها:

أولاً: النحت

تأثر الفن السوري بالفن المصري القديم في مجال النحت بعدة سمات عامة، منها الهيئة، غطاء الرأس، القوام الممشوق، والملابس، وعلى وجه التخصيص:

أ- تماثيل الآلهة:

١- الهيئة المصرية جليوساً أو وقوفاً واليدان ممدان بطول الجسد.

٢- تاج الرأس (الأبيض أو الآتف).

٣- المنزر المصري للتتورة.

ب- تماثيل الملوك:

التلاحم الكبير بين الهيئة الحيوانية والبشرية (هيئة أبو الهول) وملامح وجه الملك الإنساني مثل تمثال الملك أمنمحات الرابع، حيث تأثر الفنان السوري بالهيئة المصرية لأبي الهول.

ج- تماثيل الأفراد:

تأثر فن نحت الأفراد الخاص بالإقليم السوري بالفن المصري القديم، سواء أكان ذلك في هيئة التماثيل (القوام الممشوق – والذراعان الممدان بطول الجسد)، أما عن أنواع باروكات الشعر، فقد تأثر الفنان السوري بموديل باروكات شعر سيدات الدولة الوسطى من حيث وجود خط في المنتصف يقسم الباروكة إلى كتلتين جانبيتين متساويتين. ونوع الملابس بالنسبة للرجال التتورة القصيرة والحزام العريض من الدولة القديمة والعباءة الطويلة ذات خطوط البليسيه من الدولة الحديثة.

ثانياً: النقش

أ- نقوش الآلهة:

على الرغم من قلة النقوش السورية إلا أن تأثير الفن المصري بدا واضحاً فيها.

١- استلهم الفنان السوري الهيئة المصرية في وقفة الإله ممسكاً بالمقعدة لأعلى.

٢- أنواع تيجان الرأس وخاصة تاج الآتف.

٣- الهيئة الأنتوية لأبي الهول.

٤- قرص الشمس المجنح في أعلى المناظر.

٥- استلهم الهيئة الكاملة لبعض الآلهة مثل هيئة الإله بس ودمجها مع بعض

العلامات الهيروغليفية، مثل علامتي الحياة عنخ أو علامة الحماية SA .

ب- نقوش الملوك :

عبر الفنان السوري عن تلك النوعية من النقوش على نقش ألواح السيرير الاحتفالي من أوجاريت، حيث نلمس مدى تأثير الفنان السوري بالفن المصري القديم في كل من:

- ١- ترتيب وتنظيم زخرفة السيرير متشابهة مع طريقة زخرفة الأسرة المصرية، وخاصة من عهد الملك توت عنخ آمون.
- ٢- ظهور المناظر التي تعبر عن الألفة والمودة بين الزوجين، والتي كانت منتشرة في الفن المصري القديم منذ الأسرة الرابعة.
- ٣- موديلات باروكات الشعر هي نفس موديلات باروكات الدولة الحديثة.
- ٤- ظهور بعض رموز الآلهة مثل الإلهة الأم حتحور (قرص الشمس وقرنى البقرة) على هيئة الإلهة عنات وهي ترضع الأميرين.
- ٥- منظر الملك الذي يمسك بالأسير الراكع ويمسك بخنجر لضربه. كما يتجلى تأثير الفن المصري في نقوش تابوت أحيرام في كل من:
 - ١- الشكل العام للتابوت من أنواع التوابيت المصرية.
 - ٢- وجود شريط من نبات اللوتس المبرعم بالتبادل مع نبات اللوتس المتفتح مأخوذ من أسلوب زخرفة جدران حجرات المقابر المصرية المزخرفة بأكاليل من أوراق اللوتس وبتلاتها.
 - ٣- فكرة العروش التي تحيط بها جوانب تتخذ أشكال حيوانية (هيئة أبو الهول) هو أسلوب مصري مستلهم من أشكال العروش الملكية المصرية، وخاصة في عهد الدولة الحديثة.
 - ٤- موطئ الأقدام التي يضع عليها الملك قدميه هو عادة مصرية قديمة.
 - ٥- منظر النادبات مستوحى من مناظر الجنازات في مقابر أفراد الدولة الحديثة.
 - ٦- ظهر تأثير الفن الآشوري والحيثي في أشكال الأسود التي تزين مقبض غطاء التابوت، ومن هنا فإنه يمكننا القول بأن أسلوب نقوش هذا التابوت يمكن

أن نطلق عليه أسلوب طراز دولي حيث يجمع بين ملامحه الفنية العديد من العناصر الفنية المنتشرة في منطقة الشرق الأدنى القديم.

ج- نقوش الأفراد:

- ١- مناظر الحياة الزراعية مستلهمة من مناظر مقابر أفراد الدولة القديمة.
- ٢- مناظر الحفلات الموسيقية قد كثر تصويرها في مقابر أفراد الدولة الحديثة في منطقتي شيخ عبد القرنة والعسايف.
- ٣- قدمت لنا عجايب مجدو مناظر تصوير الأفراد على العربات الحربية ومهاجمة الأعداء، وهي مناظر منتشرة في معابد الدولة الحديثة.

ثالثا: الفنون الصغرى:

أ- الحلى:

تأثرت الحلى السورية كثيرا بالملامح العامة للصياغة المصرية القديمة، وذلك في كل من:

- ١- ياقة الصقر أو قلادة *wsh*  والتي كانت منتشرة في الحلى المصرية القديمة منذ عهد الدولة الوسطى.
- ٢- تصميم الصدرية على هيئة صرح المعبد وزخرفته بموضوعات مستلهمة من الفن المصرى القديم.
- ٣- استخدام الجعران الممنح في زخرفة الدلايات.
- ٤- تطعيم الأحزمة بعلامات هيروغليفية مثل عمود *ld* وعقدة *lil*.
- ٥- وجود الأساور الذهبية من النوع الصلب، وهو نوع مألوف في الأساور المصرية القديمة، وكذلك الأساور الخرزية.
- ٦- انتشار الخواتم المزخرفة بشكل الجعران في موضع الفص من الخاتم.
- ٧- استخدام بعض العلامات الهيروغليفية في تجميل بعض قطع الحلى.

ب- أدوات الزينة:

- ١- اقتبس الفنان السورى الأشكال المصرية فى أدوات الزينة، ومنها الأنواط والشارات التى يمسك بها فى يده والمزخرفة إما بزخارف جزاجية أو زخارف دائرية، وكانت منتشرة فى جبانة كل من دهشور واللاهون فى الدولة الوسطى.
- ٢- تشكيل مقبض المرايا على هيئة زهرة اللوتس المصرية، والتى كانت رمز للبعث والحياة فى الديانة المصرية القديمة.

تشكيل علب أدوات التجميل بأشكال مستوحاة من الفن المصري القديم، مثل العلب التي على هيئة امرأة تؤدي حركات رياضية، أو على هيئة حيوانية مثل البطة والسمكة.

١- تشابهت طرز أواني المراهم والعطور المعدنية من جبيل مع طرز الأواني المصرية الموجودة في كل من دهشور واللاهون من الدولة الوسطى، ولكنها كانت أكثر حجماً من مثيلاتها المصرية.

ج- الجعارين:

تأثرت الجعارين في مجملها بالجعارين المصرية، من حيث الهيئة والزخارف سواء كانت حلزونية أو نباتية أو بعض العلامات الهيروغليفية.

د- الأختام الأسطوانية:

كانت الأختام ذات أصل سوري ولكن تأثير الفن المصري بدا واضحاً عليها في كل من:

- ١- تصوير الآلهة المصرية ست وهور ورشف إلى جانب أشكال أبو الهول.
- ٢- تسريحات الشعر وأغطية الرأس ذات أصل مصري، وأيضاً معظم موديلات الملابس كانت ذات أصول مصرية.
- ٣- وجود بعض الرموز المقدسة مثل قرص الشمس المجنح أو الصقر حورس باسطاً جناحيه.
- ٤- وجود علامة الحياة المصرية عنخ H في كتابات الأختام، حيث إنها تعتبر من أكثر العلامات الهيروغليفية التي اقتبسها الفنان السوري ونفذها في نقوشه، ولكن مع اختلاف أسلوب تمثيلها في الفنون المصرية حيث ظهرت منفردة الساقين إلى حد ما.

هـ- الأواني:

١- زخرفت بعض الأواني الحجرية بعلامات هيروغليفية مثل علامة الحياة عنخ. وقدمت لنا زخارف إناء أوجاريت الخاص بالملك نغمادو الثاني العديد من العناصر الفنية المصرية:

- ١- زخرفة الكورنيش المصري المستوحاة من العمارة المصرية.
 - ٢- زخرفة الأعمدة بثلاثة أشكال نباتية مركبة.
 - ٣- وجود بعض الكتابات الهيروغليفية.
 - ٤- غطاء رأس الأميرة يشبه غطاء رأس سيدات الدولة الحديثة.
 - ٥- أسلوب موديل ملابس الأميرة مستوحى من ملابس أميرات الدولة الحديثة.
- وفي مجال الأواني المعدنية تأثر الفنان السوري بالفن المصري في كل من:
- ١- أجنحة الأسود المبسوطة.

- ٢- أساليب أغصان الأشجار التي ملأت الفراغات مطابقة لما جاء على نقوش إناء الألبستر الخاص بالملك توت عنخ آمون.
- ٣- تفاصيل روس الحيوانات وتصويرها من الجانب Profile.

و- السيوف والخناجر:

- ١- زخرفت الخناجر بموضوعات مستوحاة من الفن المصري القديم.
- ٢- زخرفت مقابض الأسلحة بشكل لزهرة البردى ونقش على بعضها بعض الكتابات الهيروغليفية.
- ٣- هيئة الملوك هي نفس هيئة الملوك في الفن المصري القديم من حيث التاج الأبيض والقوام الممشوق والتنورة القصيرة ذات المنزر العريض.

يتضح مما سبق عرضه بأن أوج العلاقة الفنية بين فنون الساحل السوري والفنون المصرية القديمة كانت خلال عصرى البرونز الأوسط والمتأخر، وذلك من خلال رصد بعض النماذج الفنية السورية التي تأثرت بمظاهر الفن المصري القديم.

- AJA: American Journal of Archaeology. Archaeol. Inst. of Amer. (New York, Baltimore).
- BAR: Biblical Archaeology Review. Bibl. Archaeol. Soc. (Washington, D. C.)
- BASOR: Bulletin of the American Schools of Oriental Research in Jerusalem and Baghdad (New Haven).
- Berytus: Berytus. Archaeol. Stud. Mus. D'archéal., Uni. Amer. de Beyrsuth.
- Bibl Arch: The Biblical Archaeologist. Amer. Schools of Oriental Research. (Ann Arbor, Mich, New – Haven)
- BM Beyr Bulletin du Musée de Beyrouth (Paris).
- CG: Catalogue Général de Antiquites Egyptienns du Musée du Caire, Le Caire.
- IFAO: Institut Francais d'Archeologie Orientale, Le Caire.
- JANES: Journal of the Ancient Near Eastern Society. Uni. Columbia (New York).
- JAOS: Journal of the American Oriental Society (Baltimore, New Haven).
- JEA: Journal of Egyptian Archaeology, Egypt Explor. Soc. (Londres)
- JESHO: Journal of the Economic and Social History of the Orient (Leyde).
- JNES: Journal of Near Eastern Studies Dept. of Near Eastern Lang and Civil is, Univ. de Chicago Continue AJSL.
- Kêmi: Kêmi. Rev. de p hil et d'archeol. Egypt. et Copte (Paris).
- LÄ: Lexikon der Ägyptologie, Wiesbaden.
- MÄS: Muncher Ägyptologische Studien, Berlin.

- MET: Mond Excavation at Thebes (Londres).
- MUSJ: Melanges de L'Uniuverstité Saint - Joseph (Beyrouth).
- Orientalia: Orientalia Comment Periodici Pontif Inst. biblici (Rome).
- PM: Porter, B., & Moss, R., Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyptic Texts, Reliefs, and Paintings, vol. 7, Oxford (1995).
- StudPhoen: Studia Phoenicia (Louvain).
- Syria: Syria Rev. d'art orient et d'archéol. (Paris).
- Wb: Erman, A., Grapow, H., Worterbuch der ägyptischen sprache, 7 Bde., Leipzig Berlin.

