# نقيشة الملوك النوميديين الأثرية بسيرتا
# (دراسة لغوية تاريخية) *

يقارب عدد النصب النذرية البونية المكتشفة بمعبدة الحفرة [1] بقسنطينة حاليا (سيرتا القديمة) الألف نصب حجري يحمل الكثير منها زخرفة رمزية أو كتابة بونية ثم إغريقية ولاتينية .

ولعل أول من حاول القيام بفك رموز النقوش البونية والبونية الحديثة القسنطينية هو الأب كاهن الذي قام بدراسة حوالي ٣٢ نصب وكان ذلك سنة ١٨٧٨ وقد نشرت أعماله في مدونة النقوش السامية (cis) [2] وكان الباحث الفرنسي جـ - بوسكو (J.Bosco) قد أشار إلي مرتفع إلي أن مرتفع الحفرة يحمل عدة تسميات منها : الربطة القديمة وجبانة الغربة ثم طريق الأقواس الرومانية والفج الذي يفصل بين جنان الزيتون وقسنطينة القديمة [3] .

وتبدو الملامح العلمية لمحتويات معبد الحفرة البوني في تلك المكتبة العلمية المكتشفة التي تمثلها النصب المكتوبة والمزخرفة التي عثر عليها مطمورة في أرضية المعبد وقد قارب عددها الألف نصب بعضها يحمل كتابة سامية والبعض الآخر خالياً من الكتابة غير أنه يتسم برسوم رمزية غالباً ما تمثل الإشارة إلي الإلهين بعل حمون والإلهة تانيت بعل قرينته وفيكثير من الأحيان كان رمز الإلهة تانيت يتوسط اليد المبسوطة إلي أعلى والصولجان إضافة إلي قرص الشمس والهلال وبعض رموز الأسلحة والحياة اليومية .وقد درست نصب الحفرة الثانية التي اكتشفت فيما بين ١٩٥٠-١٩٥٥ م من قبل بعض الباحثين الفرنسيين أ-بيرتي ( A.Berthier) ولابي شارلي (Ab-Charlier ) [4] .

ومن بين تلك النصب نشير إلي ذلك الذي حمل نقيشة الملوك النوميديين ذات الكتابة البونية، وهي جديرة بالاهتمام والدراسة ذلك لأنها تقدم معلومات حول الأمراء والملوك

---

* د. محمد الصغير غانم : قسم التاريخ - جامعة منتوري - قسنطينة .

[1] كانت أول إشارة إلى معبد الحفرة البوني المتواجد علي الضفة اليسرى لوادي الرمال بأعالي "جنان الزيتون " هي تلك التي قدمها الدكتور روبو (Dr.REBAUD) سنة ١٨٧٥ وذلك أثناء استعراضه للأعمال الأثرية التي قام بجمعها الأثرى الإيطالي كوستة (COSTA) من مدينة قسنطية والمتمثلة خاصة في بعض النصب واللقي الأخرى .وقد أرسلت جميعها بعد اكتشافها إلى متحف اللوفر (Le Louvre) بباريس وهى موجودة به حتى وقتنا الحالي ،هذا فيما يخص الحملة الأولى .أما مقتنيات الحملة التنقيبية الثانية التي جرت فيما بين سنوات ١٩٥٠-١٩٥٥ فقد أودعت بمتحف سيرتا بمدينة قسنطينة ثم درست فيما بعد .

[2] Ab.CAHEN,inscription puniques et neo-puniques de Constantine (El-Hofra) recueil de la societe archeol .De Constantine ., T.XIX, 1878,pp.252-283 .

[3] J.BOSCO, stele votive punique d'el hofra dans R.S.A.C.,T.XLVI,1912 ,p.243.

[4] A. Berthier et l'abbe R. Charlier. le sanctuaire punique d'el hofra a costantine .ed .Arts et Mitiers graphiques ,Paris ,1955, PP.I-III.

النوميديين ففيها يجتمع ذكر أبناء ماسينيسا الثلاثة وفقا لميلادهم كما أنها تحدد تاريخ بداية حكمهم ثم تشير بعد ذلك إلي نوعية الحكم (هـ م م ل ك ت ) أي الملوك والأمراء .

ويستفاد من المصادر الكتابية أنه عندما أحس ماسينيسا في بداية سنة ١٤٨ ق.م. بشدة المرض بعث يستحضر من قرطاجة القائد الروماني سيبيون اميليانوس (Scipion Amilanos) ليشرف علي تفرقة التركة وعندما حل القائد الروماني بسيرتا كان الملك النوميدي قد لفظ أنفاسه قبل ذلك بيومين وقد أوصى أبنائه ليستجيبوا لرغبة القائد الروماني في تنظيم شئون الدولة[5] .

لقد أبعج سيبيون من وراثة العرش أبناء ماسينيساغير الشرعيين وبذلك انحصر الحكم في ثلاثة من أبنائه هم مسيبسا(مكوسن) وجلوسه (غلوسن) ومسطنبعل (مسطنعبو)[6] كما أسدى لكل واحد من الثلاثة لقب ملك[7] . هكذا نري أن هناك اتفاقا في تسمية أبناء ماسينيسا الذي أوردته النقيشة وما تشير إلية المصادر الكتابية هو ما يرجح بأن الإطار الزماني لبداية نقيشة الملوك النوميديين هو سنة وفاة الملم ماسينيسا .

**تحليل ودراسة النقيشة :**

**أ.وصف النصب الحامل للنقيشة :**

نصب مثلث الواجهة خالي من الزخرفة اشتمل حقل كتابته علي ستة أسطر لحقه بعض التهشيم من الأسفل .

مكان الاكتشاف :معبد الحفرة في قسنطينة سنة ١٩٥٠.

مكان الحفظ : متحف سيرتا .

مقاييس النصب :الارتفاع ٤١,٥سم ، الطول ١٨ سم ، السمك ١١,٥ سم يتوسطه حقل كتابة .

**ب.قراءة النص الكتابي :** نقيشة بونية من ستة أسطر

١. م ت ن ت اش ط ن ا ب ع ل

٢. ي ت ن ب ن ش ن ك ل ب ع ل ا د

٣. ر ش م ا ب ع س ر و ع م

٤. ش ل ي ر ح ف ع ل ت و ش ش ت ح م ش م

٥. ش ت ل م ل ك ن م م ك و س ن و ج ل س ن

٦. م س ت ن ع ب ا ا م م ل ك ت

**تحويل النص إلي اللغة العربية :**

١. نصب (أعطية) أقامه بعل

---

[5] Appien ,105 ;Zonaras ,IX,27 ;Polybe XXXVI,16-10.

[6] Appien 106 ;Tite –live, Epit,IL,Zonaras,IX 27 ;p. 465 .

[7] St.Gsell,H.A.AN.T.III, P.363 .

٢. يتن بن شنك إلي بعل أد
٣. ر لأنه سمع قوله في الخا
٤. مس عشر لشهر فعلت في السنة السادسة والخمسين
٥. للملك مكوسن(مسيبسا) وجلسن (غلوسن) و
٦. مستنعبو(مسطنبعل) الأمراء (أو الملوك)

**جـ . تحليل النقيشة :**

**سطر ١ :** م ت ن ت اش ط ن ا ب ع ل

النصب أو التقديمة التي نحتها بعل ياتون. يظهر أن هذا التركيب نادر في النقوش القسنطينية ذلك لأنه يستهل باسم النصب الذي يعني أبدة تذكارية نذرية وهو مرتبط بفعل طنو الذي يحمل معنى شيد أو أقام[8] . أما بعل ياتون فهو اسم مركب سامي فينيقي

,,

**سطر ٢ :** ي ت ن ب ن ش ن ك ل ب ع ل ا د

بن شنك لبعل ادير شنك قرئ اسم العلم هذا في النقيشة المزدوجة الثانية بدوجة (Dougga)[9].

ي ت ن : اسم علم سامي ونفس الشيء يقال في ش ن ك فهو سامي .

ل ب ع ل ا د ر : اسم إلهي مركب شبيه بما ورد في المجموعة الأولى من النصب الممتدة من عدد ١: ١٩ من كتاب معبد الحفرة لبيرتي وشارليي[10] .

**سطر ٣-٤ :** ر ش م ا ب ع س ر و ع م

ش ل ي ر ح ف ع ل ت و ش ش ت ح م ش م

سمع قوله في الخامس عشر لشهر فعلوت وذلك في السنة السادسة والخمسين يلاحظ أن الألف قد حل محل العين في كلمة ش م ا و كان المفروض ش م ع و نفس الشيء يقال في كلمة ع م ش التي حلت العين فيها محل الحاء ح م ش بينما كتبت في نهاية السطر الرابع ح م ش م بحرف الحاء أيضاً فإن اسم ف ع ل ت خاص بأحد أشهر السنة ل يزال ينتظر التحقيق .

**سطر ٥-٦ :** ش ت ل م ل ك ن م م ك و س ن و ج ل س ن

م س ت ن ع ب ا ا م م ل ك ت

للملك مكوسن (مسيبسا) وجلوسن (غلوسن) ) ومستنعبو (مسطنبعل) الأمراء والمماليك

[8] J.Fridirik,phoniziche gramatica (Analecta orientalia,32 ) Rome 1951,p.170 .
[9] Abbe Chabot ,Punica ,dans G.A.,1918 I ,p.269.
[10] A. Berthier et l'abbe R. Charlier , Le sanctuaire punique d'el –hofra a Costantine , ed .A.M.G. Paris 1955 PP.12-22 .

قرأ جـ – فيفري كلمة لملكنم في حالة جمع وهي القراءة المناسبة أكثر والمتفقة مع كتابتها حينئذ يكون لدينا نهاية التصريف الثالث في حالة الجمع بدلاً من (ي) في (ملكي) التي هي علامة التصريف الثالث في حالة المفرد .

أما قراءة م ك و س ن فهي رغم الكسر الذي لحق حقل الكتابة في النصب لا سيما فيما يخص حرفي الكاف (ك) والواو (و) فهي مؤكدة كذلك فإن قراءة ج ل س ن (جلوسن) فهي الأخرى مؤكدة وهو الإبن الثاني لماسينيسا ونفس الشيء يقال في م س ت ن ع ب ا (مسطنبعل) الذي هو الإبن الثالث لماسينيسا وحول هذا الإسم الأخير ينظر(RES314) [١١] .

تجدر الإشارة إلي أن الألف قد حلت محل الهاء في كلمة هـ م م ل ك ت بحيث كتبت أ م م ل ك ت وفي رأي الباحث جـ – فيفري فإن هذه الكلمة تعني الملوك أو الأمراء وقد تعني المملكة [١٢] .

**الفائدة التاريخية :**

تعد هذه النقيشة هامة للغاية ذلك لأنها تحمل عدة وجهات نظر منها أنها تشير إلي أبناء ماسينيسا الثلاثة وقد رتبت أسماؤهم علي الشكل التالي : مكوسن وجلوسن ومستنبعو (مسطنبعل) .

كذلك فإن الإشارة إلي اسم ماسيبسا تحت اسم مكوسن (م ك و س ن ) يتفق مع الوثائق البونية والبونية الحديثة التي عرفت حتى الآن وهي :

١. نقيشة دوجة المزدوجة اللغة بونية – لوبية [١٣] .
٢. النقيشة البونية التي عثر عليها مكتوبة علي حجر علامة الحدود بجبل مسوج في شمال مكثر بتونس [١٤] .
٣. النقيشة البونية الحديثة التي عثر عليها في شرشال والتي عرفت بنقيشة مسيبسا وقد درسها الباحث جـ–فيفري بالمجلة الآشورية [١٥] .

وليست هناك أية إشارة في نقوش أخرى إلي اسم جلوسن (غلوسن) ومستنبعو (مسطنبعل) علي انهما أبناء ماسينيسا ، فيما عدا هذه النقيشة التي تعد الوثيقة الوحيدة الأولى التي أشارت إلى هذين الاسمين.

ولعل قيمة هذه النقيشة تكمن في الياريخ الذي احتوت عليه والذي يشير إلى السنة ٥٦ من حكم ماسينيسا وهو التاريخ الذي يمتد ما بين سنوات ٢٠٣–١٤٨ ق.م وهي السنوات التي حكم فيها ماسينيسا نوميديا قبل ان يتوفى سنة ١٤٨ ق.م.

---

[11] J.Fridirik,Op-cit., P.51-2.

[12] IBID P.117.b .

[13] Abb. Chabot, Punica , dans J.A., 1818.I .

[14] F.Decret et M.Fantar ,L'Afrique du nord dans l'antiquite ,Payot Paris 1981 , P .16.

[15] G. Fevrier ,l'inscription funeraire de Micipsa .dans revue d'Assyriologie et d'archeologie orientale ,T.XLV ,1951, PP.139-150 .

من جهة أخرى قد يبدو مفاجئا أن تضم نقيشة واحدة أسماء أبناء ماسينيسا الثلاثة مشتركين دون الإشارة إلى اسم العاهل النوميدي ، وأكثر من ذلك يؤرخ لبداية حكمه دون افشارة إلى اسمه و هو محير ؟.

إن سنة ٥٦ لحكم انعدك مسيبسا وغلوسن ومسطنبعل، تبقى غير واضحة ما لم تسند إلى بداية حكم ماسينيسا ، ذلك لأن أبناءه المشار إليهم لم يحكموا مثل هذا العدد من السنوات ولذلك فإن السنة السادسة والخمسين تعتبر هي سنة وفاة الملك ماسينيسا وبداية حكم أبناءه الثلاثة .

وعليه فإن تاريخ النقيشة يعود إلى السنة التي يوفى فيها ماسينيسا وتفريق التركة بين أبناءه الشرعيين .

في نهاية هذه المحاولة لابد أن نطرح السؤال التالي :لماذا لم تكن هناك إشارة في النقوش البونية العائدة إلى القرن الثالث قبل الميلاد إلى الملك ماسينيسا ويتأخر ذكره حتى هذه النقيشة العائدة إلى منتصف القرن الثاني ق.م ولا يصرح باسمه فيها وإنما يفهم ذلك من خلال القرينة التي تشير إلى تولية أبناءه الثلاثة الذي تم بعد وفاته وتحت إشراف القائد الروماني سيبيون اميليانوس ؟.

هل أن فن النقوش الكتابية في سيرتا كان مقتصرا علي الجوانب النذرية الدينية فقط ولا يهتم أصحابه بالجوانب الأخرى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في الدولة النوميدية ؟ أم أن قصور الدراسة والبحث في ميدان النقوش الفينيقية –البونية هو الذي جعلنا لا نجد المستمسكات الأدبية والفكرية التي تخدم تاريخنا القديم ؟

أعتقد آن هذا الرأي الأخير قد يكون صائبا في ظل ما تعانيه المنظومة الأثرية التي تكاد تتوقف في بلادنا فيما عدا بعض الاكتشافات العرضية التي تخضع للصدف في كثير من الأحيان .

ومهما تكن الرؤى والاستنتاجات ،فإن ما يمكن ملاحظته من خلال هذه النقيشة – وكذا تلك المتعددة التي عثر عليها في نفس الموقع الأثري وتسبقنا زمنيا هو ان الكتابة الرسمية في فترة الملوك النوميديين كانت الكتابة البونية والبونية الحديثة اللتين تعود جذورهما الباكرة إلى الكتابة الفينيقية الكنعانية – السامية التي كانت منطلقاتها الأولى هو شرقي البحر المتوسط وبلاد الشرق القديم بصفة عامة .

أما الكتابة الليبية المحلية التي عاصرتها في فترتها الأخيرة فقد كانت كتابة شعبية جنائزية انتشرت في غالب الأحيان خارج المدن والحواضر في تلك الفترة فينا عدا في مدينة دوجة الأثرية الواقعة في شمال غربي تونس والتي عثر فيها على نصين مزدوجي اللغة والكتابة (بونية–ليبية) يعود تاريخهما إلى النصف الثاني من القرن الثاني ق.م،ويدخلان ضمن الكتابات الليبية التذكارية الجنائزية التي كانت محدودة الانتشار نسبيا ، ولا تزال حيى يومنا هذا تعاني قلة البحث والدراسة للاستفادة من نصوصها قصد إثراء تاريخ المنطقة .

## ملاحظات على الكتابات السينائية*

أن موضوع النقوش والكتابات السينائية هو واحد من الموضوعات الهامة التي حظيت بكثير من البحث من قبل المهتمين بالدراسات اللغوية ، حيث وجد فيها الباحثون عن همزة الوصل بين الكتابات القديمة والأبجديات الأحدث ضالتهم. وكثيراً ما ثار الجدل حول العلاقة بين الفينيقية والسامية من ناحية واليونانية من ناحية أخرى كأصل للأبجديات الأوربية الحديثة باستخدام هذا النوع من الكتابة[1] ويتناول البحث بعض علامات هذه النوعية من الكتابات في محاولة لربط أشكالها بأشكال الخط المصري اليدوي المعروف بالخط الهيراطيقي وليس ربط أشكالها - كما هو شائع - بالخط الهيروغليفي .

**- تمهيد وتحديد :**

والنقوش السينائيه هي مجوعة من النقوش عثر عليها تباعاً مجموعة من الباحثين علي صخور شبة جزيرة سيناء أساساً اعتباراً من النصف الثاني من القرن ١٩ كان أهمهم "بالمر" E.H. palmer في عام ١٨٦٨ -٦٩[2] ثم بتري F.petrie في عام ١٩٠٥[3] وهذه النوعية من النقوش والكتابات محدودة الانتشار والطبيعة إلي حد كبير، وقد تم العثور علي معظمها في منطقة سرابيط الخادم كما أن هناك نقشاً واحداً عثر عليه في منطقة وادي مغارة وأثنين في منطقة وادي نصب .

وقد وردت هذه النقوش في شكل لوحات حجرية أو تماثيل صغيرة كما أن هناك تمثالاً على شكل أبي الهول[4] وردت عليه كتابات من هذا النوع والجدير بالذكر أن هذا النوع من الكتابات ورد أيضاً علي إحدى كسرات الفخار الهامة مكتوبة بالريشة والحبر مثل النصوص المصرية الهيراطيقية عثر عليها عام ١٩٣٥ في وادي الملكات خلال موسم حفائر متحف تورين بإشراف فارينا G. Farina (شكل ١ )* ، إلى جانب نصوص أخري منها عثرت عليه بعض الحفائر الأمريكية في سيناء في نفس العام أيضاً ١٩٣٥[6] وأخيراً ومنذ قرابة أربع سنوات عثر الأمريكي دارنل J.. K..Darnell (شكل رقم ٢،٣ ) علي نصين من هذه النوعية في وادي الهول خلال مسحه الأثرى للطريق الصحراوي ما بين الأقصر - فرشوط عام ١٩٩٨ وقد يعد هذان النصفان أقدم أمثلة معروفة لهذه الكتابات كما سنري لاحقاً عند الحديث عن التاريخ وقد نشرها بشكل مبدئي الباحثان الألمانيان ستيفان فيمر وساماهر فيمر S.Wimmer – S.Wimmer عام ٢٠٠١ م[7] .

وقد كانت هذه الكتابات ولا تزال موضع اهتمام مجموعة من الباحثين من ذوي التخصصات المختلفة ،حيث حظيت باهتمام باحثي السامية بفروعها وبالأخص العبرية وكذلك باحثي الفينيقية وكذلك وكما

---

* محمد شريف علي : مدرس - قسم الآثار المصرية - كلية الآثار - جامعة القاهرة .

[1] R . Giveon , Protosinaitische Inschriften , in LÄ IV, Sp. 1157; A. Gardiner, the Egyptian Origin af the Semitic Alphabet , JEA 3, 1916 , 1-16.

[2] R. Weill, Recueil des Inscriptions ègyptiennes du Sinai, Paris 1904, 154, no. 44.

[3] F. Petrie , Researches in Sinai , London 1906 , 129-132.

[4] A. Gardiner, E.Peet, J. Černy, The Inscriptions of Sinai, vol, 2, London 1952, pl. LXXXII no. 345.

[5] J. Leibovitch , Recent Discoveries and Developments in Protosinaitic , ASAE 40, 1940 , 119 –120.

[6] J . Leibovitch , ASAE 40, 101 ff.

[7] S. J. Wimmer & Samaher Wimmer – Dweikat, The Alphabet from Wadi el Hôl– A first Try , GM 180, 2001, 107-112

سبق باحثي اليونانية[٨] كما شغلت ايضاً وبطبيعة الحال باحثي علم البصريات من أولئك المتخصصين في مجال اللغويات. وحديثاً أستعملها المنشغلون بمجموعة اللغات الأفروآسيوية للتدليل على العلاقات المختلفة بين أفرع هذه المجموعة[٩]، ومن أوائل من تناول هذه النوعية من الكتابات من باحثي علم المصريات كان العالم الإنجليزي السير ألن جاردنر الذي استطاع من خلال دراسته للمجموعة التي كان قد تم العثور عليها حتى عام ١٩٠٥ التوصل إلى بعض الحقائق وإلى العديد من قراءات هذه النصوص[١٠]،ومن أواخر من قام بدراسة هذه النصوص كان بنيامين ساس B. Sass والذي كتب في عام ١٩٨٨و١٩٩١، مؤلفين عن أصل الأبجدية في الألف الثاني قبل الميلاد[١١]. وقد تم تعريف هذه النقوش في البداية على أنها نصوص مصرية مكتوبة بطريقة رديئة[١٢] أو أنها تنتمي لنقوش وكتابات المحاجر والمخربشات والتي كانت في المعتاد تنفذ بمستوى أقل من الجودة والدقة. وعلى الرغم من التأكيد على أن هذه النقوش تنتمي لكتابة ولغة مختلفتين عن المصرية إلا أن هذا الوصف السابق ينبغي أن يوضع في الحسبان أحياناً عند التعرض لأشكال العلامات كما سنرى فيما بعد. وقد توصل جاردنر إلي مجموعة من الحقائق حول هذه الكتابات[١٣] أولها أن هذه الكتابة تتبع نظاماً أبجدياً وليس تصويرياً حدثياً كما هو الحال في المصرية القديمة وذلك على الرغم من أنها – وهذه هي الحقيقة الثانية – قد استعارت أشكال حروفها من الهيروغليفية ، كما أوضح في الحقيقة الثالثة أن مبدأ الأكروفونية Acrophonic[١٤] هو المبدأ الذي أستخدم لاختيار العلامات المصرية كحروف لهذه الكتابة وهو يعني استخدام علامة واحدة تمثل مقطع أو كلمة ذات مقطع حدثي ساكن واحد بخلاف حروف الحركة أو الحروف الضعيفة للدلالة على القيمة الصوتية لهذا الحرف الساكن الأول. وأخيراً أشار إلى أن اللغة التي كتبت بها هذه الكتابات هي لغة سامية. ويعتقد أن هذه الكتابات قد انتقلت – كما هو شائع – بأشكالها وقوالبها الشكلية الي اليونانية عن طريق الفينيقية والعبرية على الرغم من عدم اكتمال تفسير كل أشكال العلامات الخاصة بها أو تحليل الكيفية الواردة بها في الفينيقية أو العبرية.

**تاريخ الكتابات السينائية:**

أما عن تاريخ هذه النقوش والذي لا يزال حتى الآن أمر من أمور الخلاف، فبينما يعتقد البعض ومن بينهم بتري Petric وألبرايت Albreit وكروس Kruss وليبوفيتش Leibovitsch[١٥] أن فترة الأسرة الثانية عشر هي التاريخ المحتمل لهذه الكتابات إذ يرجع بعضهم تمثال أبي الهول ذي النقوش السينائية إلى عصر الملكة حتشبسوت(١٤٧٩–١٤٥٨ق.م ) ويشير كذلك البعض الآخر إلي النقوش الكنعانية المبكرة ذات الصلة الوثيقة بالنقوش السينائية والتي عثر عليها في فلسطين والمؤكد تاريخها بعصر البرونز المتأخر أي الفترة التي تقابل الأسرة ١٨ في مصر والتي بدأت ١٥٥٠ق.م تقريباً . فإن البعض الأخر ومن بينهم جاردنر Gardiner وبوتين Butin وساس Sass[١٦] يعتقد أن

---

[8]Gardiner, JEA 3 , 1916 , 1-16

[9]F. Kammerzell , Die Entstehung der Alphabetreihe, Göttingen 1998 , 1-20.

[10]Gardiner , JEA 3 , 1916 , 1-16.

[11]B. Sass , The Genesis of the Alphabet and its Development in the second Millennium B.C., ÄAt 13 , Wiesbaden 1988; ders , Studia Alphabetica, on the Origin and Early History of the Northwest Semitic, South Semitic and Greek Alphabet, Freiburg 1991.

[12]Gardiner , JEA 3, 1916 , 13.

[13]R. Giveon , LÄ IV, Sp. 1156; Gardiner , JEA 3, 13-16.

[١٤]عبد القادر محمود عبد الله ، الكتابة الأبجدية في مصر القديمة ، الرياض ١٩٩٥ ، ص١٩١.

[15]R. Giveon , LÄ IV , Sp. 1157.

[16]R. Giveon, LÄ IV, Sp. 1157; Gardiner JEA 3, 13

الأسرة الثانية عشر هي التاريخ الأكثر احتمالاً وذلك لوجود عدد من الشواهد تشير إلى وجود آسيويين يعملون في البعثات التعدينية المصرية في سيناء في تلك الفترة وكذلك قرب هذه النصوص من معبد سوبدو الذي يرجع للدولة الوسطي ومن لوحة خاصة بالملك امنمحات الثالث نقشت في العام العشرين من حكمه الذي بدأ حوالي عام ١٨٥٣ ق.م. إلا أن النقشين الذين تم العثور عليهما حديثاً في وادي الهول قد تم تأريخهما بشكل مبدئي ببداية الألف الثاني قبل الميلاد أي ما يقابل بدايات الدولة الوسطى في مصر ( حوالي ٢٠٤٦ ق.م ) أو الفترة المبكرة من العصر البرونزي المتوسط في فلسطين وبلاد الشام وهما بهذا التاريخ – إن صح – يعدان أقدم الأمثلة المعروفة حتى الآن لهذه الكتابات.

**بعض أشكال الكتابات السينائية :**

والإشكاليات المختلفة حول ارتباط هذه الكتابة باللغات السامية أو عن كونها الأصل الأول للفينيقية أو اليونانية كثيرة وموضع جدول ، إلا أن الأمر الذي يكاد يكون من المسلمات ولا خلاف فيه بشكل هو ارتباط علامات هذه الكتابة بالمصور التصويري المصري القديم وكما سبق فإن وصف هذه النقوش عند رؤيتها لأول مرة بأنها نصوص هيروغليفية رؤية الكتابة ينبغي أن يوضع في الاعتبار في هذا الصدد[١٧] ومحاولات التقريب بين حروف هذه الكتابات والعلامات المصرية القديمة كانت ولا تزال موضع اهتمام العديد ، ورغم أن البعض قد يري فيها أمراً غير ذي أهمية أو أمراً بالغ الصعوبة إلا أن طرق كل السبل البحثية المتاحة أمر واجب الخوض فيه بغرض التوصل إلى تفسير وتحديد لمثل هذه العلاقة .

وتوجد في الكتابات السينائية علامات ثلاث تلفت الانتباه للتعليق عليها من حيث الشكل، إذ يمكن إرجاع أصلها للكتابة الهيراطيقية وليس للهيروغليفية كما هو متوقع ، والأمر ربما لا يبدو غريباً فالعلاقة بين الهيروغليفية والهيراطيقية وثيقة ومعرفة كما أن الهيروغليفية ذاتها قد استعارت أشكالها في بعض الحيان القلية من الهيراطيقية[١٨] ويختص الأمر فيأول تلك الحالات الثلاث التي يراد التعليق عليها هنا بحرف mem الذي يشير إلى صوت ( م ) الذي يكتب في السينائية في المعتاد بشريط زجزاجي أفقي ( شكل ٢) يشبة علامة حرف ( ن ) في الكتابة المصرية الهيروغليفية كما كان يكتب أحياناً بشكل رأسي ( شكل ٣ ) والاعتقاد السائد هو أن العلاقة المصرية الهيروغليفية ذات نفس الشكل هي أصل ذلك الحرف في السينائية ، حيث اكتسبت هذه العلاقة القيمة الصوتية m من الكلمة المصرية mw[١٩] والتي تكتب بثلاث علاقات فوق بعضها البعض والتي تعني " ماء " وهنا يري أصحاب هذا الرأي أن مذهب الاكروفونية والذي يعد أحد المبادئ الهامة التي اعتمدت عليها السينائية في اختيار حروفها من المصرية مطبق في أفضل صورة ، وهكذا تشير العلاقة إلى حرف (m) إلا أن هذا الحرف يحتمل تفسيراً آخراً يختلف بعض الشيء عن ما سبق.

فأول ما يلاحظ علي هذا الحرف أن كتب بطريقتين : بشكل أفقي كعلاقة حرف ( n) المصرية وكذلك أيضاً بشكل رأسي ...والسؤال عن أي من هذين الشكلين أسبق من حيث الزمن ربما تكون الإجابة عليه صعبة إلي حد ما ، فقد ورد الشكل الرأسي على كسرة وادي الملكات (شكل١) التي تهمنا بشكل خاص في هذا السياق ، والتي تؤرخ بفترة الدولة الحديثة مما قد يبعث على الظن بأن

---

[١٧] هناك محاولات مختلفة للتقريب بين أشكال حروف هذه الكتابات والأشكال الهيروغليفية منها:
W.F.Albright, the Protosinaitic Inscriptions and their Decipherment, Cambridge, 1966.

[18] H. Satzinger, Hieratisch , in LÄ II, Sp. 1187 .

[19] Wb II, 50, 7ff .

الشكل الرأسي إنما هو شكل متأخر من حيث الزمن عن الأفقي. إلا أن النص الأول (شكل٢) من نقشي وادي الهول والذين يؤرخان بفترة الدولة الوسطى يحتوى على الشكل الرأسي بينما يحتوى الثاني على الشكل الأفقي (شكل٣). فإذا سلمنا بنسبة هذين النصين لفترة زمنية واحدة فإن هذا يعني أن الشكلين الرأسي والأفقي لهذا الحرف كانا يستخدمان بشكل متواز بجانب بعضهما البعض منذ البداية. أما الانطباع الذي تعطيه كسرة وادي الملكات بالتشابه الكبير بين هذه النوعية من الكتابات وبين الكتابة الهيراطيقية ، يوجه الذهن إلى مدى قرب هذا الحرف الذي يرد على هذه الكسرة بالشكل[٢٠] من المجموعة الخطية الهيراطيقية التي تمثل علامة حرف ( ) البومة فوق شكل الذراع الآدمية ( ) وهي المجموعة التي كان لها القيمة الصوتية ( ) ومن أمثلتها في الهيراطيقية الآتي:

الدولة الوسطى[٢١]

الدولة الحديثة[٢٢]

إلا أن الرأي الأول والذي يرجع هذا الحرف إلى الكلمة المصرية mw والتي تكتب بالشكل لا يمكن رفضه تماما بطبيعة الحال لما له من وجاهة ومنطقية بل أن هناك أيضاً ما قد يشير إلى أتفاقه مع فكرة استقاء الشكل من الكتابة الهيراطيقية حيث أن هذه العلامة ( )[٢٣] نراها مكتوبة في النصوص الهيراطيقية منذ الأسرة الخامسة بالشكل [٢٤] وفي الدولة الوسطى ترد هذه العلامة بالشكل :

[٢٥]

أما في الدولة الحديثة فترد هذه العلامة بالشكل:

وهو شكل يقترب من الشكل الزجزاجي الرأسي المستخدم لكتابة هذا الحرف في الكتابة السينائية، إلا أنه ينبغي هنا وفي هذا الوضع الاعتراف بأن محاولة التقريب الشكلي بين حروف الكتابات السينائية وبين المصريات القديمة سواء الهيروغليفية أو الهيراطيقية لهي أمر يجب عدم التمادي فيه حيث أنه غير محدد الضوابط وقد حذر العالم الإنجليزي جاردنر منذ فترة طويلة من السير في هذا الاتجاه[٢٦].

أما الحرف الثاني والذي يراد التعليق عليه هنا من حيث الشكل إنما هو شكل حرف Lamed في الكتابة السينائية الذي يمثل صوت ( L ) أو اللام وعلى الرغم من عدم وجود هذا الصوت في اللغة المصرية القديمة فقد استخدمت في العصر المتأخر والعصر البطلمي العلاقة التي تعبر عن صوت الراء( )أو العلاقة التي لها القيمة الصوتية (rw) التي تمثل الأسد الرابض ( ) للتعبير عن هذا الحرف في الكلمات الأجنبية التي يرد فيها حرف اللام[٢٧]. وفي السينائية جاء حرف L Lmed بالشكل (؟) أو الشكل (؟) ولول ما يلاحظ في هذا الحرف إنه كتب بشكلين يمثلان اتجاهين

[٢٠] ورود حرف mw المصري الهيروغليفي بشكل رأسي نادر جدا انظر : Louvre C . 1

[21] G. Möller , Hieratische Palaographie I, leipzig. 1909 , no. IX .

[22] Möller, Hieratische Paläographie II, Leipzig 1909, no. XII

[23] G. Möller, Paläographie I, no. 333.

[24] G. Möller, Hieratische Paläographie I, no.333.

[25] G. Möller, Hieratische Paläographie II, no.333.

[٢٦] يلاحظ أنه في العديد من الكتابات الخاصة بمنطقة شبه الجزيرة العربية يأخذ حرف mem هذا الشكل الزجزاجي أنظر القائمة في:

Gardiner , JEA 3, p. 4

[27] A. Gardiner, Egyptian Grammar, Oxford 1957[3], 14, 495; R. Hannig, Großes Handwörterbuch, Deutsch – Ägyptisch I, Mains 1995, 104.

بالشكل ( ) أو الشكل ( ) وأول ما يلاحظ في هذا الحرف إنه كتب بشكلين يمثلان اتجاهين متعاكسين ( شكل ٥،٤ ) وهو أمر وارد بالنسبة للكتابة السير وغليفية التي كانت علاقاتها يمكن تكتب إما ناحية اليمين أو ناحية اليسار. وشكل هذا الحرف السينائي يستدعي إلى الذهن شكل العلاقة التي تشير إلى حرف ( ) r في الهيراطيقية والتي ترد أحياناً بالشكل :

الدولة الوسطي[٢٨]

الدولة الحديثة[٢٩]

أو شكل علامة الأسد الرابض كاملة والتي ترد في الهيراطيقية بالشكل :

الدولة الوسطي[٣٠]

الدولة الحديثة[٣١]

كما أن شكل العلامة التي تمثل مقدمة الأسد فقط في الهيراطقية ليس بعيداً عن هذا

الدولة الوسطي[٣٢] 

الدولة الحديثة[٣٣] 

والعلامة الأولى ( ) لها القيمة الصوتية ( r) والثانية ( ) لها القيمة الصوتية RW أي انهما وثيقتا الصلة بصوت ( السراء ) الذي استخدم للدلالة على صوت اللام في المصرية . أما العلامة الثالثة وهي مقدمة الأسد () فقد كان لها قيمة صوتية مختلفة تماماً عن حرف الراء أو اللام ( h3t) إلا أنها من حيث الشكل ربما استخدمت في الكتابة السينائية كبديل أو اختصار لعلامة الأسد التي عبرت عن صوت اللام في الكتابة المصرية.

أما الحرف الثالث من الحروف التي يراد تناولها هنا هو حرف tau الذي يمثل صوت (t) أو حرف تاء وهو ما يكتب في النقوش السينائية بالشكل + ( شكل ٥،٤ ) وهذا الحرف يتميز بشيوع شكله في عديد من اللغات سواء القديم أو الحديثة . فهو يتطابق مع شكل حرف t في الكتابات الأوربية الحديثة وخصوصاً الشكل الصغير للحرف (smal) ، كما أن شكل حرف tau اليوناني T وهو ما يمثل أيضاً حرف T ( capital) في اللغات الأوربية الحديثة هو نفسه شكل الحرف محل البحث[٣٤].

أما اللغة القبطية فتحتوي علي حرف tau المنحدر من اليونانية ذي الشكل t كما تحتوي أيضاً على حرف ti الذي يكتب بالشكل ⲧⲓ[٣٥] وهو واحد من الحروف القبطية السبقة المشتقة من الديموطيقية[٣٦] ويعتقد أن الشكل الديموطيقى ( ) هو أصل هذا الحرف القبطي[٣٧] هذا الشكل الذي يمثل في الهيروغليفية المجموعة () ، وبالتالي فإن أول ما يمكن للمرء أن يفكر فيه كأصل لحرف tau

---

[28] Möller, Paläographie I, no. 91

[29] Möller, PaläographieII, no. 91

[30] Möller Paläographie I, no. 125

[31] Möller Paläographie II,No.125

[32] Möller, Paläographie I, no. 146.

[33] Möller, Paläographie II, no. 146.

[34] W. L. Donaldson , A First Greek Cowrse, Cambridge 1964, p. 1 .

[٣٥] أ. مالون ، المرجع في قواعد اللغة القبطية ، ترجمة ملاك ميخائيل – حبيب الشاروني ، الإسكندرية ١٩٦٩ ، ٥٠-٥١ ، هذا المرجع يعتمد في ترجمته علي مرجعين أساسيين هما :

A. Mallon, Grammaire Copte, Beyrouth 1956 ; E. Chaine, Eléments de Grammaire Dialectale Copte, Paris 1933.

[٣٦] أ. مالون ، المرجع في قواعد اللغة القبطية ، ٥٣

[37] W. Erichsen , Demotische Lesestücke, dritte Heft, Leizig 1937 , 44 , Z. 2.

في الكتابة السينائية هو هذا الشكل الديموطيقي أو ربما الشكل الهيراطيقي لنفس المجموعة. إلا ان حديثنا عن كسرة وادي الملكات ذات الكتابة السينائية وعن نقش وادي الهول يأخذنا إلى عصر يسبق الكتابات الديموطيقية التي ظهرت صريحة مع الأسرة ٢٦ (٦٥٦ق.م )[٣٨] بفترة زمنية ليست بالقصيرة[٣٩]. فعند تسليمنا بنسبة نقش وادي الهول للدولة الوسطى كان من الصعب أن نجد مثل هذا الشكل ( ) في كتابات هذا العصر الهيراطيقية للمجموعة [٤٠].

وبحثاً عن شكل قريب من شكل هذا الحرف نجد أن العلامة التي تمثل الأرض في الكتابات الهيراطيقية في الدولة الوسطى ربما تكون أقرب الأشكال لهذا الحرف حيث كتبت هذه العلامة في الهيراطيقية بالشكل:

الدولة الوسطى[٤١]

وهذه العلامة كان لها القيمة الصوتية T3 ( تا ) وكانت تكتب في الكلمة التي تعني (أرض) وهنا نجد من جديد أن مبدأ الاكروفونية مطبق في أفضل صورة.

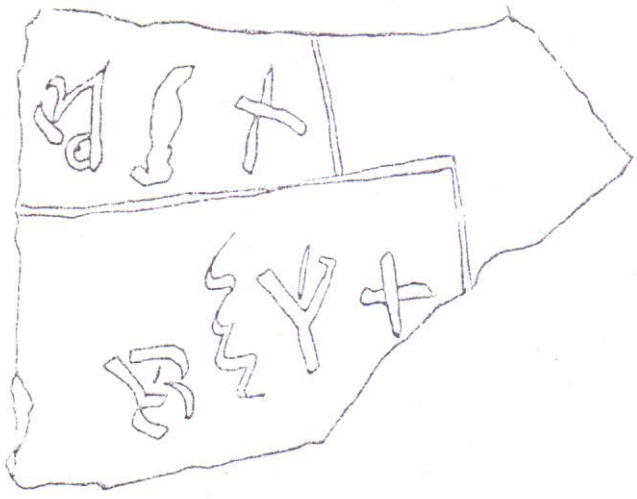
---

[٣٨] تاريخ أول نص ديموطيقي معروف يرجع للسنة الثامنة من عصر الملك بسماتيك الأول أول ملوك الأسرة ٢٦:
A. Schlott , Schrift und Schreiber im Alten Ägypten ; München. 1989, 85.

[٣٩] وحتى إذا أخذنا في الاعتبار الخط المعروف بالهيراطيقي غير الطبيعي Abnormal Hieratic وهو نوعية مشتقة من الكتابات الهيراطيقية الإدارية ظهرت في مصر العليا اعتباراً من الأسرة ٢١ وظلت مستخدمة حتى الأسرة ٢٧ على أنه من المراحل المبكرة للديموطيقية فإن الهوة الزمنية بين الدولة الوسطى وهذه الفترة قد تزيد عن الألف سنة.
M. Malinine, L' Hiératique Anormal, in Textes et Langages de L' Égypte Pharaonique , BdÉ LXIV, 1, 31-35.

[٤٠] هناك أمثلة قليلة لهذا الشكل وردت في الكتابات الهيراطيقية في الدولة الحديثة أنظر:
J. Černy - A. Gardiner , Hieratic Ostraca, Oxford 1957, pl. XXXIV, 4vs. 4; XLII, 3 rt.1.

[41] Möller, Paläographie I, no. 318, ( Pap . Prisse ).



شكل ١ كتابة وادي الملك

شكل ٢ نقش وادي اغول ٨

شكل ٣ نقش وادي الهول B

شكل ٤ نقش سبأي رقم ٣٤٥
شمال أبي الهول

شكل ٥ نقش سبأ رقم ٣٥٣

# الرؤية الموضوعية في نقد الفن الكلاسيكي في القرنين الثالث والرابع الميلاديين*.

- **المدخل والهدف**

تخضع الأعمال الفنية التى تنتمي لثقافة القرنيين الثالث والرابع الميلاديين للمزيد من الرؤى التفسيرية والتحليلية، ويبدو ذلك مواكبا لثقافة العصر الذي شهد تطورا للمستوي الفني- بما يشمله من عنصري الموضوع والأسلوب الفني - وصل إلى حد الاندماج مع المتغيرات الاجتماعية على المستوي الشعبي، والتأقلم مع التغيير الروحاني الذي بدأ ينتشر بانتشار المسيحية فى العالم الروماني.(١)

هذا المناخ أتاح الفرصة لظهور حركة نقدية للأعمال الفنية الكلاسيكية القديمة فى القرنيين الثالث والرابع الميلاديين، وذلك من أجل أعادت توظيف العمل الفني القديم مرة أخري لخدمة متغيرات العصر الجديد(٢). وتعتمد تلك الحركة على تحليل الموضوع والأسلوب الفني برؤية تبحث فيما وراء العمل من طاقة رمزية ولاهوتية تتفق وثقافة المجتمعات المسيحية المبكرة آنذاك. وهذه الحركة النقدية تزعمها مجموعة من الفلاسفة والنقاد برؤية أدبية دينية، من أشهرهم الفيلسوف (أبوللونيوس ) من تيانا(٣) Apollonios of Tyana الذي عاش تقريبا فى النصف الثاني من القرن

---

* د. محمد عبد الفتاح السيد سليمان : جامعة الإسكندرية

(١) حول مفهوم المدارس التفسيرية للفن القديم فى العصر الروماني المتأخر والمسيحي المبكر والتي تعتمد علي الرؤية الشمولية فى التفسير ، راجع:

J.Elsner, Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, pp.1- 8; Id, Art and the Roman Viewer, The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995, pp. 30-58; P. Veyne (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge, 1987, pp. 353-382.

أيضا راجع: محمد عبد الفتاح السيد، الرؤية العالمية فى تصميم الموضوعات المسيحية المبكرة عبر المتوسط . المؤتمر الدولي الثالث لحوار الحضارات بين الشرق والغرب. بيروت. جامعة بيروت العربية(٢٠٠١ ) (تحت النشر).

كذلك حول مدارس التفسير الأثري للقطع الفنية فى تلك الفترة راجع بحث سوف ينشر قريبا يتناول أبعاد متعددة لتفسير القطع الأثرية وتوظيفها لخدمة المجتمع وثقافته، محمد عبد الفتاح، إشكالية التفسير الأثري فى العصر الروماني المتأخر والمسيحي المبكر، الإسكندرية، ٢٠٠٢

(٢) يقصد بتوظيف العمل الفني فى عصر معين، أن يكون العمل مواكب لأفكار المجتمع الواقعية، فيخضع العمل الفني إلى السيطرة السياسية أو الدينية أو الاجتماعية من خلال تولي قضية ما أو التعبير المباشر أو غير المباشر بتلك القضية، وبالتالي تحول العمل الفني إلى إبداع جديد حتى ولو كان قائما على فكرة أسطورية قديمة أو رمز موروث. حول قضية توظيف العمل الفني، راجع

J.Elsner , Image and Ritual, Reflections the Religious Appreciation of Classical Art , Classical Quarterly, 46,1996 pp. 515-531

(٣) المعلومات الحياتية والعلمية والفلسفية عن أبوللونيوس تكاد تكون مغلفة بإطار أسطوري إلى حد ما، فقد عاش تقريبا فى مدينة تيانا فى آسيا الصغرى فى النصف الثاني من القرن الأول الميلادي، كتب سيرته الذاتية للفيلسوف فيلوستراتوس *Life of Apollonius* الذي كان يعمل فى بلاط الإمبراطور سبتيموس مع مطلع القرن الثالث الميلادي، حيث وصف أبوللونيوس بالفيلسوف الحكيم، المتجول، المثقف، ذو القوة الإعجازية، ذو الرؤية البصير فى أمور عديدة، تلك الأوصاف جعلت من سيرته شبه أسطورية لمقارنتها بشخصية المسيح فى تلك الفترة، عموما أفكار أبوللونيوس الفلسفية قائمة على الفكر المختلط بين السوفسطائية الحديثة فى نهاية العصر الهللينيستي وبين الفيثاغورسية. ولكنه قدم رؤية متعمقة ذات خيال أدبي فى بناء النقد الفني للموضوعات الكلاسيكية القديمة. عنه راجع:

Philostratus, the Life of Apollonius of Tyana, the Epistles of Apollonius, 2 vols. LCL; Cambridge,1912 (I-XI); Pollitt, J. J. The Art of Rome c.753 BC-AD 337 Sources and Documents, Cambridge, 1983, .213-216; Simon Swain, Hellenism and Empire. Language, Classicism and Power in the Greek World, AD 50-250, Oxford, 1996, 10-15; Jaap-Jan Flinterman, Power, paideia & pythagoreanism. Greek identity, conceptions of the relationship between philosophers and monarchs and political ideas in Philostratus' Life of Apollonius, Amsterdam, 1995,13 ff.; Elsner, Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 219; Elsner, 'Hagiographic Geography: Travel and Allegory in the Life of Apollonius of Tyana' in JHS 44, 1996-1997, 243-244 ;B.Blackburn, Miracle Working QEOI ANDRES in Hellenism

الأول الميلادي. وكذلك الفيلسوف والمؤرخ الفني (فيلوستراتوس)[٤] Philostratos، وهو من مفكري روما فى نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث، بينما كان تلميذه (كاللليستراتوس)[٥] Kal-listratos من فلاسفة ومثقفي روما فى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي.

وتعتمد تلك الرؤية على جذب كافة الأعمال الفنية الكلاسيكية ذات الطابع المثالي وأعادت تحليلها وتقييمها من جديد بطابع روحاني يخدم متغيرات الفكر الاجتماعي والديني الجديد، والمعني المقصود هنا أن رواد هذه الحركة النقدية فى القرنيين الثالث والرابع قد وضعوا قاعدة هامة فى تفسير الأعمال الأثرية القديمة، تعتمد على قدرة المشاهد والمتذوق المؤمن للعمل الفني بحيث تتلاشى أمامه الناحية الجمالية وقوة المادة المصنوع منها العمل، ويفقد العمل الفني حواسه الخارجية، وينظر إليه برؤية موضوعية متعمقة وبقدر من الفلسفة الإيمانية، ومن هنا يتحول العمل الفني إلى عمل مجرد من الزمان والمكان، خاص بالمشاهد وحده، والذي بقدرته الثقافية والإيمانية يصبح قادرا على تقييمه وتحليله مهما كانت عناصره أسطورية أو وثنية الطابع.

يهدف البحث إلى تحليل تلك القواعد الفنية فى تفسير ونقد الأعمال الفنية من خلال قواعد الرواد فى القرنيين الثالث والرابع الميلاديين، ثم تقديم رؤية موضوعية فى كيفية الاستفادة من تلك الحركة النقدية فى تفسير الأعمال الأثرية فى العصر الروماني المتأخر والمسيحي المبكر فى مصر.

## • قواعد الرواد والنقد الفني لأعمال الكلاسيكية

بالطبع لم يكن الفيلسوف (أبوللونيوس) نحاتا أو رساما حتى يستطيع أن يقيم جزيئات فنية دقيقة فى تمثال (رامي القرص) Discobolus الذي يرجع إلى روائع الفن الكلاسيكي فى أواخر القرن السادس ق.م. فبعد أن عدد مميزات العمل من الناحية الفنية الدقيقة مثل القوة الكامنة فى روح وجسد هذا البطل الرياضي، وقبضته على القرص بقوة وكأنه سلاحا جاء به من أجل النصر[٦]، فهو فى النهاية صورة مثالية لأهل بلدته، وقدوة لشبابها، خرج من أجل هدفا دينيا فى سبيل الإلهة هيرا، فمن الطبيعي أن نعتبره قسا أو كاهنا قصد معبد الإلهة فى صورة مثالية.

من هنا كانت البداية للرؤية الجديدة فى قاعدة (أبوللونيوس) والتي من خلالها تحول العمل الفنى بكل طاقته الموضوعية والمادية والفنية إلى رؤية فلسفية متعمقة قادرة على الاستمرارية فى جميع العصور، ومواكبة لعنصرية المجتمع انذاك.

وبالطبع هذا المستوي من التحليل والتفسير لم يكن منتشرا على المستوي الشعبي، وذلك لما يلزم صاحبه قدرة فلسفية وتعليمية - ثقافية تمكنه فى البحث فيما وراء الظواهر السطحية للعمل الفني

---

and Hellenistic Judaism, in The Miracles of Jesus , Gospel Perspectives 6; Sheffiled, JSOT, 1986, 185-218 ; Ewen Lyall Bowie, Apollonius of Tyana, Tradition and Reality, ANRW 2.16.2 (1987) 1652-99 ;Craig A. Evans, Excursus Two, Jesus and Apollonius of Tyana, in Jesus and his Contemporaries: Comparative Studies ; Leiden: Brill, 1995, 245-250 .

(٤) هو Elder Philostratos من المحتمل أنه ولد فى الفترة من ١٦٨-١٧٠ م فى جزيرة Lemnus اليونانية، بينما كانت نشأته وممارسته الفكرية والفلسفية تتأرجح بين سوريا وروما وتحت رعاية الأسرة السيفيرية وبصفة خاصة الملكة جوليا دومنا زوجة الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس، وتدرجت اهتمامات فيلوستراتوس من الفكر الفلسفي السوفسطائي إلى الفكر الاجتماعي إلى المشاركة السياسية والعسكرية فى عهد كاركالا، ويبدو أن تلك الاهتمامات قد ساهمت فى تكوين فكرة الذي يعتبر مرحلة انتقالية مهمة بين المثالية اليونانية والواقعية الاجتماعية التي أصبحت من المطالب الملحة فى تلك الفترة. مات فى حوالي ٢٤٤-٢٤٩م عنه وعن أعماله راجع: Jaap-Jan Flinterman, Op-cit.1995. 13 ff.; Pollitt, Op-cit.1983, 213-216; Elsner, Op-cit. 1998, 219

(٥) معلوماتنا عنه قليلة جدا، فيبدو أنه من تلميذ فيلوستراتوس أو من مريديه، عموما كان معاصرا له وله عملا مشترك مع حفيد فيلوستراتوس (Flevius Phil.) تحت عنوان الصور Eikones ( ويبدو أنه تكملة لرؤية كتبها فيلوستراتوس الجد من قبل ) كما عثر له علي عمل آخر تحت عنوان (Descripions)يحمل العديد من الرؤى الأدبية البليغة حول توظيف الموضوعات الأسطورية القديمة لخدمة متغيرات العصر الفكرية والفلسفية، ويبدو عاصر نهاية القرن الثالث وبادية القرن الرابع الميلادي. عنه راجع: Rl-litt,1983, pp.226-227

(٦)Ewen Lyall Bowie, Op-cit. ANRW 2.16.2 (1987) 11671-1679; Pollitt, Op-cit. 1983, 214.

وتقديمه برؤية تلائم ثقافة المجتمع المعاصر[٧]، بل يمكن اعتبارها بداية لتغيير في أسلوب قراءة الموضوعات الفنية فيما بعد.

مع بداية القرن الثالث الميلادي ظهرت الآراء النقدية للحركة الفنية في العالم الروماني، منها أراء (فيلوستراتوس) التي تجمع بين الرؤية الأدبية ومحاولة لتوظيف الأعمال الفنية الكلاسيكية من جديد لكي تواكب متغيرات العصر[٨]، ولقد تميز نقد (فيلوستراتوس) بالنظرة الشعبية في التحليل الفني، بحيث أنه كان دائما يسعي للوصول إلى المستوي الأخلاقي الذي يمكن الخروج به من تلك اللقطة الدرامية المصورة في تلك الأعمال الأسطورية القديمة.

فنجده في احتفال شعبي في مدينة نابلس قام بوصف اكثر من ٦٥ لوحة مرسومة، موضوعاتها مستوحاة من الميثيولوجية اليونانية، حيث كانت أغلب الصور منقولة من مدن بومبي وهيركلينيوم وكامبانيا[٩]، تلك المحاولة كانت غريبة على أهالي مدينة نابلس، فعلي الرغم من معرفتهم بتلك القصص وأسماء الآلهة من قبل حيث كانوا ينظرون إليها من خلال البعد الخيالي أو النظرة الأسطورية، إلا أنهم وجدوا في شرح (فيلوستراتوس) لتلك المجموعة- التي تمثل الأرشيف الوحيد الباقي لثقافتهم القديمة- رؤية جديدة تواكب أفكارهم، وكذلك أخلاقيات تمنوا أن يجدوها وطالما بحثوا عنها[١٠]. فعلي سبيل المثال نجد لوحة من الفريسكو تمثل أسطورة (بيرسويوس)Persrus البطل اليوناني الذي جاء لينقذ (أندروميديا) Andromede من براثن الوحش العملاق، في تلك القصة وصف فيلوستراتوس (بيرسويوس) بأنه مبعوث الإله، والوحش بالشيطان، وأندروميديا بالعذراء النقية التي أختارها الوحش لكونها من انقي وأطهر نساء ليدن وأتيكا وإسبرطة، وعندما فشل (بيرسويوس) في إنقاذ العذراء، جلس على شاطئ البحر يصلي ويتعبد لرب الأرباب (زيوس) لكي ينقذه، فأرسل (زيوس) إليه وحي من السماء في صورة (أيروس) المجنح ليساعده في قتل الوحش وإنقاذ العذراء[١١].

بالطبع حملت تلك القصة العديد من الرؤى الفلسفية الجديدة التي حاول من خلالها (فيلوستراتوس) الوصول إلى مفاهيم الخلاص والعبادة والطهارة. وهي فضائل ليست بالضرورة اتصالها بالأسطورة من أجل توصيلها ولكنها كانت سمة العصر وسيلة جذب معروفة آنذاك. فقد كان (فيلوستراتوس) خطيبا بارعا على قدر كبير من الإتقان لوسائل متعددة للاتصال المباشر مع العامة، كما أنه وضع دستورا جديدا في التعامل مع الأساطير اليونانية ليس من خلال تلك الصورة المثالية القديمة التي كانت تبحث في مضمون الأسطورة وأحداثها، بل جعلها دائما أبدا محل نقاش واستنتاج مقبول طالما ظلت تعكس احتياجات المجتمع آنذاك.

الناقد الثالث كان (كاليستراتوس) الذي قدم لنا أربعة عشر قطعة بلاغية لوصف ونقد بعض التماثيل الكلاسيكية القديمة بمنظور معاصر للمجتمع الروماني في القرن الثالث الميلادي[١٢]. ولكن (كاليستراتوس) استطاع أن يوجز قواعد النقد الفني لخلفائه في قاعدة نقدية فنية رائعة تؤكد: أن

---

(٧) حول هذا الموضوع بالتفصيل يمكن الوصول إلى حقائق واقعية في المدرسة الشمولية لربط الفن بالواقع والمجتمع في كتاب: Elsner , Art and Text in Roman Culture, Cambridge, 1996, 3-9، الذي يكشف لنا العديد من الطرق الجديدة المختلفة في تكوين رؤية فنية للعمل تعتمد على ربط بنصوص الفكرية والقطع الفنية وتفاعلاتهما المباشرة وغير المباشرة بالثقافة الرومانية، وعلى الرغم من أن العمل قد يكون مواكبا لعالمية الفكر الروماني ، إلا أننا يمكن بسهولة أدراك القواعد ومن ثمة تطبيقها على فنون الولايات بما تمتلكه من خلفية ثقافية وحضارية أسهمت في تكوين شكل مناسب لثقافة القرنين الثالث والرابع الميلادي في مصر وسوريا وشمال أفريقيا.

(٨)Philostratos the Elder, Eikones. I.(Loeb)

(٩) Pollitt, Op-cit.1983. 220

(١٠) Elsner, Op-cit.1998. 183-185

(١١)Philostratos the Elder, Eikones (Imagines). I. 29 ,3 (Loeb)

(١٢)Pollitt, Op-cit , pp. 226-227

التماثيل البرونزية والرخامية ليست مصنوعة من اللحم، وأن التمثال لا يتنفس فى حقيقة الأمر ولا يترك قاعدته، وبالتالي فهو غير مواكب للمتغير دائم التغير، بل هو ثابت غير منظور، والمتغير دائما هي روحه وفكره، وبالتالي علينا أن ننظر للعمل الفني ليس من خلال مفهومه الظاهري، بل من خلال باطنه وهدفه ووظيفته التي صنع من أجلها. تلك القاعدة النقدية واكبت اضمحلال واضح فى العناصر الفنية فى العصر الروماني المتأخر، والذي طغي عليها أساليب فنية شعبية تعبر عن روح المجتمع ومفاهيمه الجديدة.

المثال الذي قدمه لنا (كاليستراتوس) لإثبات نظريته جاء من خلال وصفه لتمثال الإله ديونيسوس Dionysos الذي أبدعه النحات براكستليس فى القرن الرابع ق.م، فعلي الرغم من ثناءه الشديد على إبداع براكستليس وقدرة الفنية على تطويع البرونز ليحقق جسد شديد المرونة حتى يشعر المشاهد أنه مصنوع من مادة أخري غير صلبه(١٣). إلا أن التمثال لم يظهر لنا أية رغبة أكيدة ليشاركنا حياتنا ومشكلاتنا، نتأثر بها ونعتبره نموذج مشارك لنا فى حاضرنا. فهو لم ينقل لنا أي مظهر من مظاهر الحياة. ولكن إذ تعمق المشاهد فيه برؤية جديدة وبصورة مجردة يحملها يقين بأنه مثلا المسيح، فأن الاعتقاد سوف يحول البرونز إلى لحم، وتدب الحياة فى العمل الصلب ويشاركك حياتك ومشكلاتك، ولكن إذا تلاشت من ذهنك تلك الفكرة فيظل التمثال مصنوع من البرونز.

والمعنى المقصود هنا، أن قدرة الإيمان للمشاهد هى التى تجعله يؤمن بهذا العمل الفني، وبالتالي فالقدرة الإيمانية هنا هامة من ناحية التحليل فى عملية النقد العام للعناصر القديمة واستخدامها برؤية جديدة، فإذا نظرنا إلى تمثال أو قطعة نحتية خاصة بالآلهة (ديونيسوس أو هيراكليس أو نيلوس، أو زيوس، أو حورس) بنظرة فلسفية إيمانية ووفقاً لمتغيرات العصر آنذاك، ربما تخيلته المسيح أو الإله المنقذ، وبالتالي تتلاشى أمامك المادة المصنوع منها التمثال، وتفقد حواسك الخارجية السيطرة على العمل، وتنظر إليه من أعماقك فقط، فيتحول أمامك العمل الفني إلى عمل مجرد من الزمان والمكان، ويصبح ملكاً خاصاً للفرد العادي، وهو نفس المفهوم الذى يربط بين الراهب داخل صومعته وبين صور القديس أو القديس الشهيد أو صورة المسيح نفسه، حينما يجلس أمامه المتعبد تائباً ينظر إلى وجه وإلى الصورة التى صنعت من جير أو مواد أخرى، ولكن من أعماقه يراه، فتحقق لديه القدرة الإيمانية المطلوبة. ومهما كانت حرفة أو أسلوب صنع التمثال أو الصورة، فإن المقصود من هذا التغيير الفني الحادث هو تربية الحاسة الفنية الحقيقة لدى المتلقي أو المشاهد، حتى يتعمق فيما وراء العمل الفنى من خلال قدرته على تفسيره، فيحدث لديه نوعاً من التأثير الإيماني المتصل بالموضوع وليس بحرفية العمل الفنى، الأمر الذى يجعل المشاهد قادراً على الوصول فردياً إلى مستوى روحاني مع العمل الفنى بقدر من التأمل والمعرفة والإيمان.

ومن هنا نجد أن وظيفة الموضوع الأسطوري قد تحولت إلى تكوين وظيفي لخدمة العقيدة الجديدة. ومن هذا المنطلق أيضا يمكن اعتبار أن عملية انتقال الموضوع الوثني إلى المسيحية، مرحلة انتقالية عادية غير خاضعة إلا لمقدار الذوق العام الذى يتجاوب مع العناصر اليونانية أو الرومانية فى منطقة صنع تلك الأعمال.

عموما فأن الدليل المادي على تأثير تلك القواعد والرؤى النقدية للفن الكلاسيكي فى المجتمع الروماني المتأخر والمسيحي المبكر، كانت قائمة بالفعل حيث واكبت حركات انتقالية فى تنوع اختيار الموضوعات، وتدهور الأساليب الفنية بصورة كبيرة، فضلا عن ظهور التأثيرات المحلية بقوة أمام التيار الرسمي أو العالمي آنذاك. فقد أصبح الموضوع الكلاسيكي القديم- الأسطوري أو الوثني - لا يمثل مشكلة فى اختياره للتعبير مثلا عن موضوع مسيحي ذو نزعة دينية، أو روماني ذو نزعة سياسي. وربما يرجع ذلك إلى غياب الأرشيف الموضوعي أو الثقافي القديم عند الرومان أو

(١٣) Kallistratos, Descriptios, 8, (Dionysos)

المسيحيين الأوائل، فالموروث اليوناني القديم فرض نفسه بقوة كأرشيف فني وثقافي للمجتمعين معا على المستويين الرسمي والشعبي. ولكن لابد من الإشارة إلى بعض المحليات التى فرضت نفسها بتدرج فى مصر وسوريا وشمال أفريقيا. إلا أنها أخذت وقتا طويلا فى إثبات وجودها أمام الأرشيف اليوناني فى تلك الفترة.

- **التطبيقات**

نحاول فى الأمثلة التالية أن نطبق الرؤية التفسيرية للقواعد النقدية السابقة على مجموعة من القطع الأثرية المختلفة، والتي تمثل جوانب مختلفة من ثقافات متنوعة فى العالم الروماني مع التركيز على نماذج من الإنتاج الفني المصري بصفة خاصة.ونحاول فى هذه التطبيقات أدراك شمولية الحدث والمتغيرات المحيطة به والتى شاركت بصورة مباشرة أو غير مباشرة فى تكوين العمل الفني وتنفيذه.

١. **الإمبراطور كومودوس هراكليس**(١٤)

على المستوي الرسمي ذو التيار العالمي، لدينا مثال من عصر الإمبراطور (كومودوس) فى نهاية القرن الثاني الميلادي يعبر عن مفهوم استغلال الفن الروماني للوظيفة الإلهية الجديدة والمعبرة عن مقدار التغيير الذي طرأ على النظرة السطحية للموضوع الوثني.

هناك أسباب عديدة وكثيرة أقنعت العديد من العلماء والمؤرخين بربط بداية اضمحلال الإمبراطورية الرومانية بعهد كومودوس، فقد تجلت أزمة المجتمع الروماني فى عهد هذا الرجل الذي قضى فى حكمه فترة لم تتجاوز الثمانية أعوام، إلا أنه ترك وراءه مجموعة كبيرة من الأزمات فى المجتمع الروماني، وعلى الرغم من ذلك نجد أنه من الصعب نسبها إليه فقط، وذلك لأنها مثلت مجموعة من التراكمات الاجتماعية التى ورثها كومودوس عن أجداده.

وتبدو الصعوبة هنا فى اختيار أزمة أو مجموعة من الأزمات للتحدث عنها، ولكن على سبيل المثال بدأت الحكومة الرومانية تعانى من تفاوت ملحوظ فى طبقات المجتمع الروماني، وهو التفاوت الذي قيدها وتسبب في تلك الامتيازات التى أغدقت على الجنود والعسكريين منذ بداية القرن الثاني الميلادي، هذا التفاوت رسخ مجموعة من المفاهيم فى المجتمع الروماني تركزت فى أن الوصول للسلطة أو للمناصب الحكومية أصبح خاضعا للشهوات والمصالح الشخصية والرشوة والنفاق، وبالتالي اختفت الروح الجماعية، وحلت محلها مفاهيم الطغيان والجفاء والقوة. وكان من الطبيعي أن تفقد قوانين المجتمع قوتها، وأن تختفي الرؤية الإنسانية فى المجتمع الروماني الذي لبس ثوب الكراهية والبغض والشك المزمن، واختفت فيه المثالية وحب الناس.

تلك الأزمة على سبيل المثال لم تكن بسبب تولي كومودوس العرش، ولكنه كان من مريديها، فقد شكلت جزءا كبيرا من تربيته وصفاته وضعفه الذي حاول أن يخفيه فى قسوة وحشية أسهمت فى تحديد نهاية للعصر الذهبي فى الإمبراطورية. ومن الطبيعي أن تكتسب ملامح شخصية هذا الفتى الشاب خبرة بالمناخ الفاسد المحيط بالبلاط الإمبراطوري ومجلس السيناتو، وبالتالي كان عليه أن يكون حذرا فى التعامل معهم، هذا الحذر لم يصل إليه إلا بعد محاولة اغتياله الأولى فى قصره، فقد خرج كومودوس من تلك التجربة المريرة كالوحش الكاسر وصب غضبه على أعضاء مجلس السيناتو ووزرائه، وكانت مذبحة لم يستشعر كومودوس فيها أي رحمة أو شفقة. وعلى الرغم من تلك التجربة إلا أنه عاد وترك أمور الدولة فى أيدي أعوانه وتفرغ هو للبحث عن المجد، واكتفى

(١٤) من الأعمال النحتية التي ارتبطت بالواقع السياسي فى المجتمع الروماني... يرجع إلى ١٩١-١٩٢م... محفوظ فى متحف روما Museo del Palazzo dei Conservatori.

R.Hannah , The Emperor's Star, The Conservatori Portait of Commodus, AJA, 90, 1986,337-42; D.E.E. Kleiner, Roman Sculpture, London, 1992, 275-277 pls. 241-244.

بوصفه السفاح الكاسر سافك الدماء. والغريب فى الأمر أن الشعب الروماني قابل أعمال كومودوس بالترحاب وكأنهم وجدوا فيه حالة من الانتقام لأصحاب النفوذ فى المجتمع الروماني.

تلك المرحلة من حياته يعكسها لنا بورتريه يحمل جملة من المتناقضات فى شخصية هذا الرجل، ولكنه يجسد فى باطنه بداية الاضمحلال. فقد مهدت هذه الرؤية السبيل لكومودس فى التشبث بحالة البطولة للوصول إلى مجد يضاهي مجد أسلافه، ووجدها عندما استشعرها من شعبه وأصبح (هرقل الرومان) ووضع الهراوة الهرقيلية وجلد أسد نيميا إلى جانب العرش ووسط الشعارات الملكية. وبالتالي كان لابد أن ينعكس ذلك على سلوكه الشخصي[١٥]، وهو ما جعله متيم بقتل الوحوش والحيوانات وحضور حلقات مصارعة الحيوانات، ونما لديه إحساس الطغيان، وتقمص شخصية هرقل منقذ البشرية، وتخطى بذلك حدود المعقول، والتقاليد المتعارف عليها فى التراث الروماني.

نجد أن العمل الفني (صورة ١) يجسد بوضوح تلك المرحلة المهمة من حياة كومودوس، وهي مجموعة نحتية (ج) تصور كومودوس فى هيئة هيراكليس وبجواره اثنين من الترتيون Triton – مفقودان فى اللوحة الأصلية بينما نجدها فى التصور التخطيطي للعمل – وهما يمسكان بوشاح الآلهة تكريما للبطل (كومودوس هيراكليس) فى طابع أسطوري. صور كومودوس هنا بوجه طويل بعض الشيء ربما ليتناسق مع استطالة المجموعة النحتية، فهو بيضاوي الشكل وتقريبا بنفس الملامح الشخصية، مع زيادة فى شعر الشارب والذقن، وهدوء ونعومة فى ملامح الوجه، وتنسيق أكثر فى تصفيف الشعر. حاول الفنان هنا أن يستعيد روح ماركوس أوريليوس مرة أخري[١٦]، ولكنه أضاف نظرة باعثة لحالة من الغرور والغطرسة تدعمها تلك المكونات النحتية المستخدمة فى المجموعة الأسطورية. يبدو كومودوس عاري حتى الصدر يمسك بالهراوة فى يده اليمني، وتفاحة هيراكليس فى اليد اليسرى، ومتوج بجلد أسد نيميا، فنجد رأس الأسد فوق رأس كومودوس، بينما الأرجل معقودة على صدر كومودوس، تلك المخصصات الأسطورية تنتمي للبطل هيراكليس فيما يعرف بأعماله الاثني عشر. يقف البورتريه على محاربة من الأمازونات فى وضع خضوع للإمبراطور الإله. تستند بيدها على طبق منحوت عليه الأبراج الفلكية التى تشهد على إنجازاته التى حدثت فى شهر أكتوبر، وتعبر الأمازونه عن أعدائه البربر الذي انتصر عليهم فى نفس الشهر، وربما قصد الفنان من الربط بين تلك الرموز سيطرة كومودوس على العالم فى هيئة تقمص فى النهاية وسيلة مبتكرة لتخليد الأباطرة، وعلى الرغم من أسطورية العمل إلا أنه كان من أكثر الأعمال النحتية ارتباطا بالواقع السياسي فى المجتمع الروماني. فالنظرية العلمية لهذه التركيبة الإلهية غريبة، لا تزال غير معروفة، ولكن من الأرجح أنها نفذت للعرض على العامة كرد فعل متناقض لشخص الإمبراطور الذي اعتبر نفسه هيراكليس فى الأرض، فقد طالب بنسخ هذه المجموعة النحتية على العملات الخاصة بالإمبراطورية فى الفترة ما بين ١٩٠-١٩١م.

## ٢. المسيح حورس المنقذ[١٧]

إن النمو الفني للطقوس الجنائزية المصرية كان نموا خاصاً في العقيدة المسيحية الجديدة، فمن بين الموروثات الحضارية التى لاقت قبولاً غير عادى فى تلك الفترة، الانتشار العقائدي للأسطورة المصرية (أوزوريس وإيزيس وحورس)، وهو الثالوث المصري الأصيل الذي ارتبط

(١٥) Elsner, Op-cit.1998, 200-202.

(١٦) Kleiner, Op-cit 1992, 275-227,pls, 241-244

(١٧) قطعة حورس الفارس فى متحف اللوفر، راجع عنها :

R. Dehergh., Sur vivances de L'Hellenistico – Romain dams la peinture Copte, (Anterieure Au IX's ) AAAHP, 1988, 231. W.Grumeisen, , Du Les Caracteristiques de L'Art Copte,Florence, 1922, 69-70. Strzygowski, Hellenistische und Koptische Kunst, Vienna, 1903, 8, 80.

بالعقيدة الغنوسية والمسيحية لما بينهما من صلة مباشرة بمفهوم ( الأب والأم والابن)، فهذا المعتقد الجنائزي الطابع انتقل إلى الحياة اليومية والدنيوية وارتبطت بالمواطن المصري كأحد الوسائل المعبرة عن (الخلاص) من الشرور المحيطة به، وهو المفهوم الذى جعل الذوق العام (الوعي الجمالي) فى المجتمع أيضاً يقبل الصياغة الأوزيرية والإيزيسية ويطبقها فى أسلوب قريب من مفهوم المسيحية آنذاك. ومن الموضوعات التى جسدت روح العصر وساهمت فى عودة الروح الدينية والوطنية، تلك الرؤية الدالة على (حورس) المخلص كناية عن المسيح المخلص، فقد نجد أن مفهوم الخلاص فى المسيحية المبكرة هو مفهوم مصري صميم حددته ملامح الأفكار المسيحية – الغنوسية فى مصر قبل أي شعوب أخرى فى المنطقة، وأصبحت الرؤية الفنية الخاصة به مرتبطة بالمصريين فقط، ويمكن الاستدلال عليها من لوحة المخلص حورس المسيح(١٨).

كان الاعتماد على تلك الرؤية ونقلها من العقيدة المصرية القديمة إلى المسيحية، قد خضع إلى تركيبة مزدوجة ترتبط من ناحية بروح الأفكار الدينية المستخدمة لها، ومن ناحية أخرى بالنموذج الفني الذي صيغت وكان قريبا من المستوى الشعبي(١٩)، من هنا نجد أن حورس الإله المصري كان الإله الوحيد المسموح له العبور من العالم الآخر إلى العالم الدنيوي لينتقم من الأشرار ويحقق الخلاص للمصريين، ثم يعود مرة أخرى ليجدد دماء أبيه أوزوريس فى العالم الآخر، وبالتالي فمن الطبيعي أن يكون مرتبطاً بصورة مباشرة بالمسيح فى مصر.

النموذج الشعبي الذى ظهر فى الفن القبطي ينتمي للقطعة النحتية المحفوظة حالياً فى متحف اللوفر وترجع تقريباً إلى القرن الرابع الميلادي (صورة ٢). فى هذا المنظر نجد حورس برأس نسر يرتدى ملابس رومانية الطابع ذات سمة عسكرية معبرة عند مصدر القوة فى تلك الفترة، وعن مفهوم الفارس الذى جاء يحارب الشر. والغريب فى صور الفرسان فى تلك الفترة وما بعدها، أن الفارس لا ينظر لفريسته أثناء قتله لها، بل يوجه نظره إلى المتلقي مثل معظم صور القديسين الفرسان فى الصور الجدارية بعد ذلك، تلك الملاحظة تعتبر سمة فنية جديدة لذوق عام فى الفن الذى يتجه مباشرة نحو إحداث علاقة روحية بين الفارس (المخلص) وبين المتلقي الذى يجده دائماً ينظر إليه. هكذا نجد حورس هنا بقوميته المصرية يرتدى زياً عسكرياً رومانياً ويمتطى جوادا مزخرفا بالأساليب الرومانية، ولم يكن هذا التأثير مقصوداً كما فسره البعض(٢٠)، لكنه كان يمثل روح العصر، فلو فرض أن الفنان لم يشاهد سوى الزي العسكري الروماني فإن تصوراته الفنية سوف تخضع لمؤثرات العصر وتكون رومانية الطابع، وهو ما نقصده فى تحديد الأسلوب الفنى محلى الطابع، الذى يعد نموذجاً للتراكيب البيئية المعاصرة والمعبرة عن روح العصر. وتبدو القطعة جزءاً من تكوين

---

(١٨) حول الارتباط المشترك بين العنصرين المصري القديم والمسيحي فى الأسلوب الفنى والموضوعي راجع:
A. Badawy, Coptic Art and Archeology, London, 1978, 220-221; M.H. Rutschowscaya, La Sculpture Copte, Musee de Louvre, BIFAO, 1993, 317-322; G. Duthuit, La Sculpture Copte, Paris, 1931, 50-54; L. T.r.k, On the chronology of the AHNAS Sculpture, AAASH, 22, 1970,.163-166.

(١٩) إن الأساطير والطقوس الإيزيسية والأوزيرية قد أفسحت المجال لممارسة دينية جديدة للمعلمين الغنوسيين الجدد فى مصر، وبصفة خاصة مفهوم علاقة إيزيس بابنها حورس، وعلاقة حورس بابيه أوزوريس والمفهوم الأسطوري لرحلة حورس من العالم المادي والروحاني والعكس وعلاقته المباشرة بالمصريين، وبالتالي استطاع الغنوسين أن يتسللوا إلى وجدان الشعب المصري بعقيدة جديدة ومتطورة ومقبولة كموروث حضاري قديم، ولكن برؤية تتفق مع روح العصر آنذاك دون تغير فى الجوهر، حول هذا الموضوع راجع:
P. Ballet, Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, Au Sistre, au Pot Rond et au Miroir , BIFAO 94,Vol.111, 1994,21-32, Sp. 21-22. V.Y.Tran Tan Tinh,, Labrecque, Isis Lactans Copus des monumnts greco – romains ; D'Isis allaitant Harpocrat ,E.P.R.O.,37, 1973, 184-192.
عن المستوى الشعبي لأسطورة الخلاص عند المصريين لحورس وست وارتباطها بالطقوس الجنائزية والمفهوم الروحاني الذى التصق بها، راجع:
K. Mysliweiec, Isis a Athribis, Etud. Trav. Xv, 1990, 286-296; Ballet, Op-cit. 113.

(٢٠) Gruneisen, Op-cit.1922, 69-70. Strzygowski, Op-cit. 1903, 8,80.

معماري له بقية، ويحتمل أن يكون (حورس الفارس) واقفا فى مشكاة أو ناوس أو (ناسكوس) معماري يشبه الهيكل، كما نلاحظ أن المنظر يفتقد القياسات الجسمانية النسبية بين الفارس والجواد والتمساح، كما أن خشونة الأسلوب المعبر عن محلية أو شعبية يمكن ملاحظته فى حركة الطعن الجامدة الخشنة، وكذلك أسلوب نحت الوجه والعيون والزخارف المستخدمة فى الزي العسكري وجسم التمساح.

هذا وقد لاقت عملية تأريخ هذه القطعة العديد من المناقشات، فالأسلوب وفقاً لمتغيرات العصر وعودة الروح الفنية المصرية القديمة قد يرجع العمل إلى القرن الرابع الميلادي، بينما يرى البعض أن العمل قد ارتبط فى البداية بمفهوم القديسين سنسيوس (صورة ٣) وفوبيا آمون (القديس الفارس) الذى يقتل التنين فى الأساطير المسيحية المبكرة[٢١]، وأن المفهوم الديني الطقسي لهذا الموضوع لم يبدأ قبل بداية القرن الخامس الميلادي، وهم بذلك يحاولون البعد عن التأصيل المصري للعمل، ولكن لو فرض ذلك- حسب الاتجاهات الغربية فى تفسير الموضوعات المسيحية المبكرة- فى أن روح القديس الفارس بدأت فى الفن المسيحي عندما خلص الإمبراطور قسطنطين المسيحية من الاضطهاد على جواده فى القرن الرابع الميلادذ، إلا أن تلك اللوحة النحتية تقف حائلا كنموذج للأصل المصري المسيحي فى تحقيق مفهوم الفارس المخلص، ورد الإيجابي على تلك التفسيرات التعصبية آنذاك.

## ٣. المسيح أورفيوس وأغنامه

أقرب الأدلة على توضيح مفهوم التوظيف الأسطوري لخدمة متغيرات العصر الفكرية والدينية، منظر أورفيوس (الراعي الصالح)، وهو من المناظر العالمية التى لاقت قبولاً فى مصر والعالم المسيحي آنذاك[٢٢]، حيث وظفت أسطورة أورفيوس لخدمة العقيدة الجديدة، فالراهب الأعمى أو الراعي الصالح كما أطلق عليه أصحاب العقيدة الجديدة مستخرجة من مفهوم العقيدة الأورفية اليونانية سرية الطابع، ويمكن اعتبارها أولى الحركات التنسكية فى التاريخ البشرى، وهى تتشابه إلى حد ما مع العقيدة الغنوسية صاحبة الريادة فى اقتحام تلك الموضوعات فى الفن المسيحي والقبطى، ولا سيما فيما يخص ملامح الرهبنة والزهد والتقشف والتأمل الروحاني، من ثم أصبح اورفيوس فى الأسطورة اليونانية راعيا صالحا أو هو المسيح ذاته، الذى جاء ليرعى ويقود مسيرة الأغنام الضالة.

ويعنى المفهوم هنا من الناحية الفكرية وجود قائد عام، معلم، مربى، حامى للأغنام التى تسير إما وراءه أو أمامه، أو جالسة بجوار قدميه أو محمولة على كتفيه أو ترعى لتستمع غناؤه وهو جالس يعزف على القيثارة، تلك الموضوعات لم تكن لها أصول فنية وثنية يونانية، بل كانت موظفة أسطوريا فقط، لكن هناك منظر هام ارتبط بالراعي الصالح، وهو أن يقف الراعي يحمل فوق كتفيه حملا.

**النموذج الأول:** عبارة عن قطعة نحتية من الرخام (صورة ٤) عثر عليها فى مصر ترجع إلى القرن الرابع الميلادي، تمثل الراعي الصالح يحمل كبش فوق كتفية[٢٣]. **والنموذج الثاني:** منقول عن تصوير جداري فى المقبرة رقم ٣٠ من مقابر البجوات فى واحة الخارجة (صورة ٥)، وترجع

---

(٢١) عن علاقة الفارس حورس بالفارس مارجرجس أو جورج القديس الفارس.
Leroy, Op-cit., 39-40; Dehergh, Op-Cit., 231-232.

(٢٢) حول مناظر أورفيوس فى الفن المسيحي والتعليقات التى دارت حول أصول هذا المنظر وعلاقته بالمسيحية ، راجع:
K. Weitzmann, Catalogue of Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton oaks collection, vol. III, Ivories and Steatites, Washington. D.C., 1972, 12-15. De Bourguet. Early Christian Painting, London, 1956, 15-16,esp.12,15,32.; I. Huupper, Early Christian and Byzantine Art, London, 1988, 30-31; D.C.A.L., T 5, Colls. 2622-2632, Fig. 47751.

تقريبا إلى القرنين الثالث – الرابع الميلاديين، وتصور الراعي الصالح (المسيح) وأمامه أغنامه تسير فى طاعة وخشوع.

والمفهوم الوثني يميل نحو رمزية تقديم القرابين، بينما المفهوم المسيحي المبكر والغنوسى قدما الراعي وكأنه مخلص للحمل المحمول فوق كتفيه مقيداً تماماً بيديه، أو راعيا لمجموعة من الأغنام المحيطة به على هيئة تكوينات لا تزال غير مخلصة يبحثون عن المأكل والمشرب فى حركة تصويرية رائعة، وبالتالي فإن الاهتمام بالمنظر قد يكون مجسداً لحالة المسيحية المبكرة التى لا تزال فى سبيل التكوين فالحمل المحمول فوق الكتف يعنى المؤمنين الذين قبلوا العقيدة ووافقوا على الإيمان بالمسيح فحملهم بعيداً عن الضالين، وهى محاولة الخلاص النهائية للمؤمن طبقاً للتقاليد الغنوسية.

## ٤. لاهوت وناسوت (باخوس) فى اهناسيا

ومن ضمن النماذج الأثرية النحتية الأهناسية التى نفذت بوظيفة جديدة تخدم العقيدة المسيحية آنذاك، قطعة نحتية من الحجر الجيري المصقول عليها نحت بارز من المرحلة الأولى (صورة ٦) من نحت اهناسيا حوالي القرن الثالث – الرابع الميلادي[٢٣]. القطعة تمثل الإله باخوس إله الخمر ممثل مرتين، الأولى: وهو يحتسى الخمر ويتكئ على كتف شاب على اليسار، وفى هذا المنظر يرتدى ملابسه الوقورة (إلهية الطابع) ومصور بلحية وشارب، وهو هنا فى هيئة الفلاسفة أو النماذج الإلهية التى صور عليها المسيح بعد ذلك. أما الجانب الأخر فقد صور فيه نفس الإله وهو ثمل من جراء شرب الخمر المقدس، مترنحاً جهة اليمين يستند على عمودين يشبه تكوين المذبح، والإله فى هذا المنظر عاريا تماماً بدون ملابس، ويبدو أن للنحت تكملة ولكنها مهدمة. ويبدو هذا العمل من أول وهلة من الأعمال الوثنية، على الرغم من مفهوم السطحية القياسية للأجسام والتجريدية الواضحة فى إبراز ملامح الوجوه وعدم تناسق الحركة مع التكوين الجسماني، ولكن ما هى وظيفة هذا العمل حسب المفهوم الروحاني المتبع آنذاك؟.

إن عملية تكرار صور الآلهة فى العمل الواحد نحتياً، لم تكن مألوفة فى الفن اليوناني، وبصفة خاصة تكرار الشخصيات بملامح مختلفة داخل العمل نفسه، ولكنها كانت مألوفة فى الفن المصري على هيئة نماذج متشابهة للشخص ذاته فى كل منظر، من هنا يبدو أن الفنان أراد أن يوضح معنى مختلف فى كل منظر، وهذا المعنى يواكب مفهوم الحالة الحادثة آنذاك، فمن المعروف أن الإله ديونيسوس أو باخوس كان من ضمن الصور التى استخدمت للدلالة على شخص المسيح، وأن الخمر المقدس الذى يتناوله المؤمن من المفترض فيه أنه خمر ألهى ينقل المؤمن من حالته الدنيوية العقلية إلى الحالة الروحية أو العالم اللامعقول فى الفلسفة الأفلاطونية الحديثة. وهنا كان لابد أن تختلف حالة الشخص المصور فى المنظرين، فعليه أن يتجرد من الأمور الدنيوية وأن يكون مجرداً تماماً من ملابسة مثل حالة آدم وحواء قبل الخطيئة، لذلك فإن التأثير الروحاني للعمل يؤكد أن الإله باخوس فى اللوحة الأولى يمثل المسيح فى هيئته البشرية كرجل معلم فيلسوف وقدوة يضع يده فوق كتف شاب يمثل أحد تلاميذه أو رمز للمؤمنين عموماً. وهو هنا يعطى لنا نموذجا للجانب الناسوتى للمسيح، ووسيلة للتعبير الفنى هنا أن الفنان أراد أن يعطى للإله باخوس مخصصة الدائم وهى يحتسى الخمر، أي أنه أراد أن يعبر عن أن عملية الوصول إلى أن الحالة الروحية لم تتم بعد، وأن عناصر إتمامها هى القدوة أو الإيمان واحتساء الخمر المقدس، وهى أحد أهم عناصر العقيدة المسيحية والغنوسية فى كافة مذاهبها. أما الجزء الثاني فهو يمثل الجانب الثاني من الثنائية العقائدية، وهى حالة اللامعقول أو الحالة الروحية التى يصل إليها المؤمن عقب شرب الخمر فيصل إلى درجة

(٢٣) حول لوحة الإله باخوس فى المتحف القبطى ، راجع : أيضا:
Bourguet, Du., Op-cit., (L'Art Copte),.140-141. Duthuit, Op-cit. 38-40; M. Villard, La Sculptura ad Ahnas, pp.40-43ff.

الإيمان الروحي، فيصبح شاباً على الدوام روحياً وجسدياً، وهو أيضاً النموذج الذى صور فيه المسيح فى حالة الخلود الدائم بعد ذلك، بينما صورته وهو ملتح كبير السن هى الحالة التى عاش فيها بين البشر على الأرض.

## ٤. هيراكليس وقوة المسيح المنقذ

ونجد نفس المفهوم فى تفسير الموضوعات الوثنية الأخرى حيث يمكن استبدال المسيح بأي شخص ينجو فى طريق الإيمان، من حقه إذن أن يجد القدوة من خلال تفسير تلك الأعمال بالصورة الروحية[٢٤]. ومن بين النماذج الهيلينيستية التى انتشرت فى النحت القبطي، تلك القصص الأسطورية المستوحاة من أسطورة الإله هيراكليس والتى مثلت نوعاً من المعتقدات ذات الصفة الشعبية فى الفترة الوثنية، ولكن تلك الأعمال تميزت فى المرحلة الانتقالية بإبراز حالات النشوة والانتصار الإلهي على عناصر الشر الدنيوي المتمثل فى صور حيوانات متوحشة يتغلب عليها هيراكليس، من هنا واكب موضوع هيراكليس الأسطوري النموذج المصري فى أسطورة حورس وانتصاره على عمه ست، ولكن بمفهوم يأخذ طابع القوة أكثر من أسطورة حورس التى التزمت بالطابع الروحاني والإيماني والجنائزي عن الانطباع الأساسي فى تلك المرحلة لتشخيص هيراكليس، حيث كانت عملية تجسيده كبطل لحالة الموضوعات استمرارية خاصة فى الفن المصري (القبطي) حتى القرن السابع الميلادي، ولا سيما المنسوجات القبطية.

ولدينا فى المتحف القبطي نموذج لهيراكليس قاتل أسد نيميا(صورة ٧)، ولكن بالأسلوب الأهناسى الذى يرجع إلى المرحلة الأولى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي[٢٥]، اللوحة من الحجر الجيري وتفتقد للقياسات البشرية والوضعية لعناصر اللوحة والموضوع، ولكن هنا يختلف من حيث المعالجة الفنية، فنجد جائزة إلهية لهيراكليس المنتصر، الذى يتقدم بقوة لجذب الأسد من رأسه، بينما بجوار الأسد نجد سيدة ترتدى ملابس يونانية تحمل فى يدها إكليلاً من الغار لتقدمه أو لتضعه على رأس هيراكليس ولكنه صورها فى مقدمة الصورة تجاه الأسد، المنظر فى مجمله يوضح غياب القدرة الفعلية مع المحاكاة الطبيعية للعمل الفني بقدر إصراره على إدراك المعنى أو المضمون الموضوعي فى اللوحة، ويمكن إدراك نفس المعنى فى منظرين آخرين فى المتحف يرجعان إلى المرحلة الثالثة من النحت الأهناسى حوالي القرن الخامس الميلادي.[٢٦]

## ٥. الإله نيلوس والتوظيف الجديد

مما لا شك فيه أن التأثير السكندري فى تناول الموضوعات الهيلينيستية كان قائماً بالفعل من خلال عناصر الصورة المنحوتة، بينما الأسلوب التصويري والنحتي خضع فى القطع التي عثر عليها فى أهناسيا إلى مؤثرات محلية نابعة من مجتمع أهناسيا وأهدافه الدينية.

ومن هنا نجد أن تلك الصور المجسدة والتراكيب الخاصة بالموروث الحضاري خلال الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادي، قد تؤكد أن هناك تعايش سلمى بين الوثنية والمسيحية، وأن العناصر الفنية القبطية فى القرن السادس كان لابد لها من المرور بتلك المؤثرات واستيعابها ومحاولة توظيفها لخدمة العقيدة الجديدة.

من أهم المناظر التى انتشرت بصورة قوية واستمرت فى الفن كعناصر أساسية مع التحوير بعض الشيء شخصية الإله (نيلوس)[٢٧]. من بين الأمثلة التى نقدمها للإله نيلوس، نحت بارز عبارة

---

(٢٤)Elsner, Op-cit, 1998, 108- 109

(٢٥)Duthuit, Op-cit, Pl. XXIV, a

(٢٦) أيضا يمكن الرجوع إلى:
Weitzmann, K., The Heraclespaques of St., Peter's Cathedral, Art Bulletin 55, 1973,5, Fig. 5;

(٢٧) حول اهمية عقيدة إله النيل (نيلوس) فى العصر الروماني المتأخر والمسيحي المبكر فى مصر وخارج مصر راجع:

عن جزء من مبنى ديني وليس جنائزي، وهى تمثل مرحلة متوسطة من النحت الأهناسى ( يحتمل أن تكون المرحلة الثانية التى شهدت بداية العنصر المصري الواضح) خلال القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي(صورة ٨)[٢٨] . واللوحة تمثل رجلا ملتحيا يرتدى تاجاً ملكياً يتكئ على جانبه الأيسر، وخلفه زهور اللوتس، على جانبه الأيسر نجد مجموعة من الفواكه والأزهار. وعلى الرغم من عدم وضوح مظاهر الرخاء المعتادة فى تصوير إله النيل مثل امتلاء الجسد والثديين المترهلين والانتفاخ الواضح فى الصدر والرقبة، إلا أن الوضع العام هنا جعل العلماء يؤكدون أنه إله النيل، ولكن بوظيفة مسيحية الطابع[٢٩]. ويمكن تحديد هذا المعنى من هذا الاقتراح حول مكانة إله النيل فى الفن القبطي عموماً حيث يدور هذا الموضوع حول توظيفه لخدمة المذهب المصري خلال القرن الخامس الميلادي، وهو توظيف الآلهة المصرية لخدمة وظيفة خاصة بالسيد المسيح بجمع خصائصهم، فالتشبيه هنا بإله النيل الذى يمثل المسيح فى لاهوته الأرضي أو ملكه على الأرض ماسكاً بينابيع الرخاء والازدهار والخير، هى سمة تشخيص للسيد المسيح ظهرت فى المرحلة المبكرة واستمرت بعد ذلك، ولكن استمرار هذا الاستخدام حتى القرن الخامس قد يخضع إلى تحوير آخر يتفق مع متغيرات العصر، فقطعة أهناسيا توحي بأن إله النيل (مالك الخير الأرضي) هو الجزء الذى يمكن أن يعبر عن كيان مذهبي خاص فى ظل الصراعات المذهبية آنذاك، فخصائص إله النيل فى مصر تبدو مختصة بأنه الإله الوحيد الذى يعيش على الأرض فى مصر، وبالتالي يمكن تشبيهه بالكيان الناسوتى للمسيح أو الإله الأرضي، وهى سمة غلبت على الفن القبطي منذ النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي.

هناك قطعة أخرى للإله نيلوس أو (حابى) من أهناسيا (صورة ٩) أيضاً تؤكد هذا المعنى[٣٠]، ويبدو فيها نيلوس له لحية طويلة وشارب ويحمل فوق كتفه خيرات الأرض، وبجواره شجرة مثمرة، ويرتدى تاج أعلى الرأس يمثل تاج الملك الأرضي. على الرغم من كون المنظر عبارة عن تمثال نصفي إلا أنه جاء معبراً عن مفهوم التشبيه الأرضي لإله النيل (حالة وجوده على الأرض أو وظيفة هذا الوجود) وهو كناية عن الخير والازدهار الذين جاء بقدوم المسيح الإله إلى الأرض. فى الحقيقة فإن هذا الاقتراح يتلاءم مع تحديد وظيفة الشكل الأسطوري فى الفن المسيحي فى مصر، وأنه كان بإمكانه آنذاك استقطاب النماذج الأسطورية ذات المفهوم الوثني من أجل تحقيق قدر من الروحانية من خلال نماذج معتاد عليها ومألوفة[٣١]. وبالرغم من ذلك، فإن هذا التحديد لا يزال مبهما وغامضاً عند العديد من علماء الفن المسيحي سواء الشرقي أو الغربي.

## ٦. الآلهة اليونانية على غطاء صندوق أناجيل

من المحتمل أن يكون مصدرها (مصر) أو الإسكندرية؟ ، وهى من العاج (صورة ١٠) مقاسها ١٢×٢١ وترجع إلى حوالي القرن الخامس الميلادي[٣٢]. تقع القطعة فى شريط واحد طويل قسم إلى أربعة أو خمسة قطع، لم يتبقى منها سوي القطع الأولي والثانية المتصلة معا، أما الثالثة فهي

---

Bonneau, D., Le Dieu, Nil Hors d'Egypt aux epoques grecque- romaine et Byz, BUFAO, 94, 1994, III, 51-55.; Hermann, H., Der Nil und die Christen, Johrbuch für Antike und Christentum, 1959, 2 . 30-69, esp. 58-59.

(٢٨) عثر عليها فى اهناسيا من الحجر الجيري محفوظة حاليا فى متحف بروكلين، عنها راجع:
J.Cooney, Late Egyptian and Coptic Art, Brooklyn, 1943, 17, pls. 15-16.

(٢٩)Bonneau, Op-Cit. 1994, III. 51-55

(٣٠) القطعة محفوظة فى المتحف القبطي تحت رقم ٧٠٢١، عنها راجع: عزت قادوس، محمد عبد الفتاح، الآثار والفنون القبطية، الإسكندرية، ٢٠٠٠، ص٥٠-٥١

(٣١)Bonneau, Op-Cit. 1994, III..61-62

(٣٢) القطعة محفوظة فى Bibliothe que Nationale, Cabinet Des Mèdailles, Paris:عنها راجع
W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spɔtantike und des frühen Mittelalters, 3rd ed. Mainz, 1976, no. 70

منفصلة عنهم. وعلى الرغم من الأسلوب السكندري الواضح فى العمل، إلا أنه عثر عليها كغطاء لأحد الأناجيل فى كنيسة فى Bourges ظلت مستخدمة فى القرنين العاشر والحادي عشر. اللوحتان الأولي والثانية تصور شريط متصل لبعض الالهة مع مجموعة من ربات الفنون Musus والساتير، نجد الآلهة أبوللو وأرتيميس يتوسطا ربات الفنون التسع، ولكن الفنان أكتفي بثمانية فقط ورمز للتاسعة، فالمنظر يبدأ بقناع الربة التاسعة Thalia ربة الكوميديا، تليها Euterpe عازفة الفلوت، ثم Melpomene ربة التراجيديا تمسك بيدها قناع الترجيديا، جاءت بعدها Erato ربة الموسيقي وهي تعزف على القيثارة، يليها الإلهة أرتيميس Artemis تستند على رمح، بعدها يقف الإله أبوللو فى وضع كلاسيكي مستندا على قيثارته الشهيرة ذات قاعدة على هيئة عمود يلتف عليه ثعبان، ويبدو أبوللو واقفا مرتكزا على قدمه اليمني رافعا يده اليمني خلف رأسه فى استعداد للعزف أو قيادة ربات الفنون، بينما إلى أسفل نجد وزه تداعبه عند قدميه. يلي أبوللو الربة Clio التي تبدأ بها تفاصيل اللوحة الثانية، وهي ربة التاريخ والملامح الشعرية وتمسك فى يدها لوحة كتابة وأمامها إلى أسفل نجد طفل صغير أو شخص يتكئ فوق أمفورة ويتأمل فى الثعبان الملتف حول عمود أبوللو، ومن المحتمل أن هذا الشخص يعبر عن حالة التقديس الشعبي لربات الفنون. بعد ذلك نجد Polyhymnia ربة الأناشيد الدينية مصورة فى حالة رقص، تليها Calliope ملهمة الشعراء تحمل فى يدها درج أسطواني للكتابة. بعدها تقف Urania ربة الفلك وتحمل فى يدها الة الزمن Celestial كروي الشكل، وفي النهاية تقف Terpsichore ربة الرقص والغناء ومن المفترض أن تحمل قيثارة ولكنها مفقودة فى المنظر.

اللوحة الثالثة تختلف فى الموضوع، فهي تحمل موضوعا من التراث الديونيسى غير مكتمل ويصعب بصوره أكيدة، فمن الجانب الأيسر نجد بقايا موضوع يمثل الإله ديونيسوس وهو يستند على عصاه Thyrsus ، يليها أحد الساتير وهو ينفخ فى مزمار خشبي معربا عن بداية موكب الاحتفال، وتليه إحدى الميناد Maenad وهي عارية فى لحظة نشوة راقصة، تعبيرا عن حالة روحية يكتسبها المشتركين فى موكب الآلهة. وبين الساتير والميناد نجد سلة فواكه تعبيرا عن خيرات السماء على الأرض، بينما نجد رجل يرتدي قناع وملابس ثقيلة من جلود الحيوانات ويحمل طفلا على كتفية، وقد تبدو علاقته بالموضوع غريبة وغامضة، وأن اتجه بعض المفسرين على اعتباره رؤية لطفولة ديونيسوس[٣٣]، وعلى الرغم من ذلك فأننا يمكن قبول هذا الرأي فى حالة ربطه بشخصية السيلين Silenus الذي يقف فى أخر اللوحة متعبدا ومتأملا، فمن المحتمل أن تكون بقايا اللوحة المفقودة تصور معبد الإله زيوس أو مجمع الآلهة على جبل أوليمبيا حيث تعميد الطفل ديونيسوس.

ارتبطت أهمية تصوير ربات الفنون وملهمات الإبداع الفني والوحي الإلهي بالظهور المسيحي المبكر وبصفة خاصة عند المعلمين الغنوسيين، فمفهوم الوحي الإلهي كان من أهم عناصر شروحهم الدينية، بل أنه كان من أهم محاور انتشارهم وشهرتهم بين العامة. وعلى الرغم من تأريخ تلك القطعة بالقرن الخامس الميلادي، إلا أن مفهوم استخدامها كغطاء لأحد الأناجيل قد يوحي باستمرارية الوظيفة الروحية لربات الفنون حتى مطلع العصور الوسطي، فقد كان تصوير بنات زيوس على العاج من المناظر المحببة فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، حيث أندرج مضمون تصويرهم تحت مسمي الإيحاء الإبداعي لكافة المبدعين والشعراء والحكماء واللاهوتيين. من هنا نجد أن التوظيف الدقيق لتصوير ربات الفنون من حيث ترتيبهم فى اللوحة جاء للاعتقاد فى قوتهم على الإلهام والوحي للرسل والأنبياء الذين دونوا الأناجيل والتوراة ومن ثم وحتى بداية العصور الوسطي صار الاعتقاد بحماية هؤلاء للتراث الديني تحت رعاية أبوللو وأخته أرتميس.

(٣٣)Volbach, Op-cit, 1976, no. 70

من الناحية الفنية نجد أن القطعة تندرج نحو أسلوب النحت العاجي في الإسكندرية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، والذي تميز بسطحية في النحت وكثرة التفاصيل دون الاهتمام بتقل كل تفصيلة عن الأخرى، كما أن اللوحة تحمل بداية لظهور التكنيك المصري (القبطي) في ترتيب وقفة الآلهة في حركات ملتوية وفي حالة جمود واضحة، كما أن حالة الخشونة الواضحة وغياب المقاييس الجسمانية جميعها عوامل ترجع العمل إلى نهاية الفن المسيحي المبكر في مصر وبداية المرحلة القبطية في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي.

## ٧. زيوس وأوروبا والظهور الإلهي في الأرض

القطعة الأولي: من العاج عثر عليها في مصر(صورة ١١)، مقاسها ٥،٩×٥سم ، من المحتمل أن ترجع للفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين[٣٤]، هناك أجزاء خارجية مفقودة من القطعة والتي تبدو وكأنها جزء من ديكور خاص له تكملة من أعلي، القطعة منحوتة بنحت بارز مرتفع وبفنية عالية المستوي تقترب من أسلوب مدرسة الإسكندرية في العصر الهللينيستي. نجد أوروبا تجلس في هدوء واسترخاء على ثور أبيض أنيق تشخيص للإله زيوس، وهي إحدى مرات ظهوره الأرضية، نلاحظ أن أوروبا تمسك بيدها اليمني طرف العباءة مع القرن الأيمن للثور وهو مكسور حاليا، بينما اليد اليسرى تمسك الطرف الأخر من العباءة التي تحتل خلفية أوروبا في شكل شريط في الخلفية تميزت به المنحوتات الجنائزية في القرنين الثالث والرابع الميلاديين، نلاحظ أن زيوس أو الثور يجلس في هدوء واستسلام كامل لأوروبا، ويبدو أن هذا الوضع غير معبر نصيا مع الوضع المدون في نصوص هوميروس وأوفيد[٣٥]، أو ما شابهه في النماذج الهللينيستية والرومانية، وهما هنا يقتربان من صور الفارس والتنين وصور Nereids من المخلوقات البحرية التي انتشرت في المنحوتات العاجية في العصر الروماني المتأخر

وبالطبع هذا لا ينفي أن الأسلوب الفني الرائع قد يبدو من ناحية تصوير عمق رداء أوروبا وحركات الثنايا الملائمة لوضع جلوسها فوق الثور، كذلك نلاحظ أن ملامح الوجه بها شيء من نماذج الطفولة الخاصة بمدرسة الإسكندرية في العصر الهللينيستي، بينما كانت المبالغة والضخامة في تصوير الجزء العلوي من جسم أوروبا أسلوبا مميزا لمنحوتات القرنين الرابع والخامس الميلاديين، عموما تعد القطعة وحدة فنية متماسكة تعبر عن موضوع أسطوري قديم برؤية أو وظيفة تواكب مشكلة دينية واجتماعية واكبت انتشار المسيحية وهي متصلة بتفسير الظهور الإلهي على الأرض.

القطعة الثانية: من الحجر الجيري، وعثر عليها في أهناسيا(صورة ١٢)، جزء من زخارف جدارية لمبني كنسي. وتتبع نهاية المرحلة الأولى وبداية المرحلة الثانية من النحت الأهناسي خلال القرن الخامس الميلادي[٣٦]. وهي تمثل نفس الأسطورة ولكن بطابع فني مختلف عن القطعة الأولى. نجد أوروبا هنا تمتطي ظهر الثور زيوس بصورة الفارس المقدس الذي ينظر للمتلقي، بينما الثور زيوس في حالة ركود سريع ولكنه يحدث علاقة مع أوروبا بالتفاف رقبته ناحية الخلف، ويبدو الأسلوب الفني خشن إلى حد ما، مع غياب واضح للقياسات الجسمانية، والاهتمام فقط بملامح الوجوه بالنسبة لأوروبا والثور، وقد كانت تلك الملامح – في العيون المسحوبة للخارج الواسعة والفم الصغير والشعر المصفف على الجانبين – وسائل رئيسية في محاولة لتحديد التأريخ ببداية القرن الخامس. ولكن بتأكيد كانت وظيفة اللوحة هنا وظيفة دينية[٣٧]، فإذا ما اعتبرنا أن للرب ظهورات

---

(٣٤) The Walters Art Gallery, Baltimore: وهي محفوظة حاليا في عنها راجع
Weitzmann, K., Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, 1978, no. 147:

(٣٥)Homer, (11.12-24); Ovid, (Net.2.836-875).

(٣٦) القطعة محفوظة في المتحف القبطي، عنها راجع: عزت قادوس، محمد عبد الفتاح،المرجع السابق، ٢٠٠٠، ٥٠، شكل، ٤٧

(٣٧) Elsner, Op-cit, 1998, 136-137

غير كاملة فى العالم القديم سبقت أو مهدت للظهور الكامل فى المسيح، فان هناك منطقية لتجسيد ظهور وتجسيد زيوس على الأرض كمحاولة من جانب المعلمين لتفسير قضية التجسيد والظهور بقصة أسطورية معروفة للعامة من قبل. هذا الأسلوب الفني فى نقد وتفسير الموضوعات الفنية يواكب فكر القاعدة التى وضعها ابوللونيوس وفيلوستراتوس.

## ٨. الأخوه ديوسكوريوس وزيوس وأوروبا

قطعة من العاج، جزء من لوحة كبيرة (صورة ١٣) ربما كانت تضم موضوعات أسطورية متعددة، مقاسها ٢٠،٥×١٣،٤ سم[٣٨]، لا تزال آثار الألوان واضحة فى الأطراف، الإطار الخارجي مزخرف بأوراق العنب وثمار ومجموعة من الطيور يتخللها مجموعة من الإيروس المجنحة (الملائكة) وهم يحملون سلال لجمع ثمار العنب على الجوانب الأربع. الموضوع المصور ينقسم إلى قسمين:الأول: يصور قصة فريدة من نوعها فى الفن المسيحي وهى قصة الأخوين Dioscur، أحدهما يدعي Castor والثاني يدعي Pollux وهم أبناء رب الأرباب زيوس من البشرية ليديا، ودورهما فى الأساطير الإغريقية يكاد يكون محدود، فهما يعبران عن الحب الأخوي Concordia amicorum، ولكن ما علاقة هذا الحب الأخوي بموضوعات تلك الفترة، مع العلم بأن المنظر الثاني خاص بقصة أخري مركبة بين عنصر إلهي وهو زيوس وعنصر بشري وهي أوروبا. وفى الحقيقة فأن قصة الأخويين مرتبطة فى الأساطير بمفهوم الخلود والموت، فالابن الأول Castor كان يعبر عن الفناء، بينما كان Pollux يعبر عن الخلود الروحي، وهذا بالإضافة إلى مفهوم الاختلاط الإلهي البشري بين زيوس وليديا، وكيف أثمرت تلك العلاقة على إنجاب أشخاص يحملون الصفتين معا البشرية التي تسفر عن الفناء، والإلهية التى تعبر عن الخلود الروحاني. من هنا نجد أن فناني تلك الفترة أبدعوا فى اختيار القصة كما أبدعوا فى ابتكار الرؤية الفنية المعبرة عنها، نجد الرؤية التصورية فى العمل تبدو وكان الموت أو الصفة البشرية تعانق الصفة الروحية أو الخلود، بينما هناك أثنين من الملائكة يحملون رمحين، وفى الخلفية اثنان من زخارف الصدفة الرومانية تعبيرا عن السماء، وهناك أيضا تحت أرجل الأخوين اثنين من الإيروس فى أوضاع مختلفة، الأخوين يلبسون رداء قصير وغطاء رأس سوري الطابع يعرف باسم Phrygian Caps وحذاء طويل، كما نجد ملامح الوجوه مع الملابس وطريقة تصوير الأجسام تعطي انطباعا نحو المدرسة السورية فى النحت العاجي فى نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي[٣٩]. وهذا التاريخ من الناحية الفنية والموضوعية يكاد يكون مقبول، وذلك لأن مفهوم الطبيعيتين فى العقيدة الدينية بعد مجمع أفسس وخلقدونيا نجده مفسر بوضوح فى منظر الأخوين ديوسكوريوس، وبالتالي فأن وظيفة الموضوع الأسطوري قد أسهمت مع شيء من التفصيل والتحليل فى إثبات العقيدة.

المنظر الثاني: يؤكد المنظر الأول حيث صور الفنان قصة تدور فى العالم الدنيوي وتعبر عن هبوط إلهي متجسد على هيئة ثور يداعب امرأة بشرية وهى أوروبا التي تبدو بملامح غليظة فى الوجه وترتدي peples طويل، وتمد يدها لتحتضن الثور، بينما هناك ثلاثة من الإيروس يلعبون حول الثور فى أوضاع مختلفة، على الجانب الأيسر نجد صورة نصفية داخل ميداليا يطل منها رجل كبير فى السن ينظر إلى المشهد، من المحتمل أن تكون صورة زيوس الحقيقية، وأن الفنان أراد توضيحها بصورة تخيلية ليؤكد حالة التشخيص أو التجسد.

الرؤية الفنية فى اللوحة بمنظريها تبرز تفاصيل دقيقة للفن السوري فى القرن السادس الميلادي، كما أن الرؤية الموضوعية تعكس سيكولوجية التوتر الديني الحادث فى المنطقة الشرقية فى

---

(٣٨) محفوظة حاليا فى Ctvici Musei di Storia ed Arte,Trieste. :، عنها راجع
Volbach, Op-cit, 1976, no. 82; Weitzmann, Op-cit, 1978, no. 146

(٣٩) Weitzmann, Op-cit, 1978, no. 146

النصف الثاني من القرن الخامس. وأنه من الصعب تحليل الموضوع دون البحث عن تفسير لوجوده ودورة بتراكيبه المختلطة فى المجتمع المسيحي آنذاك.

### ٩. ديونيسوس من أهناسيا

وهى لوحة من الحجر الجيري عثر عليها فى أهناسيا، ربما استخدمت كشاهد قبر، أو إفريز من منحوتات جدارية (صورة ١٤) ، مقاسها ٣٢×٣٠/٢٤سم، ترجع إلى حوالي الفترة من نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي.(٤٠)

يقف الإله ديونيسوس فى منتصف اللوحة تقريبا مائلا ناحية اليسار قليلا حيث يستند على عمود كورنثي صغير له قاعدة وبدن بقنوات لولبية، ويبدو ديونيسوس عاريا من الأمام بينما هناك عباءة تتدلى خلفه تعرف بالعباءة الإلهية (الاحتواء الإلهي) فهي تحتويه من أعلي الرأس وحتى الساقين، وتبدو الساق اليسرى خلف الساق اليمنى، كما يمسك ديونيسوس بيده اليسرى عصاه، بينما يتناثر فى الخلفية أفرع نباتية تتدلى منها ثمار العنب التى هى جزء مهم من مخصصات الإله ديونيسوس فى الميثيولوجية اليونانية، كما أنها أصبحت من الرموز الضرورية لوظيفته الجديدة فى فترة الانتشار المسيحي المبكر فى العالم الروماني.

الخصائص الفنية للقطعة تقربها من المرحلة الفنية الثانية لمنحوتات أهناسيا التي ترجع إلى أواخر القرن الرابع بداية الخامس الميلادي، والتي تميزت بعدم وجود تناسق فى القياسات الجسمانية بين الرأس والأطراف، كما تميزت تلك المرحلة فى التعبير بالملامح الضخمة فى العيون الجاحظة والأنف السميكة غير المتناسقة مع الفم الصغير. بينما نجد أن صور الإله ديونيسوس قد ارتبطت فى العصر المسيحي المبكر بصور السيد المسيح، وذلك لتشابه بعض الخصائص التي تجمع بينهما مثل خاصية الخمر المقدس، والحالة الروحية التي تنقل المؤمن من الكيان الناسوتي إلى الكيان الإلهي والتى تتمثل فى حالة ما بعد شرب الخمر المقدس، هذا فضلا عما يتميز به الإله ديونيسوس عن أغلبية الآلهة اليونانية فى أنه يجمع بين الخصائص اللاهوتية والناسوتية معا، وهو ما جعله أقرب لتفسير شخصية المسيح والتعبير عنه في الفترة المبكرة.

(٤٠) محفوظة حاليا ضمن مجموعة خاصة فى Courtesy of Dumbarton Oaks Collection فى واشنطن. كتالوج رقم 40.60. غير منشورة

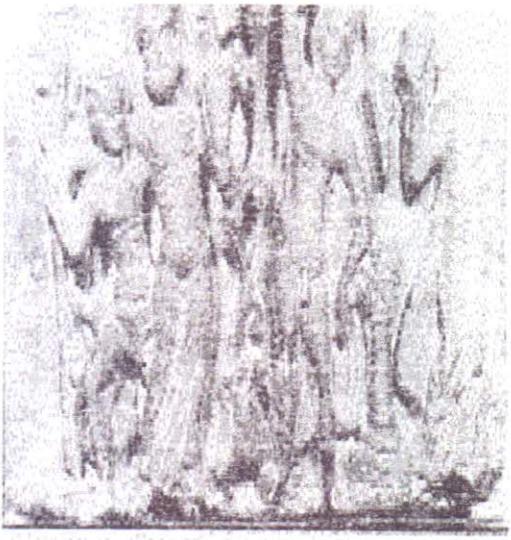
صورة (١) مجموعة نحتية للإمبراطور كومودوس من الأعمال النحتية التي ارتبطت بالواقع السياسي في المجتمع الروماني يرجع إلي ١٩١ – ١٩٢ محفوظ في متحف روما

صورة (٢) حورس الفارس

صورة (٣) القديس الفارس (سينيسيوس) يقدم علي قتل رمز الشر المتجسد في صورة السيد (ألباسيدر) حسب الأسطورة الحبشية في الفن القبطي دير القديس أبوللو – باويط – القرن السادس الميلادي

صورة (٤) قطعة نحتية من الرخام عثر عليها في مصر ترجع إلي أواخر القرن الرابع الميلادي ، مقاس ٤,٥×٥سم محفوظة في متحف Georg Ortiz جنيف .

صورة (٥) منظر الراعي الصالح علي جدران المقبرة رقم ٣٠ بالبجوات الواحة الخارجية، القرنين الثالث والرابع الميلادي

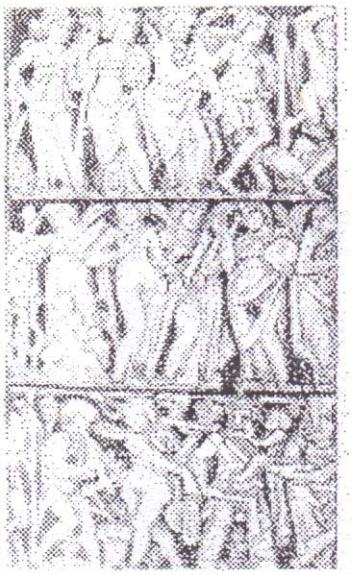


صورة (٦) نحت للإله باخوس إلة الخمر من أهناسيا حوالي القرن الثالث – الرابع الميلادي المتحف القبطي

صورة (٧) نموذج لهيراكليس قاتل أسد نيميا ولكن بالأسلوب الأهناسي الذي يرجع إلي المرحلة الأولى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي ، المتحف القبطي

صورة (٨) الإلة نيلوس ونموذج الخير علي الأرض عثر عليها في أهناسيا من الحجر الجيري محفوظة حالياً في متحف بروكلين

صورة (٩) إلة نيلوس أو حابي قطعة حجرية من المتحف القبطي رقم ٧٠٣١ مقاس ٣٥×٤٢ من أهناسيا، القرنين الثالث والرابع الميلادي



صورة (١٠) الآلهة اليونانية على غطاء صندوق أناجيل من المحتمل أن يكون مصدرها (مصر) أو الإسكندرية من العاج مقاسها ٢١×٢١ وترجع إلي حوالي القرن الـ٥ الميلادي

صورة (١١) زيوس وأوروبا والظهور الإلهي في الأرض من العاج عثر عليها في مصر، مقاسها ٥,٩×٥سم من المحتمل أن ترجع للفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين

صورة (١٢) زيوس وأوروبا والظهور الإلهي في الأرض من الحجر الجيري، عثر عليها في أهناسيا جزء من زخارف جداريه لمبنى كنسي وتتبع نهاية المرحلة الأولى وبداية المرحلة الثانية من النحت الأهناسي خلال القرن ال٥ الميلادي

صورة (١٣) الإخوة ديوسكوريوس وزيوس وأوروبا قطعة من العاج جزء من لوحة كبيرة ربما كانت تضم موضوعات أسطورية متعددة، مقاسها ١٣,٤×٢٠,٥سم

صورة (١٤ ) ديونيسوس من أهناسيا وهي لوحة من الحجر الجيري عثر عليها في أهناسيا،ربما استخدمت كشاهد قبر،أو إفريز من منحوتات جدارية ،مقاسها ٣٢×٣٠/٢٤ سم ترجع إلي حوالي الفترة من نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي