**بحث بعنوان** :

# "الخصائص الأثرية والسمات الفنية للوحات الرسم المحفوظة بالمتحف المصري والمتحف اليوناني الروماني"

Archaeological Characteristics and Artistic Features of the Painted Panels "Preserved in the Egyptian Museum and the Greco-Roman Museum

**إعداد الباحثة :**

**د.منى محمد موسى نوح**

Dr. Mona Muhammad Mosa Nohe

محاضر ورئيس قسم الآثار بكلية السياحة والآثار–سوسة جامعة عمر المختار

monamsa835@gmail.com

المدقق اللغوي : منير سعيد حامد – جامعة السيد محمد بن علي السنوسي

**مُلخص البحث:**

تتناول هذه الدراســة جداريات "تونة الجبل" والإســكندرية كنموذج للتفاعل الثقافي المصــري والإغريقي خلال العصـرين البطلمي والروماني، ويحلل البحث نشـأة "المدرسـة السـكندرية" التي دمجت التيارات الهلينسـتية بالتقاليد المحلية؛ حيث وظفت الأســاطير اليونانية برؤية درامية مســتمدة من المســرح، مما أضــفى واقعية حركية على التعبير الإنساني.

أثبتت النتائج قدرة الفن المصري على الحفاظ على هويته الجنائزية مع تبني النزعة الطبيعية، وتجسد ذلك في تطور تقنيات "الفرسكو" والعمق الفراغي، كما في "لوحة الساقية".

تخلص الدراســة إلى أن هذه الجداريات تمثل ســجلاً بصــرياً للتحولات الفكرية وتعددية المجتمع الســكندري، بدمجها للأساطير الكلاسيكية والرموز المصرية وبوادر الفن المسيحي، مما يرسخ دور الإسكندرية كمركز إشعاع فني أثر في ثقافة حوض المتوسط.

الكلمات المفتاحية: التصوير الجداري، المدرسة السكندرية، الفن الهللينستي، التفاعل الحضاري، تونة الجبل.

**Research Abstract**

This study examines the murals of Tuna el-Gebel and Alexandria as a primary model for Egyptian-Greek cultural synthesis during the Ptolemaic and Roman eras. The research analyzes the emergence of the" Alexandrian School ",which integrated Hellenistic trends with local traditions. This fusion utilized Greek mythology through a dramatic, theatrical lens, imparting dynamic realism to human expression.

The findings demonstrate the resilience of Egyptian art in preserving its funerary identity while adopting Hellenistic naturalism, evidenced by advancements in fresco techniques and spatial depth—notably in the" Sakiya (Waterwheel) Painting ".The study concludes that these murals serve as a visual record of intellectual shifts and Alexandrian social plurality, merging classical myths with Egyptian symbols and early Christian motifs, thereby cementing Alexandria’s role as a pivotal artistic hub influencing Mediterranean culture.

Keywords :Mural Painting, Alexandrian School, Hellenistic Art, Cultural Interaction, Tuna el-Gebel.

**التصوير الجداري:**

يرجع ارتباط الإنسان بفن التصوير الجداري إلى العصور الحجرية القديمة، إذ مارس إنسان تلك العصور الرسم على جدران الكهوف بصورة بدائية، معبِّراً عن الحيوانات التي كانت تثير خوفه ورهبته، وقد ارتبط هذا النشاط الفني بمعتقدات سحرية بدائية، حيث اعتقد الإنسان أن تصوير الحيوان يمنحه قدرة رمزية تساعده على السيطرة عليه والتغلب عليه أثناء الصيد[1]. واعتمدت هذه الرسوم على استخدام الخطوط التحديدية الخارجية للأشكال، ثم ملء المساحات الداخلية بالألوان الطبيعية المستخرجة من البيئة المحيطة، وهو ما يعكس اعتماد الفنان البدائي على البعدين؛ الطول والعرض، دون إدراك واضح لقواعد العمق والمنظور.

وفي الحضارة المصرية القديمة، اكتسب التصوير الجداري أهمية كبيرة، إذ استُخدم في تزيين جدران المعابد والمقابر، وارتبط بالمعتقدات الدينية والطقوس الجنائزية، كما خضع لقواعد فنية ثابتة استمر الالتزام بها عبر مختلف العصور التاريخية المصرية[2]، إذ استخدم الفنان المصري القديم أسلوب (الفرسكو الجاف) في تنفيذ الرسوم الجدارية، وذلك من خلال تغطية الجدران بطبقة من الجص، ثم تركها حتى تجف قبل رسم الأشكال بخطوط محفورة أو مرسومة، ثم تلوينها بالألوان المناسبة ذات الدرجات الموحدة[3].

كما عُرفت تقنية التمبرا (Tempera)، التي استُخدمت بصورة أساسية في التصوير على الألواح الخشبية والكتانية بدلاً من الجدران، وتعتمد هذه التقنية على خلط الألوان بمواد رابطة مثل زلال البيض أو الأصماغ الطبيعية، بهدف تثبيت الألوان والمحافظة عليها، ثم تغطية السطح بطبقة من الشمع لإضفاء اللمعان والحماية على العمل الفني[4]، واقتصر تصوير الأشخاص

[1] سعيد محمود، عزيزة 2003: التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني، الحضري للطباعة، ص 12،11.
[2] Honour, Hugh & Fleming, John, 2009: A World History of Art, Laurence King Publishing, London, p. 61.
[3] Vitruvius, Pollio, The Ten Books on Architecture, Trans. Morris Hicky Morgan, 1914: Book VII, Ch. 3, Para. 5-7; Kleiner, Fred S., 2016: Gardner's Art Through the Ages, Cengage Learning, Boston, p. 72.
[4] Pliny the Elder, Natural History, Trans. John Bostock and H. T. Riley, 1855: Book XXXV, Ch. 25, 39, 41;Mayer, Ralph, 1991: The Artist's Handbook of Materials and Techniques, Viking Press, New York, p. 211.

والحيوانات على البعدين فقط، دون محاولة تجسيد العمق أو البعد الثالث، وقد شكّل هذا التوجّه سمةً عامة في الفنون المصرية القديمة، كما ظهر أيضاً في فنون حضارات الشرق الأدنى القديم، حيث غلب الطابع الرمزي والتعبيري على الدقة الواقعية في التمثيل البصري[5].

## مقدمة عن الفن المصري في العصر المتأخر:

شهد الفن المصري بعد عصر الرعامسة (1308–1027 ق.م) حالة من التراجع والضعف، نتيجة استنزاف الدولة لجزء كبير من مواردها المادية والبشرية خلال المراحل الأخيرة من الدولة الحديثة، إضافةً إلى الاضطرابات السياسية والتدهور الاقتصادي الذي أصاب البلاد منذ أواخر القرن الثامن عشر قبل الميلاد[6]، ومع ذلك، استمرت دوافع الإنتاج الفني بفضل استمرار العقيدة الدينية المصرية وارتباط الفن بالطقوس والشعائر الدينية، الأمر الذي حافظ على استمرارية النشاط الفني، وإن اتسم في أغلب مراحله بالمحاكاة والتقليد أكثر من الابتكار والإبداع [7]، وعلى الرغم من هذا التراجع، شهدت الفنون المصرية في أواخر العصور الفرعونية ثلاث فترات من البعث الفني، عبّرت عن حيوية الفن المصري وقدرته على استعادة بعض عناصره الأصيلة. وقد بدأت أولى هذه النهضات خلال عصر الأسرة الخامسة والعشرين (716–663 ق.م)، التي حكمها ملوك من أصول نوبية ارتبطوا بكهنة آمون وحافظوا على ولائهم للعقيدة المصرية القديمة ولغتها وتراثها الحضاري [8].

وقد شجع الاستقرار السياسي النسبي الذي تحقق في عهدهم على محاولة إحياء الفن المصري، فعمد الفنانون إلى استلهام أساليب فنون الدولة القديمة والدولة الوسطى وعصر الرعامسة، ثم مزجها بأسلوب جديد اتسم بقدر من الواقعية والتجديد بما يتناسب مع ظروف عصرهم[9]، والتى من خلالها مهدت لظهور نهضة فنية ثانية في العصر الصاوي، حيث اهتم ملوك الأسرة السادسة والعشرين بإحياء التراث الفني المصري القديم، ولاسيما فنون الدولة القديمة

[5] Frankfort, Henri, 1970: The Art and Architecture of the Ancient Orient, Yale University Press, New Haven, p. 89.

[6] صالح، عبد العزيز 1970: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 365؛ Frankfort, Henri, 1970: The Art and Architecture of the Ancient Orient, Yale University Press, New Haven, p. 231.

[7] Honour, Hugh & Fleming, John, 2009: A World History of Art, Laurence King Publishing, London, p. 83.

[8] Robins, Gay, 2008: The Art of Ancient Egypt, Harvard University Press, Cambridge, p. 241.

[9] صالح، عبد العزيز 1970: ص 367؛ Robins, Gay, 2008: p. 245.

والدولة الوسطى[10]، وقد اتجه الفنانون في هذه المرحلة إلى تقليد النماذج الفنية القديمة في تكويناتهم التصويرية، فاستوحوا مناظرهم من الرسوم الجنائزية القديمة، كما اقتبسوا الأزياء والزينة وهيئات الأشخاص، بالإضافة إلى تصوير مشاهد الصيد ومواكب تقديم الهدايا بأسلوب يعكس تأثرهم الواضح بالفنون التقليدية المصرية [11].

أما النهضة الفنية الثالثة فقد ظهرت بين عهدي الأسرة الثامنة والعشرين والأسرة الثلاثين (404–341 ق.م)، حيث سعى الفنانون خلالها إلى تطوير التراث الفني المصري للمرة الأخيرة، وبذلوا جهوداً واضحة للارتقاء بالأساليب الفنية التقليدية والحفاظ على الهوية المصرية القديمة[12]. ومع نهاية حكم الأسرة الثلاثين انتهى العصر الفرعوني المستقل، ودخلت إلى مصر التأثيرات الفنية البطلمية ثم الرومانية، وعلى الرغم من قوة هذه الفنون الوافدة، فإنها لم تستطع القضاء على الطابع المصري الأصيل بصورة كاملة، بل ظل الفن المصري محتفظاً بخصوصيته وأثره الواضح خلال تلك المرحلة الانتقالية[13].

## التأثيرات الأجنبية على الفن المصري في العصر المتأخر:

من أبرز التأثيرات التي ظهرت على الفن المصري خلال فتراته المتأخرة تأثره ببعض الاتجاهات الفنية الوافدة من العالم الإغريقي، ولاسيما ما يتعلق بالنزعة الواقعية ومحاولة إظهار الحركة والتعبير الإنساني بصورة أكثر حيوية. ومع ذلك، ظل الفن المصري محتفظاً بخصائصه التقليدية وقواعده الراسخة، إذ عاش قروناً طويلة معتمداً على تقاليده الفنية الخاصة التي اختلفت بصورة واضحة عن الفن الإغريقي القائم على المحاكاة الطبيعية والتشريح الدقيق للأجسام[14].

وقد تجلت الأنماط الجديدة التي أثرت في الفن والآثار المصرية خلال العصر البطلمي في عدد من المقابر الخاصة، خاصة في منطقة تونة الجبل بمدينة هرموبوليس في مصر الوسطى، حيث اكتُشف قبر الكاهن بيتوزوريس (Petosiris)، الكاهن الأكبر للمعبود تحوت. ويرجع تاريخ تشييد هذا القبر إلى أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، وقد صُمم على هيئة معبد صغير يضم رواقاً

[10] Wilkinson, Richard H., 1999: The Complete Temples of Ancient Egypt, Thames & Hudson, London, p.154.
[11] Wilkinson, Richard H., 1999: p. 158.
[12] Kleiner, Fred S., 2016: Gardner's Art Through the Ages, Cengage Learning, Boston, p. 97.
[13] صالح، عبد العزيز 1970: ص 369، 370؛ Frankfort, Henri, 1970: p. 248.
[14] سيريل ألدريد، ت: أحمد زهير، الفن المصري القديم، سلسلة الثقافة الأثرية 13، ص 296 .

محمولاً على أعمدة تؤدي مباشـــرة إلى حجرة الدفن التي تحتوي على التابوت[15]، وزُينت الأجزاء الخارجية للمقبرة بمناظر تمثل جوانب من الحياة اليومية، وقد نُفذت هذه المشـاهد بأسـلوب يجمع بين التأثيرين المصري والبطلمي، في حين جاءت الزخارف الدينية على قواعد الأعمدة منفذة وفق الأسلوب المصري التقليدي الخالص، وهو ما يعكس حالة التفاعل الفني بين الحضارتين المصرية والإغريقية خلال العصر البطلمي[16].

ويبدو أن الكاهن بيتوزوريس كان من أوائل الشـخصـيات المصـرية التي أدخلت عناصـر فنية أجنبية إلى فنون المقابر الجنائزية في تونة الجبل، ويُرجَّح أنه استعان بفنان يوناني لتنفيذ مشاهد الحياة اليومية على الجدران الخارجية للمقبرة. وقد استُوحيَت هذه المشاهد من الحياة المعاصرة في العصر البطلمي، مما منحها طابعاً واقعياً يختلف عن التقاليد المصرية القديمة المعتادة[17].

**فن الرسم عند المصريين القدماء:**

اسـتعمل المصـريون القدماء الرسـم بوصـفه أحد أهم وسـائل التعبير البصـري، إذ إن الكتابة الهيروغليفية نفسها نشأت في أصلها من صور ورموز تشكيلية تمثل عناصر طبيعية وإنسانية[18]، فقد ارتبط الفن المصـــري ارتباطاً وثيقاً بالمعتقدات الدينية والوظائف الاجتماعية، حيث غطت الرســـوم الجدران الداخلية والخارجية للمعابد والمقابر، وعكســـت موضـــوعات ذات طابع ديني ورمزي، إلى جانب مشاهد من الحياة اليومية[19].

وقد امتاز الفن المصـري القديم بدقة عالية في تمثيل الكائنات، إلا أن هذه الدقة لم تكن قائمة على المحاكاة الطبيعية بالمعنى الحديث، بل خضـعت لقواعد فنية صـارمة ومحددة سـلفاً تهدف إلى التعبير الرمزي أكثر من الواقعي[20]؛ ولذلك لم يكن الهدف من الرسم هو تمثيل الواقع كما يُرى بصـــرياً، بل كما يُفهم فكرياً ودينياً، وأظهر الفنان المصـــري القديم قدرة على التوازن بين الالتزام

[15] Wilkinson, Richard H., 1999: p. 193.
[16] Woldering, Irmgard, 1963: Egypt: The Art of the Pharaohs, Methuen, London: pp. 224,226.
[17] Robins, Gay, 2008: pp.267, 269.
[18] بيك، وليم هـ.، 1997: فن الرسم عند قدماء المصريين،ت:مختار السويفي، سلسلة الثقافة الأثرية (8)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 27؛ Breasted, James H., 1930: The Dawn of Conscience, Charles Scribner's Sons, New York, p. 45.
[19] Frankfort, Henri, 1958: The Birth of Civilization in the Near East, Indiana University Press, Bloomington, p. 102.
[20] Aldred, Cyril, 1980: Egyptian Art, Thames & Hudson, London, p. 38.

بالقواعد التقليدية وبين بعض مظاهر الحرية التعبيرية، كما يتضح في رسوم الأوستراكا وبعض المشاهد غير الرسمية التي تعكس خروجاً جزئياً عن النمط التقليدي[21]، ومع ذلك ظل الفنان الماهر ملتزماً بالمعايير الجمالية والدينية، رافضاً النقل الحرفي أو الإهمال الفني.

وتؤكد الدراسات أن الفن المصري القديم لم يكن نظاماً جامداً، بل نظاماً مرناً داخل إطار من القواعد، سمح بدرجات محدودة من الابتكار، مما يعكس فهماً عميقاً للطبيعة وتحويلها إلى صياغة رمزية منظمة [22]، كما أن الرسم في مصر القديمة لم يكن فناً مستقلاً بذاته، بل كان جزءاً تمهيدياً لفنون أخرى مثل النحت والتصوير الجداري والعمارة[23]، وقد ظهرت بداياته منذ عصور ما قبل التاريخ، حيث عُثر على رسوم صخرية في مناطق الصحراء الشرقية ووادي النيل، تمثل البدايات الأولى للتعبير البصري عند الإنسان المصري القديم [24].

استمر الفن المصري القديم معتمداً على النظام الثنائي الأبعاد (الطول والعرض)، مع استخدام الخط بوصفه العنصر الأساسي في بناء التكوين الفني، دون الاهتمام بالمنظور أو العمق البصري [25]، فقد كان الجدار يُعامل كسطح منظم يُقسم إلى شرائط أفقية، ويتم ضبط عناصره باستخدام شبكات هندسية دقيقة لضمان التناسب[26]، وكانت الأعمال الفنية تنجز عبر مراحل متعددة تشترك فيها فرق من الفنانين؛ تبدأ برسم الخطوط التمهيدية، ثم تلوين المساحات، ثم إضافة التفاصيل، وأخيراً تحديد الخطوط النهائية لإبراز العناصر[27]، حيثُ استخدمت الألوان الطبيعية الممزوجة بمواد رابطة لضمان ثباتها واستمرارها عبر الزمن.

يرتبط الفن المصري ارتباطاً وثيقاً بالوظيفة الدينية، حيث صُورت الآلهة والطقوس الجنائزية، إلى جانب مشاهد الحياة اليومية مثل الزراعة والصيد والرعي، والتي لم تكن تمثل أحداثاً واقعية محددة بقدر ما كانت رموزاً للحياة المستمرة في العالم الآخر[28]. وتُرجع الدراسات أصول هذا الفن

[21] بيك، وليم هـ.، 1997: ص 29؛ Robins, Gay, 1997: The Art of Ancient Egypt, Harvard University Press, Cambridge, p. 41.
[22] Schäfer, Heinrich, 1974: Principles of Egyptian Art, Oxford University Press, London, p. 56.
[23] Wilkinson, Richard H.,2000:The Complete Temples of Ancient Egypt,Thames & Hudson, London,p.22.
[24] Clark, Grahame, 1977: World Prehistory, Cambridge University Press, Cambridge, p. 88.
[25] Schäfer, Heinrich, 1974: p. 60.
[26] Aldred, Cyril, 1980: p. 44.
[27] Quintilian, The Institutes of Oratory, Trans. John Selby Watson, 1856: Book XII, Ch. 10, Para. 3-7; Robins, Gay, 1997: p. 55.
[28] بيك، وليم هـ.، 1997: ص 31؛ Frankfort, Henri, 1958: p. 118.

إلى عصور ما قبل التاريخ، حيث ترك الصيادون الأوائل رسومهم على الصخور، مما يمثل البذور الأولى للفن المصري القديم[29]، وفي المجمل، فإن ثبات الفن المصري عبر آلاف السنين لا يعكس الجمود بقدر ما يعكس التزاماً بنظام بصري وفكري قائم على الرمزية والتجريد، بعيداً عن المنظور الواقعي كما تطور لاحقاً في الفن الإغريقي والروماني [30].

## مقدمة عن الفن الهلينستي في الإسكندرية:

تُعد مدرسة الإسكندرية الفنية إحدى أبرز المراكز الفنية في العصر الهلينستي، إذ تميزت بقدرتها على دمج العناصر الإغريقية ذات الجذور الكلاسيكية مع الإرث الفني المصري الممتد لآلاف السنين[31]، وقد نتج عن هذا التفاعل الحضاري تكوين مدرسة فنية ذات طابع خاص، لا يمكن وصفها بأنها إغريقية خالصة ولا مصرية خالصة، بل مزيجاً متوازناً بين تقاليد فنية متعددة.

وقد أسهمت البيئة الاجتماعية والثقافية المتنوعة لمدينة الإسكندرية في تشكيل ملامح هذا الفن، حيث تألف المجتمع من ثلاث طبقات رئيسية: الطبقة المقدونية الحاكمة، واليونانيون الذين مارسوا الفنون وفق التقاليد الإغريقية الكلاسيكية[32]، والمصريون الذين حافظوا على أساليبهم الفنية الفرعونية التقليدية[33]، وقد أدى هذا التعدد إلى نشوء حالة من التفاعل الفني، نتج عنها أسلوب هجين احتفظ كل عنصر فيه بخصائصه الأصلية مع وجود قدر من التداخل والتأثير المتبادل.

وفي عهدِ الملوكِ البطالمةِ الأوائلِ، وبعد تأسيس الحكم البطلمي في مصر، استقطبت الإسكندرية عدداً كبيراً من الفنانين الإغريق الذين وجدوا في المدينة مركزاً حضارياً مزدهراً يتمتع بالاستقرار والثراء الثقافي[34]، وقد اتسمت الأعمال الفنية في المراحل الأولى بوضوح التأثير الأثيني، غير أن هذا الطابع بدأ يتغير تدريجياً مع تزايد التفاعل بين الإغريق والمصريين، مما أدى إلى ظهور أسلوب فني جديد يجمع بين عناصر المدرستين.

[29] Clark, Grahame, 1977: p. 91.
[30] Breasted, James H., 1930: p. 62.
[31] Pollitt, J. J., 1986: Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, Cambridge, p. 112.
[32] شاهين، بهية، 1993: النحت الهلينستي، مكتب اللورد للتوزيع والكمبيوتر، القاهرة: ص ص 95،96.
[33] Smith, R. R. R., 1991: Hellenistic Sculpture, Thames & Hudson, London, p. 67.
[34] Fraser, P. M., 1972: Ptolemaic Alexandria, Oxford University Press, Oxford, p. 54.

ومع مرور الوقت، خاصة خلال حكم البطالمة الأوائل، تبلورت ملامح مدرسة الإسكندرية الفنية بشكل أوضح[35]، حيث أصبحت تعكس طبيعة المدينة متعددة الثقافات، وتميزت عن باقي المراكز الهلينستية مثل برجامة ورودس وأنطاكية[36]، وقد ساهمت البيئة المصرية، بما تحمله من خصائص جغرافية وثقافية، في إضفاء طابع خاص على هذا الفن، مما جعله أكثر تنوعاً وخصوصية داخل الإطار الهلينستي العام.

**فن الرسم والتصوير في العصر الهلينستي في مصر:**

يمثل التصوير في العصر الهلينستي امتدادًا تاريخيًا لتطور طويل بدأ في العالم اليوناني منذ الحضارات الإيجية، ولا سيما الحضارة المينوية في الألف الثاني قبل الميلاد، حيث اتسم التصوير الجداري باستخدام تقنية الفرسكو في تزيين جدران القصور الملكية بمشاهد مستمدة من الحياة اليومية، مثل الاحتفالات الاجتماعية ومصارعة الثيران[37]؛ إذ اعتمد هذا الفن على الخط التحديدي كعنصر بنائي أساسي، مع توظيف الألوان لملء المساحات الداخلية، دون اهتمام واضح بتمثيل العمق أو الخلفيات، مما جعل التكوين الفني محصورًا في بعدين رئيسيين هما الطول والعرض[38].

ومع بداية ما يُعرف بـ (الفترة الغامضة 1230–800 ق.م) في اليونان، شهد الفن التصويري تحولات مهمة، إذ انتقل في القرن الثامن قبل الميلاد إلى الأواني الفخارية ذات الطراز الهندسي، واستمر هذا الاتجاه حتى القرن السادس قبل الميلاد تقريبًا، مع تطور تدريجي نحو مزيد من الطبيعية والاستدارة في تمثيل الأشكال[39]، وفي العصر الكلاسيكي، برز تطور نوعي في أساليب التصوير، حيث ظهرت معالجة أكثر دقة للأجسام من خلال اعتماد منظور الثلاثة أرباع، إلى جانب إدخال عناصر خلفية بسيطة في المشاهد الجدارية، مثل التلال والفضاءات الطبيعية، مما مثّل خطوة أولى نحو إدراك العمق البصري[40].

[35] عبدالفتاح، أحمد، 2002: لمحة عن مدرسة فن الإسكندرية، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية: ص 79.
[36] Pollitt, J. J., 1986: p. 118.
[37] Boardman, John, 1998: Early Greek Art, Thames & Hudson, London, p. 74.
[38] Hurwit, Jeffrey M., 1985: The Art and Culture of Early Greece, Cornell University Press, Ithaca, p. 92.
[39] Robertson, Martin, 1975: A History of Greek Art, Cambridge University Press, Cambridge, p. 61.
[40] Pollitt, J. J., 1986: Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, Cambridge, p. 33.

كما شـهد هذا العصـر تقدمًا ملحوظًا في تقنيات التمثيل، إذ انتقل الفنانون من الاعتماد على الخط الخارجي إلى استخدام الظل والتدرج اللوني، الأمر الذي أتاح إبراز الكتل والأحجام بصورة أكثر واقعية، إلى جانب تحسـين العلاقات النسـبية بين العناصـر داخل التكوين الفني الواحد، وتطوير مفهوم التوازن البصري والعمق[41].

أما في مصـر خلال العصـر الهللينسـتي*، فقد تميزت مدرسـة الإسـكندرية بوضـوح النزعة الطبيعية وميولها نحو تصـوير المناظر الخلوية والطبيعة الحية، وهو ما يعكس الطابع الثقافي والاجتماعي للمدينة متعددة الأعراق[42]،وقد انعكس هذا الاتجاه في الأدب السـكندري أيضًـا، كما في الشـعر الرعوي لثيوكريتوس، الذي عبّر عن الحياة الريفية والطبيعة بوصـفها موضـوعًا فنيًا قائمًا بذاته[43].

وتكشـف الشـواهد الأثرية أن الفن السـكندري الهلينسـتي اتسـم بتنوع موضـوعاته، حيث شـمل تصـوير الحياة اليومية لسـكان المدينة، إلى جانب مشـاهد من البيئة النيلية مثل الطيور المائية والزواحف والثدييات النهرية، فضـلاً عن الاهتمام بتجسيد تأثيرات الضـوء على الأسـطح اللامعة، وهو ما يعكس تطور الحس الواقعي لدى الفنان السكندري[44].

كما اسـتُخدمت هذه الأعمال في تزيين القصـور الملكية والمعابد والمباني العامة، إلى جانب توظيف تقنية الفرسكو الرطب في زخرفة جدران المقابر، مع استخدام الألوان أحيانًا لإخفاء عيوب الأسـطح ومحاكاة الأحجار الكريمة مثل الرخام والجرانيت والألباسـتر، عبر تقسـيم الجدران إلى مساحات لونية منظمة[45].

---

[41] Robertson, Martin, 1975: p. 78.

* يُطلق على الفترة التي تلت موت الإسكندر الأكبر عام 323 ق.م وحتى معركة أكتيوم عام 31 ق.م اسم العصر الهيلينيستي؛ وذلك بسبب امتزاج حضارة الشرق (East) بالحضارة الغربية (West) الإغريقية، مما نتج عنه عصر جديد بمطاهره ثقافية وأدبية وفنية عُرف باسم العصر الهيلينيستي (Hellenistic).للمزيد انظر: Tarn, W.W.,1952: Hellenistic Civilisation, 3rd ed, Edward Arnold, London, pp.1-46.

[42] Fraser, P. M., 1972: Ptolemaic Alexandria, Oxford University Press, Oxford, p. 143.

[43] Hunter, Richard, 1996: Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry, Cambridge University Press, Cambridge, p. 18.

[44] Smith, R. R. R., 1991: Hellenistic Sculpture, Thames & Hudson, London, p. 102.

[45] Kleiner, Fred S., 2016: Gardner's Art Through the Ages, Cengage Learning, Boston, p. 145.

وقد أظهرت المقارنات الأسلوبية بين فن الإسكندرية والفنون خارجها وجود تشابهات واضحة مع الفن الأثيني في القرن الرابع قبل الميلاد، وكذلك مع الفن الجنائزي في مقابر تاركوينيا بإيطاليا، خاصة في الطابع التعبيري والنحافة النسبية للأشكال[46].

وفي أواخر العصر الهلينستي، ظهرت اتجاهات فنية جديدة اتسمت بتصغير حجم الأشكال وتحريرها داخل الفراغ، مع منح التكوين قدرًا أكبر من الحركة والانسياب، وهو أسلوب انتشر في نطاق واسع من حوض البحر المتوسط[47]، كما برزت أساليب أبسط وأكثر بساطة في بعض مقابر الإسكندرية خلال القرن الثاني قبل الميلاد، بما يعكس الطابع الاجتماعي للطبقات الشعبية[48].

وبوجه عام، لم يعرف الفن السكندري أسلوبًا واحدًا ثابتًا، بل تميز بتعدد الاتجاهات وتزامنها، مع استمرار الطابع الحيوي والطبيعي، وظهور تفاعل واضح بين العناصر المصرية والإغريقية ضمن إطار فني واحد متكامل[49].

**لوحتا الرسم الجداري المحفوظتان بالمتحف المصري*:**

تُعد منطقة تونة الجبل من أهم المواقع الأثرية التي كشفت عن مظاهر التفاعل الحضاري بين الفن المصري والفن الهلينستي خلال العصرين البطلمي والروماني، لما تحتويه من مقابر ومنشآت جنائزية زخرفت بمناظر وأساليب فنية تجمع بين التقاليد المصرية القديمة والعناصر الإغريقية الوافدة[50]، إذ ساهمت الحفائر العلمية التي أُجريت بالموقع خلال النصف الأول من القرن العشرين في الكشف عن عدد كبير من المقابر ذات الطابع المعماري والفني المميز، والتي عكست بصورة واضحة طبيعة المجتمع المصري في تلك المرحلة التاريخية، ومدى انتشار الثقافة الهلينستية داخل الأقاليم المصرية[51].

---

[46] Pollitt, J. J., 1986: p. 58.
[47] Robertson, Martin, 1975: p. 119.
[48] Kleiner, Fred S., 2016: p. 152.
[49] Smith, R. R. R., 1991: p. 118.
* "قامت الباحثة بتوثيق اللوحتين فوتوغرافياً بعد الحصول على كافة الموافقات والتصاريح الرسمية من إدارة المتحف المصري بالقاهرة عام 2009م، وذلك في إطار الدراسة الميدانية.
[50] Fraser, P. M., 1972: Ptolemaic Alexandria, Oxford University Press, Oxford, p. 312.
[51] Pollitt, J. J., 1986: Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, Cambridge, p. 210.

ومن بين أهم المكتشـــفات الفنية التي عُثر عليها في تونة الجبل لوحتان جداريتان محفوظتان حالياً بالمتحف المصـــري بالقاهرة، وتمثلان نماذج مهمة لفن التصـــوير الجداري ذي الطابع الأسطوري خلال العصر البطلمي، إذ تكتسب هاتان اللوحتان أهمية خاصة لكونهما تكشفان عن مدى التأثر بالموضـــوعات الأدبية والأســـطورية اليونانية، إلى جانب ما تعكســـه من تطور في أساليب التصوير والتكوين الفني في مصر الهلينستية[52].

**أولاً: ظروف اكتشاف اللوحتين:**

عُثر على هاتين اللوحتين الجداريتين خلال أعمال الحفائر التي أُقيمت بمنطقة تونة الجبل تحت إشراف عالم الآثار المصري سامي جبرة، بالتعاون مع جامعة القاهرة، وذلك خلال خمسة مواسم متتالية امتدت من عام 1931م حتى عام 1935م[53]، وقد أسفرت هذه الحفائر عن الكشف عن مدينة جنائزية متكاملة تتمحور حول مقبرة «بيتوزيريس»، والتي تضـــم مجموعة كبيرة من المقابر التي يرجع تاريخها إلى القرن الثالث قبل الميلاد وما تلاه من عصور[54].

وقد اتخذت هذه المقابر شـكلين رئيسـيين؛ أولهما المقابر المشـيدة على هيئة معابد جنائزية، ومن أبرز أمثلتها مقبرة «بيتوزيريس»، التي تُعد من أهم الشواهد على امتزاج العناصر المصرية والإغريقية في العمارة والزخرفة الجنائزية[55]،أما الشكل الثاني فتمثل في المقابر المشيدة على هيئة منازل ســـكنية، والتي بُنيت بالطوب اللبن وغُطيت بطبقة من الملاط، وجاء تخطيطها المعماري مماثلاً إلى حد بعيد لمنازل الطبقة الوسطى في العصرين البطلمي والروماني[56].

وقد زخرفت جدران هذه المنازل الجنائزية بمناظر مســـتوحاة من الأدب والأســـاطير اليونانية، وهو ما يُعد دليلاً واضـحاً على انتشـار الثقافة الهللينستية داخل المجتمع المصـري[57]، كما تعكس هذه الرسـوم طبيعة التفاعل الحضـاري الذي شـهدته مصـر بعد دخول الإغريق، حيث امتزجت الموضوعات اليونانية بالأساليب الفنية المحلية في إطار فني جديد[58].

[52] Smith, R. R. R., 1991: Hellenistic Sculpture, Thames & Hudson, London, p. 138.
[53] Saad, Z. Y., 1967: The Excavations at Tuna el-Gebel, Cairo University Press, Cairo, p. 27.
[54] Fraser, P. M., 1972: p. 315.
[55] Pollitt, J. J., 1986: p. 214.
[56] Saad, Z. Y., 1967: p. 31.
[57] Fraser, P. M., 1972: p. 318.
[58] Smith, R. R. R., 1991: p. 141.

وقد بلغ عدد هذه المقابر المنزلية أربعاً وعشـــرين وحدة معمارية، تتكون كل منها من صـــالة أمامية وحجرة دفن تضـــم الســـرير الجنائزي. ومن أشـــهر هذه المقابر: منزل أيزيدورا، ومنزل البستاني، ومنزل أوديب، ومنزل حصان طروادة وغيرها[59].

**اللوحة الأولى:**

عُثر على هذه اللوحة داخل المقبرة المعروفة باسم «منزل أوديب»، وقد استمدت المقبرة اسمها من موضوع اللوحة التي كانت تزين جدرانها الداخلية، والتي تمثل تسجيلاً لأحداث أسطورة أوديب اليونانية الشـــهيرة [60]، واللوحة محفوظة حالياً بالمتحف المصـــري تحت رقم (63610)، وقد اكتُشـــفت عام 1934م، وهي منفذة على طبقة من البلاســـتر باســـتخدام تقنية الفرســـكو، ويبلغ عرضـــها 103 ســـم، بينما يبلغ ارتفاعها 185 ســـم[61]، هذه اللوحة تُعد من النماذج المهمة التي توضـح مدى انتشـار الموضـوعات الأسـطورية اليونانية في الفن الجنائزي بمصـر خلال العصـر البطلمي، كما تعكس استمرار الاهتمام بالمضامين الدرامية والرمزية في التصوير الجداري[62].

**وصف اللوحة:**

تمثل اللوحة منظراً يُحتمل أن يكون مســـتوحى من إحدى الأســـاطير اليونانية، ويرجع إلى العصـــر البطلمي، ويظهر في الجانب الأيمن من اللوحة حيوان في وضـــع القفز أو الحركة السريعة، يُرجح أنه قط بري أو وعل، وقد لُوِّن باللون البني مع تحديد أجزاء جسمه بخطوط داكنة واضـحة [63]، ويعكس هذا الأسلوب اعتماد الفنان على الخط التحديدي بوصفه العنصر الأساسي في بناء الشكل، وهي سمة استمرت في كثير من الفنون الهلينستية المتأثرة بالتقاليد الشرقية[64].

وفي وســـط اللوحة، وأمام الحيوان مباشـــرة، يظهر ديك واقف في مواجهة الحيوان الســـابق، ويلاحظ أن الفنان لم يلتزم بالنســـب الواقعية بين العناصـــر، إذ جاء حجم الديك أكبر من الحجم الطبيعي مقارنة بالحيوان الآخر، وربما كان ذلك بقصد إبراز العنصر الرئيس داخل التكوين الفني

[59] Saad, Z. Y., 1967: p. 33.
[60] Pollitt, J. J., 1986: p. 221.
[61] Saad, Z. Y., 1967: p. 41.
[62] Fraser, P. M., 1972: p. 322.
[63] Robertson, Martin, 1975: A History of Greek Art, Cambridge University Press, Cambridge, p. 233.
[64] Pollitt, J. J., 1986: p. 225.

أو لتحقيق نوع من التوازن البصري داخل المشهد[65]، وقد استخدمت درجات اللون البني في تلوين الديك، مع تحديد الجناحين بخطوط داكنة لإبراز التفاصيل.

وفي الجزء العلوي من اللوحة تظهر بقايا الأجزاء السفلى لشخصيتين عاريتين يُرجح أنهما لامرأتين، بينما اختفت الأجزاء العلوية بفعل عوامل التلف والزمن. وقد لُوِّنت الأجساد بدرجات برتقالية داكنة، ويبدو أن الفنان حاول الإيحاء بالبعد المكاني من خلال تصغير حجمهما مقارنة بحجم الديك، أو ربما أراد تصويرهما في مستوى أكثر بعداً داخل المشهد[66].

أما في الجانب الأيسر من اللوحة، فتظهر كتلة معمارية غير واضحة المعالم يُحتمل أن تكون مقبرة أو بناءً جنائزياً، وخلفها تظهر أشجار نخيل منفذة باللون الأسود، في إشارة واضحة إلى البيئة المصرية المحلية [67]، وإلى جوار هذه الأشجار تظهر امرأة جالسة تضع يدها اليسرى على خدها، في وضعية تعبر عن الحزن أو التأمل أو الانتظار، وترتدي ثوباً طويلاً لُوِّن باللون الأسود، كما لُوِّن شعرها باللون ذاته، بينما صُوِّر الوجه واليدان بدرجات بنية فاتحة [68].

ويلاحظ في التكوين الفني للوحة الجمع بين العناصر الطبيعية والعناصر الرمزية، مع غياب واضح لقواعد المنظور الواقعي، وهو ما يتفق مع كثير من أساليب التصوير الهلينستي المبكر في مصر[69].

**موضوع اللوحة:**

تصور اللوحة مشهداً أسطورياً يُعتقد أنه يمثل «إلكترا» ابنة أجاممنون وهي جالسة أمام قبر والدها في حالة من الحزن العميق، وقد نُقش اسمها أعلى الشكل باللغة اليونانية [70]، ويُعد هذا الموضوع من الموضوعات الشائعة في الأدب والمسرح الإغريقي، لما يحمله من أبعاد درامية مرتبطة بمأساة أسرة أجاممنون[71].

[65] Robertson, Martin, 1975: p. 235.
[66] Smith, R. R. R., 1991: p. 145.
[67] Fraser, P. M., 1972: p. 326.
[68] Pollitt, J. J., 1986: p. 228.
[69] Smith, R. R. R., 1991: p. 148.
[70] Boardman, John, 1998: Early Greek Art, Thames & Hudson, London, p. 201.
[71] Pollitt, J. J., 1986: p. 229.

وعلى الجانب الآخر من المقبرة صُورت شخصيتان عاريتان اختفت أسماؤهما بفعل التلف، ويُعتقد أنهما يمثلان «أوريستيس» و«بيلاديس»، وهما من الشخصيات المرتبطة بأسطورة إلكترا وأجاممنون[72].

أما في الجزء السفلي من اللوحة فقد صُوِّر ديك يقف أمام حيوان في وضع حركة وهجوم، يُرجح أنه وعل أو قط بري، وربما حمل هذا المشهد دلالات رمزية مرتبطة بالصراع أو الحراسة أو الطقوس الجنائزية (الصورة رقم1)[73].

**اللوحة الثانية:**

عُثر على هذه اللوحة داخل المقبرة المعروفة باسم «منزل حصان طروادة»، وقد استمدت المقبرة اسمها من موضوع اللوحة التي زينت جدرانها، والتي تسجل مشهد خديعة الطرواديين بالحصان الخشبي الشهير[74]. اللوحة محفوظة بالمتحف المصري تحت رقم (63611)، وقد اكتُشفت عام 1934م، وهي منفذة على طبقة من البلاستر، ويبلغ عرضها 48 سم، بينما يبلغ ارتفاعها 89 سم[75].

وتُعد هذه اللوحة من أبرز الشواهد التي توضح انتشار موضوعات الملاحم والأساطير اليونانية في الفن الجنائزي المصري خلال العصرين البطلمي والروماني [76].

**وصف اللوحة:**

تمثل اللوحة منظراً أسطورياً يرجع إلى العصر البطلمي، ويظهر في الجانب الأيمن منها بقايا رسوم تعرضت للتلف بمرور الزمن، الأمر الذي أدى إلى فقدان كثير من تفاصيل المشهد الأصلي [77]، أما في وسط اللوحة فتظهر صورة لفارس يتضح من خلال ملابسه، وخلفه يقف جواده ذو القوائم الطويلة، بينما اختفى رأس الجواد نتيجة تهشم أجزاء من طبقة الجص[78].

وتظهر الألوان واضحة نسبياً في بعض أجزاء اللوحة، حيث لُوِّن الجواد باللون البني، بينما لُوِّن رداء الفارس باللون الأحمر، مع تحديد الخطوط الخارجية بدرجات داكنة، كما تظهر بقايا

[72] Robertson, Martin, 1975: p. 241.
[73] Smith, R. R. R., 1991: p. 149.
[74] Fraser, P. M., 1972: p. 329.
[75] Saad, Z. Y., 1967: p. 44.
[76] Pollitt, J. J., 1986: p. 232.
[77] Robertson, Martin, 1975: p. 244.
[78] Smith, R. R. R., 1991: p. 146.

للون الأخضـــر في أجزاء من الخلفية [79]، وخلف الفارس تظهر هيئة يُحتمل أن تكون لعمود معماري منفذ باللون البني، وربما كان جزءاً من تكوين معماري أوسع داخل المشهد [80].

**موضوع اللوحة:**

تمثـل اللوحـة مشـهد «حصـان طـروادة» المـرتبط بالأسـطورة الإغريقيـة الشـهيرة كمـا وردت فـي الملاحـم الهوميريـة، وخاصـة ملحمـة الإليـاذة[81]، ويظهـر الحصـان الخشـبي فـي الجانـب الأيسـر مـن اللوحـة منفـذاً بـاللون الأحمـر، إلا أن طبقـة الجـص التـي كانـت تحمـل رأس الحصان تعرضت للتهشم[82].

وقد صُورت الأرجل الأمامية للحصان بصورة جامدة نسبياً دون تحديد واضح لمفصل الركبة، بينما بدت الأرجل الخلفية أكثر واقعية من حيث التكوين العضـلي وتحديد المفاصـل، في حين جاء الذيل بعيداً عن الدقة التشـريحية[83]، ويعكس هذا التفاوت في التنفيذ اختلاف مسـتوى العناية الفنية بين أجزاء التكوين.

وبجوار الحصـان تظهر شـخصـية يُحتمل أنها لفارس يرفع يديه إلى أعلى، بينما كانت تواجهه شـخصـيات أخرى اختفت معالمها نتيجة التلف. وفي خلفية المشـهد، بين الإغريق الذين يحاولون اقتحام طروادة، تظهر مبخرة مستديرة منفذة باللون الأصفر[84].

ورغم سوء حالة اللوحة واختفاء أجزائها العلوية، فإن ما تبقى منها يشير بوضـوح إلى موضـوع خديعة الإغريق للطرواديين باستخدام الحصان الخشبي، وهي لوحة مستوحاة من رواية هوميروس في الإلياذة [85]، ويُعتقد أن الحصـان الخشـبي من صـنع (إيبيوس)، بينما تمثل الشـخصـيتان الإغريقيتان شـخصـين يلتمسـان الإذن من الطرواديين لتقديم النذور إلى بوسـيدون وهيليوس تكفيراً عن خطاياهم، كما يُرجح أن المبخرة الصفراء ترمز إلى الطقوس الدينية المرتبطة ببوسيدون، وهو ما يتفق مع النصوص الهوميرية المتعلقة بهذه الأسطورة[86].

---

[79] Pollitt, J. J., 1986: p. 234.
[80] Fraser, P. M., 1972: p. 332.
[81] Homer. The Odyssey. Trans. A. T. Murray, 1919: Harvard University Press, Cambridge, Book VIII, Lines 492-520; Boardman, John, 1998: p. 208.
[82] Pollitt, J. J., 1986: p. 236.
[83] Robertson, Martin, 1975: p. 247.
[84] Fraser, P. M., 1972: p. 334.
[85] Boardman, John, 1998: p. 214.
[86] Pollitt, J. J., 1986: p. 238.

وتعكس هذه اللوحة انتشار تصوير الأساطير اليونانية بوصفها موضوعات زخرفية رئيسة في المقابر خلال العصـــر الروماني، خاصـــة في المقابر المنزلية بتونة الجبل، وهو ما يدل على اســتمرار التأثيرات الهلينســتية داخل الفن الجنائزي المصــري حتى القرن الثاني الميلادي، رغم تراجع الروح الهلينستية تدريجياً خلال تلك المرحلة (الصورة رقم 2)[87].

رأي **آخر حول المشاهد التي تحملها اللوحتان**

أثـارت اللوحتـان الجـداريتان المكتشـفتان بتونـة الجبـل اهتمـام عـدد كبيـر مـن البـاحثين المتخصصـين فـي الفـن الهلينسـتي والفـن الجنـائزي السـكندري، وذلـك بسـبب مـا تتضـمنانه مـن موضـوعات أسـطورية معقـدة ومـا تعرضـت لـه أجـزاء كبيـرة منهمـا مـن تلـف وطمـس، الأمـر الـذي أدى إلـى ظهـور تفسـيرات متعـددة للمشـاهد المصـورة عليهمـا [88]، فقـد اعتمـدت هـذه التفسـيرات علـى المقارنـة بـين اللـوحتين وبـين نمـاذج فنيـة مشـابهة عُثـر عليهـا فـي الإســكندرية ومنــاطق البحــر المتوســط، إضــافة إلــى الاســتعانة بالنصــوص الأدبيــة والأسطورية اليونانية، ولا سيما الملاحم الهوميرية والمسرح التراجيدي الإغريقي [89].

وتكشـف هذه المقارنات عن مدى انتشـار الثقافة الهلينسـتية داخل مصـر خلال العصـرين البطلمي والروماني، وهو ما انعكس بصورة واضحة في مقابر تونة الجبل ذات الطابع المنزلي[90]، كما تؤكد هذه اللوحات أن الفنان الســكندري لم يكن مجرد نـاقل للنمـاذج اليونـانيـة، بـل أعـاد صياغتها وفق البيئة المصرية المحلية، مع الاحتفاظ بالطابع الدرامي والرمزي للفن الهلينستي[91].

**أولاً: اللوحة الأولى والرأي الآخر حول موضوعها:**

يـرى بعـض البـاحثين أن المشـهد المصـور فـي الجانـب الأيسـر مـن اللوحـة يمثـل مشـهداً جنائزيـاً ذا طـابع أسـطوري، وأن المـرأة الجالسـة ليسـت مجـرد شخصـية عاديـة، بـل تمثـل المتوفـاة الجالسـة أمـام قبرهـا فـي وضـعية تعكـس الحـزن والتأمـل والانتظـار[92]. ويلاحـظ أن

[87] Smith, R. R. R., 1991: p. 152.
[88] Pollitt, J. J., 1986: Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, Cambridge, p. 241.
[89] Stewart, Andrew, 1993: Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics, University of California Press, Berkeley, p. 187.
[90] Fraser, P. M., 1972: Ptolemaic Alexandria, Oxford University Press, Oxford, p. 341.
[91] Smith, R. R. R., 1991: Hellenistic Sculpture, Thames & Hudson, London, p. 166.
[92] Robertson, Martin, 1975: A History of Greek Art, Cambridge University Press, Cambridge, p. 251.

وضع اليد على الخد يُعد من الأوضاع التعبيرية الشائعة في الفن الجنائزي الهلينستي، إذ ارتبط بالحزن والرثاء والتفكير في العالم الآخر[93] .

أما الشخصيتان النسائيتان الظاهرتان في الجزء العلوي من اللوحة، فيُعتقد أنهما تمثلان ربات القدر المعروفات في الأساطير اليونانية باسم «المووراي Morae ، وهن الإلهات المسؤولات عن تحديد مصير الإنسان ومدة حياته وموته [94]، وتظهر ربات القدر كثيراً في التصويرات الجنائزية الهلينستية، خاصة في المشاهد المرتبطة بالعالم السفلي والانتقال إلى الحياة الأخرى[95].

ويرجح بعض الدارسين أن الجزء المفقود أسفل هذا المشهد كان يتضمن تصويراً لنهر «استكسStyx ، وهو النهر الذي يفصل بين عالم الأحياء والعالم السفلي في العقيدة اليونانية القديمة، وقد استند هذا الرأي إلى بقايا اللون الأزرق الظاهرة في المنطقة التالفة من اللوحة [96]، وكان نهر استكس يمثل عنصراً أساسياً في العقائد الجنائزية اليونانية، إذ كانت أرواح الموتى تُنقل عبره بواسطة الملاح الأسطوري خارون Charon [97].

يُحتمل أن الجزء المفقود من اللوحة كان يحتوي على تصوير لقارب خارون، وهو ما يتفق مع التكوينات الفنية المعروفة لمشاهد العالم السفلي في الفن الإغريقي والهلينستي[98]، ويظهر خارون في هيئة رجل مسن يقود قارباً صغيراً يحمل أرواح الموتى لعبور النهر نحو مملكة هاديس[99].

وقد توصل الباحثون إلى هذا التفسير من خلال مقارنة هذه اللوحة بلوحة أخرى عُثر عليها في مقبرة الشاطبي بالإسكندرية سنة 1981م، والتي ضُمت إلى مجموعة اللوحات التي تحمل المناظر الطبيعية السكندرية[100]، وقد اكتُشفت هذه اللوحة خلال حفائر أجرتها هيئة الآثار المصرية، إلا أنها كانت في حالة سيئة نتيجة تسرب مياه الأمطار إلى داخل المقبرة، مما أدى إلى تلف كثير من عناصرها التصويرية[101].

---

[93] Bieber, Margarete, 1961: The History of the Greek and Roman Theater, Princeton University Press, Princeton, p. 143.
[94] LIMC, Vol. VI, 1992: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Artemis Verlag, Zurich, p. 662.
[95] Pollitt, J. J., 1986: p. 244.
[96] Boardman, John, 1998: Early Greek Art, Thames & Hudson, London, p. 227.
[97] Garland, Robert, 2001: The Greek Way of Death, Cornell University Press, Ithaca, p. 58.
[98] Vermeule, Emily, 1979: Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry, University of California Press, Berkeley, p. 121.
[99] Garland, Robert, 2001: p. 61.
[100] Fraser, P. M., 1972: p. 348.
[101] Daszewski, W. A., 1985: Corpus of Mosaics from Egypt, Philipp von Zabern, Mainz, p. 93.

تحمل لوحة الشاطبي أشكالاً آدمية وعناصر معمارية منفذة على خلفية زرقاء داكنة، وتصور شخصيات أسطورية ومشاهد مرتبطة بالعالم السفلي، وهي بعيدة تماماً عن المناظر النيلية التي اشتهرت بها المدرسة السكندرية[102]، وقد عدَّ بعض الباحثين أن هذه اللوحة تمثل مشاهد من أسطورة نيكيا Nekyia أي رحلة الأرواح إلى العالم السفلي كما وردت في الأدب اليوناني[103].

ويظهر في اللوحة عدد من الشخصيات الأسطورية، من بينها «رادامانتس Rhadamanthys وآياكوس Aiakos، وهما من قضاة العالم السفلي في الميثولوجيا اليونانية، وقد صُورا أمام بوابة وهمية يتقدمها سلم رمزي[104] كما يظهر «سيزيفوس Sisyphus، الذي حكمت عليه الآلهة بدحرجة صخرة إلى قمة جبل لتسقط مرة أخرى بصورة أبدية عقاباً له [105]، كذلك تظهر شخصية إكسيون Ixion داخل عجلة نارية، وهي إحدى أشهر صور العقاب الأبدي في الأساطير اليونانية[106].

أسفل اللوحة يظهر خارون داخل قاربه فوق مياه نهر استكس، وإلى جواره مجموعة من الجثث، من بينها ثلاث شخصيات تحمل دروعاً، في انتظار عبور النهر إلى العالم السفلي [107]. كما تظهر في الركن العلوي الأيسر شخصية ترتدي رداءً أبيض وشعراً طويلاً إلى جوار عربة إكسيون، ويُعتقد أنها تمثل مينوس Minos، أو أحد العرافين المرتبطين بالعالم السفلي[108]، وتظهر كذلك ثعابين بالقرب من البوابة، ويرى الباحثون أنها ترمز إلى أرواح الموتى أو إلى الحراسة الرمزية لمداخل العالم السفلي، إذ ارتبط الثعبان في الفن الجنائزي الإغريقي بمعاني الحماية والبعث والتجدد[109].

ويرى عدد من الباحثين أن هذه المشاهد تمثل ترجمة تصويرية لنصوص أدبية يونانية، وأنها ربما استُلهمت من التصوير الشهير للعالم السفلي الذي نفذه الفنان الإغريقي بوليجنوتوس

[102] Smith, R. R. R., 1991: p. 169.
[103] Vermeule, Emily, 1979: p. 133.
[104] LIMC, Vol.I, 1981:Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Artemis Verlag, Zurich, p. 398.
[105] Boardman, John, 1998: p. 233.
[106] Pollitt, J. J., 1986: p. 248.
[107] Garland, Robert, 2001: p. 66.
[108] LIMC, Vol. VI, 1992: p. 675.
[109] Vermeule, Emily, 1979: p. 147.

Polygnotos في معبد دلفي خلال القرن الخامس قبل الميلاد[110]، وقد كان لهذا العمل تأثير كبير على فن التصوير الجنائزي الهلينستي في مناطق البحر المتوسط [111].

الجزء السفلي من لوحة الشاطبي يُظهر منظراً داخلياً لمعبد كبير ذي أعمدة وممرات منفذة بأسلوب متأثر بالفن المصري، وهو ما يعكس الامتزاج الواضح بين العناصر المصرية والإغريقية في الفن السكندري[112]، وداخل المعبد تظهر أربع شخصيات لم تُحدد هويتها بدقة، إلا أن وجود امرأة تحمل عصاً مزخرفة، وأخرى جالسة على عرش أمام مائدة أو مذبح، يشير إلى طقوس دينية أو جنائزية مرتبطة بالعالم السفلي [113].

ومن خلال هذه المقارنات، ذهب بعض الباحثين إلى أن اللوحة الأولى المكتشفة بتونة الجبل قد تكون مرتبطة بمشاهد العالم السفلي والرحلة الجنائزية وفق العقيدة اليونانية، وليس فقط بأسطورة إلكترا وأجاممنون كما ذهب الرأي التقليدي (الصورة رقم 3)[114].

**ثانياً: اللوحة الثانية والرأي الآخر حول موضوعها:**

وهناك رأي آخر يشير إلى أن المشهد المصور في اللوحة الثانية لا يمثل حادثة حصان طروادة، بل يجسد إحدى حلقات أسطورة أوديب، وتحديداً المشهد الذي تواجه فيه أَبو الهول أو الـ Sphinx أوديب أثناء رحلته إلى مدينة طيبة[115]، ووفق هذا التفسير، فإن الفارس الظاهر في اللوحة يمثل أوديب، بينما تمثل الرسوم المطموسة في الجانب الأيمن صورة الهولة وهي تطرح عليه اللغز الشهير[116].

وتُعد أسطورة أوديب من أكثر الموضوعات انتشاراً في الفن والمسرح الإغريقي، لما تحمله من أبعاد درامية وفلسفية مرتبطة بالقدر والمصير الإنساني[117]، وقد حظيت هذه الأسطورة باهتمام كبير في الفن الهلينستي، خاصة في الإسكندرية التي ازدهرت فيها الدراسات الأدبية والمسرحية خلال العصر البطلمي[118].

---

[110] Robertson, Martin, 1975: p. 261.
[111] Pollitt, J. J., 1986: p. 251.
[112] Fraser, P. M., 1972: p. 351.
[113] Daszewski, W. A., 1985: p. 96.
[114] Smith, R. R. R., 1991: p. 173.
[115] Boardman, John, 1998: p. 236.
[116] Pollitt, J. J., 1986: p. 252.
[117] Knox, Bernard, 1957: Oedipus at Thebes, Yale University Press, New Haven, p. 39.
[118] Fraser, P. M., 1972: p. 355.

وقد اعتمد هذا التفسير على المقارنة بلوحة أخرى عُثر عليها أيضاً في تونة الجبل داخل المقبرة المعروفة باسم (منزل أوديب)، والتي استمدت اسمها من المشاهد الأسطورية المصورة على جدرانها[119].

**اللوحة تنقسم إلى أربعة مشاهد رئيسة تمثل مراحل مختلفة من أسطورة أوديب.**

ففي أقصى يمين اللوحة يظهر أوديب ممثلاً في هيئة شاب قوي يهم بقتل والده «لايوس» بخنجر، وقد نُقش اسم أوديب بالحروف اليونانية فوق رأسه، بينما صُور لايوس جاثماً على الأرض رافعاً يديه في محاولة للدفاع عن نفسه، وقد كُتب اسمه أسفل ركبته اليسرى [120].

وإلى اليسار من هذا المشهد تظهر (أنتيغونا) في وضعية تعبر عن الخوف والفزع، حيث رفعت يديها إلى أعلى، وقد نُقش اسمها بالقرب من يدها اليمنى [121].

أما في منتصف اللوحة فتظهر امرأة جالسة على صخرة تستند بيدها اليسرى، وقد كُتب بجوارها اسم «طيبة»، وإلى جوارها شاب يلتفت نحو اليسار لمتابعة حوار أوديب مع الهولة [122]، وفي أقصى يسار اللوحة يظهر أوديب واقفاً أمام أحد أبواب مدينة طيبة السبعة في مواجهة الـ Sphinx، رافعاً يده اليمنى أمام وجهه، بينما تطرح عليه الهولة اللغز المعروف، فيجيبها أوديب إجابة صحيحة تؤدي إلى هزيمتها وانتحارها وفق الرواية الأسطورية [123].

وتُعد هذه المشاهد من أبرز الأمثلة على تأثر الفن الجنائزي في مصر بالدراما اليونانية، وخاصة أعمال سوفوكليس التي تناولت مأساة أوديب[124]. كما تعكس اللوحة اهتمام الفنان السكندري بالجانب التراجيدي والتعبيري للشخصيات، وهو ما يتفق مع السمات العامة للفن الهلينستي الذي اتسم بالحركة والانفعال والتعبير النفسي العميق [125].

وهذه اللوحة محفوظة حالياً بالمتحف المصري، ويبلغ طولها 239 سم وارتفاعها 98 سم، بينما فقدت أجزاء من المشاهد الموجودة في الجانب الأيمن نتيجة التلف وعوامل الزمن [126].

---

[119] Saad, Z. Y., 1967: The Excavations at Tuna el-Gebel, Cairo University Press, Cairo, p. 47.
[120] Robertson, Martin, 1975: p. 266.
[121] Bieber, Margarete, 1961: p. 151.
[122] Pollitt, J. J., 1986: p. 254.
[123] Knox, Bernard, 1957: p. 44.
[124] Bieber, Margarete, 1961: p. 158.
[125] Smith, R. R. R., 1991: p. 175.
[126] Saad, Z. Y., 1967: p. 49.

ومن خلال هذه التفسيرات المختلفة، يتضح أن اللوحتين الجداريتين المكتشفتين بتونة الجبل تمثلان نموذجاً مهماً للتفاعل الحضاري والفني بين مصر والعالم الإغريقي، كما تعكسان الدور الكبير الذي لعبته الإسكندرية في نقل وتطوير الموضوعات الأسطورية داخل الفن الجنائزي الهلينستي والروماني (الصورة رقم 4) [127].

**اللوحة الثالثة:**

**لوحة الرسم الجدارية المحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني – لوحة الساقية:**

تُعد لوحة الساقية من أهم نماذج التصوير الجداري التي عُثر عليها في مدينة الإسكندرية، لما تحمله من دلالات فنية وحضارية تعكس طبيعة الحياة الريفية في مصر خلال العصرين البطلمي والروماني[128]، وتكتسب هذه اللوحة أهمية خاصة لأنها تمثل نموذجاً نادراً لمناظر الطبيعة الريفية المصرية داخل الفن السكندري، إذ إن غالبية الرسوم الجدارية المكتشفة في الإسكندرية كانت تدور حول الموضوعات الأسطورية أو الجنائزية أو الزخارف المعمارية، بينما تقدم هذه اللوحة مشهداً واقعياً يرتبط بالحياة اليومية والعمل الزراعي[129].

كما تكشف اللوحة عن مدى التأثر المتبادل بين الفن المصري المحلي والفن الهلينستي، حيث يظهر فيها المزج بين البيئة المصرية التقليدية والعناصر الفنية الإغريقية في التكوين والأسلوب واستخدام اللون[130]، ويعكس هذا الامتزاج طبيعة المجتمع السكندري في العصر الروماني، الذي جمع بين عناصر ثقافية ودينية متعددة داخل إطار حضاري واحد[131].

[127] Fraser, P. M., 1972: p. 358.
[128] Fraser, P. M., 1972: Ptolemaic Alexandria, Oxford University Press, Oxford, p. 362.
[129] Pollitt, J. J., 1986: Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, Cambridge, p. 271.
[130] Smith, R. R. R., 1991: Hellenistic Sculpture, Thames & Hudson, London, p. 183.
[131] Walker, Susan & Higgs, Peter, 2001: Cleopatra of Egypt: From History to Myth, British Museum Press, London, p. 214.

عُثر على هذه اللوحة على الجدار الخارجي لغرفة دفن بإحدى مقابر الورديان* الواقعة بالجبانة الغربية لمدينة الإسكندرية، وذلك سنة 1960م[132]، واللوحة عبارة عن رسم جداري منفذ بأسلوب الفرسكو، يمثل منظراً من الريف المصري[133].

وتُعد هذه اللوحة هي المشهد الرئيس بين مجموعة من اللوحات المصورة على جدران المقبرة، وهي محفوظة حالياً بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية تحت رقم (27029)، بصالة العرض رقم 15 (الصورة رقم 5)[134].

وقد أظهرت الدراسات الأثرية أن مقابر الورديان تمثل نموذجاً مهماً للمقابر السكندرية خلال العصر الروماني، حيث امتزجت فيها التقاليد الجنائزية المصرية بالعناصر الهلينستية والرومانية، سواء في العمارة أو في الزخرفة والتصوير الجداري[135].

**وصف اللوحة:**

تصور اللوحة منظراً ريفياً يُعد من المناظر النادرة في الفن المصري من العصرين اليوناني والروماني، إذ تمثل ساقية يجرها ثوران، بينما يجلس صبي بجوار الساقية يعزف على آلة الناي لتشجيع الثورين على إدارة الساقية ومواصلة العمل[136]، ويُعد هذا المشهد من أصدق المشاهد التي تعبر عن طبيعة الحياة الزراعية في الريف المصري، كما يعكس أهمية الزراعة والري في الاقتصاد المصري خلال تلك الفترة[137].

وتحيط بالمنظر عناصر طبيعية متعددة، حيث تظهر النباتات والأشجار حول الساقية، كما يظهر جدول ماء صغير وعدد من الطيور، بالإضافة إلى بركة مياه تنمو حولها الحشائش والنباتات البرية المختلفة، وتسبح فيها طيور البط والدجاج[138]، ويكشف هذا التنوع الطبيعي عن

* تُعد منطقة مقابر الورديان (أو ما يُعرف أحياناً بـ "مقابر الورديان الجنائزية") واحدة من أهم المواقع الأثرية الكلاسيكية في غرب مدينة الإسكندرية بمصر، وتُمثل نموذجاً فريداً لامتزاج العمارة والفن الإغريقي (الهيللينيستي) بالتقاليد والطقس الجنائزي المصري القديم، و يعود تاريخ إنشائها إلى العصر الهيللينيستي (القرن الثالث والثاني قبل الميلاد)، واستمر استخدامها وتوسيعها حتى العصر الروماني، للمزيد انظر: Venit, Marjorie Susan 2002: Printed Book, The Monumental Tombs of Ancient Alexandria: The Theater of the Dead, Cambridge University Press, New York, pp. 102-124.

[132] Adriani, Achille, 1966: Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano, Serie C, Vol. II, Palermo, p. 41.

[133] Daszewski, W. A., 1985: Corpus of Mosaics from Egypt, Philipp von Zabern, Mainz, p. 103.

[134] Adriani, Achille, 1966: p. 43; Pollitt, J. J., 1986: p. 276.

[135] Empereur, Jean-Yves, 1998: Alexandria Rediscovered, British Museum Press, London, p. 156.

[136] Pollitt, J. J., 1986: p. 274.

[137] Bowman, Alan K., 1986: Egypt After the Pharaohs, University of California Press, Berkeley, p. 118.

[138] Daszewski, W. A., 1985: p. 108.

اهتمام الفنان بتصوير البيئة الريفية المصرية بصورة واقعية، مع إبراز مظاهر الخصوبة والوفرة المرتبطة بالنيل والزراعة[139].

كما تميز الفنان بعناية واضحة في تصوير الحيوانات والطيور، وهي سمة شائعة في الفن السكندري الذي تأثر كثيراً بمظاهر الطبيعة والحياة اليومية[140]، ويلاحظ أيضاً أن العناصر الطبيعية لم تُستخدم بوصفها خلفية زخرفية فقط، بل جاءت جزءاً أساسياً من التكوين الفني العام للوحة[141].

**تأريخ اللوحة والخلاف حولها:**

أثارت هذه اللوحة جدلاً واسعاً بين الباحثين حول تاريخها الحقيقي، إذ يرى بعض الدارسين أنها ترجع في أصلها إلى العصر الهلينستي، وأنها ترتبط باللوحات القليلة الباقية من التصوير السكندري الهلينستي[142]، بينما يرى آخرون أن بعض عناصرها، خاصة الساقية وزوج الثيران، قد أضيفت في فترة متأخرة تعود إلى القرن الثالث الميلادي[143].

وقد استند أصحاب هذا الرأي إلى الطراز المعماري للمقبرة، إضافة إلى وجود بعض الرموز المسيحية داخل اللوحة، مثل الهالة التي تحيط برأس الطفل، وكذلك منظر «الراعي الصالح» الذي يحمل شاة فوق كتفيه، وهو من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي المبكر[144].

كما يوجد إلى جوار هذا المشهد نتوء معماري صُور عليه هيكل للمؤله بان Pan، إله الحقول والمراعي والقطعان في الميثولوجيا اليونانية، وتحيط بالهيكل حديقة يتقدمها باب[145]، ويُعد ظهور الإله بان داخل مشهد ريفي دليلاً على استمرار التأثيرات الوثنية الهلينستية داخل الفن السكندري حتى الفترات المتأخرة[146].

---

[139] Fraser, P. M., 1972: p. 365.
[140] Smith, R. R. R., 1991: p. 186.
[141] Pollitt, J. J., 1986: p. 276.
[142] Adriani, Achille, 1966: p. 47.
[143] Walker, Susan & Higgs, Peter, 2001: p. 221.
[144] Grabar, André, 1968: Christian Iconography, Princeton University Press, Princeton, p. 72.
[145] LIMC,Vol. VIII,1997:Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,Artemis Verlag, Zurich,p.923.
[146] Pollitt, J. J., 1986: p. 279.

ويرى بعض الباحثين أن اجتماع الرموز الوثنية والمسيحية داخل اللوحة يعكس المرحلة الانتقالية التي شهدها المجتمع السكندري خلال القرون الميلادية الأولى، حيث استمرت بعض التقاليد الفنية والدينية القديمة بالتوازي مع انتشار المسيحية[147].

**التحليل الفني والدلالات الرمزية:**

تمثل اللوحة بصورة عامة ثلاثة أنماط مختلفة من المناظر الطبيعية الريفية، كما تعبر عن العلاقة الوثيقة بين الإنسان والطبيعة في الفكر السكندري خلال العصر الروماني[148].

فمشهد الساقية يعكس قدرة الإنسان على تسخير الطبيعة لخدمة الزراعة والري، وهو رمز للاستقرار والحياة والإنتاج الزراعي[149]، أما هيكل الإله «بان» فيمثل القوى البرية والطبيعة الجامحة التي كان الإنسان يسعى إلى استرضائها من خلال العبادة والطقوس الدينية[150]، في حين يجسد مشهد الراعي ورعيته الجانب الرعوي من الحياة الريفية، وما يرتبط به من هدوء وبساطة واتصال مباشر بالطبيعة[151].

وتكشف هذه الموضوعات عن نظرة فلسفية للطبيعة بوصفها مصدراً للحياة والخصوبة، وفي الوقت نفسه قوة غامضة ينبغي احترامها والخضوع لقدرتها[152]، كما تعكس تأثر الفن السكندري بالأدب الرعوي الهلينستي، خاصة الأشعار التي تناولت حياة الرعاة والطبيعة الريفية، مثل أشعار ثيوكريتوس Theocritus[153] .

**التكوين الفني والألوان:**

يُعد مشهد الساقية العنصر الأكبر داخل التكوين الفني للوحة، إذ يشغل مساحة واسعة تتضح بصورة خاصة في حجم الثورين والعجلة الدوارة[154]، وقد حرص الفنان على إبراز الحركة داخل المشهد من خلال وضعية الثيران واتجاه دوران الساقية، مما أضفى على اللوحة حيوية واضحة[155].

147 Grabar, André, 1968: p. 75.
148 Fraser, P. M., 1972: p. 371.
149 Bowman, Alan K., 1986: p. 122.
150 LIMC, Vol. VIII, 1997: p. 927.
151 Pollitt, J. J., 1986: p. 281.
152 Smith, R. R. R., 1991: p. 189.
153 Hunter, Richard, 1999: Theocritus: A Selection, Cambridge University Press, Cambridge, p. 54.
154 Adriani, Achille, 1966: p. 51.
155 Pollitt, J. J., 1986: p. 284.

أما الألوان المستخدمة فقد طُبقت مباشرة فوق الجص الرطب وفق تقنية الفرسكو، واستخدم الفنان مجموعة متنوعة من الألوان، من بينها الأزرق والأخضر والأحمر والأصفر والبنفسجي، وإن كانت هذه الألوان قد بهتت بمرور الزمن[156].

ويلاحظ أن الفنان استخدم اللون الأزرق للتعبير عن الماء والخلفيات الطبيعية، بينما استُخدم الأخضر للنباتات والحشائش، في حين ظهرت درجات الأحمر والأصفر في بعض العناصر المعمارية والحيوانية[157]، ويعكس هذا التنوع اللوني التأثر بأساليب التصوير الهلينستي التي اهتمت بإظهار الطبيعة والضوء والجو العام للمشهد[158].

كما تتسم اللوحة بنزعة طبيعية واضحة، إذ حاول الفنان تصوير الكائنات والعناصر البيئية بصورة أقرب إلى الواقع مقارنة بالفنون المصرية التقليدية التي اتسمت بالطابع الرمزي والالتزام بالقواعد الثابتة[159].

## الأهمية الفنية والحضارية للوحة:

تُعد لوحة الساقية من أهم الشواهد الفنية على تطور فن التصوير الجداري في الإسكندرية خلال العصر الروماني، كما تمثل دليلاً واضحاً على استمرار التقاليد الهلينستية داخل الفن السكندري حتى القرون الميلادية الأولى[160].

وتكشف اللوحة عن طبيعة المجتمع السكندري بوصفه مجتمعاً متعدد الثقافات، امتزجت فيه العناصر المصرية والإغريقية والرومانية والبيزنطية في إطار فني واحد[161]، كما تعكس مدى اهتمام الفنان السكندري بتصوير الحياة اليومية والطبيعة الريفية، وهو اتجاه فني ازداد انتشاراً في العصر الهلينستي نتيجة الاهتمام بالإنسان والبيئة المحيطة به[162].

[156] Daszewski, W. A., 1985: p. 112.
[157] Smith, R. R. R., 1991: p. 191.
[158] Robertson, Martin, 1975: A History of Greek Art, Cambridge University Press, Cambridge, p. 289.
[159] Pollitt, J. J., 1986: p. 286.
[160] Empereur, Jean-Yves, 1998: p. 163.
[161] Walker, Susan & Higgs, Peter, 2001: p. 227.
[162] Fraser, P. M., 1972: p. 376.

ومن الناحية الحضارية، توضح اللوحة أهمية الزراعة والري في الحياة الاقتصادية المصرية، كما تكشف عن استمرار بعض المعتقدات الدينية المرتبطة بالطبيعة والخصوبة حتى الفترات المتأخرة من العصر الروماني[163].

## الخاتمة والاستنتاجات:

- تُجسد لوحات التصوير الجداري المكتشفة في "تونة الجبل" والإسكندرية الأهمية البالغة لهذا الفن خلال العصرين البطلمي والروماني؛ باعتباره وسيطاً عكس طبيعة التفاعل الحضاري بين المصريين والإغريق، وقد كشفت هذه اللوحات عن تطور ملحوظ في الأساليب والموضوعات، وأظهرت مدى التأثير المتبادل للفن الإغريقي البطلمي، بما عرف بالفن الهللينستي مع الاحتفاظ بخصائصه المصرية التقليدية.
- وتدل الموضوعات المصورة على أن الأساطير اليونانية أصبحت عنصراً رئيساً في زخرفة المقابر، بفعل دور الإسكندرية كمركز ثقافي أسهم في نقل التراث الإغريقي ودمجه بالعناصر المصرية؛ مما حول المقابر إلى فضاءات فنية تحمل مضامين فلسفية عن الموت والعالم الآخر. ولم يقتصر دور الفنان السكندري على المحاكاة، بل أعاد صياغة الأساطير برؤية درامية مستمدة من التقاليد المسرحية، مما أضفى حيوية وواقعية في التعبير عن الحركة والانفعالات الإنسانية، بعيداً عن الطابع الرسمي الجامد للفنون السابقة.
- وفي المقابل، حافظ الفن المصري على هويته؛ إذ استمرت الرموز والمعتقدات الجنائزية المصرية واضحة، ليصبح الفن نتاجاً لتفاعل بين تقاليد متعددة، كما تعكس اللوحات اهتماماً بالنزعة الطبيعية الهلينستية وتصوير الحياة اليومية، وهو ما يتجلى في "لوحة الساقية" التي صورت البيئة الريفية المصرية بواقعية وتحرر من القيود التقليدية.
- وتكشف هذه الأعمال عن مستوى تقني متقدم في استخدام الألوان وتقنية "الفرسكو" وإظهار العمق الفراغي، كما تُعد سجلاً بصرياً للتحولات الفكرية والاجتماعية؛ حيث جمعت بين الأساطير اليونانية والرموز المصرية، وحتى بوادر الرموز المسيحية، مما يعكس تعددية المجتمع السكندري.

[163] Bowman, Alan K., 1986: p. 126.

- ختاماً، لعبت الإســـكندرية دوراً محورياً في ظهور مدرســـة فنية مزجت بين الواقعية الإغريقية والرمزية المصـــرية، تركت أثراً باقياً في فنون حوض البحر المتوســـط، وبناءً عليه، تُعد جداريات "تونة الجبل" و"الساقية" وثائق حضارية تكشف عن عمق التفاعل المصري الإغريقي وتطور الفكر الفني في واحدة من أكثر مراحل تاريخ مصر ثراءً وتعقيداً.

## قائمة المراجع

### أولاً: المصادر:


- Homer. The Odyssey. trans. A. T. Murray, 1919: Harvard University Press, Cambridge.
- Pliny the Elder. The Natural History. trans. John Bostock and H. T. Riley, 1855: Henry G. Bohn, London.
- Quintilian. The Institutes of Oratory. trans. John Selby Watson, 1856: Henry G. Bohn, London.
- Vitruvius, Pollio. The Ten Books on Architecture. trans. Morris Hicky Morgan, 1914: Harvard University Press, Cambridge.


### ثانياً: المراجع العربية:


- بيك، وليم هـ.، 1997: فن الرسم عند قدماء المصريين، ت: مختار السويفي، سلسلة الثقافة الأثرية (8)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- سعيد محمود، عزيزة 2003: التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو في الفن الروماني، الحضري للطباعة، الاسكندرية.
- سيريل ألدريد، ت: أحمد زهير، الفن المصري القديم، سلسلة الثقافة الأثرية .
- شاهين، بهية، 1993: النحت الهلينستي، مكتب اللورد للتوزيع والكمبيوتر، القاهرة.
- صالح، عبد العزيز 1970: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عبدالفتاح، أحمد، 2002: لمحة عن مدرسة فن الإسكندرية، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية.


### ثالثاً: المراجع الأجنبية:


- Adriani, Achille, 1966 :*Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano* ,Serie C, Vol. II, Palermo.
- Aldred, Cyril, 1980 :*Egyptian Art* ,Thames & Hudson, London.
- Bieber, Margarete, 1961 :*The History of the Greek and Roman Theater* ,Princeton University Press, Princeton.
- Boardman, John, 1998 :*Early Greek Art* ,Thames & Hudson, London.
- Bowman, Alan K., 1986 :*Egypt After the Pharaohs* ,University of California Press, Berkeley.

- Breasted, James H., 1930 :*The Dawn of Conscience* ,Charles Scribner's Sons, New York.
- Clark, Grahame, 1977 :*World Prehistory* ,Cambridge University Press, Cambridge.
- Daszewski, W. A., 1985 :*Corpus of Mosaics from Egypt* ,Philipp von Zabern, Mainz.
- Empereur, Jean-Yves, 1998 :*Alexandria Rediscovered* ,British Museum Press, London.
- Frankfort, Henri, 1958 :*The Birth of Civilization in the Near East* ,Indiana University Press, Bloomington.
- _____, 1970 :*The Art and Architecture of the Ancient Orient* ,Yale University Press, New Haven.
- Fraser, P. M., 1972 :*Ptolemaic Alexandria* ,Oxford University Press, Oxford.
- Garland, Robert, 2001 :*The Greek Way of Death* ,Cornell University Press, Ithaca.
- Gombrich, Ernst, 1995 :*The Story of Art* ,Phaidon Press, London.
- Grabar, André, 1968 :*Christian Iconography* ,Princeton University Press, Princeton.
- Honour, Hugh & Fleming, John, 2009 :*A World History of Art* ,Laurence King Publishing, London.
- Hunter, Richard, 1996 :*Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry* ,Cambridge University Press, Cambridge.
- Hunter, Richard, 1999 :*Theocritus: A Selection* ,Cambridge University Press, Cambridge.
- Hurwit, Jeffrey M., 1985 :*The Art and Culture of Early Greece* ,Cornell University Press, Ithaca.
- Kleiner, Fred S., 2016 :*Gardner's Art Through the Ages* ,Cengage Learning, Boston.
- Knox, Bernard, 1957 :*Oedipus at Thebes* ,Yale University Press, New Haven.
- LIMC, Vol. I, 1981 :*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* ,Artemis Verlag, Zurich.
- _____, Vol. VI, 1992 :*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* ,Artemis Verlag, Zurich.
- _____, Vol. VIII, 1997 :*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* ,Artemis Verlag, Zurich.
- Mayer, Ralph, 1991 :*The Artist's Handbook of Materials and Techniques* ,Viking Press, New York.
- Pollitt, J. J., 1986 :*Art in the Hellenistic Age* ,Cambridge University Press, Cambridge.
- Robertson, Martin, 1975 :*A History of Greek Art* ,Cambridge University Press, Cambridge.
- Robins, Gay, 1997 :*The Art of Ancient Egypt* ,Harvard University Press, Cambridge.
- _____, 2008 :*The Art of Ancient Egypt* ,Harvard University Press, Cambridge.
- Saad, Z. Y., 1967 :*The Excavations at Tuna el-Gebel* ,Cairo University Press, Cairo.
- Schäfer, Heinrich, 1974 :*Principles of Egyptian Art* ,Oxford University Press, London.
- Smith, R. R. R., 1991 :*Hellenistic Sculpture* ,Thames & Hudson, London.
- Stewart, Andrew, 1993 :*Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics* , University of California Press, Berkeley.
- Tarn, W.W., 1952 :*Hellenistic Civilisation*3 ,rd ed, Edward Arnold, London.
- Venit, Marjorie Susan, 2002 :*The Monumental Tombs of Ancient Alexandria: The Theater of the Dead* ,Cambridge University Press, New York.
- Vermeule, Emily, 1979 :*Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* ,University of California.
- Walker, Susan & Higgs, Peter, 2001 :*Cleopatra of Egypt: From History to Myth* ,British Museum Press, London.

- Wilkinson, Richard H., 1999 :*The Complete Temples of Ancient Egypt* ,Thames & Hudson, London.
- Wilkinson, Richard H., 2000 :*The Complete Temples of Ancient Egypt* ,Thames & Hudson, London.
- Woldering, Irmgard, 1963 :*Egypt: The Art of the Pharaohs* ,Methuen, London.



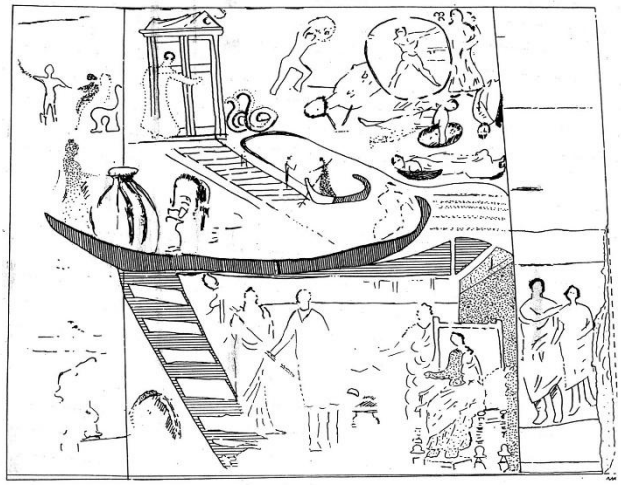

(الصورة رقم 1)

تصوير الباحثة




(الصورة رقم 2)

تصوير الباحثة



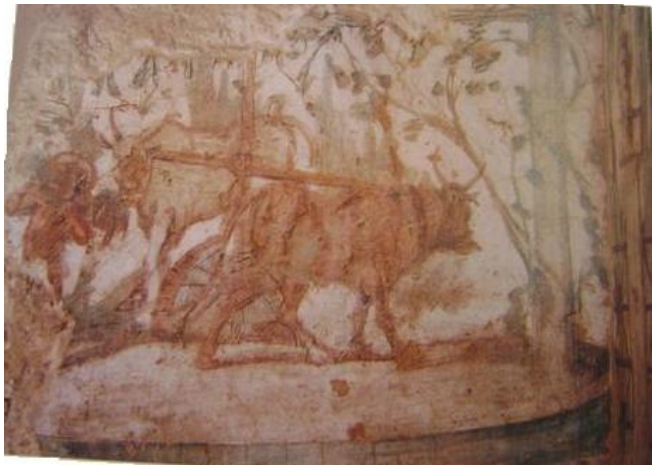
(الصورة رقم 3)

نقلاً عن: Venit, Marjorie Susan, 2002: Fig 12.



(الصورة رقم 4)

نقلاً عن: Venit, Marjorie Susan, 2002: Fig 10.



(الصورة رقم 5)

نقلاً عن: Saad, Z. Y., 1967: Fig. 24.