أولاً: المراجع العربية والمترجمة

- أ. ش. شيفمان: ثقافة أوجاريت في القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد، ترجمة: حسان إسحق، دمشق (١٩٨٨).
- حسن السعدى: دراسة مرجعية للعلاقات المصرية السورية في الألف الثاني قبل الميلاد، مجلة حوليات الأدب العلمية الاجتماعية، جامعة الكويت، عدد ٢٢ (٢٠٠١، ٢٠٠٢).
- رشيد الناضوري: المدخل في دراسة بعض جوانب العطاء الفكرى لإنسان الشرق الأدنى القديم، بيروت (١٩٦٩).
- سيد توفيق: تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم (مصر، العراق)، القاهرة (١٩٨٧).
- عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، القاهرة (١٩٦٦)
- على أبو عساف: فنون الممالك السورية، دمشق (١٩٩٣)
- على موسى رضوان: تاريخ الفن في العالم القديم، القاهرة (٢٠٠٣)
- لاجارس: تقرير أولى لحفريات أوجاريت، مجلة حوليات الأثرية العربية السورية، عدد ٢٥ (١٩٧٥)
- محمد بيومي مهران: المدن الفينيقية، بيروت (١٩٩٤).
- محمد صلاح الخولى: بعض مظاهر التبادل الحضارى في بعض المدن الحدودية في الوطن العربي، الندوة العلمية الأولى لجمعية الأثريين العرب، الجزء الأول، القاهرة (١٩٩٩)

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- Ahitw, S., Canaanite Toponyms in Ancient Egypt, Jerusalem (1984).
- Albright, W., "The Phoenician Inscriptions of the Tenth Century", JAOS vol., 67 (1947).
- Aldred, C., New Kingdom Art in Ancient Egypt, London (1951).
- _____, Jewels of The Pharaohs, London (1978).
- _____, Egyptian Art, London (1985).
- Andrews, C., Ancient Egyptian Jewellery London (1990).
- Astour, M., "The Origin of the Terms "Canaan", "Phoenician", And "Purple", JNES vol., XXIV, Num 4 (1965).
- Barnett, R., "Anath, Ba aal and Pasargadae", MUSJ vol., XLV (1969).
- _____, Ancient Ivories in the Middle East, London (1982).
- Baurain, C., "Portées Chronologique et Geographique du Terme "Phenicien", Stud Phoen vol., IV (1986).
- Benedite, G., "Objects de Toilette", CG., II, Le Caire (1911).
- Ben-Tor, A., "The Trade Relations of Palestine", The Early Bronze Age", JESHO vol., 29 (1986).
- Blackman, The Rock Tombes of Meir, Part I, London (1914).
- Boissier, A., "Cylindre- Syro Egyptien, "Syria vol., XI (1930).

- Brunton, G., El-Lahun, London (1920).
- Carter, H., The Tomb of Tut- Ankh- Amen, London (1933).
- Caubet, A., Les Tresors d'orfeveriede Byblos. dans Liban Lautre rive, Paris (1998).
- Chehab, M., "Un Trésor d'offervrerie Syro- Egyptien, BM Beyr vol. 1, (1937).
- _____, "Noms de Personnalités Egyptiennes Decouverts Au Liban", BM Beyr vol., XXII (1969).
- _____, "Observations au Sujet Sarcophage d'Ahiram", MUSJ vol., 46 (1970).
- Contenau, G., Manuel d'archeologie Orientale, Paris (1931).
- Davies, N., The Tomb of Antefoker- Vizier of Sesostris, London (1920).
- _____, Ancient Egyptian Paintings, III, London (1923).
- _____, The Tomb of Two Officials of Thutmosis IV, London (1923).
- _____, The Tombs of Menkhperra – sonb, Amenmose And Another, London (1933).
- _____, and Gardiner, A., "Seven Private Tombs at Gurnah", MET 2 (1948).
- Desrochs-Noblecourt, Chr., "Interpretation et Datation d'une Scene Gravée sur deux Fragments de Recipient en Albatre Provenant des fouilles du palas D'ugarit, Ugaritica II, Paris (1956).
- Dunand, M., "Les Egyptiens à Beyrouth", Syria IX (1928).
- _____, Fouilles de Byblos, Tome 1 (1926- 1932) Texte, Pairs (1939).

- _____, Tome II (1933-38) Texte, Paris (1954).
- _____, "Rapport Preliminaire Sur les Fouilles de Byblos en 1962", BM Beyr vol., XVII (1964).
- Dussaud, R., "Bibliographie d'apres Victor Berard, Le nom des Pheniciens, dans Revue de L'histoire des religions". Syria vol., VIII (1927).
- _____, L'Art Phenicien du II^e Millenaire, Paris (1949).
- Echt, R., "Les Ivories Figures de Kamid El- Loz et L'Art Phenicien de II^e Millenaire, StudPhoen vol., III (1985).
- Engelbach, R., Riqqeh and Memphis VI, London (1915).
- _____, Harageh, London (1923).
- Feucht- Putz, E., Die Königlichen Pektorale, Munchen, Bamberg (1967).
- Frankfort, H., Cylinder Seals: A Documentary Eassy on the Art and Religion of the Ancient Near East, London (1939).
- _____, The Art and Architecture of the Ancient Orient, London (1958).
- Gardiner, A., The Tomb of Huy, London (1926).
- _____, Late Egyptian Miscellanies, Bruxelles (1937).
- _____, Ancient Egyptian Anomastica, London (1947).
- Giveon, R., The Impact of Egypt on Canaan, Jerusalem (1978).
- _____, LÄ, V, S. 1039.
- Gordon, H., The Common Background of Greek and Hebrew Civilization, New York (1965).
- Gorelick, L., & Gwinnett, A., The Origin and Development of the Ancient Near Eastern Cylinder Seal, Expeditions 23 (1981).

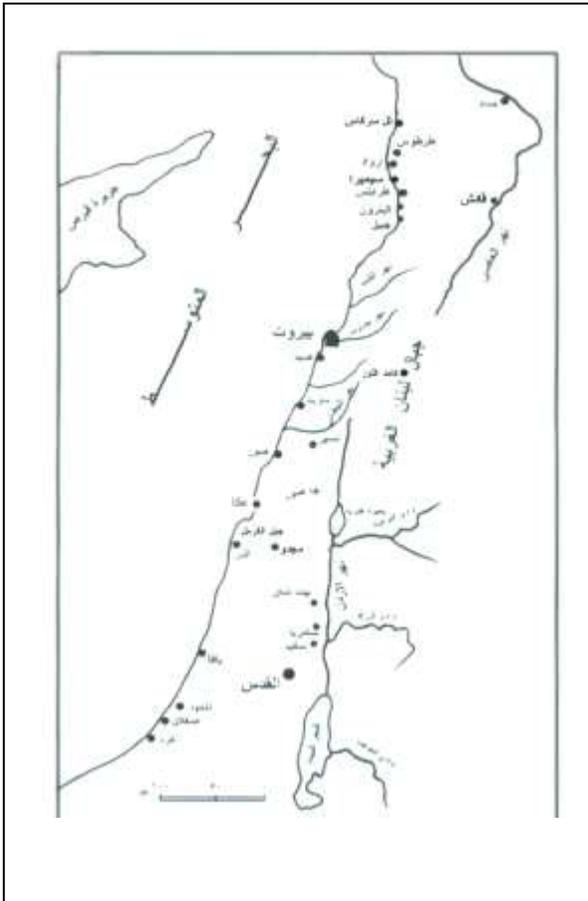
- Gray, J., The Canaanites, London (1964).
- Gubel, E., Les Pheniciens et Le Monde Mediterranean, Brussels (1986).
- _____, Phoenician Furniture, "StudPhoen vol., VII (1987).
- _____, & Briquel – Chantsnnet, F., Les Pheniciens aux origins du Liban, Paris (1998).
- Hall, E., "The Pharaoh Smites His Enemies, "MÄS vol., 44 (1986).
- Hamann, R., Ägyptische Kunst Berlin (1949).
- Hayes, W., The Scepter of Egypt, 2 parts, New York (1953, 1959).
- Helck, W., Die Beziehungen Ägyptens zur vorderaisen in 2 und 3, Jahrtausends, v. chr. Wiesbaden (1971).
- Hitti, P., Lebanon In History, London (1957).
- Jidejian, N., Byblos Through The Ages, Beirut (1968).
- Kantour, H., "Syro- Palestinian Ivories", JNES vol., 15 (1956).
- Killen, G., Ancient Egyptian Furniture, 2 vols., (1981-1994).
- Kuschke, A., "La Statuetten I voire (KL 64: 534)", BM Beyr vol., 19 (1966).
- Lagarce, E., "La XXXIV Compagne de Fouilles a Ras Shamra en 1973", Syria vol., LI (1974).
- Leclant, J., "Les Relations entre L'Egypte et la Phenicie du Voyage d'ounomon a expedition d'Alexandre, dans (Ward, W., The Role of the Phoenicians in The Interaction of Mediterranean Civilizations", Beirut (1968).

- _____, Ägypten, part 2, Munchen (1980).
- Lepinski, E., Phenicie, dans Dictionnaire de la Civilization Phenicienne et Punique, Brepols (1992).
- Markoe, G., "The Emergence of Phoenician Art", BASOR vol., 279 (1990).
- _____, Phoenicians, London (2000).
- Martin, M., "A Preliminary Report After Rexamination of the Byblian Inscriptions", Orientalia 30 (1961).
- Matoian , V., Faience et Verre, dans Liban L'autre rive, Paris (1998).
- Mesnil Du Buisson, C., L'Ancienne Qatna", Syria vol., IX (1928).
- Montet, P., "Notes et Documents pour servir à L'histoire des Relations entre L'ancienne Egypte et la Syria", Kemi vol., I (1928).
- _____, Byblos et L'Eypte, Quatre Compagnes de Fouilles à Gebeil (1921-1922-1923-1924) Texte et Atlas, Paris (1928-1929).
- _____, "Sur Quelques Objets Provenant de Byblos", Syria vol., X (1929).
- _____, Sur Les Relique De L'Art Syrien Dans L'Egypte Du Nouvel Empire, Paris (1937).
- _____, "Le Drame D'Avaris", Essai Sur La Penetration des Simites en Egypte, Paris (1941).
- Morgan, J., Fouilles à Dachchure en 1894-1895, Vienne (1903).
- Naville, E., "Le Vase à Parfum de Byblos", Syria vol., III (1922).
- Newberry, E., "A Middle kingdom Mayor of Byblos", JEA vol., XIV (1928).

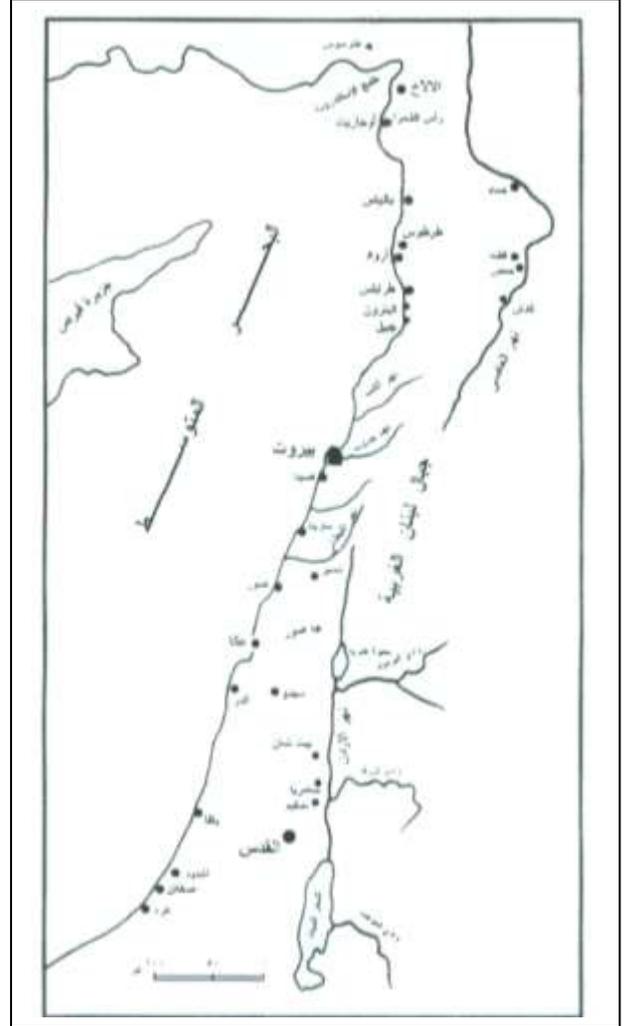
- Parrot, A., Les Pheniciens, Paris (1975).
- _____, Chehab, M., and Moscati, S., “Les Pheniciens, Paris (1977).
- Perrot, G., Histoire de L’Art, III, Paris (1885).
- Pittman, H., Cylinder Seals and Scarabes in the Ancient Near East, Civilization of the Ancient Near East, vol., III, New York (1995).
- Porada, E., “Notes on The Sarcophagus of Ahirom”, JANES vol., 5 (1973).
- Quibell, J., Hierakonpolis, London (1900).
- Riss, P., “L’Activite de la Mission Archeologique Danoise Sur la Côte Phenicienne en (1961) dans : Les Annales Archeologiques de Syrie vol., XIII (1963).
- Roaf, M., Cultural Atlas of Mesopotamia, London (1990).
- Rollig, H., Altkanaanitische Inschriften, Wiesbaden (1966).
- Sader, H., Dieux de Bronze, d’or et argent, dans Liban, L’autre rive, Paris (1998).
- Salles, J., Byblos, dans Liban, L’autre rive, Paris (1998).
- Schaeffer, A., “Les Fouilles de Minet- El-Beida et de Ras Shamra”, Syria vol., XII (1931).
- _____, “Les Fouilles de Minet El Beida et de Ras Shamra”, Syria vol., XIV (1933).
- _____, “Les Fouilles De Ras- Shamra”, Syria vol., XV (1934).
- _____, “Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit”, Syria vol., XVII (1936).
- _____, “Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit”, Syria vol., XVIII (1937).

- _____, "Apercu de L'Histoire d'Ugarit d'après les Decouvertes faites à Ras shamra", Ugaritica vol., I, Paris (1939).
- _____, "Ugaritica", II (1949) .
- _____, "Les Fouilles de Ras Shamra", Syria vol., XXXI (1954).
- _____, "Materiaux pour L'Etude des Relations Intre Ugarit Et-L'Egypte- Le Vase de Marige du Roi Niqmad d'Ugarit Avec Une Princesse Egyptienne, dans: Ugaritca III, Paris (1956).
- _____, "Fouilles et Decouverts des XVIII et XIX Campagnes (1954-1955)", Ugaritica vol., V, Paris (1962).
- _____, Corpus I des Cylindres Sceaux de Ras Shamra, Paris (1983).
- Schäfer, H., und Androa, W., Die Kunst des Alten Orients, Berlin (1952).
- Schulman, A., "Diplomatic Marriage in the Egyptian New Kingdom", JNES 38 (1979).
- Settgast, J., Tutanckamun, Mainz (1980).
- Smith, W., Interconnections in the Ancient Near East – A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia, London (1965).
- _____, "Influences of Middle Kingdom of Egypt in Western Asia, Especially in Byblos", AJA, vol., 73 (1969).
- _____, The Art and Architecture of Ancient Egypt, London (1981).
- Stadelmann, R., LÄ, I, Wiesbaden (1975).
- Teixidor, J., "L'Inscription d'Ahiram à Nouveau", Syria vol., LXIV (1987).
- Thahlmann, J., Liban à L'âge du Bronze, dans Liban, L'autre rive, Paris (1998).

- Vance, D., "Literary Sources for the History of Palestine and Syria: The Phoenician Inscriptions, Part I", Bibl Arch vol., 57 (1994).
- Vandier, J., Manuel d'Archeologie Egyptienne, La Statuaire, Tome III, Paris (1958).
- _____, Manuel d'Archeologie Egyptienne, Bas-Reliefs et Peintures, Tome IV, Paris (1964).
- Ward, W., "Un Cylinder Syrien Inscrit de la derniere periode Intermediaire", Syria vol., XLII, 2 fase (1965).
- _____, "The Scarabs, Scarabiod and Amulet. Plaque from Tyrian Cinerary Urnus", Berytus vol., XXXIX (1991).
- _____, "Egyptian Objects from the Beirut Tombs", Berytus vol., XLI (1993-1994).
- _____, "Archaeology in Lebanon in the Twentieth Century", BAR vol., 57, Nr. 2, (1994).
- Weill, M., "Complements pour la Fin Du Moyen Empire Egypiten", IFAO 32 (1932).
- Weinstein, J., "Egyptian Relations with Palestine in the Middle Kingdom", BASOR vol., 217 (1975).
- Wildung, D., Tutanchemun, Mainz (1980).
- Wilkinson, A., Ancient Egyptian Jewellery, London (1971).
- Wilson, J., "The Egyptian Middle Kingdom at Megiddo", AJSL vol., 58 (1994).
- Wolf, W., Die Kunst Ägyptens, Stuttgart (1957).



شكل رقم (٢): منطقة الساحل الفينيقي خلال الألف الثاني ق.م



شكل رقم (١): الموقع الجغرافي للساحل السوري خلال الألف الثاني ق.م



شكل رقم (٤): تمثالان من البرونز لإلهين، جبيل،
الدولة الوسطى.

نقلًا عن: Sader, H., Dieux de Bronze, d'or
et argent, dans Liban, L'autre rive,



شكل رقم (٣): تمثال من البرونز للإله أوجاريت،
الدولة الوسطى

نقلًا عن: علي أبو عساف: فنون الممالك القديمة،
دمشق (١٩٩٣) صورة رقم ١١٠



شكل رقم (٥-ب) : تمثال من البرونز لإلهين - كامد اللوز، الدولة الحديثة

نقلاً عن: Sader, H., op. cit., p. 94



شكل رقم (٧) : تمثال من البرونز المغطى بالذهب على هيئة أبو الهول، معبد المسلات، ببلوس، الدولة الوسطى

نقلاً عن: Smith, W., *Interconnections in the Ancient Near East – A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*, London (1965).



شكل رقم (٥- أ) : تمثال من البرونز للإله رشف، أوجاريت، الدولة الحديثة
نقلاً عن:

Schaeffer, A., "Apercu de L'Histoire d'Ugarit d'apres les Decouverts faites à Ras shamra", *Ugaritica* vol., I, Paris (1939) pl.

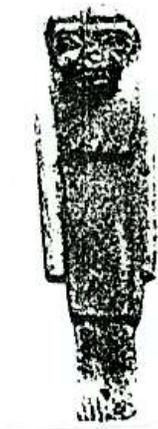


شكل رقم (٦) : تمثال على هيئة أبو الهول للأميرة إتا، قطنة، الدولة الوسطى

نقلاً عن: Mesnil Du Buisson, C., *L'Ancienne Qatna*", *Syria* vol., IX

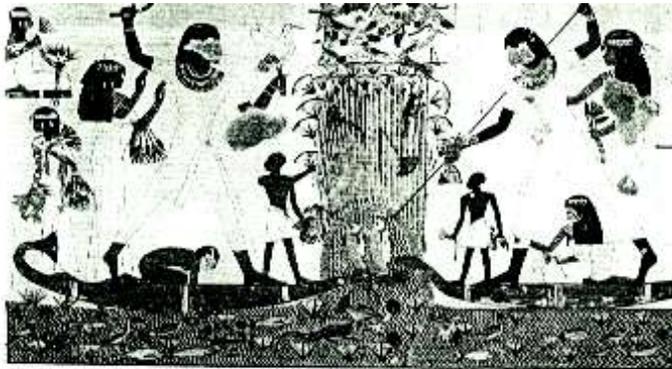


شكل رقم (٩): تمثال على هيئة أبو الهول للملك
أمنمحات الرابع، بيروت الدولة الوسطى
Ward, W., "Archaeology in
Lebanon in the Twentieth Century",
Aldred, C., *Egyptian Art*, London
نقلًا عن: 66. (1985) fig.. 85.
BAR vol.,



شكل رقم (١١-أ): تمثال من حجر الأستيت
لرجل جالساً، رأس الشمرة، دولة حديثة.
Lagarce, E., "La XXXIV
compagne de Fouilles a Ras
Shamra en 1973" Syria vol., LI
(1974)

شكل رقم (١٠): تمثال من العاج لسيدة،
جبيل، دولة وسطى
Montet, P., "Notes et
Documents pour servir à
L'histoire des Relations entre



شكل رقم (١١-ب): نقش لمنظر صيد من مقبرة مننا،
شيخ عبد القرنة، دولة حديثة.
Aldred, C., op. Cit., fig., 124



شكل رقم (١٣): تمثال من الحجر الجيري لسيدة،
أبيدوس، بداية الأسرات

نقلًا عن: Hayes, W., *The Scepter of Egypt*, New York (1978) fig., 38



شكل رقم (١٢): تمثال من العاج مسيرة، تل كامد-
اللوذ، الدولة الحديثة

نقلًا عن: Hachmann, R., Liban, L' *autre rive*, Paris (1998) p. 81



شكل رقم (١٥): شاهد قبر للإله إيل من حجر السيرينتين ،
رأس الشمرة، دولة حديثة.

نقلًا عن: Schaeffer, A., "Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit", *Syria* vol., XVIII (1937) pl. XVII.



شكل رقم (١٤): لوحة للإله بعل، رأس الشمرة،
الدولة الحديثة.

نقلًا عن: Frankfort, A., *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, London (1958) fig., 294.



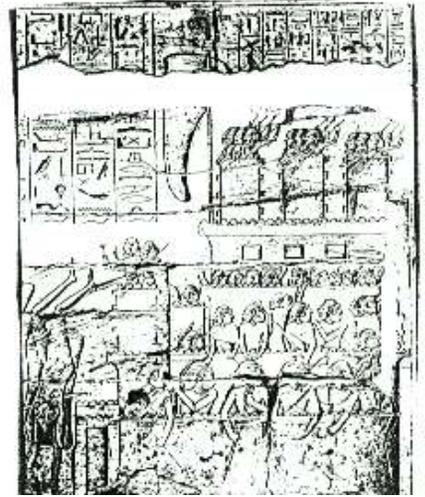
شكل رقم (١٧-أ): لوحة عاجية للإله
جبيل، مجدو، دولة حديثة.

نقلًا عن: Frankfort, H., op. cit.,
fig., 317



شكل رقم (١٨-أ): لوحة عاجية،
مجدو، ١٣٥٠ ق.م

نقلًا عن: Frankfort, H., op.
cit., fig., 312



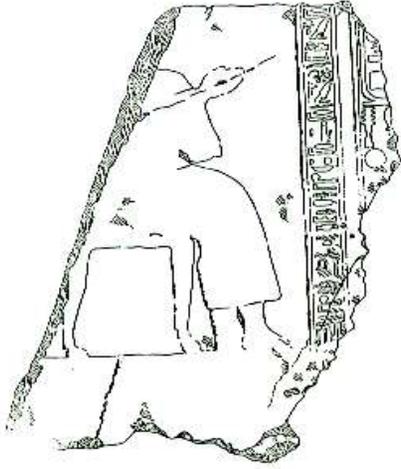
شكل رقم (١٦): نقش للأسرى السوريين،
معبد مدينة هابو، الأسرة التاسعة عشرة

نقلًا عن: Gray., J., The
Canaanites, London (1964) fig.,
24.



شكل رقم (١٧-ب): إناء من
الألبستر، مقبرة توت عنخ آمون،
دولة حديثة

نقلًا عن: Wildung, D.,
Tutanchamun, Mainz
(1980) p. 66. Nr. 5.



شكل رقم (١٨): بقايا تخطيط نقش للأمير يانتن، معبد ببلوس، الأسرة الثالثة عشرة

نقلًا عن: Smith, W., *Interconnections in the Ancient Near East – A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*, London (1965) fig., 30.

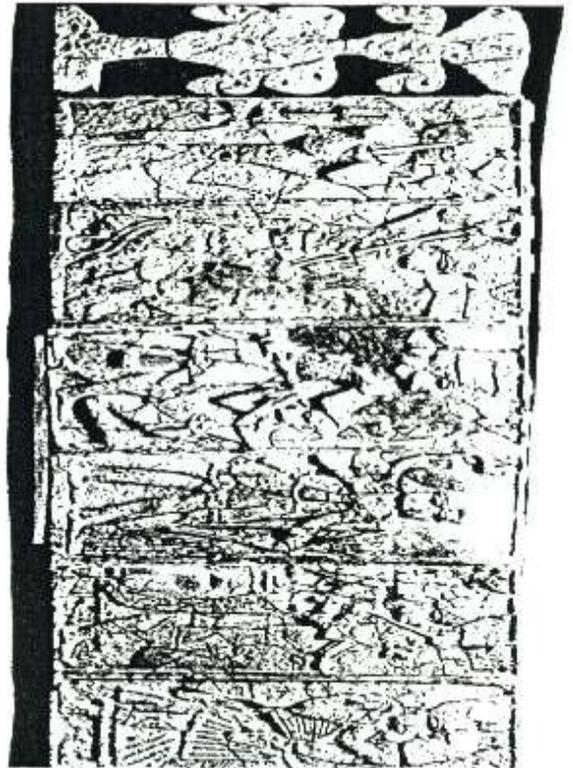


شكل رقم (١٨-ب): لوحة أسورة، الملكة تي، الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Wilkinson, A., *Ancient Egyptian Jewellery*, London (1971) pl. XXVIII.

شكل رقم (١٩-أ): منظر عام للألواح العاجية الخارجية للسرير الملكي أوجاريت، دولة حديثة

نقلًا عن: Gray, J., op. cit., fig., 10

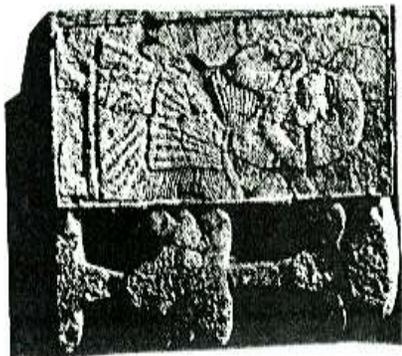




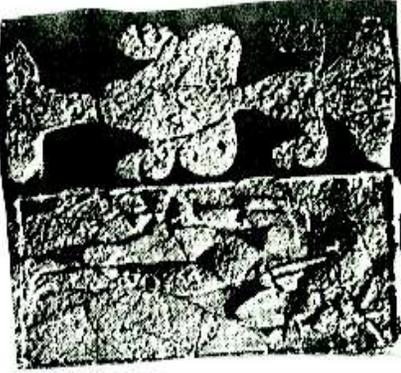
شكل رقم (٢٠-ج): رجлан مسلحان



شكل رقم (٢٠-ب): ملك يحمل سبيماً



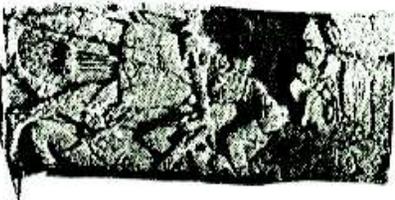
شكل رقم (٢٠-أ): رجل في وضع تعبد



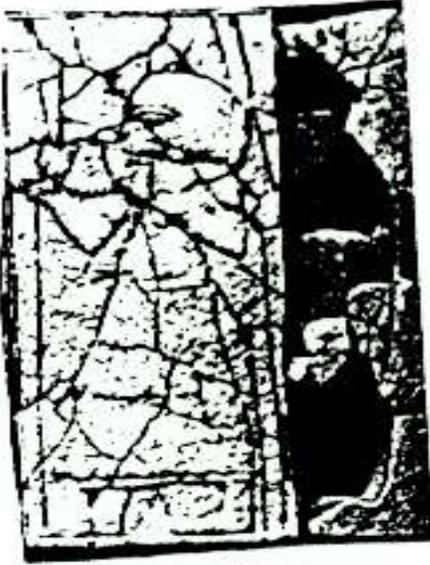
شكل رقم (٢٠-د)
ملك يقهر أحد الأعداء



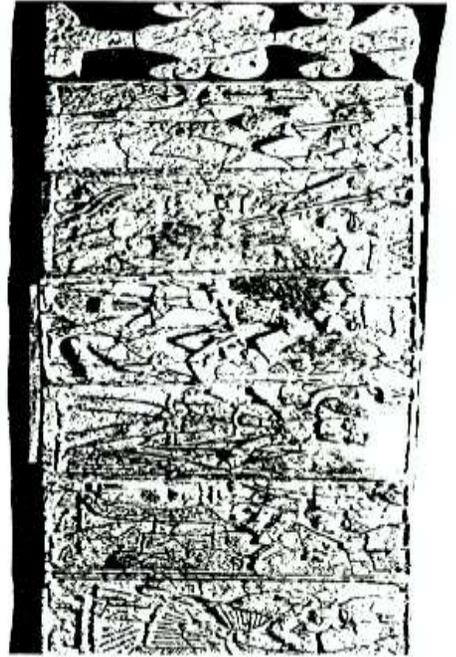
شكل رقم (٢٠-هـ): امرأة تمسك بزهرة
اللوتس و علامة الحياة



شكل رقم (٢٠-و)
ملك يطعن سبيماً برمحاه



شكل رقم (٢٢-أ): نقش لرجل بهيئة السير



شكل رقم (٢١): منظر عام للألواح العاجية الداخلية للسرير الملكي، أوجاريت، دولة حديثة نقلًا عن: Ibid., fig., 10



شكل رقم (٢٢-ج): نقش للأمير خوفو- خع- اف، الجيزة، الأسرة الرابعة نقلًا عن: Aldred, C., op.cit., fig., 25



شكل رقم (٢٢-ب): نقش تعانق زوجان



شكل رقم (٢٢-د): نقش للملك أمنحتب الثالث وزوجته تي، المتحف البريطاني

نقلًا عن: Smith, W., The Art and Architecture of Ancient Egypt, London (1981) fig., 316.



شكل رقم (٢٢-هـ): نقش للإلهة عنات ترضع أميرين

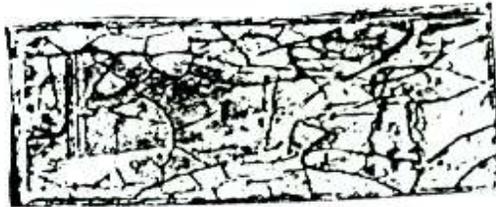
London (1981) fig., 316.



شكل رقم (٢٢-ج): نقش لرجل
يحمل عنزة



شكل رقم (٢٢-ز): نقش لقتاص
يحمل سلاحه



شكل رقم (٢٢-و): نقش
لأميرة تحمل صولجان



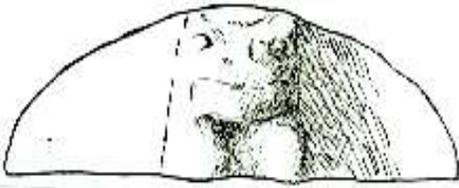
شكل رقم (٢٣-ب): نقش من مقبرة رع-مس، طيبة، الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Smith, W., The Art and

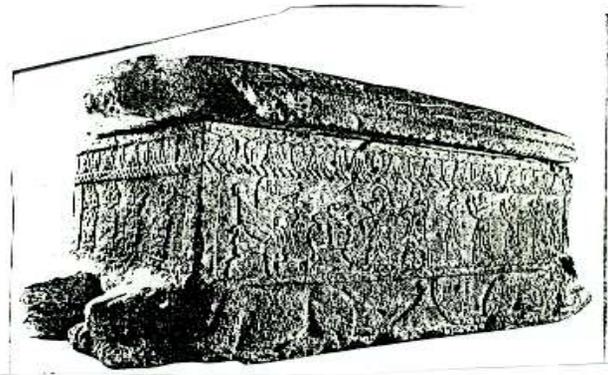
Architecture of Ancient Egypt, London (1981) figs.. 260. 203.



شكل رقم (٢٣-أ): نقش من مقبرة خع-ام-حات، طيبة، الأسرة الثامنة عشرة



شكل رقم (٢٥-أ): تخطيط لرأس أسد تابوت أحيرام، جبيل



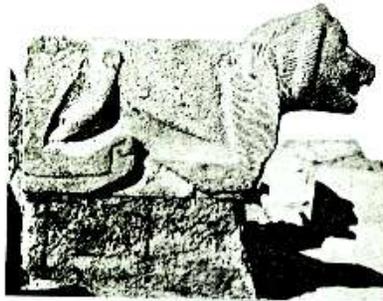
شكل رقم (٢٤): تابوت من الحجر الجيري للملك أحيرام، جبيل، الدولة الحديثة

نقلًا عن: Montet, P., op. cit., pls. CXXX

VIII- IX



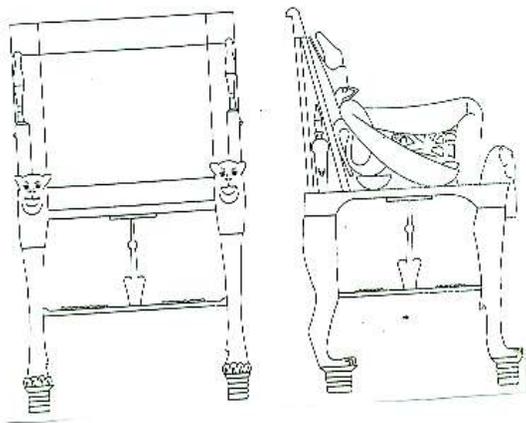
شكل رقم (٢٦): تخطيط لغطاء تابوت أحيرام



شكل رقم (٢٥-ب): شكل لأسد من حجر البازلت،
الآلاخ

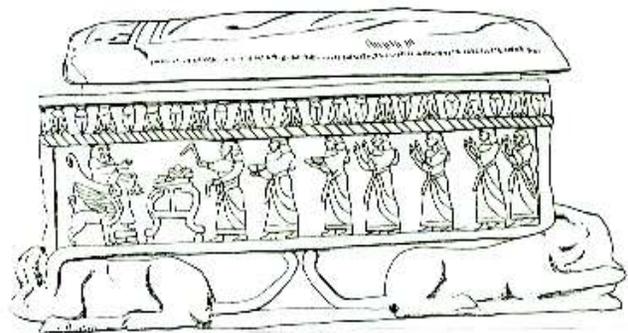
نقلًا عن: Frankfort, op. cit., figs., 328,

320

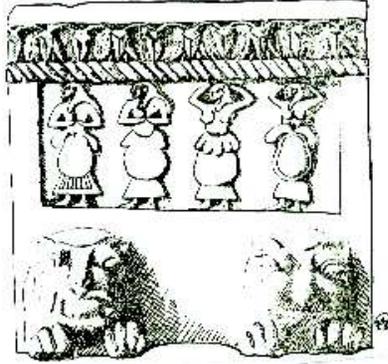


شكل رقم (٢٨): تخطيط لكرسی العرش للملك توت
عنخ - أمون، المتحف المصري، الأسرة الثامنة
عشرة

نقلًا عن: Killen, G., Ancient Egyptian
Furniture, vol., I (1981- 1994) fig., 32.



شكل رقم (٢٧): تخطيط لمنظر جانبي
احتفالي لتابوت أحيرام



شكل رقم (٢٩): تخطيط لمنظر النادبات على تابوت أحيرام،
الدولة الحديثة

نقلًا عن: Montet, P., op. cit., pl. CLXXXIX



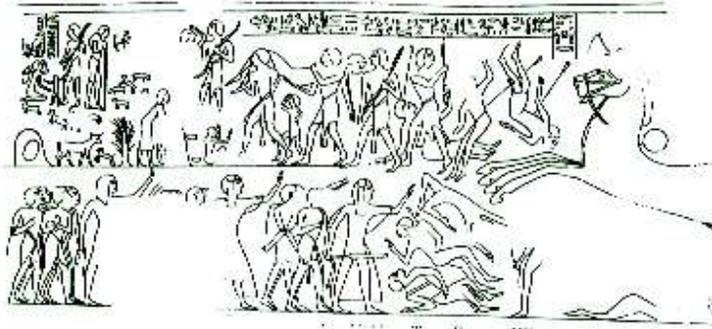
شكل رقم (٣٠): نقش للنادبات من مقبرة رع-مس، القرنه، الأسرة الثامنة عشرة
نقلًا عن: Hamann, R., Ägyptische Kunst, Berlin (1949) fig.,
246.



شكل رقم (٣١): تخطيط لمنظر احتفالي على لوح عاجي، مجدو
نقلًا عن: Frankfort, H., op. cit., fig. 316



شكل رقم (٣٢): تخطيط لمنظر معركة حربية، لوح عاجي، مجدو
نقلًا عن: Ibid., fig., 314



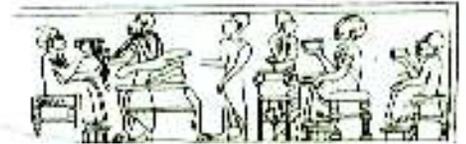
شكل رقم (٣٣): تخطيط لمنظر مهاجمة رمسيس الثاني لقرية نوبية، الأسرة التاسعة عشرة.

نقلًا عن: Smith. W., op. cit., fig., 364



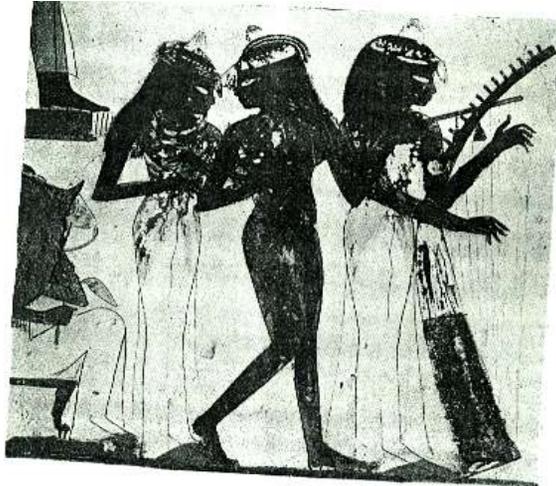
شكل رقم (٣٥): نقش لاحتفال على لوح عاجي، فلسطين

نقلًا عن: Markoe, G., "The Emergence of Phoenician Art", BASOR vol., 279 (1990)



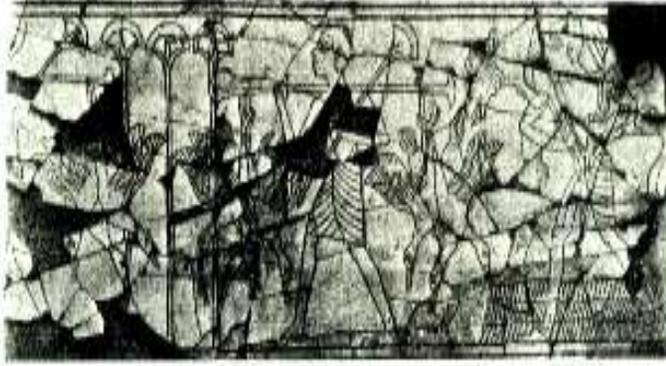
شكل رقم (٣٤): تخطيط لمنظر احتفالي على لوح عاجي، مجدو

نقلًا عن: Ibid., fig., 15

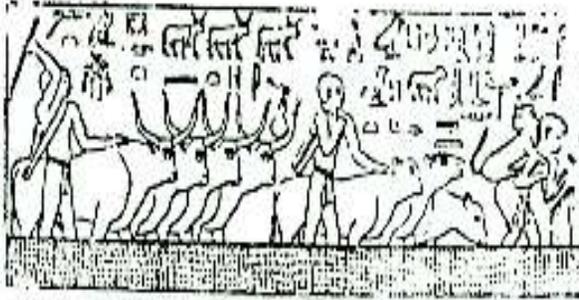


شكل رقم (٣٦): نقش حفلة موسيقية في مقبرة نخت، طيبة، الأسرة الثامنة عشرة.

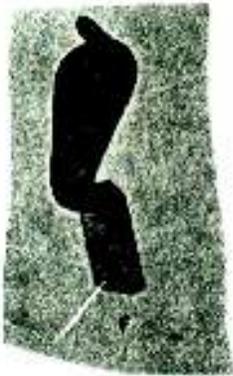
نقلًا عن: Hamann, R., op. cit., fig., 248



شكل رقم (٣٧): نقش لمنطقة أحراش البردى وصيد الأوز، فلسطين
نقلًا عن: Markoe, G., op. cit., fig., 6



شكل رقم (٣٨): تخطيط لنقش عبور مجرى مائى، مقبرة تى، سفارة الأسرة السادسة
نقلًا عن: سيد توفيق: تاريخ الفن فى الشرق الأدنى القديم (مصر، العراق)،
القاهرة (١٩٨٧)، صورة ٦٥



شكل رقم (٣٩-ب): شكل للحية المقدسة،
دهشور، الدولة الوسطى
نقلًا عن: Morgan, J., Fouilles à
Dachchure en 1894-1895, Vienne
(1903) pl. XXXVIII. f.



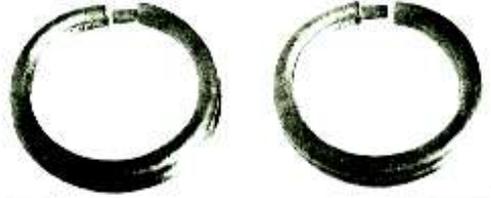
شكل رقم (٣٩-أ): شكل للحية المقدسة، جبيل، الدولة الوسطى
نقلًا عن: Montet, P., op. cit., pl. XCVIII Nr. 647.



شكل رقم (٤٠-ب): زوج من الأقراط الذهبية،

Riqqeh، الأسرة الثانية عشرة

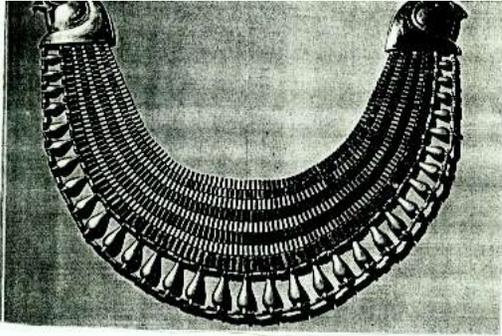
نقلًا عن: Engelbach, R., Riqqeh and
Memphis VI, London (1915) pl.
XI, Nrs. 8, 9.



شكل رقم (٤٠-أ): زوج من الأقراط الذهبية، متحف

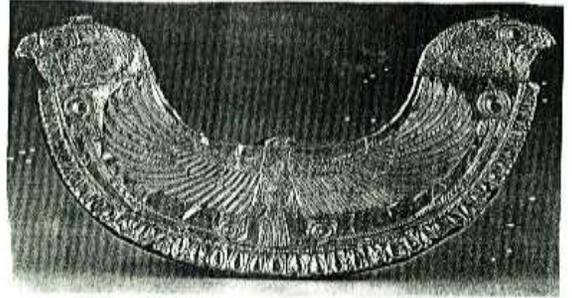
بيروت، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Chehab. M., Bulletin Du Musée De



شكل رقم (٤٢): ياقة للصدر من الذهب المطعم بالأحجار
نصف الكريمة للأميرة سنبل-تي-اس، اللشت، الأسرة
الثانية عشرة

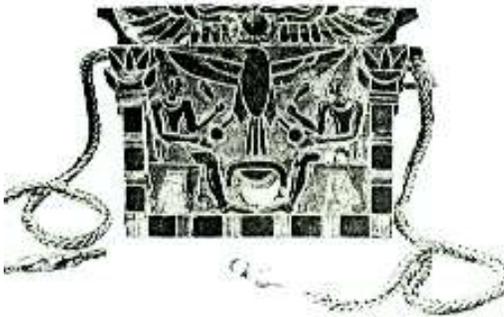
نقلًا عن: Aldred, C., Jewels of The
Pharaohs, London (1978) fig., 7.



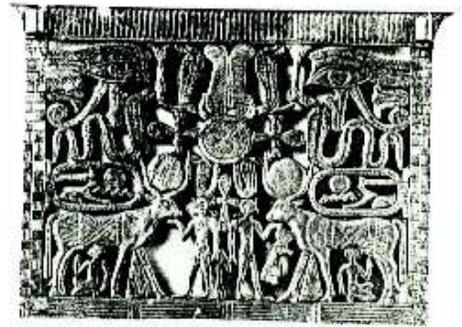
شكل رقم (٤١): ياقة الصدر من الذهب للأمرير أب- شمو-
أبي، المقبرة رقم ٢، جبيل، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Montet, P., op. cit., pl. XCV, Nr. 619

Pharaohs. London (1978) fig.. 7.

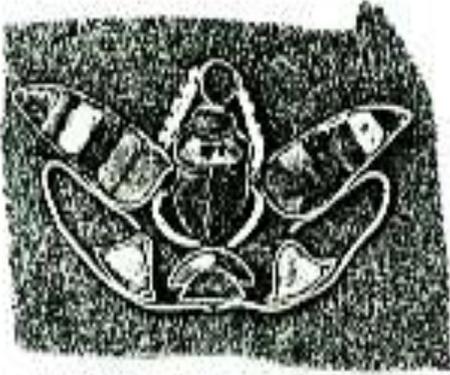


شكل رقم (٤٤-أ): صدرية للأمير أب- شمو-
أبي، المقبرة رقم ٢، جبيل، الأسرة الثانية
عشرة



شكل رقم (٤٣): صدرية ذهبية من مقبرة الأمير أب- شمو، جبيل،
الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Smith, W., Interconnections in the Ancient
Near East – A study of the Relationship between
the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia,
London (1965) fig., 27.



شكل رقم (٤٥-ب): دلاية ذهبية مزخرفة
بشكل الجعران المجنح، الأسرة الثانية
عشرة

نقلًا عن: Andrews, C., op. cit., fig.,
113-a



شكل رقم (٤٥-أ): دلاية ذهبية، متحف بيروت،
الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Chehab, M., BMB, I, Paris
(1937), pl. II, Nr. 2



شكل رقم (٤٦-ب): دلاية ذهبية، دهشور،
الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Morgan, J., op. cit., pl. XX,
Nr. 4



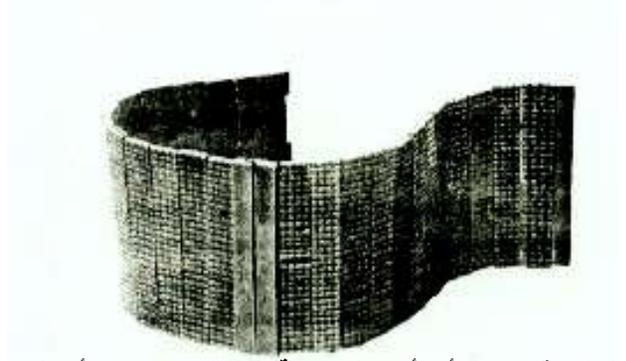
شكل رقم (٤٦-أ): دلاية ذهبية للأمير آب-
شمو- أبي، المقبرة رقم ٢، جبيل، الأسرة
الثانية عشرة

نقلًا عن: Montet, P., op. cit., pl.
XC VII



شكل رقم (٤٨-ب): أسورة خززية للأميرة سات-حتحور-
إنيت، اللاهون

نقلًا عن: Aldred, C., op. cit., p. 40

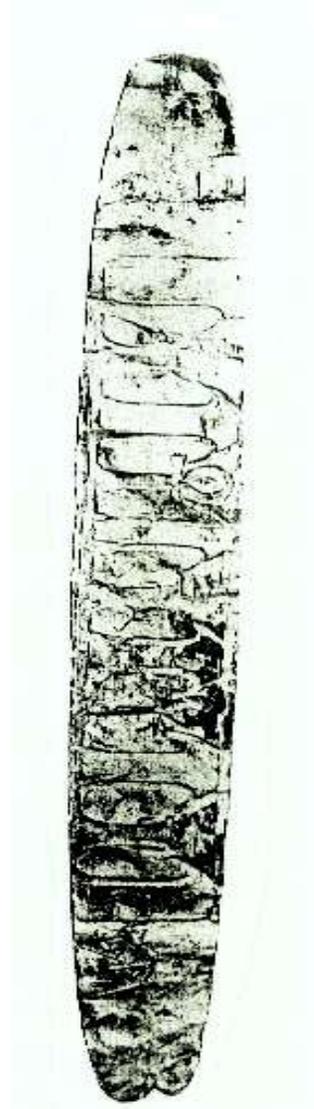


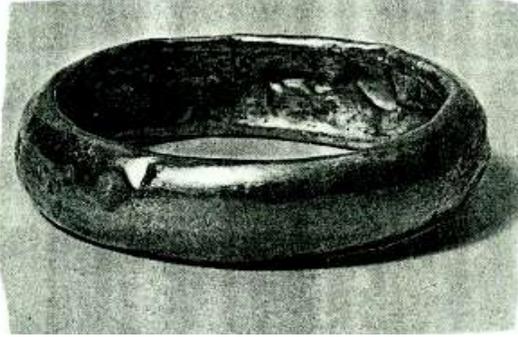
شكل رقم (٤٨-أ): أسورة خززية، متحف بيروت، الأسرة
الثانية عشرة

نقلًا عن: Chehab, M., op. cit., pl. III, Nr. 9-12

شكل رقم (٤٧): حزام ذهبي مزخرف بعلامتي e ، جيبيل،
الأسرة الثانية عشرة

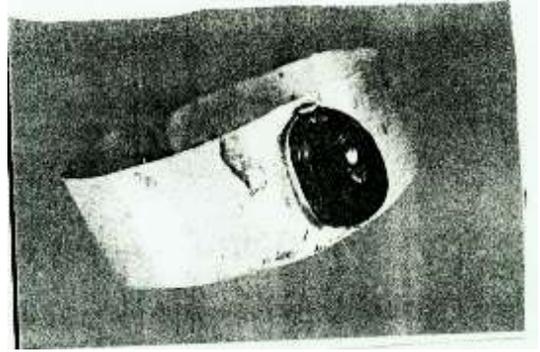
نقلًا عن: Montet, P., op.cit., pl. XCVIII, Nr. 644.





شكل رقم (٤٩-ب): أسود ذهبية للأميرة سات-
حتحور أنيت، اللاهون، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Aldred, C., op. cit., p. 41



شكل رقم (٤٩-أ): أسورة ذهبية، متحف بيروت، الأسرة
الثانية عشرة

نقلًا عن: Salles, J., Liban, L'autre, Paris
(1998) p. 43



شكل رقم (٥٠-ب): خاتم ذهبي، مزخرف
بالجعران، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Morgan, J., op. cit. pl.



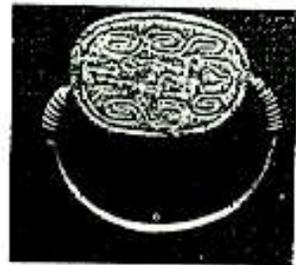
شكل رقم (٥٠-أ): خاتم ذهبي، متحف
بيروت، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Salles, J., op. cit., p. 73



شكل رقم (٥١-ب): خاتم ذهبي، منقوش باسم
امنمحات، بيروت، عصر الهكسوس نقلًا عن:

Ibid., pl. 111/2



شكل رقم (٥١-أ): خاتم ذهبي مزخرف بزخارف
حلزونية، بيروت، عصر الهكسوس

نقلًا عن: Dunand, M., "Rapport
Preliminaire Sur les Fouilles de
Byblos en 1962", BM Beyr vol.,
XVII (1964). pl. 111/2



شكل رقم (٥٢-ب): نوط ذهبي أسطوانى، دهشور،
الاسرة الثانية عشرة
نقلًا عن: Morgan, J., op. cit., pl. XXIV,
Nr. 55



شكل رقم (٥٢-أ): نوط أسطوانى من الذهب،
جبيل، الدولة الوسطى
نقلًا عن: Dunand, M., Fouilles de
Byblos, Tome 1 (1926- 1932)
Texte, Paris (1939).



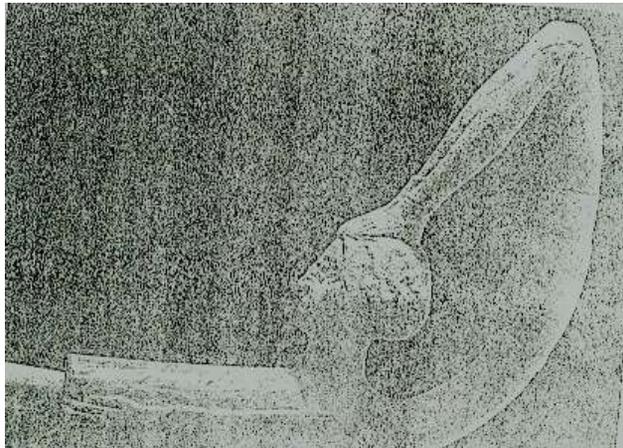
شكل رقم (٥٣-ب): نوط أسطوانى من البرونز، دهشور،
الاسرة الثانية عشرة
نقلًا عن: Morgan, J., op. cit., pl. XIX, Nr. 56



شكل رقم (٥٣-أ): نوط أسطوانى من الذهب،
جبيل، الاسرة الثانية عشرة
نقلًا عن: Dunand, M.,
op. cit., pl. CXXXVI, Nr. 1859.

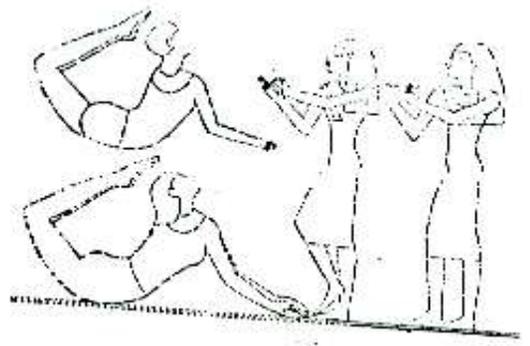


شكل رقم (٥٤-أ): مرآة من العاج من مقبرة الأمير آب- شمو- آبي، جبيل،
الأسرة الثانية عشرة
نقلًا عن: Gubel, E., Liban, L'autre rive, Paris (1998) p. 85



(شكل رقم ٥٥-أ): حلية فنية، كامد اللوز، عصر
البرونز الحديث
نقلًا عن: Echt, R., "Les Ivories Figures de Kamid
El- Loz et L' Art Phenicien de II^e Millenaire,
StudPhoen vol., III (1985) fig., 6.

شكل رقم (٥٤-ب): مرآة من العاج، طيبة،
الأسرة الثانية عشرة
نقلًا عن: Hayes, W., op. cit., fig.,
157

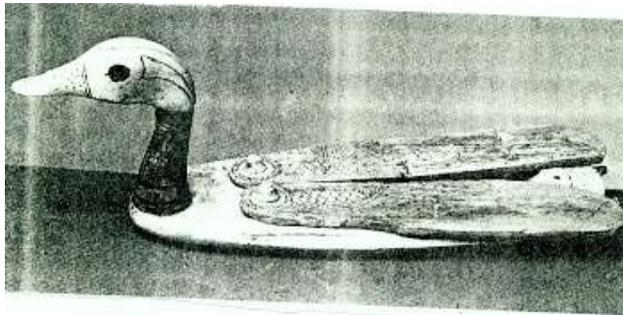


شكل رقم (٥٥-ج): إناء لوضع مساحيق التجميل،
الحجرة، الفيوم، الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Benedite, G., "Objects de Toilette", *CG.*,
II, Le Caire (1911) pl. 29.

شكل رقم (٥٥-ب): تخطيط لنقش عيد الحصاد،
مقبرة أنتف- ايقر، طيبة، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Davies, N., *The Tomb of Antefoker- Vizier of Sesostris*,
London (1920) pl. XV.



شكل رقم (٥٦-ب): علبة تجميل على هيئة بطة،
الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Smith, W., *op. cit.*, fig., 350

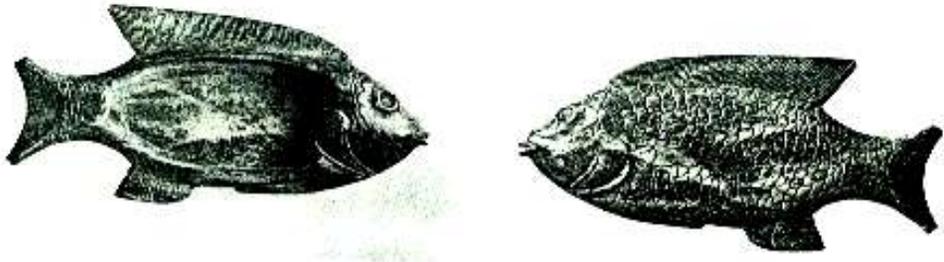


شكل رقم (٥٦-أ): علبة تجميل على هيئة بطة،
كامد، اللوز، الدولة الحديثة

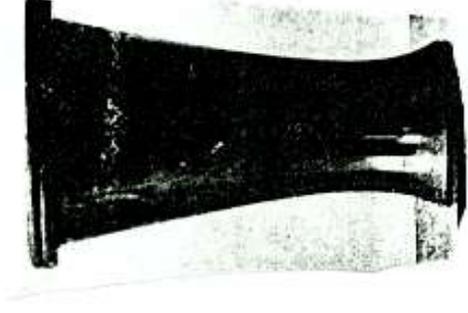
نقلًا عن: Gaubet, A., *op. cit.*, p. 88



شكل رقم (٥٧-أ): بقايا إناء على شكل سمكة، تل سوخاس، الدولة الحديثة
نقلًا عن: Riss, P., "L'Activite de la Mission Archeologique
Danoise Sur la Côte Phenicienne en (1961) dans : Les
Annales Archeologiques de Syrie vol., XIII (1963) fig., 12.

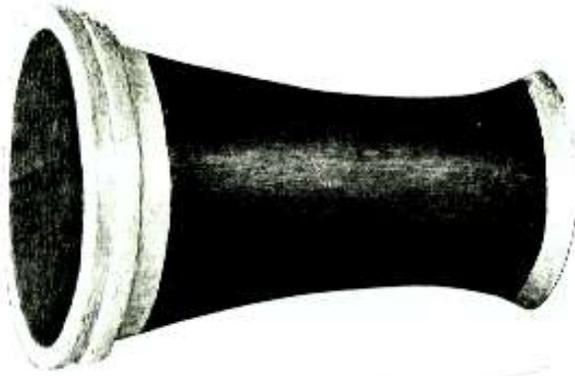


شكل رقم (٧-ب): إناء على شكل سمكة الباطي، الأسرة الثامنة عشرة
نقلًا عن: Hayes, W., op. cit., vol. II, Nr. V (1950) fig., 65



شكل رقم (١٠٩-أ): إناء من الذهب جبانة
دهشور، الأسرة الثانية عشرة

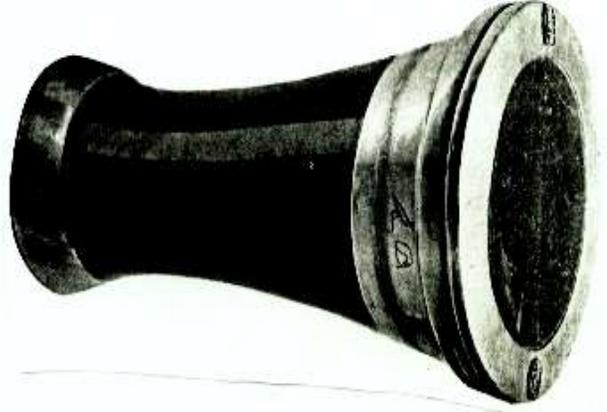
نقلًا عن: Morgan, J., op. cit., pl. XXV, Nr. 62



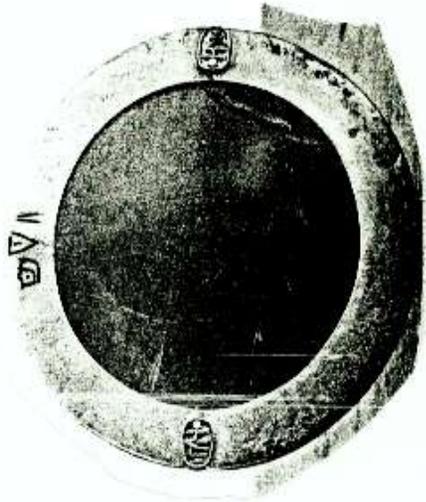
شكل رقم (١٠٩-ب): مجموعة أواني ذهبية، جبانة
اللاهون، الأسرة الثانية عشرة

نقلًا عن: Brunton, G., El-Lahun, London (1920) pl. IX

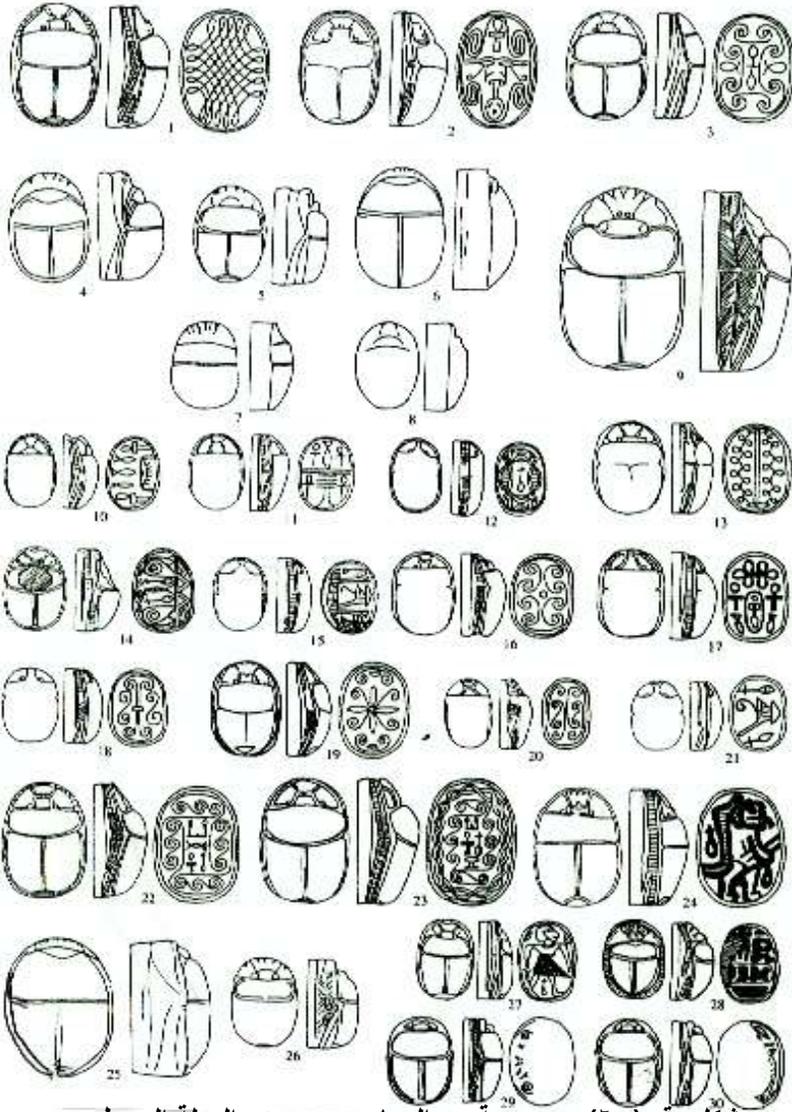




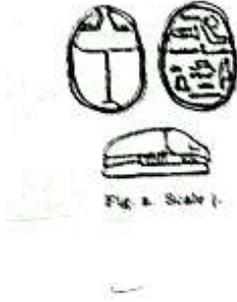
١١٧٥
١١٧٦



شكل رقم (٥٨) : إناء من مقبرة الأمير آب - شمو جبيل، الأسرة الثانية عشرة
هلاص: Montet, P., op. cit., pl. LXXXVIII, Nr. 610



شكل رقم (٦٠): مجموعة من الجعارين، بيروت، الدولة الوسطى
 نقلاً عن: Ward, A., *Egyptian Objects from the Beirut Tombs*, Berytus vol., XLI (1993-1994) pl. I.



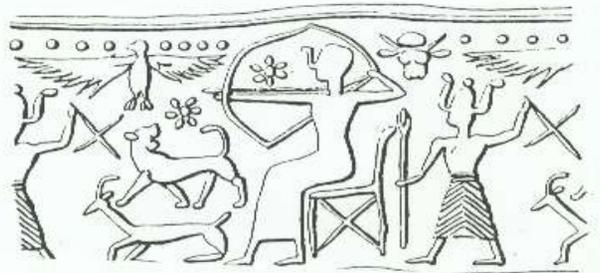
شكل رقم (٦١): جعرانان من حجر الأستيت، الدولة الوسطى
Newberry, E., "A Middle kingdom Mayor of Byblos", JEA نقلاً عن:
vol., XIV (1928) figs., 1, 2.

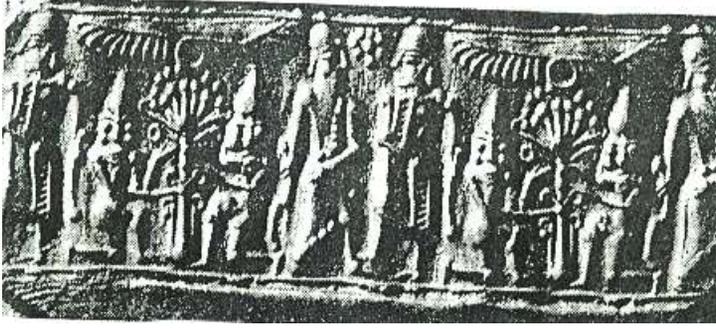


شكل رقم (٦٢): ختم أسطوانى، مجموعة خاصة، بيروت، عصر الهكسوس
Ward, W., "Un Cylinder Syrien Inscrit de la dernière periode Intermediaire", Syria vol., XLII, 2 fase
نقلاً عن: (1965) pl. V/ 1.



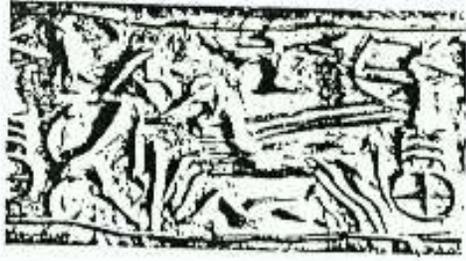
شكل رقم (٦٣): طبعة ختم أسطوانى،
أوجاريت، متحف اللوفر، دولة حديثة
نقلاً عن: Schaffer, F., Corpus I des
Cylindres Sceaux de Ras Shamra,
Paris (1983) pp. 12-13.





شكل رقم (٦٤): طبعة ختم أسطواني، أوجاريت، المتحف القومي بدمشق،
١٥٥٠ ق.م. - ٤٥٠ ق.م.

نقلًا عن : Ibid., p. 114, R. S. 14. 117.



شكل رقم (٦٥): ختم أسطواني، تل سوكاس، الدولة الحديثة،

نقلًا عن : Riss, P., "L'Activite de la Mission Archeologique Danoise Sur la Côte Phenicienne en (1961) dans : Les Annales Archeologiques de Syrie vol., XIII (1963) fig., a.



شكل رقم (٦٦): ختم أسطواني، صيدا،
متحف اللوفر، دولة حديثة

نقلًا عن : Markoe, G., op. cit., fig. 7.

شكل رقم (٦٧): تخطيط لختم أسطواني،
صيدا، متحف اللوفر، دولة حديثة

نقلًا عن : Contenau, G., Manuel d'archeologie Orientale, Paris (1931) fig., 133.





شكل رقم (٦٨): تخطيط لطبعة ختم أسطوانى، متحف اللوفر
نقلًا عن: Ibid., fig., 737



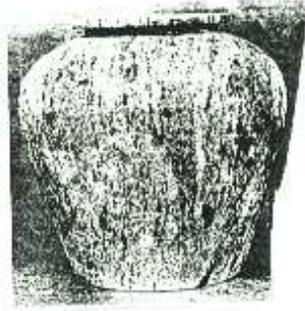
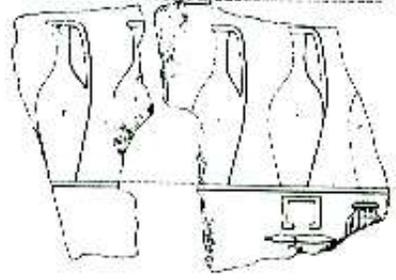
شكل رقم (٦٩-ب): إناء سورى، ملون، أبو
صير، الأسرة الأولى
نقلًا عن: Smith, W., op. cit., fig., 19



شكل رقم (٦٩-أ): "إناء من الألبستر، متحف بيروت
نقلًا عن: Chehab, M., BMB 1, Paris (1937) pl. IV,
Nr. 35

شكل رقم (٦٩ج): تخطيط لنقش الأواني السورية،
أبو صير، الأسرة الخامسة

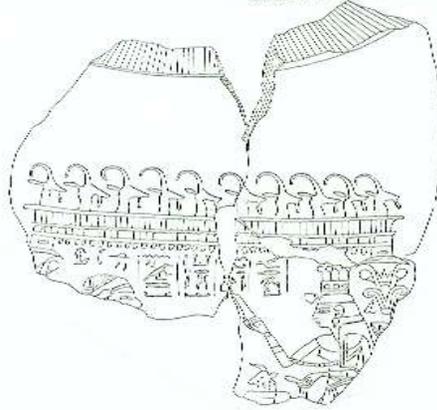
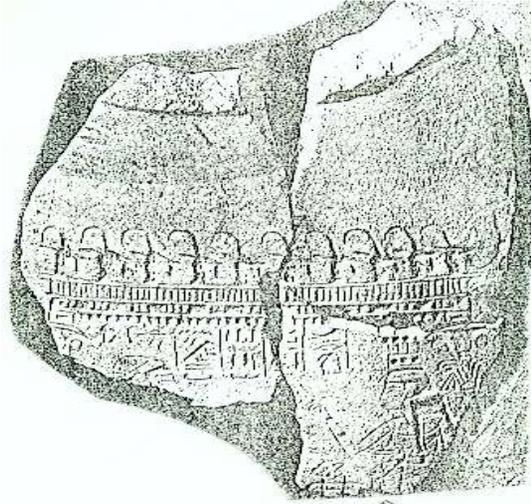
نقلًا عن: Smith, W., *Interconnections in the Ancient Near East – A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*, London (1965) fig., 7.



شكل رقم (٧٠): إناء من الرخام الأخضر، جبيل، الأسرة الثانية عشرة
نقلًا عن: Montet, P., *op. cit.*, pl. XCI, fig., 70, Nr. 619

شكل رقم (٧١): إناء من عجينة زرقاء،
متحف بيروت، الدولة الوسطى
نقلًا عن: Chehab, M., *op. cit.*, pl. IV, Nr. 36





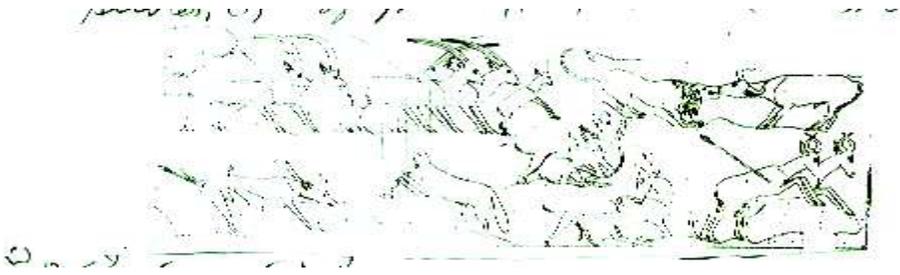
شكل رقم (٧٢): إناء من الألبستر، الملك نغمادو الثاني،
أوجاريت، المتحف القومي بدمشق، الأسرة الثانية
عشرة

نقلًا عن: Schaeffer, C., Ugaritics III, fig.,



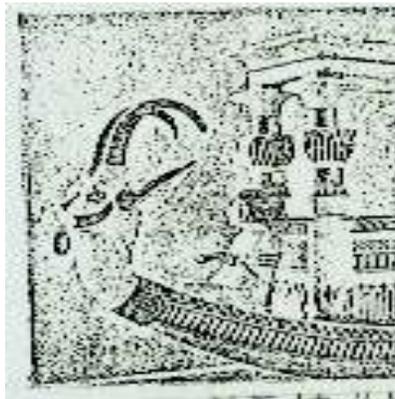
شكل رقم (٧٣-أ): تخطيط لنقش يمثل الوعول في الصحراء، مصطبة بتاح - حتب ،
سقارة، الأسرة الخامسة

نقلًا عن: Aldred, C., Egyptian Art, London (1985) fig., 48.



شكل رقم (٧٣-ب): الجزء الأمامي من قارب الملك توت - عنخ - آمون، طيبة، الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Carter, H., The Tomb of Tut- Ankh- Amen, London (1933) pl. XXIV- a, b.



شكل رقم (٧٣-ب): الجزء الأمامي من قارب الملك توت - عنخ - آمون، طيبة، الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Carter, H., The Tomb of Tut- Ankh- Amen, London (1933) pl. XXIV- a, b.



شكل رقم (٧٤-ب): طراز لعمود ذو ثلاثة
تيجان، معبد مدينة هابو، الأسرة التاسعة
عشرة

نقلًا عن: Hamann, R., op. cit.,



شكل رقم (٧٤-أ): تخطيط من مقبرة با- رع- ان
نفر، لشكل الكورنيش والإفريز والقباب، طيبة،
الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Davies, N., and Gardiner, A.,
Seven Private Tombs at Gurnah,
MET 2 (1948).



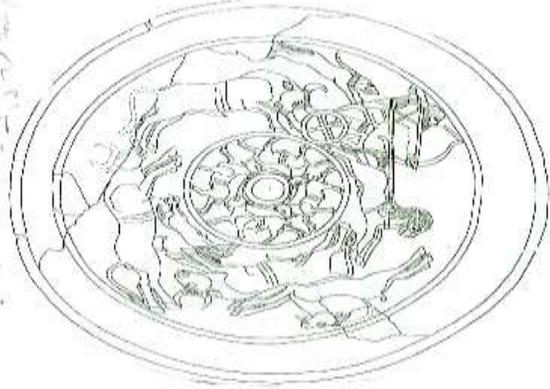
شكل رقم (٧٥-ب): منظر لسيدة تمسك بيدها
اليمنى إناء، وباليسرى قطعة قماش من مقبرة
نب- أمون، شيخ عبد القرنة، الأسرة الثامنة
عشرة

نقلًا عن: Davies, N., Ancient
Egyptian Paintings, III, London
(1923) pls. I- IV.



شكل رقم (٧٥-أ): تخطيط لنقش لبنات (مننا)
يتزين بغطاء الرأس العالي، شيخ عبد القرنة،
الأسرة التاسعة عشرة

نقلًا عن: Davies, N., The Tomb of
Two Officials of Thutmosis IV,
London (1923) pl. XXIII.



() : ()

Frankfort, H., op. cit., fig., 302:



شكل رقم (٧٥-ج): تخطيط لإناء سوري (مزخرف برأس وعل)، مقبرة من خير-رع - سنبل، الحوزة العليا، الأسرة الثامنة عشرة

نقلًا عن: Davies, N., The Tombs of

Menkhperra – sonb, Amenmose And Another, London (1933) pl. 4



شكل رقم (٧٧-ب): تفصيل من الإناء السابق

Frankfort, H., op. cit., fig.,

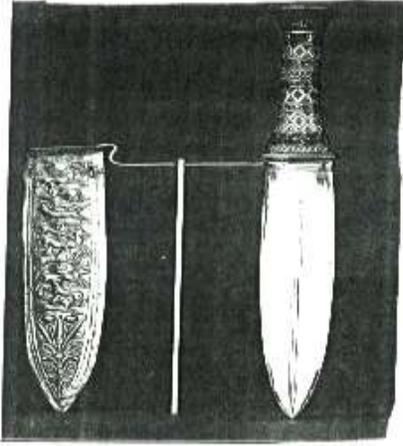
96.



شكل رقم (٧٧-أ): كأس (طبق) من الذهب، رسوم متنوعة، معبد الإله بعل أوجاريت، متحف حلب القومي، القرنين (١٤، ١٥) ق.م

٢٤٣

نقلًا عن: Schaeffer, C., , “Les Fouilles De Ras- Shamra”, Syria vol., XV (1934) pl. XVI.

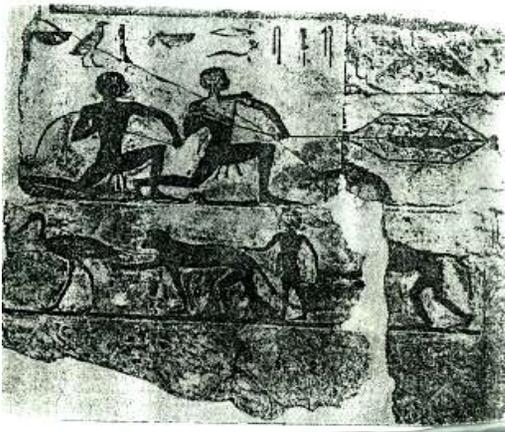


شكل رقم (٧٨-ب): خنجر الملك توت - عنخ
- آمون، المتحف المصري، الأسرة الثامنة
عشرة

نقلًا عن: Ibid., fig., 41

شكل رقم (٨٧-أ): إحدى أواني عطور الملك
توت عنخ آمون، المتحف المصري، الأسرة
الثامنة عشرة

نقلًا عن: Settgast, J., Tutanckamun,
Mainz (1980) fig., 94.

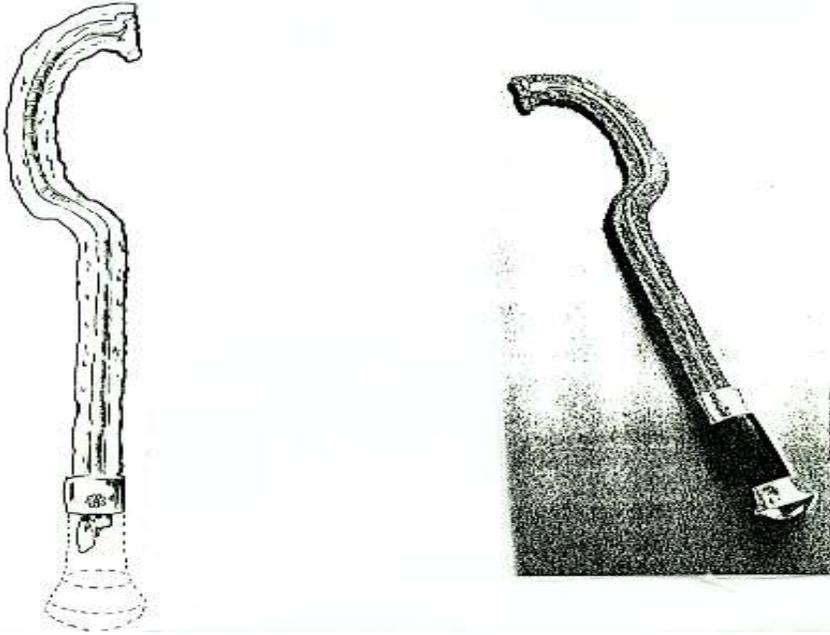


شكل رقم (٧٩-ب): نقش غائر من مصطبة نفر-
ماعت، ميدوم، متحف كوبنهاجن
نقلًا عن: سيد توفيق، تاريخ الفن في الشرق الأدنى
القديم، القاهرة (١٩٨٧)، صورة ٥٠

٢٤٤

شكل رقم (٧٩-أ): خنجر ذهبي بغطائه، معبد
المسلات، جيبيل، الدولة الوسطى.

نقلًا عن: Frankfort, H., op. cit., fig., 281.

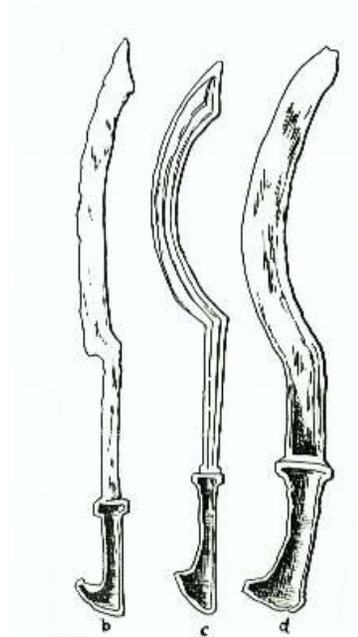


شكل رقم (٨٠): سلاح معدني معقوف للأمير أب- شمو- أبي، جبيل، الأسرة الثانية عشرة

نقلاً عن: Thahlmann, J., Liban à L'âge du Bronze, dans Liban, L'autre rive, Paris (1998) p. 56.

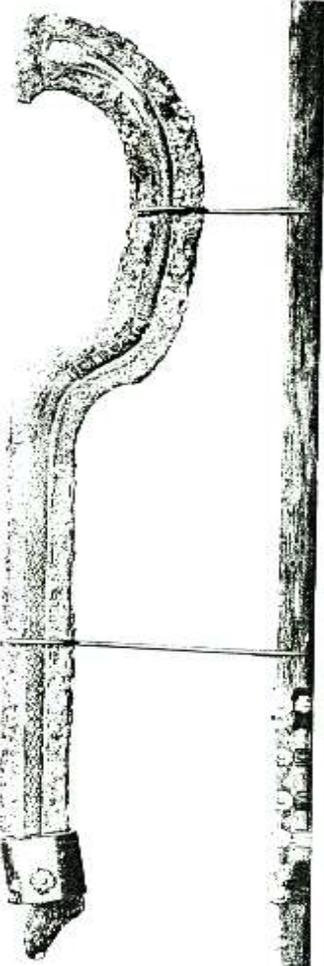
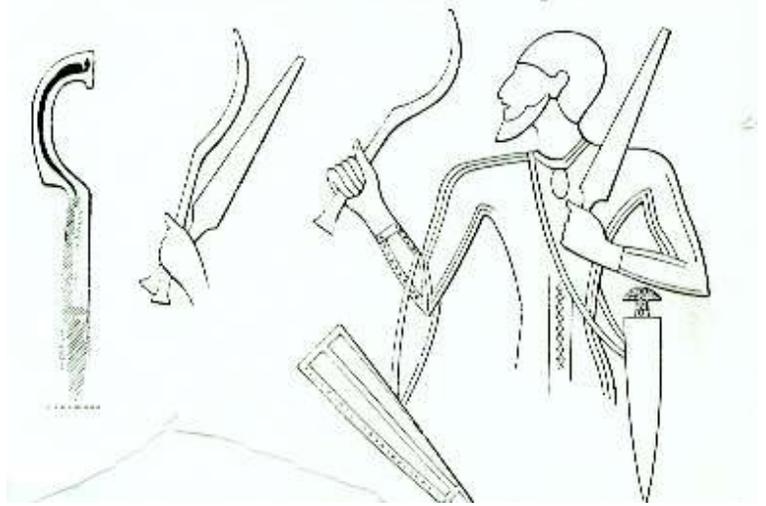
() :

Dunand,R.,L' Art Phenicien Du II :
Millenaire,Paris(1999) fig.,4



شكل رقم (٨١-ب): رسم تخطيطي
لمجموعة أسلحة سورية على المقابر
المصرية

Montet, P., op.cit., نقلاً عن:
fig.. 79



شكل رقم (٨٢): سلاح معدني من البرونز المطعم بالذهب، جبيل، الأسرة الثانية
عشرة

Montet, P., op.cit., pl. XCIX, Nr. 653 نقلاً عن: