المقبرة الرئيسة بجبانة كوم الشقافة "قراءة جديدة"

عبد الحميد مسعود

كلية الآداب – جامعة عين شمس

abdoumasoud@yahoo.com

الملخص: نالت جبانة كوم الشقافة بالإسكندرية بشكل عام والمقبرة الرئيسة وحجرة الدفن بها والمعروفة باسم "الكتاكومب" بشكل خاص اهتماماً كبيراً من قبل علماء الآثار الكلاسيكية والمهتمين بالدراسات السكندرية؛ نظراً لتفردها المعماري والفني والذي يتجلى من خلال التخطيط المعماري بعناصره المعمارية الفريدة، وكذلك تعدد الثقافات الحضارية في المفهوم الجنائزي لهذه المقبرة والذي يعطي دلالات ومفاهيم عقائدية وجنائزية لم تظهر في مقبرة أخرى من نفس الفترة بعضها لم يتم تناوله من قبل الباحثين والآخر اختلفوا في تفسيره؛ ومن ثم فقد أراد الباحث هنا أن يساهم بجهد متواضع في هذا المجال من خلال هذا البحث الذي يتبنى قراءة ورؤية جديدة قائمة على تفسيرات حديثة بغرض فهم أكثر للعناصر المعمارية ومناظر المقبرة الرئيسة، وسوف تساهم هذه الدراسة في إطار الرؤية الجديدة في فهم العقائد الجنائزية داخل المجتمع السكندري خلال العصر الروماني، لذلك سوف تعتمد الدراسة على المنهج التحليلي بشكل أساسي لهذه العناصر مع المقارنة بعناصر مماثلة أخرى داخل وخارج الإسكندرية ومصر، وتتلخص أهم أهداف الدراسة في:

– العلاقة بين عمارة المقبرة الرئيسة بجبانة كوم الشقافة بالإسكندرية وزخارفها.

– عمارة قاعة المآدب "Triclinium"، وذلك بتسليط الضوء على عنصرين مهمين، أولهما الفراغ الواقع بين الأرائك والجدران المتمثل في الأجنحة الخلفية، وثانيهما يتمثل في عمارة سقف الحجرة الذي يرتفع في الجزء الأوسط من الحجرة بينما يقل هذا الإرتفاع في الجوانب بفارق متر تقريبا، وهو عنصر معماري فريد.

– الحنايا في مدخل المقبرة والمعروفة بـ "ردهة الصدفة" وتكرار زخرفة الصدفة أكثر من مرة في المقبرة وهو الأمر الذي لم نألفه في مبنى آخر.

– عمارة حجرة الدفن الرئيسة.

– فتحات الدفن المتعددة "Loculi" والعناصر الأخرى حول غرفة الدفن الرئيسة.

– الزخم الشديد في البرنامج الزخرفي ذو الطابع المصري – اليوناني للردهة الأمامية "Pro-Naos" التي تسبق حجرة الدفن الرئيسة "Naos" وواجهتها، وكذلك تماثيل أصحاب المقبرة.

– العناصر الزخرفية داخل غرفة الدفن سواء على واجهات التوابيت أم الحوائط خلف التوابيت.

– الخلفية الاجتماعية والدينية لأصحاب هذه المقبرة، وهو جوهر هذه الدراسة، فهذه الأمور تمثل رؤية جديدة لم تلق الدراسة من قبل.

الكلمات الدالة: المقبرة الرئيسة بجبانة كوم الشقافة بالإسكندرية – الكتاكومب – قاعة المآدب – فتحات الدفن – العقيدة الأورفية – ديونيسوس زاجريوس.

The main tomb at Catacombs of Kom el'shoqafa – a new Reading

Abdel Hamid Masoud
Faculty of Arts, Ain Shams University
abdoumasoud@yahoo.com

Abstract: The Catacombs of Kom el'shoqafa in Alexandria's and its main burial chamber in particular received a great attention from the classical archaeologists; Due to its architectural and decorative-program uniqueness, which is reflected in the architectural planning with its unique architectural elements, as well as the multicultural nature of the tomb, which gives evidence and concepts of faith and belief that did not appear in another necropolis from the same period. The researcher wanted to contribute in this field through this paper that adopts a new reading and vision based on modern interpretations with the aim of understanding more architectural elements and the decorative program of the main tomb. This study will contribute within the new vision to understanding the funeral beliefs of the Alexandrian society during the Roman era.

Key words: Catacombs of Kom el'shoqafa - Triclinium – Loculi – Orpheus - Dionysus Zagreus.

التكوين المعماري:

تتبع المقبرة طراز "الكاتاكومب" "Catacomb" المعماري[١]، فقد تم نحت الجبانة في الصخر المحلي السكندري وتمتد المقبرة الرئيسة لثلاثة مستويات تحت الأرض (شكل ١)، وتتكون المقبرة الرئيسة معمارياً من مدخل على سطح الأرض، ويمكن النزول للمقبرة بواسطة سلم حلزوني يدور حول بئر اسطواني (شكل ١)، يبلغ ارتفاع السلم حوالي ١٠متر بينما قطر البئر حوالي ٦ متر، وربما يعكس السلم الحلزوني هنا التصميم المعماري لسلم فنارة الإسكندرية[٢]. نصل بعد السلم للمستوى الأول ويحتوي على مدخل على جانبيه حنيتان كبيرتان بشكل نصف دائرة "Exedrae" وتحتوي كل حنية على مصطبة، وهي المعروفة باسم "ردهة الصدفة" (شكل ١)؛ حيث يزخرف سقف كل حنية صدفة. ثم نصل بعد ذلك لصالة مستديرة "Rotunda"، وتعد هذه الصالة نقطة مركزية للمقبرة حيث تتوزع من حولها الأبواب والممرات التي تؤدي للأجزاء المختلفة المكونة للمقبرة (شكل ١)، فهي تؤدي في الأساس إلى قاعة المآدب "Triclinium" إلى اليسار (شكل ١)، ونصل من الصالة المستديرة أيضا مباشرة قاعات جانبية ثم الوصول للمستوى الثاني حيث توجد المقبرة الرئيسة وذلك من خلال سلم ضخم يعلوه صدفة محار ضخمة في

---

[١] الكتاكومب نوع من المقابر المركبة المنحوتة في الصخر تحت سطح الأرض، واستخدمت خلال العصر الروماني على نطاق واسع في الفترة الممتدة من نهاية القرن الثاني الميلادي حتى القرن السادس الميلادي، وكانت أكثر انتشاراً في روما. استخدمت بشكل أساسي من قبل المسيحيين، واليهود، وبعض المجتمعات الوثنية. ومصطلح "الكتاكومب" مشتق من الإسم اليوناني لمنطقة تقع بالقرب من كنيسة St. Sebastiano على طريق أبيا–Appia، على بعد حوالي خمسة كيلو مترات جنوبي روما، وأصبحت هذه المنطقة مركزا مهما لجبانة شهيرة تتبع هذا الطراز. عثر على مقابر تتبع هذا الطراز في اماكن عدة أخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط مثل وسط وجنوب ايطاليا، وصقلية، ومالطا، وأيضا مصر. وكان يتم وضع هذا النوع من المقابر غالبا خارج أسوار المدينة بإستثناء الإسكندرية، حيث وجدت مقبرتها داخل أسوارها.

• Gordon, Campbell, "Catacomb", in: The Grove Encyclopedia of Classical art and architecture, vol. 1, (Oxford: Oxford University Press, 2007), 264.

عن طراز الكتاكومب بشكل عام راجع:

• James Stevenson, *Im Schattenreich der Katakomben, Geschichte und Bedeutung frühchristlicher Grabstätten,* (Köln: Corvus, 1990).

[2] Judith McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt: c 300 BC to AD 700*, (New Haven & London: Yale University Press, 2007), 194.

السقف، والسلم مكون من مستويين، المستوى الأول يتسم بالاتساع الشديد، ثم يأتي المستوى الثاني من السلم وهو مكون من سلمين اثنين يحيطان بقبو المدخل المؤدي إلى الطابق الثالث للمقبرة، ويتسم هذا المستوى الثاني للسلم أيضا بالاتساع لكن ليس بنفس القدر في المستوى الأول للسلم، يلي السلم مباشرة بابين على الجانبين يؤديان إلى الأجزاء الخلفية للمقبرة، ثم نصل بعد البابين إلى حجرة البروناووس وحجرة الدفن الرئيسة والتي يلتف حولها عشرات فتحات الدفن من طراز اللوكولي "Loculi" (شكل ١).

يتمثل جوهر القراءة والرؤية الجديدة هنا في أن العناصر المعمارية والبرنامج الزخرفي وما بهما من مدلولات رمزية وعقائدية متنوعة تتضمن مخصصات ورموز مرتبطة بعقيدة الموتى الذين تم دفنهم في المقبرة، وتم توظيفها جميعا في هذا الإطار، والذي يوضح أن هؤلاء كانوا من أتباع العقيدة الديونيسية المقترنة بالأورفية التي تعتمد في جوهرها على فكرة خلود الروح والنعيم الأبدي المحقق في العالم الآخر وذلك بإحياء عبادة ديونيسوس– زاجريوس في إطار العقيدة الأورفية التي شاعت في العصر الهلينستي وازدادت انتشارا خلال العصر الروماني.

حملت العديد من المدلولات والرموز المعمارية والفنية في المقبرة إشارات واضحة إلى عالم العبادة الديونيسية– الأورفية وأسرارها مثل زخرفة الصدفة المتكررة وحجرة المآدب وتكوينها، وفكرة المأدبة والخمر وعصا الثيرسوس والكادوكيوس والثور وجماجم الثيران وعناقيد العنب، والأكاليل وقناع سيلينوس، والبيضة، ويؤكد هذا أدلة أدبية مرتبطة بالطقوس الديونيسية نفذت للموتى عند المقبرة، ويدعم هذا ظهور العديد من المناظر الديونيسية مثل عناقيد العنب والنبيذ والدفوف والثيرسوس وأتباع ديونيسوس مثل الساتيروي والسيلينوي على الأواني الجنائزية من أبوليا، وجمعت هذه الأجواء بين النواح والنشوة معا[1]، حيث لعبت هذه العناصر بمدلولاتها دورا مهما في مفردات الحياة الجنائزية وسط المجتمعات الأورفية في جنوب ايطاليا اليونانية منذ القرن الخامس ق.م.[2]، ونجدها قد انتقلت إلى الحضارة الإتروسكية واستمر انتشارها في الحضارة الرومانية، والهدف الأساسي من تلك الطقوس ووجود الشعارات، كما تخبرنا الألواح الذهبية المتعلقة بالأورفية وأتباعها[3]، هو إرشاد أرواح الموتى وتوجيه رحلتها في العالم الآخر نحو

---

[1] Alberto Bernabé & Jiménez San Cristóbal Ana Isabel "Instructions for the Netherworld, the Orphic Gold Tablets", Translated by: Michael Chasein, (Religions in the Graeco-Roman World, Vol. 162), (Leiden and Boston: Brill, 2008), 86.

[2] Katalin Vandlik, *Apulian red-figure pottery at the Budapest Museum of Fine Arts. Iconographic and attributional possibilities of late vase paintings*, (Budapest, 2012), 11-12.

[٣] هذه الألواح عبارة عن سلسلة من الألواح الذهبية ذات أبعاد وأحجام صغيرة، وتتراوح مقاساتها بين ٤–٨ سم للعرض، ومن ١إلى ٣ سم. للطول.، وتحمل كتابات ذات مغزى جنائزي مرتبطة بالعقيدة الأورفية. عثر عليها في عدد من المقابر في أماكن محدودة لكنها تغطي مساحة زمنية كبيرة تبلغ حوالي ٦٠٠ عام، فأقدمها يرجع للعام ٤٠٠ ق.م. وأحدثها ظهر في روما ومؤرخة بحوالي ٢٦٠ م.، وعثر على مجموعة منها في بلاد اليونان العظمى وتساليا وصقلية وكريت ومقدونيا وروما.

نسبت هذه الالواح وما بها من كتابات إلى أورفيوس وأنها تحتوي على فحوى ديانة أورفية نابعة من الطقوس السرية الديونيسية، وتهدف للوصول إلى الفردوس الأبدي في العالم الآخر، واعتمدت هذه العقيدة في الأساس على مقتل ديونيسوس زاجريوس ابن زيوس وبرسيفوني. احتوت على اعترافات وصيغ وطقوس يتم تلاوتها اثناء وبعد الوفاة، وبها ارشادات للروح وعما يجب أن تسلكه بعد الموت من سبل مع تلاوة بعض الصلوات. وتذكر أن المتوفى نجا من عجلة الحياة الأليمة التي يثبت عليها الإنسان ويعذب في دورانها.

- Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 1-3.

- محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، (طنطا، د. ت.)، ١٧؛ لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، (القاهرة، ١٩٨٩)، ٢٦٩.

مستقرها الأبدي وهو الجنة لكي يصبح برفقة الأشخاص السعداء هناك، بالإضافة إلى تحرير الروح من الجسد وتطهيرها من كافة الخطايا بغرض الحصول على الخلود والسلام الأبدي[١].

ارتباط ديونيسوس بالأورفية:

ارتبط ديونيسوس بالعقيدة الأورفية، ومثل إلهًا محورياً فيها؛ فهو المعبود المنقذ ورمز التضحية وليس إلاها للترف كما هو معروف في الديانة اليونانية التقليدية وعند هوميروس؛ فهو ابن الإله الذي مات لينجي البشر في الأورفية[٢]، فعبادة ديونيسوس كانت عبادة وحشية في صورتها الأولى، لذلك لم تؤثر في الأفكار الفلسفية بهذه الصور، وبدأت تؤثر في الفلاسفة حين تمتعت بصورتها الروحية التي تنسب إلى أورفيوس.

تذكر الأسطورة أن زيوس عاشر ابنته برسيفوني والتي حملت بديونيسوس – زاجريوس، والذي عُرف فيها بإسم"ديونيسوس – خثونيوس Χθονιος أي المرتبط بالعالم الآخر، نسبة إلى أمه برسيفوني إحدى أهم آلهات العالم الآخر، وعندما علمت هيرا بهذا الأمر تملكتها الغيرة ولكي تطفئ نار غيرتها أثارت غضب التيتان على الطفل ديونيسوس وقاموا باستدراج الطفل أثناء اللعب وقاموا بقتله وتمزيق جسده إلى سبعة أجزاء تم شيها على النار ثم افترسوها ما عدا قطعة واحدة تمثلت في القلب الذي سقط على الأرض، والتقطته أثينا ووضعته في سلة وأعطته إلى زيوس الذي ابتلعه وبذلك ولد ديونيسوس من جديد وعاد للحياة وأصبح إلاها للأورفية[٣]، واستطاع زيوس القضاء على التيتان عن طريق صعقهم بالبرق فاحترقوا وصاروا رمادا، وجمع زيوس هذا الرماد وخلق منه الإنسان، فأصبح كائنا ذو طبيعة مزدوجة، طبيعة الخير التي ورثها عن ديونيسوس الذي أكل التيتان أجزاء من جسده، وطبيعة الشر التي ورثها عن التيتان[٤].

اقترنت عبادة ديونيسوس زاجريوس بالعقيدة الأورفية بصفة خاصة حيث ركزت الأورفية بشكل رئيس على عناصر ثلاثة أساسية وهي ميلاد الإنسان، وانتقال الروح، والخلود الأبدي في العالم الآخر[٥]، ويتكون الإنسان في هذه العقيدة من عنصرين، أحدهما مادي وهو الجسد (رمز الشر أو الطبيعة الشريرة) وأن التيتان مصدر هذه الطبيعة الشريرة في الإنسان لأكلهم لحم ديونيسوس، وأن الكائنات الآدمية مكونة من رماد التيتان، والعنصر الآخر إلهي أو روحي ويمثله الروح (رمز الخير)، ومصدره ديونيسوس، والروح مسجونة داخل الجسد الذي يعتبر قبرها وسجنها، حيث كانت الأورفية تطلق على الجثمان لفظ "سوما" "soma" وهي مشتقة من "سيما sema" وتعني القبر، وبالتالي فإن الجسد يمثل العنصر الشرير وأن عنصر الخير فتمثله الروح في التكوين الإنساني[٦]، واستمرار النفس سجينة في الجسم يعد بمثابة عقاب لخطيئة تم ارتكابها في حياة أخرى، أو عقاب للخطيئة الأساسية للجنس البشري والمتمثلة في تذوق التيتان للحم ديونيسوس، وبما أن البشر تكونوا من رماد التيتان الذي اتحد مع رماد الأرض، فإنه أصبح داخل البشر الطبيعة التيتانية، أضف إلى ذلك أنه، بما أن التيتان أكلوا من لحم الإله فإنه

---

[1] Ted Jenner, "The Gold leaf from Petelia", *ka mate ka ora: a New Zealand Journal of poetry and poetics, Issue 11,* (March 2012), 45; Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 88.

[٢] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ٢٣.

[٣] ممدوح المصري، ديونيسوس وأتباعه في الأدب والفن اليوناني، (طنطا، د. ت.)، ٤، ١١.

[4] William Keith Guthrie, *Orpheus and Greek religion, a study of the Orphic movement*, (New Jersey: Princeton University Press, 1993), 82; Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 41.

لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٢٦٧؛ محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١١.

[5] Martin Nilsson, "The Bacchic Mysteries of the Roman age", *the Harvard Theological Review, vol. 46, no.4,* (1953), 192.

[٦] لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٢٦٨.

مازال داخل الإنسان الطبيعة الديونيسية، وبالتالي، فإن ديونيسوس، الضحية نفسها لجريمة التيتان، هو الوحيد الذي يستطيع تحرير الجنس البشري من ذنب أسلافه[١]. ويعد الزهد والتقشف أهم ما يميز عبادة ديونيسوس في صورتها الجديدة، وحل فيها السكر الروحي محل السكر الجسدي المعروف في إطار العقيدة الديونيسية التقليدية، وبناء على ذلك اعتبرت الأورفية كعقيدة أسرار خالصة مجردة من المفهوم والرؤية المادية[٢].

عرفت الأورفية نظرية تناسخ الأرواح القائمة في جوهرها على مفهوم خلود الروح وخلاص النفس عن طريق بعض الطقوس المتعلقة بمفهوم الطهارة، بحيث تتحرر الروح من الجسد بعد الموت ثم تعود مرة أخرى للعالم إلى بدن كائن حي آخر إنسان أو حيوان، ومن ثم تصبح خالدة[٣]؛ لذلك نجد أنه يجب على الأورفيين اتباع مرشدهم الرئيس أورفيوس، والامتناع عن قتل الحيوانات وأكل لحومها، وعدم ارتداء ملابس مصنوعة من منتجات حيوانية، وعدم تقديم قرابين دموية، وربما يكون سبب هذا التحريم إما نجاسة الجسد وذلك لأن أصل البدن البشري هو مصدر الشر، أو الاعتقاد في مفهوم التناسخ[٤]، وكل تلك الإجراءات تؤدي إلى استعادة النفس لطبيعتها الإلهية ويمكنها أن تحيا حياة أبدية روحية خالدة في العالم الآخر[٥].

علاقة ديونيسوس بالموت والعالم الآخر:

ارتبط ديونيسوس بشدة بالعالم الآخر واعتبر أحد أهم معبوداته خاصة في منطقة غرب بلاد الإغريق؛ فقد حظيت عبادة الأسرار الديونيسية بأهمية خاصة في مستوطنات جنوب ايطاليا كأحد أهم معتقدات الموت والحياة في العالم الآخر[٦]، وارتبط بشدة في هذا الإطار بهاديس، سيد العالم الآخر[٧]، وترسخ هذا المفهوم بقوة مع القرن الرابع ق.م.، واستمر هذا الدور خلال العصر الروماني في أنحاء مختلفة من العالم الروماني ومنها مصر، ويبدو أن هذا حدث عندما توطدت معرفة الإغريق بالآلهة المصرية[٨]، خاصة أوزيريس أشهر إله للموتى والعالم الآخر في العقيدة المصرية القديمة، والذي اقترن بشدة بديونيسوس كإله للعالم السفلي وحامياً للموتى في هذا العالم كما ذكر هيرودوت عندما زار مصر قبل مجئ الإسكندر الأكبر بحوالي قرنين من الزمان، فقد قام بعملية اقتران بين الآلهة المصرية ومثيلاتها اليونانية، وبشكل واضح وصريح قال أن ديونيسوس هو أوزيريس، فقد قرن بينهما على أساس التشابه بين الطقوس المتعلقة بالعبادتين، وأن المصريين احتفلوا بأعياد ديونيسوس، وشمل احتفال المصريين تقريبا جميع مفردات احتفال الإغريق بديونيسوس، واعتبر أن عبادة ديونيسوس قد قدمت من مصر[٩]؛ ولعل أهم قاسم مشترك بين الإلهين كانت عملية التمزيق التي تمت لكليهما[١٠].

---

[1] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 71.

[2] Nilsson, "The Bacchic Mysteries", 192; Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 86, 88.

محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ٢٤.

[٣] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٨.

[٤] لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٢٦٨.

[5] Nilsson, "The Bacchic Mysteries", 192.

محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٦، ٢٧.

[6] Oliver Taplin, *The pictorial record,* in: Easterling, P. E., (ed.), The Cambridge Campanion to Greek Tragedy, (Cambridge University Press, 1997), 89.

[7] Richard Seaford, *Dionysos*, (London & New York: Routledge, 2006), 78.

[8] Peter Fraser, *Ptolemaic Alexandria, 3vols,* (Oxford University Press, 1984), vol. I, 206.

[9] Herodotus, Histories, II: 42, 48.

[10] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 74, n. 64.

ارتبط ديونيسوس بالعالم الآخر في العقيدة الأورفية، واعتبر إلهًا وسيدا لهذا العالم[١]، وكان يستقبل الموتى في العالم الآخر بوصفه حاميا لأتباعه في هذا العالم[٢]، واقترن ديونيسوس كذلك باحتفالات "الأنثيستيريا–Anthesteria Anthesteria التي تعتبر من أقدم الاحتفالات الديونيسية الخاصة بالشعائر الجنائزية التي توفر للموتى الحياة الأبدية السعيدة في العالم الآخر[٣]، وفيه يتم فتح العالم السفلي لعدة أيام ليصعد ديونيسوس زاجريوس من عالم الموتى وتخرج معه الأرواح، ويشير هذا إلى عودة الحياة لديونيسوس مرة أخرى[٤]. ويضع لقب "ديونيسوس الأرضي أو سيد العالم السفلي" "Chthonic Dionysos" ديونيسوس بشكل صريح ضمن آلهة العالم الآخر الإغريقية (Chthonic Gods)، ويعد من أهم الألقاب المرتبطة بالعالم السفلي؛ حيث يجلس ديونيسوس في العالم الآخر يستقبل الموتى ليمنحهم السعادة والخلود بعد الموت بعد أن يخلصهم من خطاياهم، وتحيط الأسرار بديونيسوس تحت هذا اللقب بوصفه ابناً لبرسيفوني التي تمثل مع هاديس أسياد العالم الآخر[٥]، فقد ورد ذكر ديونيسوس في اثنين من ألواح أولبيا–Olbia بجنوب ايطاليا كإله للموتى ومسئول عن مصير الأرواح في العالم الآخر[٦]، ووصفت ووصفت الألواح الأورفية ديونيسوس بـ "Bacchic" "عربيد" في نص واحد، لكن تم وصفه في مواضع عديدة بـ "Eubouleus – المستشار الخير" أو Lusios – القائد والمخلص"، وهي الصفة المتكررة في جميع تلك الألواح للتأكيد على دور ديونيسوس كمنقذ ومخلص للأرواح في العالم الآخر، وعلاوة على ذلك، فقد ظهرت بها بعض المخصصات المقدسة لديونيسوس مثل اللبلاب وعصا الثيرسوس المستخدمة في الطقوس الديونيسية[٧]، كل هذا أدى أدى إلى أن بعض الأساطير جعلت من ديونيسوس شخصية مزدوجة مرتبطة بعالم الأحياء والأموات على السواء، ومقسما وقته إلى نصفين، نصف السنة في العالم الآخر، والنصف الثاني في عالم الأحياء[٨].

تعكس الأعمال الفنية المتنوعة اقتران ديونيسوس مراراً بآلهة العالم الآخر، فقد صور دونيسوس كإله للموتى بجانب بيرسيفوني وهاديس وهيرميس على فوليوت كراتير من أبوليا (شكل ٢)[٩]، وصور هاديس جالسا داخل نايسكوس كإله للعالم الآخر، وتقف أمامه زوجته برسيفوني ممسكة بالشعلة المتقاطعة كإلهة للعالم الآخر، بينما يقف ديونيسوس شابا خارج النايسكوس ويمسك بصولجانه، ويمد ديونيسوس يده ليصافح هاديس في إشارة إلى دور وتأثير ديونيسوس في العالم الآخر في دلالة واضحة إلى وظيفته المرتبطة بالخلاص، ويقف هرميس على الجانب الآخر من النايسكوس مستندا على أحد الأعمدة، وصور هنا باعتباره إله للعالم الآخر ويرتدي الحذاء المجنح

---

[١] ممدوح المصري، ديونيسوس وأتباعه، ١٨٨.

[2] Seaford, *Dionysos*, 76.

[3] Graf Fritz & Sarah Johnston, *Ritual texts for the afterlife: Orpheus and the Bacchic gold tablets,* (London – New York: Routledge; 1ed., 2007), 73.

[٤] ممدوح المصري، ديونيسوس وأتباعه، ١٦٨–١٧٢.

[5] Walter Burkert, *Greek Religion: Archaic and Classical*, translated by: John Raffan. (Ancient World - Paperback: Wiley-Blackwell-Oxford, 1987), 200; Georg Wissowa, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft, Neue Bearbeitung,* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1899), s.v. Chthonios, col. 2524.

[6] Fritz & Johnston, *Orpheus and the Bacchic gold tablets*, 73.

[7] Jenner, The Gold leaf from Petelia, 45-6.

[٨] ممدوح المصري، ديونيسوس وأتباعه، ١٨٠.

[9] Sarah Johnston & Timothy McNiven, "Dionysos and the Underworld in Toledo", *Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft 53,* (Basel, 1996), 25-36; Seaford, *Dionysos*, 80, fig. 5; Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 69, 291-3, fig. 7.

الكراتير محفوظ في: Museum of Art in Toledo Ohio, U.S.A.

والقبعة "Petasus"، ويمسك بالكادوكيوس، ويقف وكأنه شاهد على إبرام الإتفاقية الإلهية حول العالم الآخر، وتم ربط كلب العالم الآخر كيربيروس ذو الرؤوس الثلاثة عند قاعدة العمود الذي يستند عليه هرميس، يتجه رأسين من الكلب نحو ديونيسوس وهاديس وكأنما يشهدان إبرام الإتفاقية. صور ديونيسوس في أعمال أخرى من التراكوتا واقفا أمام بيرسيفوني جالسة بمفردها على العرش بوصفها ملكة العالم الآخر، أو مصور أمام بيرسفوني جالسة بجوار هاديس على العرش[١].

مقبرة كوم الشقافة وملامح العقيدة الديونيسية "الأورفية" ضمن السياق الجنائزي:

الحق أن العناصر المعمارية والزخرفية في هذه المقبرة تحتوي على رموز ذات مفاهيم ودلالات خاصة لدى أتباع عبادة ديونيسوس في مصر، إذ توجد علاقة جوهرية وثيقة بين هذه العناصر ورمزيتها مع عبادة ديونيسوس، ومن جهة أخرى فقد تميزت هذه العناصر بجانب من الإهتمام الفني والزخرفي والمعماري بما يتفق والغرض الجنائزي، وتم توظيفها في قالب يحمل مغزى جنائزي باعتبارها رموز للفداء والخلاص والتضحية التي قدمها ديونيسوس – زاجريوس والسعادة والخلود الأبدي، إلى جانب ارتباطها بمفاهيم العقيدة الأورفية والديونيسية التي تؤمن بالبعث والنشور والعقاب والثواب بغرض الوصول إلى خلود الروح البشرية في العالم الآخر، وهو مفهوم مشترك بين عناصر سكان الإسكندرية لاسيما المصريين والإغريق والرومان، وكلها تحمل مفهوم الإهتمام بروح الموتى في المقبرة ومساعدتهم بتقديم كل ما تحتاجه من طقوس لطمئنة الروح ووصولها إلى مثواها الأخير، وفيما يلي استعراض لأهم تلك المدلولات.

أولا: الوظيفة المعمارية في إطار القراءة الجديدة:

عمارة قاعة المآدب "Triclinium" والطقوس الديونيسية (أشكال ٣أ- ب):

تعتبر المأدبة إحدى أهم الأفكار المرتبطة بالديانة الأورفية – الديونيسية ضمن السياق الجنائزي، حيث تمثل النهاية السعيدة للأبرار والخلود الأبدي وصحبة الأخيار على المآدب في الحياة الآخرة، فبعد أن عانى الإنسان من حياة قاسية وتدريب مستمر أدى إلى حياة الزهد في العالم المادي، وبعد قضاء مرحلة التكفير عن الذنوب، فإن الروح تحصل على تاج النصر، وبعد فوزه في الإختبار النهائي، فيحق له أن يكون سعيداً ويحتفل في مأدبة أبدية[٢]، أبدية[٢]، وبالتالي وصوله إلى مصاف الآلهة، وأنه سوف يولد من جديد كإله[٣]، إذ تذكر الألواح الأورفية أنه بعد انتصار المتوفى على الموت في المحاكمة النهائية، فإن الروح تعيش حياة من المتعة والمجد الأبدي ويحتفل بذلك في حفلة مآدب خالدة، بل أن بعض تلك الألواح تذكر أن هذه المتعة ما هي إلا مأدبة إلهية في العالم الآخر[٤].

حظيت حجرة المآدب بكوم الشقافة بمكونات معمارية غير معتادة إذا ما قورنت بمثيلاتها في حجرات المآدب الرومانية الأخرى، وربما ارتبط ذلك بمفهوم عقائدي جديد لم يكن منظور من قبل، هذا المفهوم ابتكره المعماري ربما لكي يتوافق ويتوائم ويحقق غاية كبرى وهامة وهي عقيدة أصحاب المقبرة، والتي تشير كل المؤشرات إلى عبادة ديونيسوس، وسيُفسح المجال لذلك بالتفصيل عندما نتناول التكوين المعماري للحجرة؛ فحجرة المآدب تقع مباشرة بعد النزول من سلم المقبرة إلى الجنوب–الغربي من الصالة الدائرية "Rotunda"، والحجرة مخصصة لتناول مآدب

---

[1] Seaford, *Dionysos*, 78.

عثر عليها في Lokri بجنوب ايطاليا، ومؤرخة بالفترة ٤٨٠–٤٤٠ ق. م.

[2] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 177.

[٣] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ٢٠.

[4] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 177-8, 213 n. 25.

الطعام والشراب والاحتفال على شرف الموتى[1]. الحجرة مربعة الشكل تقريبا حيث تبلغ أبعادها (٨,٥ متر عرضا، و ٩ متر طولا)، لهذه الحجرة باب في منتصف الجدار الشرقي، ويعتمد سقفها على أربع دعامات ضخمة ذات تيجان دورية. وجدت تجاويف مربعة في العمودين الأماميين في مستوى رأس الإنسان، ربما لوضع مشاعل أو مسارج للإضاءة لزيادة كمية الإضاءة للمحتفلين. الحجرة مزودة بثلاث أرائك تربط بين قواعد الأعمدة الأربعة مكونة شكل مربع ناقص ضلع ويبلغ عرض كل أريكة نحو المترين حيث يمكن للمشاركين أن يضطجعوا بأريحية شديدة فوق سلسلة من المراتب والوسائد، ومن المفترض أنه كان يوجد منضدة خشبية في الوسط بين تلك الأرائك لسهولة نقلها في حالة عدم استخدامها، وهي منضدة مشتركة في الوسط بين كل الأرائك، وربما تكون مستديرة أو مستطيلة[2]. ويُعتقد من خلال الشكل العام للآرائك ومساحاتها في كوم الشقافة، أن العدد الطبيعي للأشخاص المشاركين في المآدب هنا في صالة المآدب كان تسعة أشخاص، ثلاثة على كل أريكة، وكانوا غالبا يضطجعون بشكل مائل. غالبا كانت الأريكة الخلفية واليسرى مخصصة لأفراد عائلة المتوفى بينما الأريكة اليمنى كانت مخصصة للضيوف[3]؛ وهي بذلك تتبع طراز حجرة المآدب الرومانية بشكل عام، والتي كان يميزها غالبا وجود ثلاث أرائك تتصل ببعضها البعض، يضطجع ثلاثة أشخاص فوق كل أريكة[4].

من المعروف أن حجرة المآدب شكلت غالبا أهم وأكبر قاعة ذات زخارف ثرية داخل المنزل اليوناني والروماني، وتحتوي الحجرة على أرائك "klinae" مرتفعة تكون إما منحوتة أو مبنية بالحجر أو الطوب[5]، وتسير هذه الآرائك بمحاذاة جدران الحجرة وتكون ملتصقة بها ولا يوجد فراغ بين الآرائك والجدران الخلفية، وذلك على عكس التكوين المعماري في حجرة مآدب مقبرة كوم الشقافة، ويُعد هذا الملمح المعماري الأول المختلف والمهم للغاية، والمتمثل في الفراغ الواقع بين الأرائك وبين الجدران الخلفية والجانبية للحجرة مشكلاً أجنحة جانبية تحيط بالأرائك (شكل ٣أ–ب)، فمن المعتاد وضع الأرائك مستندة للجدران الخلفية مباشرة وملتصقة بها مع عدم وجود فراغ بينهم[6]، لكن الشيء الملفت للانتباه هنا هو وجود فراغ فاصل، وهذا الفراغ كبير بحيث يسمح بحرية الحركة، وهذا التصميم المعماري يضعنا أمام اشكالية ماهية وظيفة هذه المساحة الفاصلة، وهل هي مقصودة أم لا؟ خاصة في ظل عدم وجود هذا الفراغ في منشآت أخرى مماثلة.

لعل من المتعارف عليه أن عبادة ديونيسوس التي ارتبطت بالطقوس الدينية ذات الصخب من رقص ونشوة تصل حتى الانجذاب والخلاص الروحي كانت تحتاج إلى مساحة لكي تُؤدى هذه الطقوس وبالتالي فوجود هذه المساحة هو تفسير منطقي ومعقول لممارسة هذه الطقوس، والتي كانت من مظاهرها أن الراقصين المحتفلين يحملون في أيديهم أكاليل نبات اللبلاب والكروم ومخصصات الإله مثل عصا الثيرسوس وأواني النبيذ مثل الأينوخواي والكانثاروس، وربما كانوا يتنكرون في هيئة أتباع الإله من الساتيروي والسيلينوي، فمن المعروف أن

[1] Jean-Yves Empreur, *A short guide to the catacombs of Kom el Shoqafa, Alexandria,* (Alexandria: Sarapis, 1995), 4.
[2] Alan Rowe, *Kom El-Shukafa, in the light of excavations of the Graeco-Roman Museum during the season 1941-1941,* (Alexandria, 1942), 13, pl. IV.-D.
[3] Rowe, *Kom El-Shukafa*, 14.
[4] William Slater, *Dining in a classical context*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), 122, fig. 5.
[5] Slater, *Dining in a classical context*, 121; Eva Keuls, *The reign of the Phallus, sexual politics in ancient Athens*, (New York: University of California Press, 1985), 162-3; Nevett, L. C. 2010: 47-48; Kathleen Lynch, *The Symposium in context, pottery from a late Arcaic house near the Athenian Agora,* (Hesperia Supplement, book 46, American School of Classical Studies at Athens, 2011), 75.
[6] Slater, *Dining in a classical context*, 121-2, fig. 5; Keuls, *The reign of the Phallus,*162-3.

عنصر الموسيقى الصاخبة والرقص الماجن شكل نشاطا أساسيا في الاحتفالات الجنائزية لأتباع ديونيسوس، ومثل وجود الراقصين والراقصات عنصراً ضرورياً للموتى تماما مثل وجود النائحات والندابات[1]، وأن ما يدعم أن الرقص كان جزءا حيويا في المأدبة المقامة، هو تصوير العديد من مشاهد الموسيقي والرقص الجنائزي في المقابر الإتروسكية والمؤرخة بنهاية القرنين السادس والخامس ق.م. لاسيما مقابر اللبؤات[2]، والفهود، والتريكلينيوم[3]، والتي اقترنت بشدة بالعقيدة الديونيسية في إطار الأورفية ومثلت تقليداً مهما لهذه العقيدة في الحضارة الرومانية بعد ذلك، حيث صور الراقصين والراقصات فوق جدران هذه المقابر في شكل فرادى أو مجموعات يمسكون أواني الشراب في أيديهم بالتناوب مع الخدم الذين يحملون الخمر في أواني كبيرة[4].

الملمح المعماري الثاني المهم للغاية في حجرة مآدب كوم الشقافة يتجسد في وجود السقف ذو المستويات المتعددة والأعمدة الأربعة الضخمة المنحوتة التي تحمل السقف، فمن الملاحظ أن السقف نفذ بشكل هندسي معماري غير معتاد حيث تم تنفيذه في مستويين الأمر الذي لم يحدث في مكان آخر ضمن العمارة الجنائزية السكندرية، حيث يرتفع الجزء الأوسط من السقف والمحصور بين الأعمدة الأربعة لأعلى بينما ينخفض مستوى السقف على الأجنحة الجانبية في المساحات المحصورة بين الأرائك والجدران الخلفية للحجرة بفارق متر واحد (شكل ٣ب)، ويعتقد الباحث أن هذا الملمح يوحي بانطباع أن المحتفلين يجلسون في الهواء الطلق وليسوا بين جدران أربعة، ويعطي إيحاءً بأن السقف هنا يحاكي شكل الخيمة التي يعقد فيها الاحتفالات الديونيسية والتي تم تشييدها في الأجواء المفتوحة، فالخيمة ترتفع فوق دعامات بحيث يكون أوسطها مرتفع ويقل هذا الارتفاع تدريجيا نحو الخارج، وتشير الأعمدة في حجرة المآدب بكوم الشقافة إلى الأعمدة التي تحمل الخيمة، وهناك آثار لخطوط حمراء في الجزء الأوسط من سقف الحجرة والتي ربما تشير إلى لون المربعات والزخارف الموجودة في نسيج الخيمة.

يُعتقد أن فكرة الاضطجاع في المأدبة الديونيسية العادية أو الجنائزية التي تقام فعليا على شرف الموتى كانت تتم تحت خيمة قائمة على دعامات، ويؤكد هذا الأدلة الأدبية والأثرية؛ وهو ما تعكسه مناظر مقبرة اللبؤات في نطاق العبادة الأورفية ضمن الطقوس الجنائزية الإتروسكية (شكل ٤)[5]، فمن المحتمل أن الفنان قام بتصوير الستة أعمدة المرسومة على الحوائط الجانبية وفي أركان الحجرة كمحاكاة للأعمدة التي تدعم الخيمة أوالسرادق الذي يحتوي أسفله على الأرائك الجنائزية، وتغطى الخيمة من أعلى سقف من القماش على هيئة مربعات الشطرنج باللونين الأحمر والأبيض طبقا لشكل الأقمشة.

ينطبق المفهوم المعماري السابق على خيمة الملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس (٢٨٥-٢٤٦ ق.م.) التي شيدت في الإسكندرية بين عامي ٢٧٤-٢٧٠ ق.م. لكي تكون بمثابة مقر لحفلات المآدب "Symposium" المرتبطة بالاحتفالات الدينية الكبرى المقامة على شرف الإله ديونيسوس أحد أهم الآلهة الراعية للأسرة البطلمية[6]. نفذت الخيمة بحيث تتكون من صالة رئيسة كبيرة "oikos" مزودة بأربعة أعمدة في الواجهة وخمسة أعمدة على الجوانب

[1] Frederik Poulsen, *Etruscan tomb paintings, their subjects and significance,* Trans. Ingeborg Andersen, (Oxford: The Clarendon Press, 1922), 16.
[2] Massimo Pallottino, *La peinture Étrusque,* (Genève: Skira, 1952), 43-8.
[3] Pallottino, La peinture Étrusque, 67-80.
[4] Poulsen, *Etruscan tomb paintings*, 19.
[5] Pallottino, La peinture Étrusque, 43-5.
[6] Inge Nielsen, *Hellenistic palaces, tradition and renewal*, (studies in Hellenistic civilization (Book 5), Aarthus University press, 1994), 133-4, fig. 70.

(أشكال ٥ أ- ب)[١]، وزودت الخيمة بأجنحة قبوية على ثلاثة جوانب "porticoes" كان يأتي منها الطعام والشراب للمحتفلين في الصالة الرئيسة، وكان يبلغ عددهم حوالي مائة محتفل، وكان يتم الفصل بين الأجنحة وبين الصالة الوسطى بواسطة ستائر "aulaiai"، وأهم ما يميز الصالة الرئيسة أن مستوى سقفها يرتفع عن أسقف الأجنحة الجانبية كما نرى في حجرة مآدب مقبرة كوم الشقافة، وتضمن تصور Studniczka لهذه الخيمة وجود قاعة رئيسة ورواقين مسقوفين في الأجناب الطويلة، وشُكلت تيجان الأعمدة التي تحمل أسقف الخيمة بشكل كوز الصنوبر أحد أهم مخصصات ديونيسوس[٢]، وتطل واجهة الخيمة على مشهد خارجي؛ فقد ذُكر في وصف الخيمة العديد من الزهور والنباتات ليستمتع المحتفلون بالحدائق الغناء والمشاهد الخلابة[٣].

يُضاف لما سبق أن عنصر مهم آخر يمثل إحدى مظاهر احتفالات الأورفية بأعياد ديونيسوس تقوم على فتح أتباعه أواني الخمر فتخرج منه أرواح الموتى للفضاء الخارجي، ومن هنا تأتي أهمية تصميم قاعة المآدب بشكل الخيمة التي توحي بالفضاء الخارجي، ويتم استدعاء أرواح الموتى من المقبرة ثم يقوم كل شخص باستقبال أرواح موتاه ويرقص ويحتفل معها[٤]؛ وفي هذا الإطار يُعتقد أن السيدة الراقصة في مقبرة اللبوءات في أقصى يسار المشاهد (شكل ٤)، ونتيجة للملابس الفاخرة المميزة التي ترتديها، قد تكون المتوفاة نفسها صاحبة المقبرة، وقد تم استدعاء روحها وتقوم بمشاركة المحتفلين احتفالهم[٥].

الدهاليز المحيطة بالمقبرة الرئيسة:

يوجد مدخلان قبل ردهة البرونزاووس (أشكال ١، ٦ أ-ب) بقليل يقودان إلى دهاليز خلفية تحيط بحجرة الدفن الرئيسة (أشكال ١، ٧)[٦]، وتشمل هذه الدهاليز على عشرات من فتحات الدفن Loculi لدفن مئات الموتى وكذلك تحتوي على توابيت مماثلة لتلك الموجودة في المقبرة الرئيسة. وقد جرى تفسير الدارسين لمقبرة كوم الشقافة الرئيسة أنها كانت في البداية تخص عائلة سكندرية غنية، وذلك استناداً إلى عمارة المقبرة وزخارفها النحتية الثرية، وربما كان لهذه العائلة علاقات سياسية مهمة[٧]، وأضاف هذا الرأي أنه كان يتم دفن أفراد هذه الأسرة داخل التوابيت الموجودة داخل المقبرة الرئيسة، واعتقد الدارسون أن هذه المقبرة تحولت بعد قرن أو قرنين من الزمان إلى جبانة جماعية عامة يتم دفن الموتى فيها داخل فتحات نحتت فيما بعد في أجزاء مختلفة من الجبانة واستمر الدفن فيها بعد ذلك حتى القرن الرابع الميلادي[٨].

يختلف الباحث في إطار القراءة الجديدة عن هذا الرأي، ويرى أن الدهاليز وفتحات وحجرات الدفن الخلفية قد مثلت عنصراً أساسياً وأصيلاً في التخطيط الأصلي للمقبرة ولم تكن عناصر مضافة اقتضتها الحاجة بعد ذلك؛ وأنها نُفذت مع نحت غرفة الدفن الرئيسة، استناداً على الأسباب الآتية:

---

[1] Michael Pfrommer, *Alexandria: Im Schatten der Pyramiden*, (Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1999), figs. 156-7.

[2] Franz Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II, nach der Beschreibung des Kallixeinos*, (Leipzig: B.G. Teubner, 1914).

صبحي عاشور، الآثار البطلمية – الرومانية في مصر، ج١: الإسكندرية القديمة، (القاهرة، ٢٠١٦)، ٩٨-٩٩.

[3] Nielsen, *Hellenistic palaces,* 134.

[٤] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ٢٥.

[5] Sybille Haynes, *The civilization of the Etruscan,* (London: J. Paul Getty Museum, 2005), 227.

[٦] أحمد عبد الفتاح، منى حجاج، مقبرة كوم الشقافة، (مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، ٢٠١٣)، شكل ٢٥.

[7] Susan Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria, the theater of the Dead*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), 126.

[8] Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 15.

– أن السلم الفردي أو المزدوج المؤدي للمستوى الثاني بالمقبرة وحجرة الدفن الرئيسة عريض بدرجة تسمح لجموع غفيرة من الزائرين وأقارب الموتى بالصعود والهبوط في وقت متزامن دون ازدحام (أشكال ١، ٨)، وتصميم السلم جاء بهذا الشكل لعلم المعماري بأعداد هؤلاء الموتى من الأتباع مستقبلاً.

– هناك التزام معماري شديد منذ البداية للمدخلين الموجودين بعد السلم مباشرة ويقعان قبيل صالة البروناووس يؤديان للدهاليز الخلفية (أشكال ١، ٦ أ– ب)، ولم يكن لهما أي تأثير على أجزاء المقبرة الرئيسة بالرغم من ضيق هذا الجزء المحصور بين ردهة البروناووس والسلم المزدوج المؤدي إليها[١].

– هناك اهتمام شديد من المعماري لتنفيذ القبو الذي يحتوي على بداية المدخل الذي يؤدي إلى المستوى الثالث للمقبرة (شكل ١، ٨)، وأن هذا كان معدا له في التخطيط الأصلي للمقبرة، وأن المعماري على علم باحتياج أتباع هذه العقيدة للأجزاء الخلفية الواقعة خلف حجرة الدفن الرئيسة وكذلك المستوى الثالث.

– يضاف إلى ماسبق أنه لا يوجد دليل على الدفن في التوابيت الحجرية في غرفة الدفن الرئيسة برفع غطاء التابوت، حيث تم نحت غطاء التابوت مع جسم التابوت نفسه في قطعة واحدة غير منفصلان، وأن عملية الدفن كانت تتم من الخلف كما هو متعارف عليه لدى المتخصصين عن طريق فتحات في جدران الحجرة[٢]، وعليه فإن السراديب والأروقة الخلفية تم تنفيذها منذ البداية لإجراء عملية الدفن في توابيت حجرة الدفن الرئيسة من الخلف.

– تكرر أكثر من مرة في الممرات والأروقة الخلفية وجود حجرات دفن بها ثلاثة توابيت منحوتة على غرار حجرة الدفن الرئيسة (شكل ١)، وأن الأمر لم يقتصر على عشرات فتحات الدفن (اللوكولي) المخصصة للفقراء كما هو متعارف عليه لدى الباحثين. ويبدو أن هذه الفتحات تم إضافتها تباعا طبقا للحاجة إليها، حيث أن فحص بعض بقايا العظام والجثث التى وجدت بها تثبت أنها ترجع لفترات مختلفة وليس لعصر واحد.

– عثر بهده المقبرة على العديد من الرموز والأدلة المقترنة بالربة نيمسيس[٣]، حيث وجدت صالة عُرفت بـ "جناح نيمسيس" في السراديب الخلفية وإلى الغرب من حجرة الدفن الرئيسة (شكل ١)، وهذه الصالة مقسمة إلى جزئين: جزء خارجى ويحتوي على صفين من فتحات الدفن Loculi على كل جانب، أما الجزء الداخلى فيحتوى على حجرة بها ثلاثة توابيت مقطوعة فى الصخر على غرار حجرة الدفن الرئيسة، وكانت التوابيت مغطاة بألواح حجرية.

لكن ما العلاقة بين وجود نيمسيس والعقيدة الديونيسية–الأورفية في السياق الجنائزي؟ يأتي أهمية تواجد نيمسيس في المكان من خلال الدور الجوهري الذي لعبته نيمسيس في الحياة الجنائزية وحماية الموتى بشكل عام في مصر الرومانية وفيما يتعلق بالموتى من أتباع العقيدة الديونيسية بشكل خاص[٤]، وهذا الإقتران بالحياة الجنائزية مثبت من خلال العديد من الأعمال الفنية المتنوعة ذات الطابع الجنائزي في أكثر من مكان داخل مصر مثل الفيوم وكوم أبوبللو والإسكندرية لاسيما جبانة كوم الشقافة، فقد عرفت نيمسيس بـ"جني الموت"، لاسيما في هيئتها التي تصورها في شكل أبوالهول وجريفون برفقة العجلة والتي لم تظهر في الفن قبل العصر الروماني، وكذلك تم اقتران نيمسيس ضمن السياق الجنائزي في بعض الأعمال الفنية بالأجاثاديمون، وكذلك بحورس متوجا بالتاج المزدوج، وأنوبيس[٥].

---

[1] Von Sieglin, Ernst, *Die Nekropole von Köm-Esch-Schukafa, Ausgrabungen und Forschungen*, (Leipzig: Giesecke und Devrient, 1908), pl. 20.

[٢] صبحي عاشور، الآثار البطلمية – الرومانية، ٧٢.

[3] Rowe, *Kom El-Shukafa*, 28-30, pl. IV, XIV,1.

[4] Barbara Lichocka, *Nemesis en Égypte Romaine*, Aegyptiaca Treverensia, Book 5, (Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2004), 89-92.

[5] Lichocka, *Nemesis en Égypte Romaine*, 49, 90.

ففي إطار العقيدة الديونيسية، فقد صور المتوفى فوق إحدى اللوحات الجنائزية المحفوظة بالمتحف الوطني في بولونيا مضطجعاً على جانبه الأيسر (شكل ٩)[١]، الجزء العلوي من الجسم عار بينما تغطي عباءة الجزء السفلي من الجسم، ويمسك المتوفى بمخصصات ديونيسية صريحة في ظل حماية نيمسيس، فقد صُور يمسك بكأس الشراب بيده اليمنى، ويشير بسبابته اليمنى إلى نيمسيس في شكل جريفون برفقة العجلة، ويمسك المتوفى بيده اليسرى صولجان الثيرسوس الذي ينتهي بكوز الصنوبر. ويرى البعض أن المتوفى هنا يصور ديونيسوس نفسه مقترنا بأوزيريس في هيئة شابة، أو أن المتوفى شابا تحت حماية ديونيسوس–أوزيريس[٢].

وعليه فإن المقبرة مع العناصر المعمارية الخلفية بما في ذلك فتحات الدفن قد نفذت لدفن أتباع العقيدة الديونيسية– الأورفية سويا في الإسكندرية كل حسب استطاعته المادية كما رأينا في تنوع أماكن الدفن، وهذا يعكس الروح الجماعية التي تربط بين أتباع العقيدة الواحدة، فمن المعروف عن الأورفية تنظيم أتباعها في جماعات يربط بينها رباط العقيدة والاختيار الديني الحر والتلمذة وليس رباط الدم أو صلة الرحم[٣]، وتقتضي هذه العقيدة أن الأخيار من أتباعها الذين تطهروا من الذنوب والآثام فإن جزاؤهم "إقامة مجمع للأحياء في العالم السفلي"[٤]، هذا المجمع يمثله هذا الكم الهائل من فتحات الدفن وبعض الغرف التي تحتوي على توابيت، وكان الدفن في هذه المقبرة قاصرا على أتباع هذه العقيدة، ونستدل على هذا المفهوم فيما يتعلق بالحياة الجنائزية من خلال نص يوناني عثر عليه بإحدى مقابر مدينة كوماي بجنوب إيطاليا، والتي اشتهرت باحتضانها لأسرار العقيدة الديونيسية، حيث ورد بالنص منع دفن غير المشاركين في عبادات ديونيسيوس السرية في هذه المقبرة[٥]. وتشير التقديرات العلمية إلى أن أكثر من من ثلاثمائة شخص تم دفنهم في هذا المكان[٦].

زخرفة الصدفة:

تكرر ظهور زخرفة الصدفة ثلاث مرات، مرتان بالحنيتين الكبيرتين "Exedrae" على جانبي المدخل الذي يؤدي إلى الطابق الأول (شكل ١٠)، والثالثة أعلى بداية السلم الذي يؤدي للطابق الثاني (أشكال ٦أ، ١١)، وهو الأمر الذي لم يحدث في أي مقبرة أخرى ترجع للعصرين البطلمي والروماني، ولعل التأكيد على تكرارها هنا يؤكد على أهمية مفهوم معين ضمن سياق الطقوس الأورفية الجنائزية، باعتبار الصدفة أحد رموز البعث أو الخلود، لأنها تظل باقية بعد الحيوان، كما تبقى الروح بعد مغادرتها الجسد[٧].

اقترنت الصدفة بشدة بأفروديتي، وكان لميلاد أفروديتي من صدفة أو من زبد البحر أهمية دينية واضحة، وعُدت رمزا أسطوريا مهما للميلاد الجديد بعد الموت[٨]، وذلك من خلال طقوس التطهر لاسيما التطهر الأفروديتي، وربما لهذا السبب أُدرجت عبادة أفروديتي في جنوب إيطاليا ضمن أهم العبادات الجنائزية[٩]، وارتبطت أفروديتي

---

[1] Bologne, Museo Civico, G. 1062. Lichocka, *Nemesis en Égypte Romaine*, 49, 90, pl. 17.

[2] Lichocka, *Nemesis en Égypte Romaine*, 49, n. 144.

[٣] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ٢٤، ٢٦.

[٤] لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٢٦٨.

[5] Angelo Bottini, *Archeologia della Salvezza*, (Milano: Longanesi, 1992), 59.

[6] Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 16.

[٧] فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، (دمشق، ١٩٩٢)، ٢٢١.

[8] Juan Eduardo Cirlot, *A dictionary of symbols,* 2nd. ed., translated from the Spanish by: Jack Sage, (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), 293-4.

[9] Bérard Jean, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité*, 2nd ed., (Paris: Presses Universitaires De France, 1957), 368.

بشئون النساء في العالم الآخر في أبوليا، وبالقياس فإن وجود صدفة أفروديتي في مقبرة كوم الشقافة ربما لتأدية نفس الغرض في السياق الجنائزي أيضا؛ فقد اعتبرت أفروديتي بمثابة إلهة "الزواج أو الزفاف الفردوسي" في العالم الآخر في جنوب إيطاليا؛ وكان هذا الزواج يتم تحت رعايتها، وتكمن أهمية هذا الزواج في إعادة الجمع مرة أخرى بين الأزواج الذين فرقهم الموت، وشمل زواج الموتى من صغار السن الذين لم يتسن لهم الزواج في الحياة الدنيا ويتم تزويجهم في العالم الآخر بأزواج أو زوجات، وتقوم أفروديتي في هذا السياق بتجميل وتزيين العرائس المتوفيات وتقودهن للزواج الفردوسي[١].

أكد فناني أواني أبوليا كذلك على دور ديونيسوس في الزواج الفردوسي بغرض إشباع حاجة النساء اللائي اعتقدن في قدرات ديونيسوس في العالم الآخر فيما يتعلق بالزواج الفردوسي وجمع شمل الأزواج[٢]؛ فقدعُثر على كتابات في مسابيا تشير إلى أن أفروديتي هي الإلهة الرئيسة للعالم الآخر في أبوليا إلى جانب أثينا وديونيسوس[٣]، وحدث اقتران شديد بين أفروديتي وديونيسوس وأدوات عبادتهما في جنوب إيطاليا لدورهما كآلهة معنية بالعالم الآخر[٤]؛ فقد صُورت أفروديتي فوق إحدى الأواني من جنوب أيطاليا تحمل عصا الثيرسوس أحد أهم مخصصات ديونيسوس لتمثل أفروديتي الديونيسية[٥]، وظهر أتباع ديونيسوس من الساتيروي وسيدات الميناد ضمن صور الأواني الأواني من جنوب إيطاليا يشاركون أفروديتي دورها الجنائزي[٦]، واشترك أورفيوس مع أفروديتي ضمن ديانة مختلطة في المشاهد المعروفة بحمام الزفاف الفردوسي، وذلك ضمن مشاهد مصورة فوق أواني جنوب ايطاليا[٧].

حملت الصدفة كذلك رؤية الحب والزواج في الحضارة اليونانية، وتحمل هنا رمزية جنسية للصدفة البحرية التي تنمو اللؤلؤة في كنفها، ويمكن المقارنة هنا بين القوقعة ذات الفلقتين والعضو الأنثوي لدى المرأة (العضو المولد). وارتبطت الصدفة بشكل أساسي بالمياه واعتبرت رمزا أساسيا للماء، وبناء على ذلك فقد وجدت علاقة وطيدة بين الصدفة والخصوبة، فالصدفة رمز للخصب وعُدت مصدرا للخصوبة، وهذا المفهوم ربما يسمح لنا بتحديد جنس صاحبة المقبرة الرئيسة المتوفاة كامرأة، خاصة وأن التمائم المزينة بقواقع بحرية تمنع الحظ السيئ والعقم للنساء[٨]. إذن فالصدفة هنا يمكن أن تقوم بعمل "البعث الروحي" عند إقامة الطقوس الجنائزية، ولكي تعد ولادة جديدة للمتوفاة، ويؤكد هذا تواجدها في مقبرة الفتاة إيزادورا بجبانة تونا الجبل، فالصدفة إذن هي رمز للجنس النسوي، وتجسد قدرتها التوليدية والخلودية.

ارتبطت الصدفة البحرية كذلك بفكرة التطهر واستخدمت كوعاء لحمل ماء التطهر، لذلك تُظهر بعض مشاهد أواني جنوب إيطاليا بعض المحاربين يحملونها بجانب أحواض مستخدمة في عملية التطهير[٩]. وارتبطت أكثر

---

[1] Giovanni Patroni, *La ceramica antica nell'Italia Meridionale*: memoria premiata dalla R. Accademia di Archeologia, (Lettere e Belle Arti, Napoli: Nabu Press, 1897), 152ff.

[2] Henry Roy William Smith, & John Kilnich Anderson, *Funerary symbolism in Apulian vase-painting*, (Berkeley: University of California Press, 1976), 67-8.

[3] Otto Haas, *Messapische Studien*, (Heidelberg: Winter, 1962), 25-35, 48-53.

[4] Smith, & Anderson, *Funerary symbolism,* 47.

[5] Michael Padgett, *Vase-painting in Italy: red-figure and related works in the Museum of Fine Arts,* (Boston: Museum of Fine Arts, 1993), fig. 37A.

[6] Dusting, A. *Apulian Red figure in Native Contexts,* (Sydney University, 2001). 10.

[7] Smith, & Anderson, *Funerary symbolism,* fig. 6.

[٨] فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ٢٢٢– ٢٢٣.

[9] Aellen, Christian, *et al*, "Le peintre de Darius et son milieu", in: Vases Grecs d'Italie Meridionale Hellas et Rome, vol. 6, ed. Aellen Christian, et al. (Geneva: Hellas et Roma, 1986), 124.

بالمشاهد المرتبطة بأفروديتي وأورفيوس المرتبطة بأغراض التطهير مع وجود حوض التطهير كما تعكسه أمفورا للرسام داريوس[١]، إذ ترى الأورفية أن الإنسان الطاهر يتحد في النهاية مع ديونيسوس ويسمى باسمه[٢].

الصالة المستديرة "Rotunda".

تعد هذه الصالة هي العنصر المعماري الآخر الذي يُعد أكثر تعقيدا من حيث التفسير في إطار هذه العقيدة، لاسيما وأننا لم نجد له أمثلة في أي منشأة جنائزية أخرى، ولأنها أيضا تعد محور مركزي في عمارة المقبرة، فهي تؤدي إلى كل أجزاء المقبرة تقريبا وتربط بين مستويات المقبرة جميعا، ويبدو تخمينا أن وظيفتها جاءت لتخدم بعض المفاهيم المتعلقة بعبادة الأسرار في إطار العقيدة الأورفية – الديونيسية، فقد اقترح Alan Rowe أن يكون المستوى الثالث في المقبرة معبدا لسرابيس وأنه تم تحويله بعد ذلك في عصر لاحق إلى مقبرة[٣]، ولكن معظم العلماء العلماء المحدثين رفضوا هذه النظرية لأنه لم يقدم أدلة مقنعة على هذه الرؤية، ويرى العلماء أن هذا الطابق ربما استخدم للاحتفالات الجنائزية[٤]، وفي إطار الرؤية الجديدة ربما يكون مخصص أكثر تحديدا للطقوس السرية المرتبطة بالعقيدة الأورفية.

الصالة مستديرة الشكل تحيط ببئر دائري قائم على ست دعامات بينها مسافات بينية تحمل قبة (شكل ١٢)، ويعتقد الباحث أن الشكل الدائري لهذا البئر والصالة جاء كترجمة هندسية معمارية للفظ "κύκλος" الذي ورد ضمن فقرة في الألواح الأورفية والتي تذكر"لقد صعدت (الأرواح) من الدائرة "κύκλος" المؤلمة للحزن العميق"، وكلمة "κύκλος" المستخدمة في النص ربما تحمل معنى هندسي صريح مثل "الشكل الحلقي" أو "الدائري" اللامنتهي، وأن القبة تشير إلى القبة السماوية، أو ربما يحمل الشكل الدائري تفسير لقيمة معنوية وتشير إلى "دورة" من الأحداث التي تكرر نفسها في حياة الإنسان[٥]؛ خاصة أن الأورفية تذكر ما يسمى بـ"دورة الولادات"، و"دورة الآلام"، ووردت عبارة تحمل مغزى مهم في هذا الصدد على لسان كاهن أورفي متوفى "جئت ساعيا إليك (ديونيسوس) من ذلك الضريح المعتم، الذي سقفه عمودي منحوت، لقد أطلق سراحي، وسميت باسم باخوس، وطهرت نفسي من دنس ولادة الإنسان ومن طينته، التي هو دفينها"، ولعل هذا يشير إلى رحلة الإنسان المتوفي الطالب لعودة النفس إلى مقامها الأول النقي، حيث تؤكد على أنها أصبحت نقية، وتحررت من لمسة الولادات والتناسخات، ليأتي الجواب عليها إذا كان كل شيء على ما يرام فإن النفس تصير خالدة وإلهية[٦].

وترى الأورفية فيما يتعلق بهذا الأمر أن الأرواح تشبه الأجرام السماوية، وأنها تتحرك حركة أزلية في دوائر، حيث يوجد تعادل بين الدوران والخلود، وأن فناء البشر يرجع لعدم استطاعتهم الرجوع إلى أصل وجودهم، لأن دورة الحياة ليست دائرة أو حلقة بل خطا منحنيا غير مغلق "لا منتهي"، ويمكن تفسير الحياة بأنها عملية تسير إلى الفناء، أما دوران النجوم أوالأرواح فهو أزلي ولا تسير إلى الفناء[٧]؛ لذلك وجدنا بئر هذه الصالة دائري غير منتهي بل في نهايته فتحات على الجوانب وقبة في أعلاه، لعلاقته بصعود الروح والأجرام السماوية الخالدة، وبالإضافة إلى

---

[1] Smith, & Anderson, *Funerary symbolism,* pl. 23.

[٢] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٨.

[3] Rowe, *Kom El-Shukafa*, 10, 15-16.

[٤] منى حجاج، الإسكندرية القديمة، العالم في مدينة، (الإسكندرية، ٢٠١٢)، ٣٣٤؛

- Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 17

[5] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 117.

[٦] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٩-٢٠.

[٧] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٠٣.

ذلك، فإن استخدام الفعل "طارت على الفور" "ἐξέπταν" في أحد الألواح الأورفية يشير إلى استعارة الروح كطائر يطير من الجسم عندما يتم تحريره من سجنه، وهذا يتفق مع التحرر من دائرة الولادات[1].

ويمكن تفسير وجود هذا البئر بهذا التكوين المعماري الفريد في إطار آخر مرتبط أيضا بالديونيسية المرتبطة بالعالم الآخر، حيث يمكن أن تصور أنه يمثل أحد كهوف ديونيسوس وأنه بمثابة المسافة بين هذا العالم والعالم السفلي؛ وهكذا قارن بلوتارخ جزء من العالم السفلي بما يسمى بـ "الكهوف الباخية"، حيث كانت الكهوف في الطقوس السرية تقريبا في بعض الأحوال تؤدي إلى العالم السفلي[2]. جاء هذا الافتراض من خلال تفسيرات مبكرة اعتمدت على صور بعض الأواني الأثينية مؤرخة بأوائل القرن الرابع ق. م. التي تصور منحدراً صاعداً من كهف تحت الأرض مرتبط بطقوس العبادة الديونيسية السرية، فالموتى من الرجال كان يتم نقلهم بآله إلى كهوف خفية أسفل الأرض وكان يقال أنهم تم أخذهم بواسطة الآلهة[3]؛ ولعل في هذا محاكاة للعالم الآخر في إطار عبادة الأسرار الديونيسية، ولدينا دليل على ذلك بالفعل من "Callatis" (مدينة وميناء على ساحل البحر الأسود الغربي)، ويتمثل في استخدام كهف كمحاكاة للعالم الآخر لأتباع هذه العقيدة، ويبدو أن هذه المحاكاة كانت منتشرة خلال الفترة الرومانية، حيث استخدم أيضا "كهف الحراس" لهذا الغرض في لاتيوم، وورد بأحد المصادر التي ترجع لأواخر القرن الثاني الميلادي أن الحوريات اللاتي قمن برضاعة ديونيسوس الرضع أخفوه في كهف ورقصن رقصات متعلقة بالعبادة السرية حول الطفل[4].

ثانيا: الوظيفة الزخرفية في إطار القراءة الجديدة:

زخارف حجرة الدفن الرئيسة:

يجئ بعد ذلك الحديث عن حجرة الدفن الرئيسة. فهي تتكون من حجرتين، حجرة أو صالة أمامية وحجرة خلفية وهي حجرة الدفن، وهي بذلك صممت بشكل تخطيط معبد؛ فالحجرة الأمامية "anteroom" أو البروناووس "Pro-Naos" حيث يمكن لأي شخص الدخول، والتي تشبه الصالة الأمامية في المعبد اليوناني والروماني (أشكال ١، ٦أ)، والتي تسبق حجرة الناووس "Naos" أو الـ "Cella"، وربما استخدمت الحجرة الأمامية لأداء طقوس العبادة الجنائزية الخاصة بالأسرة والتي تأتي قبل حجرة الدفن الرئيسة[5].

زخارف هذا الجزء من المقبرة وقدراتها الفنية تعكس معرفة الفنان للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة، ولاجدال أن نسبة الأعمال الفنية الموجود في الحجرة هنا والتي تحمل رمزية دينية ديونيسية – أورفية ليست بالبسيطة؛ فجدران حجرتي البروناووس والناووس تحمل موضعات عديدة تم توظيفها بشكل فعال لخدمة العقيدة الأورفية–الديونيسية–الأوزيرية، وفي هذا الجزء، فإن الموضوعات المصورة سوف تقودنا نحو مسارات متعددة متعلقة بالديونيسية – الأورفية، والعلاقة الشديدة بين المتوفى والنصوص والتعاليم المكتوبة في إطار هذه العقيدة.

[1] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 119-120.
[2] Seaford, *Dionysos*, 82.
[3] Seaford, *Dionysos*, 82.
[4] Seaford, *Dionysos*, 82.
[5] Kelly-Anne Pike, "Cultural interaction and funerary art in Graeco-Roman Egypt", Undergraduate Journal of Archaeology 1, (2009), 76.

أ. زخارف الحجرة الأمامية (البروناووس):

المشكاتان وتمثالا الرجل والمرأة.

يزين كل جدار جانبي في حجرة البروناووس مشكاة مستطيلة الشكل، وتأخذ واجهة كل مشكاة شكل واجهة الناووس المصري، ويوجد بداخل المشكاتين تمثالان لرجل وسيدة (أشكال ١، ١٣ أ- ب، ١٤)، الرجل والمرأة متواجهان وكلاهما له ملامح وجه وتصفيفة شعر منفذة على الطراز الروماني، لكن يرتديان ملابس على الطراز المصري، كذلك جاءت الوقفة التي تتقدم فيها إحدى الساقين وانسدال الذراعين بجانبي الجسم على الطراز المصري. لا يوجد أمثلة مماثلة لهذين التمثالين وطريقة تنفيذهما داخل المقابر المصرية خلال العصرين. يرى Rowe, A أنه يمكن اعتبار التمثالين هنا للرجل والسيدة بمثابة نائحين، ولهما علاقة بالسيدة المتوفاة المصورة مضطجعة فوق التابوت الأوسط، ربما يمثلان ابن وابنة لها[1]، بينما يذكر Jean-Yves Empereur أن أمر تحديد شخصيتهما لازال محل تخمين وغير مؤكد من قبل العلماء، فالبعض يرى أنهما زوج وزوجة، وأنهما أصحاب المقبرة، بينما يرى آخرون أنهما بمثابة أبناء لأصحاب المقبرة[2]، ولعل وجودهما هنا يشير أيضا إلى استقبال أصحاب المقبرة وأقاربهم من الموتى للدخول في الحياة الأبدية والعالم الجديد من خلال البروناووس.

يعتقد الباحث، وفي إطار القراءة الجديدة، أن وجود التمثالين عند مدخل حجرة الدفن يوحي بأنهما أصحاب المقبرة، وأنهما زوج وزوجة، ويشير وجودهما هنا إلى غاية جنائزية تخضع لها خصائصها الفنية، وليست نفس الغاية في الأعمال الفنية التي يتم عرضها في أماكن دنيوية، فالمقصد من ورائها هنا مختلف، وأن هذه التماثيل هنا كانت من مستلزمات نوع من احتفالات الطقوس الجنائزية، وأن أصحابهما أصبحوا ممن ينعمون بالخلود والسلام الأبدي في العالم الآخر، وقصد من وراء التماثيل في المقبرة ليسمح لأفراد معينين أن يشاركوا في هذه الاحتفالات ومشاهدتها وأن يتم تأملها فى المناسبات والاحتفالات وأيضا لتلقى القرابين؛ واستخدام المقصورة هنا وبداخلها التمثال جاءت فى هذا السياق، وأنها بشكلها تعد بمثابة المعبد أو مقصورة العبادة التي تخفى تمثال العبادة ولا تظهره إلا في مناسبات خاصة، وبالمثل كان التمثال يوضع داخل المقصورة وينحت بشكل المتوفى، ويقف التمثال فوق قاعدة ليتم تقديمه بشكل تصوري لجموع الحضور في تلك الاحتفالات مثل تمثال الإله الذي يكون مستعدا دائما لتلقى قرابين العبادة[3] وتتمثل الطقوس الجنائزية للمتوفي في قيام أفراد أسرة الموتى بالقيام بتقديم القرابين وسكب السوائل لأرواح الموتى، وقد شملت الأورفية تقديم القرابين للأحياء والأموات Teletai، وتكمن أهميتها في أنها تحمي من الأذى وعدم تقديمها يعني وجود آلام عظيمة في العالم الآخر[4].

في هذا السياق يمكن أن نقترح أيضا أن المشكاة هنا ربما حلت محل العنصر المعماري القبري "النايسكوس" "Naiskos" الذي يحتوي على صور المتوفى في رسومات أواني جنوب إيطاليا، ويحمل النايكسوس هنا أكثر من وظيفة جنائزية تتمثل في كونه يمثل التكوين المعماري للقبر نفسه، حيث يؤكد Trendall على أن النايسكوس يجسد الأثر القبري الفعلي[5]، وفي نفس الوقت للقيام بإجراء طقوس جنائزية معينة عنده كما يعكسه تصوير الأواني في أبوليا، ويخرج منه الموتى للدخول في العالم الآخر، وذلك إذا أخذنا في الحسبان أن الفنان قام بتنفيذ هذه

---

[1] Rowe, *Kom El-Shukafa*, 19.

[2] Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 7.

[3] Christina Riggs, *The beautiful burial in Roman Egypt: Art, identity, and funerary religion*, (Oxford Studies in Ancient Culture & Representation: Oxford University Press, 2005), 155.

[4] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٧.

[5] Dale Trendall, "The moorning Niobe", *Revue Archéologique* 2, (1972), 309-316.

التماثيل بالبارز الشديد والتي تقترب من النحت المستقل كإشارة هنا على قرب عودتهما إلى الحياة مرة أخرى بالخروج من العنصر المعماري الجنائزي النايسكوس، ويعد هذا النهاية السعيدة المرجوة.

لعل في وضعية تمثالي المقبرة من حيث تصوير المرأة في مواجهة الرجل في تقليد فني فريد لم نره من قبل في مقابر مصر خلال العصرين، مغزى معين يدفعنا إلى تفسيره في إطار أهميته في العالم الآخر، خاصة وأن موضع التمثالين يقترب كثيرا من مجموعة المخصصات على جانبي مدخل حجرة الدفن الرئيسة (خاصة ثيرسوس ديونيسوس وكادوكيوس هيرميس) (أشكال ٦أ، ١٥)، ويعتقد الباحث أن هذا الأمر يهدف بشكل مباشر إلى جمع شملهما في العالم الآخر والفردوس الأبدي، ويتم هذا على يد هيرميس، قائد الأرواح في العالم الآخر، وذلك بمساعدة أتباع ديونيسوس من الساتيروي وسيدات الميناد الذين كانوا يقومون بطقوس خاصة بإعادة جمع الشمل الفردوسي والاحتفال بالوصول إلى النهاية السعيدة للمتوفين في الفردوس الأبدي، لذلك نجد أن التماثيل وضعت ملاصقة لمدخل غرفة الدفن الذي يحمل زخارف متعددة من بينها الثيرسوس والكادوكيوس، وهي مخصصات كان أتباع ديونيسوس يحملونها في مثل تلك الاحتفالات كما تصورها أواني جنوب إيطاليا؛ فقد وُجد هذا الأمر مصور فوق أواني أبوليا، حيث ظهر من خلال تصوير المتوفى الأرمل أو المتوفاة الأرملة وإعادة جمع شملها مع أفراد عائلتها لاسيما الزوج أو الأبناء، ويعد هذا بمثابة إنقاذ إعجازي لأن الموتى يحصلون بمقتضاه على الخلود والراحة الأبدية[1]، ويأتي هذا المفهوم ضمن سياق العقيدة الديونيسية المرتبطة بالعالم الآخر، وتشير إلى فهم كامل لعملية الموت وما يترتب عليه من نتائج[2]، لذلك نجد بعض الموتى مصورين أحيانا وبرفقتهم مخصصات ديونيسوس؛ فقد صور فوق إناء كراتير من توجيا – Tugia في اسبانيا، امرأة تجلس ممسكة بطبق فيالي "phiale" وعصا "thyrsus"، كذلك صور ساتير وامرأة يقفان على كل جانب يراقبان هذه السيدة، بينما يوجد ساتير آخر وامرأة يرقصان على كلا الجانبين[3].

يتم تصوير المرأة في السياق السابق بملامح شبابية مثالية، وهذا الأمر للرجال والنساء على السواء، وأن الإله يعمل على عدم وجود فرق في السن والجنس؛ فمن الملاحظ تمتع تماثيل مقبرة كوم الشقافة لاسيما تمثال المرأة بالشبابية الشديدة، وتعد هذه الشبابية تقليد متبع مماثلة للصور الخاصة بالحلقة الديونيسية، ذكورا وإناثا، فهم دائما متمتعين بالشباب. على هذا النحو، فإنه بالتوازي تكون التماثيل الجنائزية حيث لم يظهر على المتوفى مظاهر التقدم في السن وتأثير الزمن والمرض. وهذا يعد تجسيد للشبابية المثالية الأبدية وهي الصورة التي يرغب أن يكون المتوفى عليها دائما، وأن يتذكره الأحياء على هذا النحو دائما عندما كان كل شيء جميل[4].

من جهة أخرى نلاحظ حرص الفنان على إبراز تصوير المرأة في هيئة فتاة شابة مع ضرورة إضفاء صفة مميزة فردية لها (شكل ١٤)، فقد تميزت فى هذه الحالة بمميزات جنسية تظهر مفاتن جسدها تحت الملابس الشفافة، وقوام جميل، وخدَّين مُفعمين بالحيوية، وعينين مُشرقتَين مع إبراز السمات الجنسية في تمثيل أجزاء جسمها أسفل الرداء، لاسيما في منطقة الثديين والعضو التناسلي حتى بدا الرداء وكأنه مبلل وملتصق فوق الجسد، الصدر نافر، وجاء تصوير الثدي بتفصيل تشريحي مميز حيث بدا كامل الاستدارة، والبطن مستديرة، وبناء على ذلك فمن المعتقد أن

[1] Michael Turner, "The women in white: Dionysus and the dance of death", *Mediterranean Archaeology*, Vol. 16, the American Schools of Oriental Research, (2003), 139-140.
[2] Turner, "The women in white", 142-3.
[3] Turner, "The women in white", 138-9.

محفوظة في مدريد بمتحف Museo Arqueologico Nacional تحت رقم 32.721.

[4] Turner, "The women in white", 143.

التمثال حمل هنا قيمة دينية في الإطار الجنائزي يتمثل في أن المتوفاة قد حصلت على النهاية السعيدة والخلود الأبدي فاتخذت الشكل والسمات الأفروديتية.

فالمظهر المتعلق بالجسد كان إذن عاملاً هاماً حول كيفية اجتياز المتوفاة الحياة الآخرة، وحمل هذا مغزى جنائزي مهم، إذ يبدو أن هذا الاهتمام بتحديد نوع المتوفى قد استمد جذوره من أفكار المصريين حول إعادة الميلاد وتجدد الحياة والخلود الأبدي وارتبط بالخصوبة في العالم الآخر[١]، ويؤكد إظهار العناية الفنية بتحديد جنس تمثال المتوفى على ضرورة تحديد نوع الجنس فى الحياة الآخرة، ذكر كان أم أنثى، وأصبح هذا الأمر أكثر اهتماماً مع بداية التواجد الروماني فى مصر كما نرى هنا في تمثال صاحبة المقبرة في كوم الشقافة. وبالنسبة لتجسيد العضو المهبلي للمرأة هنا فإنه ربما يرمز لحالة العذرية التي سوف تبعث عليها المتوفاة من جديد، وربما يمثل مواجهة المتوفاة لزوجها تمثيل للقران الجنسي في العالم الآخر، ولأن الروح كان يقوم بتحريرها ديونيسوس، فإننا نجد أحد الألواح الأورفية يذكر أن سيدة متوفاة تعلن أنها كرست نفسها للإله ديونيسوس (باخوس)[٢].

الثعبانان.

يوجد ثعبانان كبيران ملتحيان ومتواجهان على جانبي الباب المؤدي لحجرة الدفن الرئيسة (شكل ١٥)، الجزء السفلي من الجسم ملتوٍ بشدة بينما ينتصب الجزء العلوي لأعلى، يقومان بحراسة الباب المؤدي لحجرة الدفن، ويعلو رأس كل ثعبان التاج المزدوج لمصر العليا والسفلى pschent، ومثبت داخل الجزء الملتوي من الجسم صولجان ثيرسوس "thyrsus" وكادوكيوس "Caduceus" أو كيريكيون "Kerykeion".

تم تفسير الثعبانين من قبل المتخصصين بأنهما يجسدان الأجاثاديمون "Agathodaimon" الإله الخير، وارتبط الثعبان كذلك بإيزيس–ثيرموتيس "Isis-Thermouthis" وكذلك سرابيس، ولكن من الملاحظ أن الثعبانين هنا جاءا بشكل ذكوري في صورة فريدة بين فنون مصر خلال العصرين، حيث كان من المعتاد في حالة تصوير ثعبانين كبيرين متواجهين فإن أحدهما يكون في شكل ذكوري والآخر أنثوي[٣]، ويرى الباحث هنا أن الثعبانين بشكل ذكوري يمثلان ديونيسوس مقترنا بأوزيريس وهرميس، خاصة أنه من النادر جدا ظهور صولجان الثيرسوس برفقة الأجاثاديمون في أي مكان[٤]، فالثعبان كان مقدسا لكل من أوزيريس وديونيسوس، وكان يتم مناداة ديونيسوس بـ "إظهر كثور أو ثعبان برءوس متعددة"[٥].

يرمز الشكل الذكوري للثعبان هنا بصفة خاصة إلى مفهوم البعث من جهة، وفكرة الحماية من جهة أخرى، وهذا يسمح بمفاهيم إضافية مؤكدة مرتبطة بالخصوبة داخل السياق الجنائزي داخل العقيدة الديونيسية، خاصة في ظل وجود الثيرسوس والكادوكيوس، فالموت ارتبط بهرميس، وكذلك ديونيسوس الذي اعتبر إلاهاً للموت والتجديد[٦]، فقد رافق الثعبان أحيانا ديونيسوس كرمز لشباب الإله الخالد، وربما يرجع اقتران ديونيسوس والثعبان هنا بمفهوم الشبابية الخالدة إلى عملية تبديل الثعبان إلى جلده –عملية الإنسلاخ– وهذا في حد ذاته يعد رمزا "لتجديد الشباب"[٧]؛ فقد

---

[1] Riggs, *The beautiful burial in Roman Egypt*, 34.
[2] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 172.
[3] Françoise Dunand, "Les Représentations de l'Agathodémon, à propos de quelques bas-reliefs du Musée d'Alexndrie", *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 67*, (Le Caire, 1969), 9-48.
[4] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria*, 129.
[5] Seaford, *Dionysos*, 23.
[6] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria*, 129.
[٧] فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ١٣٢.

اقترن ديونيسوس بالثعبان بشدة في كريت باعتباره رمزاً للأرض والخصوبة[١]، وصور ساتير فوق فسيفساء من تونس مع إحدى تابعات ديونيسوس وهما واقفان عاريان، ويمسك الساتير بيداه ثعبانا يوجه رأسه نحو فرج المرأة[٢].

وفيما يتعلق بمفهوم الحماية فإن تصوير الثعبان بشكل عام يمثل دوره كحارس ويتأكد هذا الدور بوجود درع فوق رأس كل واحد منهما ويزخرف كل درع رأس الميدوزا[٣]، فقد وجدت الثعابين تزين التوابيت المصرية باعتبارها حارسة على الموتى في العالم الآخر، (مثال وادجيت ونخبت)، إذ اعتبر الثعبان رمزا للتيقظ، لأنه ينام وعيناه مفتوحتان، إذ لم يكن له جفن متحرك، وإنما له جفن ثابت بشكل قشرة شفافة[٤]، واعتبر الثعبان حارسا لكل طرق الخلود.

يعلو رأس كل ثعبان درع أثينا يزخرفه وجه الميدوزا، وربما يشير وجود الدرع بداخله الميدوزا إلى وظيفة أثينا كإلهة حامية لكن ليست في الحروب وإنما لحماية الموتى في العالم الآخر، إذ عرفت أثينا كربة ارتبطت بالموت والزواج الفردوسي إلى جانب ديونيسوس وأفروديتي. وكان من ألقاب أثينا لقب "أثينا – كوري" أي الفتاة، وهو أحد أهم ألقاب برسيفوني، إحدى أهم آلهة العالم السفلي في الفكر اليوناني، وربما يشير هذا اللقب إلى دور أثينا في البحث عن برسيفوني بعد أن اختطفها هاديس[٥]، وهي الأسطورة التي نجدها مصورة في المقبرة المجاورة للمقبرة الرئيسة في جبانة كوم الشقافة، ولا نغفل دور أثينا في أسطورة ديونيسوس – زاجريوس فهي التي حافظت على قلبه من أن يلتهمه التيتان، ويضاف لما سبق أن البومة كانت أشهر الطيور التي ارتبطت بأثينا، فالبومة مثلت رمز أساسي لعبادات أثينا وارتبط بالموت لأنها من المخلوقات التي تحدد الحدود بين الحياة والموت[٦]، ووصف صوته بالعويل والنواح. ووجود رأس الميدوزا هنا لارتباطها بالعالم الآخر وكان له وظيفة مزدوجة تتمثل في حراسة الهاديس ومنع الأشخاص الأشرار من دخول المقبرة، ولطمئنة الموتى وليس لإخافتهم، ومنع أي ضرر قد يلحق بهم[٧].

صولجان الثيرسوس "Thyrsus" (شكل ١٥).

يعد صولجان الثيرسوس أهم مخصصات ديونيسوس، وكان يحمله أتباع الإله في الاحتفالات المختلفة، وهو غالبا عبارة عن عصا طويلة يلتف بطرفها أوراق اللبلاب وأشرطة من القماش وأحيانا أغصان العنب، وكان يتم غالبا تتويج قمته بكوز الصنوبر.

من النادر جدا ظهور الثيرسوس برفقة الأجاثاديمون في أي مكان[٨]، بينما ارتبط بشدة بديونيسوس كأحد أهم مخصصاته، وتكمن هنا أهميته في سياق العقيدة الديونيسية، وتأكيدا على فكرة ديونيسية أصحاب المقبرة، أنه تم العثور بإحدى حجرات جبانة كوم الشقافة على ثمار صنوبر حقيقية، والتي ترمز بشكل مباشر إلى ديونيسوس[٩]، فلهذا الصولجان شهرة كبيرة في طقوس عبادة ديونيسوس.

---

[1] Guthrie, *Orpheus and Greek religion,* 112.

[٢] فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ١٤٣.

[3] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria*, 129.

[٤] فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ١٣٩.

[5] Jenny March, *Cassell's dictionary of Classical mythology*, 2nd ed., (London: Cassell, 2001), 485.

[6] Robert Luyster, "Symbolic Elements in cult of Athena", *History of Religions 5, no.1* (1965), 146, 158.

[٧] فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ١٢٤–١٢٥.

[8] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria*, 129.

[9] Rowe, *Kom El-Shukafa*, 8-9.

بدأ ظهور الثيرسوس منذ أواخر القرن السادس ق.م. وهي عصا سحرية يحقق بها ديونيسوس المعجزات لأتباعه، وفي نفس الوقت يستخدمها في عقاب معارضيه[١]. ويعكس مشهد فوق إناء من نوع فوليت كراتير من أبوليا أبوليا للفنان داريوس (شكل ١٦) هذا الخليط الموجود بمقبرة كوم الشقافة المكون من مقصورة تضم تمثال المتوفى والمخصصات المصاحبة[٢]، فقد صور ديونيسوس في مشهد الإناء جالسا فوق مبنى نايسكوس في منتصف المشهد، المشهد، يتجه بوجهه نحو يسار المشاهد، يمسك بعصا الثيرسوس بيده اليسرى، ويسنده إلى كتفه الأيسر، ويحمل إناء فيالي ضخم بيده اليمنى، ويحيط به العديد من الشخصيات الحقيقية والأسطورية رجال وسيدات، يحملون مخصصات وموضوعات مختلفة مثل الثيرسوس وشجيرات ومشاعل وأكاليل نباتية وأواني ومرآة وآلات موسيقية، وكأن ديونيسوس يجتمع مع أتباع عبادته ويقدم لهم حياة أفضل في العالم الآخر من خلال اجتماعه هناك معهم.

الكادوكيوس:

ثُبت خلف كل ثعبان عصا هرميس السحرية والمعروفة باسم كادوكيوس أو الكيريكيون برفقة صولجان الثيرسوس (شكل ١٥)، وهناك نوعان من هذه العصا، واحدة عصا مزودة بثلاث أوراق، ويعتقد أنها تجلب الثروة والغنى، والعصا الأخرى يلتف حولها ثعبانان متواجهان، ومثال ذلك عصا مقبرة كوم الشقافة، وبصفتها عصا سحرية، فإن وظيفتها في السياق الجنائزي تتجسد في كونها أداة يستخدمها الساحر أو رسول الآلهة هرميس عندما يقوم بقيادة وتوجيه الموتى[٣]، فقد صور هرميس على أواني أبوليا في شكله المعتاد يرتدي القبعة والحذاء المجنح ويحمل العصا السحرية، ليتخذ وظيفة واحدة في العالم السفلي في إطار العقيدة الديونيسية، وهي "هيرميس العالم السفلي" "Psychpompos" باعتباره مرشد ومرافق للأرواح إلى مثواها الأخير في عالم الموتى[٤]، إلى جوار آلهة العالم الآخر الأخرى مثل هاديس، وبرسيفوني، وديونيسوس نفسه، كما يعكسها منظر فوق فوليوت كراتير من أبوليا (شكل ٢)[٥]، وربما اتخذ هرميس هذه الوظيفة في أبوليا نتيجة لانتشار احتفال الأنثيستيريا الديونيسي هناك، حيث عرف اليوم الثالث باحتفال الموتى "Chytroi – χύτροι" بمعنى القدور؛ حيث تخرج في هذا اليوم أرواح الموتى من عالمهم السفلي ويتم طردها في نهايته، وكان يقدم فيه وجبة قربانية مكونة من كل أنواع الحبوب الى أرواح الموتى أو إلى هرميس السفلي "Chathonios" الذي يصاحب الموتى[٦].

أ. زخارف حجرة الدفن "الناووس":

أشكال أنوبيس.

صور أنوبيس ثلاث مرات ضمن زخارف غرفة الدفن الرئيسة، مرة وهو يقوم بعملية التحنيط للمتوفاة على الحائط الخلفي أعلى التابوت الرئيس المواجه لمدخل الغرفة، ومرتان على الجانب الأيمن والأيسر لمدخل غرفة الدفن من الداخل، وصور أنوبيس فيهما بهيئة عسكرية رومانية.

---

[١] منى حجاج، أساطير إغريقية مصورة في الفن، (الإسكندرية، ٢٠٠٠)، ٧٨.

[2] http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/32749

[٣] محمد صقر خفاجة، عبد اللطيف أحمد علي، أساطير اليونان ١، (القاهرة: النهضة المصرية، ١٩٥٩)، ١٠٦.

[4] Sarah Amelia Scull, *Greek mythology systematized*, (Kessinger Publishing Company, 2003), 169.

[5] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 69, 291-3, fig. 7.

[6] Roberts, J. W., *City of Sokrates: an introduction to classical Athens*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), 237-240.

مشهد التحنيط (شكل ١٧):

جاء مشهد التحنيط كموضوع رئيس ضمن البرنامج الزخرفي في حجرة الدفن الرئيسة لأهميته في سياق مفهوم العقيدة الأورفية–الديونيسية فيما يتعلق بالعالم الآخر من حيث خلود الروح، ولعل السبب في استخدام التحنيط (تحنيط أوزيريس بعد تجميع أجزاء جسده الممزق) هنا لاعتقاد المصريين بأنه يمكن للروح أن تظل مخلدة طالما كان لديها جسداً سليماً حيث يمكن أن تسكن[١]؛ فقد آمن المِصرى القديم بعقيدة «البعث» والحياة بعد الموت، وبعودة الروح إلى الجسد؛ ولهذا برع المِصريون فى التحنيط، حيث تتمكن الروح من العودة إلي الجسد، فيقوم الإنسان جسداً وروحاً إلى عالم الخُلود، وكان التحنيط يدخل فى النظام الدينى المِصرى بما يعرف بـ «نظام الأسرار».

اهتمت الأشعار الأورفية بالتوازي بشعيرة التمزيق الأورفي، والمتعلقة بتمزيق الطفل ديونيسوس زاجريوس، وهي المعروفة باسم "الأسرار الأورفية"، وذكر هيرودوت بأن مضمون هذه الشعائر يتفق مع الشعائر المصرية المتعلقة بأوزيريس، وأن الشعائر الأورفية الديونيسية ما هي إلا شعائر مصرية في حقيقتها[٢]، ويؤكد بلوتارخ على هذا عندما ذكر أن الاحتفالات الديونيسية المتعلقة بالتيتان وما فعلوه بجسد ديونيسوس تشبه ما يحدث من احتفالات مرتبطة بجسد أوزيريس وبعثه، وميلاده من جديد[٣]، وتعد أسطورة التمزيق الجسدي لأوزيريس وديونيسوس بمثابة القاسم المشترك الأبرز بين العقيدتين[٤]، بالإضافة إلى أنه لم يكن مسموحا بدفن المشاركين في تلك الشعائر في ملابس صوفية، وهذا كان محرما عند المصريين أيضا، وربما لهذا الغرض جاء مشهد التحنيط في غرفة الدفن الرئيسة.

أنوبيس في الهيئة العسكرية الرومانية (شكل ١٨):

صور أنوبيس مرتين على الجانب الأيمن والأيسر لمدخل غرفة الدفن من الداخل في هيئة عسكرية رومانية استثنائية في وضع لم نعهده عليه خلال عصر الأسرات، فهو يقف بالمواجهة فوق بيلون مصرى بحيث ينظر إلى المدخل المؤدى إلى حجرة الدفن الرئيسة، ويرتدى درع عسكري، ويمسك بأسلحة رومانية مثل الدرع والرمح[٥]؛ فقد صور على الجانب الأيمن بجسد آدمي ورأس ابن آوى ويعلو الرأس قرص الشمس، ويحمل سيف قصير معلق على الجانب الأيسر فى حزام ينسدل على الكتف الأيمن، وتستقر يده على درع يرى بالمجانبة، وترتفع يده اليسرى لتمسك برمح. يصوره المنظر الموجود على الجانب الأيسر فى هيئة مماثلة للهيئة الموجودة على الجانب الأيمن لكن صور هنا بذيل ثعبان كبير بدلاً من ساقي إنسان؛ ويعلو رأسه تاج الآتف تاج أوزيريس بدلاً من قرص الشمس.

إن تحرر أنوبيس هنا من معظم هيئته المصرية، وتخليه عن مخصصاته القديمة فى الطقوس الجنائزية المصرية، وأصبح فى هيئة عسكرية مع تلك الأسلحة، يستدعى البحث عن وظيفة أنوبيس فى ظل تلك المتغيرات، وإلا فلماذا تكرر تصويره هنا أكثر من مرة لاسيما وقد صور وهو يقوم بعملية التحنيط، بالإضافة إلى تصويرهما في مكان خفي إلى حد ما داخل حجرة الدفن؟ تكمن الإجابة في تعدد وظائف أنوبيس، وأن تصويره بالهيئة العسكرية جاء لخدمة بعض الأفكار المتعلقة بعقيدة أتباع الأورفية الذين تم دفنهم في المقبرة. فمن المعروف أن أنوبيس قام فى أسطورة أوزيريس بتحنيط جسده، ومنذ ذلك الحين اعتبر إلاها للتحنيط، وصور وهو يقوم بإعداد المتوفى ووضع جسده على منصة التحنيط، ويصطحب الموتى إلى قاعة المحاكمة فى مملكة الموتى، والقيام بوزن قلب المتوفى،

---

[1] Pike, "Cultural interaction", 76.
[2] Herodotus, Histories, II: 42, 48.
[3] Plutarch, Über Isis und Osiris, 35.
[4] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 74, n. 64.
[5] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria*, 143-5, figs. 123, 125; Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 12-14, fig. 19; Rowe, *Kom El-Shukafa*, 25, pl. XI, figs. 2-3.

وظل هذا الأمر ذو أهمية بالغة خلال العصرين، لكن مع هذه الهيئة العسكرية، فإنها تصبغ على أنوبيس وظيفة أخرى. فمن المعروف في هذا السياق أن أنوبيس ارتبط، إلى جانب احتفاظه بأسرار التحنيط، بمثلث الموت، وإعادة الميلاد، والبعث، وهو جوهر العقيدة الديونيسية هنا، فهو هنا بمثابة حارس متعدد الوظائف لاسيما لحماية الموتى من الأرواح الشريرة التي قد تواجهه في رحلته ومساعدته على العبور الناجح إلى العالم الآخر والخلود الأبدي هناك، وهذه الهيئة العسكرية ترمز إلى كل أنواع الانتصارات بفضل قواها الإلهية، والانتصار هنا ضروري لأنه يرمز إلى وظيفة مزدوجة تشمل الانتصار على الموت[١]، إلى جانب الحماية من قبل الحارس وفاتح الطرق، والحامي المسلح للطريق في العالم الآخر ضد الأشرار[٢]، واقتياد الأرواح في ظل حراسة مدججة بالسلاح.

فمن المعروف أن الروح تواجه قوى شريرة في رحلتها بالعالم الآخر، ويتم التصدي لتلك القوى من قبل هؤلاء الحراس؛ فقد تكررت في الحضارات القديمة فكرة أن حراس دهاليز الغرب يراقبون مدخل المقبرة ويقبعون في أماكن خفية، لذلك صور هنا في أماكن غير مرئية لمن هو واقف بالخارج، وذكرت المصادر القديمة حراس الأرواح، فبعض النصوص المصرية ورد بها ذكر حراس البوابات الذين يستجوبون المتوفى، ويقدمون الإرشادات لتجنب المقابلات الضارة والعراقيل بغية الدخول في نطاق جماعة أوزيريس الإلهية، حيث أن حراس أوزيريس الذين يكفلون الحماية له، يقومون أيضا بحراسة أرواح كافة الموتى[٣].

ذكرت الألواح الأورفية أنها مزودة بتوجيهات وتعليمات محددة لأرواح الموتى وأجوبة على الأسئلة الصادرة من حراس الطريق في العالم السفلي، والذين حددوا أنفسهم بأنهم المنوط بهم سؤال من يمثل بالوقوف أمامهم، ويجب أن تكون إجابة روح المتوفى صحيحة تماما مصحوبة بكلمة سر، والتي تبدأ دائما بنفس الصيغة "أنا ابن السماء والأرض"، ويتمنى أن يعطى جرعة من "بحيرة الذاكرة"[٤]، ثم يجيب على السؤال[٥]. وتفسير هذه الجملة مثار جدل، وهناك عدة تفسيرات لها شأنها في ذلك شأن العديد من الأمور التي وردت في الألواح الأورفية. فمنها أن الأرض والسماء بمثابة الزوج الأزلي التي ولدت منه الكائنات، أو أن الآلهة والموتى يرجعون إلى أصل واحد، أو أن الأرض والسماء بمثابة أبوين لكل الكائنات، وهذا يتفق تماما مع مفاهيم الأورفية والأسطورة المركزية لديونيسوس زاجريوس (الإله السماوي ابن زيوس وبيرسيفوني) والتيتان (أبناء الأرض والسماء والذين انحدر منهم الكائنات البشرية) داخل الأورفية[٦]. واختلفت صيغة السؤال الذي يوجهه هؤلاء الحراس للمتوفى من لوح إلى لوح آخر والتي وردت في الألواح الألواح الأورفية، وأحياناً يتم إسقاط السؤال؛ وورد في لوح من Pharsalus بجنوب بلاد اليونان تفصيل مهم لم يرد في أي لوح آخر، وهو حث المتوفى على إجراء مهم للغاية "وسوف تقول لهم (أي الحراس) كل الحقيقة على الإطلاق"، ومن الملاحظ أن الإجابة هي نفسها، أو مشابهة جدا، لتلك التي تظهر في ألواح أخرى لنفس الأسئلة[٧].

---

[1] Jean Claude Grenier, *L'Anubis Cavalier du Musée du Louvre,* Hommage à Maarten J.Vermaseren, Etudes Preliminaires Aux Religions Orientales Dans L'empire Romain 68, I, (Leiden : E. J. Brill, 1978), 407.

[2] Rowe, *Kom El-Shukafa*, 25, pl. XI, figs. 2-3.

[٣] ديمتري ميكس، كريستين فافار ميكس، الحياة اليومية للآلهة الفرعونية، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠)، ٢٥٧-٢٥٨، ٢٦٧.

[٤] لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٢٦٩.

[٥] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٨.

[6] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 40-41.

[7] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 37.

وهذه النوعية من الحراس التي نتحدث عنها يبدو أنها مصورة على أمفورا عثر عليها في Vulci الإتروسكية، وهي مؤرخة بالقرنين الرابع والثالث ق.م.، ويذكر الوصف "أنه في بيئة يغلب عليها الزهور والأشجار تبدو وكأنها روضة، وفوق ربوة عشبية ينبثق منها ينبوع، ويظهر رجلان عاريان متوجان باللبلاب ويحملان عصا الثيرسوس، ويقف خلف كل شجرة رامي سهام في هيئة شرقية وفي وضع رمي السهم، ومن الواضح أن الرجلين العاريين ويحملان الثيرسوس ومتوجان باللبلاب هما من أتباع العقيدة الديونيسية، بينما رامي السهام المدجج بالسلاح ما هو إلا الحارس الذي يمنعهما من العبور إلا بعد الإجابة على سؤاله إجابة صحيحة. ويدعم أن هذا الموضوع يمثل مشهد مرتبط بالعالم الآخر، أنه صور على الجانب الآخر، حارس يقوم بتعذيب امرأة بشعلة، والذي تم تفسيره بأنه الصورة نوع من العقوبة أو ربما نوع من الخلاص[1].

لعل اختيار هذه الهيئة العسكرية لأنوبيس في مقبرة كوم الشقافة تعكس من جهة الروح الرومانية الجديدة، ومن جهة أخرى تعكس مفهوم العقيدة الديونيسية المتمثل في التشابه بين هاديس وأنوبيس باعتبارهما آلهة مرتبطة بالعالم الآخر، وكلاهما تم تصويره بهيئة ذئبية، والإقتران بين هاديس وديونيسوس من جهة أخرى؛ حيث يذكر بلوتارخ أن هاديس وديونيسوس إله واحد، ويتم الاحتفال به بعيد عصر الكروم، ويعتقد ان هاديس هو "جسد الروح"[2].

الثور (شكل ١٩):

تكرر تصوير الثور مرتين أعلى التابوتين الجانبيين، حيث يقف الثور فوق صرح مصري ويقوم أحد الأشخاص بتقديم قلادة الأوسخ له، وهو الأمر الجديد نوعا ما على الفن الجنائزي خلال العصرين في مصر، ويلفت الانتباه أيضا تصوير الرجل في زي الحكام خلال عصر الأسرات، ولكن من الملفت أننا لم نجد حاكم تم تصويره بشكل مؤكد داخل مقبرة خلال العصرين، وبناء على ذلك يرى بعض العلماء أنه كان لهذه العائلة علاقات سياسية مهمة[3]، مهمة[3]، لكن في سياق العقيدة الأورفية، وفي إطار القراءة الجديدة، فمن المعتقد أن تصوير الرجل بهذه الهيئة داخل داخل حجرة الدفن الرئيسة يحمل أهمية للمتوفى التابع للعقيدة الأورفية في السياق الجنائزي، ويمكن تفسير ذلك طبقا لما ورد بالألواح الأورفية أن هذا الشخص يمثل المتوفى المصور خارج حجرة الدفن الرئيسة مواجها السيدة، حيث أن التعبير عن الانتصار على الموت والخلود الأبدي يأخذ طرق مختلفة، منها أن أرواح الموتى "سوف تحكم" وأنها سوف تشارك "السيادة أو الحكم" مجموعة من الأرواح لاسيما هؤلاء الذين تحولوا إلى أبطال أو آلهة، فإلى جانب تحول روح المتوفى إلى روح حاكمة، كانت أيضا تتحول إلى بطل أو إله[4].

لعل وجود الثور هنا يحمل ملامح عقائدية مرتبطة بديونيسوس مقترنا بأوزيريس؛ فقد روى هيرودوت وبلوتارخ أن قادة العالم السفلي كانوا ديميتر (ايزيس) وديونيسوس (أوزيريس)، وتحديدا اقتران ديونيسوس زاجريوس كإله العالم السفلي وحامياً للموتى بالإله المصري أوزيريس أشهر إله للموتى والعالم الآخر في العقيدة المصرية، وذكر بلوتارخ أنه من الأفضل الإقتران بين أوزيريس وديونيسوس، وبين سرابيس، وأن سرابيس كان إلاها مشتركا لدى كل الشعوب، وأن سرابيس وأوزيريس مدمجان في اسم واحد، وأن الثور أبيس صورة مجسمة لروح أوزيريس[5]، وذكر بلوتارخ أن طقوس وشعائر الكهنة المصريين التي تصاحب دفن الثور أبيس لا تختلف عما يحدث من مظاهر

[1] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 36-7.
[2] Plutarch, Über Isis und Osiris: 28.
[3] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria*, 126.
[4] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 177-8.
[5] Herodotus, Histories, II: 42, 48; Plutarch, Über Isis und Osiris, 28, 29, 73; Brede Kristensen, *Life out of Death: Studies in the Religions of Egypt and of Ancient Greece,* (Louvain: Peeters Press, 1992), 168.

احتفالية متعلقة بديونيسوس، منها أنهم يحملون صولجانات ديونيسوس، ويصيحون صيحات شديدة، ويهتزون اهتزاز من أخذتهم النشوة بشكل مماثل تماما لما يحدث أثناء احتفالات ديونيسوس الصاخبة، لذلك نجد الكثير من مدن الإغريق صورت ديونيسوس في شكل ثور، وتتقرب إليه نساء مدينة إليس–Elis جنوبي بلاد اليونان على شبه جزيرة البليبونيز بتقدمة عبارة عن حافر ثور، ويصفونه بـ"البطل ديونيسوس، الثور الجليل"، وكان الرجال في احتفال منتصف الشتاء المقام على شرف ديونيسوس يحملون ثورا على أكتافهم إلى المعبد، وكان يتم اختيار الثور من قبل ديونيسوس نفسه[١]، ونجد أن الإله الثور–ديونيسوس لعب دوراً بارزاً بين سكان عدة مدن يونانية أخرى؛ فقد كان يُلقب بـ"الإله ديونيسوس الثور" لدى سكان أرجوس"[٢]، كما فعل في غيرها من المدن اليونانية الأخرى مثل أثينا، وسيزيكوس–Cyzicus، وتينيدوس–Tenedos بشمال–غرب آسيا الصغرى[٣]، وكانت الجوقة تنادي ديونيسوس في مسرحية الباخيات – Bacchae بـ "اظهر مثل الثور"[٤].

دخلت عبادة ديونيسوس الديانة الإغريقية في فترة لاحقة لعبادة الآلهة الكبرى، وجاءت من الشرق وربما من مصر[٥]. ويمثل وجود الثور في مشهد تعبدي أهمية في سياق العبادة الديونيسية، ولعل تصويره هنا يشير إلى رمزية الخصب والخير، وهي أهم خصال عبادة ديونيسوس وأوزيريس؛ فقد توطد الاقتران بين ديونيسوس وأوزيريس في السياق الجنائزي بعد نشأة عبادة سرابيس القائمة على المفهوم الجنائزي (أوزير–أبيس)، وارتباط ديونيسوس بـ "سرابيس"، وبناءً على ذلك فقد لعب ديونيسوس دوراً مهماً في جبانة منف وفي السرابيوم نفسه، فقد عثر على جانبي الطريق المؤدي إلى السرابيوم على العديد من أعمال النحت ذات الطابع اليوناني والتي تمثل موضوعات مرتبطة بشكل مباشر بعالم ديونيسوس مثل حيوانات الفهد، والأسد، والكلب كيربيروس، وطائر الطاووس، وتماثيل ديونيسوس نفسه كطفل يمتطي البانثر أو الطاووس[٦].

إن العلاقة بين ديونيسوس والثور في العبادة مثبتة من خلال المصادر، فقد ساد الاعتقاد بأن ديونيسوس كان يتجلى في صورة بعض الحيوانات، وكان أحد ألقابه الثور، حيث اعتقد اليونانيون أن ديونيسوس زاجريوس القادم من تراقيا أنه كان الإله الثور، وتمت عبادته في هيئة ثور، وكان يظهر لأتباعه ومتعبديه في شكل ثور[٧]، وأطلقت الأورفية على ديونيسوس زاجريوس ألقاب منها زئير الثور، ووصف بأنه "الإله صاحب قرون الثور"[٨]، وكان يوضع تمائم على هيئة قرن الثور في مقابر المتوفين لحمايتهم[٩]، إذ كان يتمثل ديونيسوس عادة بقرنين أو برأس ثور رمزا للمقدرة والقوة[١٠]، والخصوبة[١١]، وفي هذا السياق ربما تكمن الوظيفة الرئيسة لتصوير الثور هنا لتمتعه بكل القوى السحرية القادرة على منع كل أنواع قوى الشر والضرر عن المقبرة وروح الموتى، ومن جهة أخرى، يعتبر الثور

---

[1] Henk Versnel, *Isis, Dionysos, Hermes, Three studies in Henotheism*, (Leiden: Inconsistencies in Greek and Roman religion, 1, 1990), 139.
[2] Plutarch, Über Isis und Osiris: 35.
[3] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 83.
[4] Seaford, *Dionysos*, 23-4.

[٥] كوملان، ب، الأساطير الإغريقية والرومانية, ترجمة: أحمد رضا محمد رضا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ٦٢.

[6] Jean-Philippe Lauer & Charles Picard, *"Les statues ptolémaiques du Sarapieion de Memphis"*, Publications de Institut d'art et d'archeologie, T. 3, (Paris: Presses universitaires de France, 1955).
[7] Guthrie, *Orpheus and Greek religion,* 114, 260; James Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion,* (The World's Classics – Paperback, Oxford, Oxford University Press, 1994), 479.
[8] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 82.

[٩] لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٣٥١.

[١٠] كوملان، ب، الأساطير الإغريقية والرومانية, ٦٠.

[11] Frazer, *The Golden Bough,* 479

أحد الرموز الديونيسية والأوزيرية المرتبطة بمفهوم البعث والخصوبة، إلى جانب أن الثور هو الهيئة المصرية للمعبود سرابيس فى الشكل الذى يتقبله المصريون فى مقابل الهيئة الآدمية التى يتقبلها الإغريق.

زخارف توابيت حجرة الدفن:

يزخرف الجوانب الطويلة للتوابيت موضوعات متصلة بشكل مباشر بالدائرة الديونيسية، إلى جانب الأكاليل وعناقيد العنب.

السيدة المضطجعة:

يزخرف واجهة التابوت الأوسط (الرئيس) في حجرة الدفن أكاليل نباتية ووردية، ويوجد بالجزء العلوي نحت بارز لسيدة مضطجعة على أريكة تعلوها وسادة ومرتبة (شكل ٢٠)، ومن الواضح أنها المتوفاة وصاحبة المقبرة، وربما أرادت من هذه الهيئة التشبه بديونيسوس الذي يصور كثيرا في هيئة الاضطجاع أثناء المآدب وحفلات الشراب.

سيلينوس Silenus:

يتخلل الأكاليل فوق واجهة التابوت الرئيس المصور عليه المتوفاة وجود رأس سيلينوس Silenus إلى اليمين ورأس الميدوزا إلى اليسار (شكل ٢٠)، ويعد سيلينوس أحد أهم أتباع ديونيسوس إلى جانب الساتيروي–Satyrs وسيدات الميناد، وكان السيلينوي والساتيروي بمثابة رموز قضيبية مرتبطة بمفهوم الإخصاب[١]، وعلى جانب آخر اعتبر سيلينوس مربي ومعلم ديونيسوس، وارتبط بالسكر بشدة، وكان رجلاً حكيماً جداً عندما يفيق من السكر، إذ كان يلقن ديونيسوس تعاليم فلسفية[٢]. ولعب أتباع ديونيسوس دوراً مهما في المفهوم الجنائزي المتعلق بالفردوس الديونيسي في العالم الآخر، واعتبروا خدم في العالم السفلي وكانوا يقومون بخدمة المتوفي[٣]، كما عرفوا بكونهم الخدم الأبدي لديونيسوس.

المشاهد الجانبية:

مشهد التلاوة:

يوجد منظران على جانبي الحنية الوسطى الرئيسة يحيطان بمشهد التحنيط، يصور المنظر الموجود على الجدار الأيسر مشهد التلاوة (شكل ٢١)، حيث صُور شخصية يعلو رأسها قرص الشمس، ويدها اليسرى مرفوعة باتجاه الوجه في وضع النحيب، وتقف أمام كاهن مرتل وبينهما مذبح، يرى Empreur أن هذه الشخصية تمثل سيدة[٤]، بينما ترى Venit أنها لرجل[٥]، لكن من الراجح أنها سيدة كما تعكسها الملامح والتفاصيل التشريحية المصورة بها، ويُعتقد أنها صاحبة المقبرة، وأنها السيدة المصورة المضطجعة على واجهة التابوت الرئيس، وصاحبة التمثال الموجود عند مدخل حجرة الدفن. تبرز عند قاعدة المذبح نباتات البردي واللوتس، ويعلوه آنية اسطوانية مليئة بالبخور يخرج منها اللهب. يرتدي الكاهن جلد الفهد، حافي القدمين، ويمسك لفافة بردي بيديه ويتلو منها، بينما المتوفاة تضع يدها اليسرى باتجاه وجهها في وضع الحداد بينما اليمنى تمتد باتجاه المذبح ممسكة بموضوع من الصعب تفسيره، وإن كان يشبه قرن الخيرات، إلا أن Venit ترى – وبالرغم من عدم ظهوره في التقاليد المصرية –

---

[١] لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج١: اليونان، ٣٥٢.

[٢] كوملان، ب، الأساطير الإغريقية والرومانية, ٦٠.

[3] David Wiles, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, (United Kingdom: Cambridge University Press, 2000), 35.

[4] Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 11, fig. 14.

[5] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria,* 138, fig. 116.

فإنه ربما يكون أشرطة الكتان التي يمسك بها غالبا الموتى[1]. ربما يحمل هذا المشهد مضمون خاص في إطار العبادة الديونيسية خاصة أنه يتمتع بغرابة على الفن الجنائزي المصري بصفة عامة والسكندري بصفة خاصة، ويعتقد الباحث في إطار القراءة الجديدة أن الكاهن يتلو عليها تعليمات وتراتيل وصلوات مرتبطة بالأسرار الديونيسية وردت بالألواح الأورفية؛ فمن الملفت للنظر في أمر هذه الألواح أنها وجدت موضوعة داخل أفواه وأيدي الموتى أو فوق صدورهم، والمتوفى ملفوف برداء أو لفائف بيضاء[2]، وربما لهذا السبب تم وضع هذا المشهد بجوار منظر تحنيط المتوفى داخل غرفة الدفن الرئيسة، وجاء التأكيد على إجراء عملية التحنيط في مرحلتها الأخيرة وتغطية المتوفاء باللفائف الكتانية البيضاء.

وتأكيداً على فكرة الربط بين مشهد التلاوة وأهميته بجوار منظر التحنيط، فإن البعض يؤكد على أن هذه الألواح وما عليها من كتابات تماثل تلك الواردة في كتاب الموتى لدى قدماء المصريين وتشاركه الكثير من الملامح والخصائص والتي يتلوها الكاهن المرتل، إذ عرفت الأورفية كتاب الموتى وأخذت عنه، وأن التعاليم الأورفية بشكل عام تتضمن مفاهيم دينية وأخلاقية يبدو أن أصولها الأولى مستمدة من الحضارة المصرية القديمة[3]، حيث يُذكر أن أورفيوس نتيجة عدم اقتناعه بالتعمق في مكنون الديانة اليونانية، قام بزيارات طويلة لبلدان أخرى منها مصر التي أقام بها وقتا من الزمن ليطلع وينهل من عقائدها وطقوسها الدينية وأنه نقل في أعقاب عودته من مصر طقوس ارتبطت بالتطهر والخلاص من الذنوب والخطايا وكافة أسرار الأورفية بما في ذلك الشق المرتبط بالأسرار الديونيسية[4]؛ وكان الموتى من أتباع الأورفية يحملون هذه الألواح الأورفية معهم لما تحتويه من تعليمات وتوجيهات وإرشادات للنفس وصلوات بها ما هو يجب فعله بعد الموت وأجوبة على أسئلة حراس الطريق في العالم الآخر، والطرق التي يجب أن يسلكها[5]، وهذا بالضبط الدور المنوط به كتاب الموتى.

تتمثل الوظيفة الرئيسة للكاهن المرتل "خري–حب" "حامل كتاب الطقوس" في قراءة التعاويذ السحرية والتراتيل الدينية والجنائزية سواء في دور العبادة أم المنشآت الجنائزية المصرية، وفي الإطار الجنائزي نجده كان يحضر أثناء إجراء عملية التحنيط، وذلك ليقوم بتلاوة التعاويذ والتراتيل أثناء إجراء هذه العملية[6]، ولعل هذا يفسر لنا تصوير تصوير الكاهن المرتل برفقة المتوفاة بالقرب من عملية التحنيط، ووجود الكاهن المرتل يساعد المتوفى أيضا على الحصول على لقب "الآخ" بمعنى "روح – مفيد – صالح – الروح الرحيمة – الروح المجهزة"، وهي بمثابة المرتبة التي يتمنى المتوفى الوصول لها لكي ينعم بالخلود الأبدي في العالم الآخر مع الآلهة، ويحصل المتوفى على هذا اللقب بعد أن تُجرى له عدة طقوس جنائزية يقوم الكاهن المرتل، وبفضلها يجتاز المتوفى المحاكمة في العالم الآخر[7]؛ وذلك للوصول إلى الفردوس الأبدي في العالم والآخر، هو الدور الأساسي الذي تلعبه الألواح الأورفية.

صور بأسلوب الصورة الحمراء فوق إناء من نوع lekythos، محفوظ باللوفر (شكل ٢٢)، سيدة واقفة، ترتدي تونيك، وتمسك بيدها بردية مفتوحة وتقوم بالقراءة منها، وتم تفسير ذلك من قبل البعض أن هذه اللفافة تنتمي للفائف

---

[1] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria,* 138.
[2] Jenner, The Gold leaf from Petelia 45.
[3] Jenner, The Gold leaf from Petelia, 46.

[4] كوملان، ب، الأساطير الإغريقية والرومانية, ٢٣٩.

[5] محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال، دراسات في الفلسفة اليونانية، ١٨.

[6] ايناس على أحمد زيدان، "الكاهن المرتل "خري حب" ودوره من خلال البرديات السحرية"، مجلة التاريخ والمستقبل، جامعة المنيا، (٢٠١٦) ٤٨١-٤٨٢.

[7] ايناس على أحمد زيدان، "الكاهن المرتل" ٤٨٦، هوامش ١٠، ١٢.

جنائزية وهي عبارة عن كتاب متعلق بالعالم الآخر بين يديها وتقرأ منه الإرشادات والصلوات[1]، كما عثر على بردية تضم التعاليم الأورفية ضمن بقايا جسد محترق لشخص ارستقراطي في مقدونيا، وعثر في مقبرة بمستعمرة Callatis على البحر الأسود، ترجع لمنتصف القرن الرابع ق.م.، على لفافة بردي أورفية في اليد اليمنى لهيكل عظمي لرجل، كذلك عثر برفقة الدفنة على إناء patera وبه بيض، ومن المعروف أن البيض لعب دوراً مهماً في الأورفية[2].

مشهد حامل غصن شجرة الحور؟

يصور المشهد الموجود على الجدار الأيمن من الحنية الوسطى الرئيسة بجوار منظر التحنيط، المتوفاة تقف إلى اليمين (أشكال ٢٣ أ- ب)، وترفع يديها بتجاه وجهها في وضع النحيب، ويعلو رأسها قرص الشمس. تقف السيدة أمام مذبح يأخذ شكل زهرة اللوتس ويعلوه اثنتان من الكعك تحيطان بإناء كروي الشكل ملئ بالثمار، ويوجد نباتات لوتس وبردي تنمو حول قاعدة المذبح. يقف كاهن يعلو رأسه ريشتان أمام السيدة. يحدد وجود الريشتين هوية الكاهن بأنه حامل الريش "pterophoros"، ويرتدي جلد حيوان فوق ملابسه الطويلة، يمسك بيده اليسرى حوض بداخلة إناء مزود بصنبور، بينما يمسك بيده اليمنى التي تمتد باتجاه المتوفاة بعصا أو نبات ترى Venit – مع عدم تأكيدها لرأيها – ربما يكون نبات اللوتس، لذلك وضعت علامة استفهام[3]؟

من خلال الشكل العام لهذا الغصن أو الثمرة، نلاحظ أنه لا يتفق مع شكل زهرة اللوتس المصورة على جدران حجرة الدفن الرئيسة، ويعتقد الباحث، ومن خلال شكلها، أنها تتفق كثيرا مع أغصان وثمرة شجرة الحور "Poplar tree" (شكل ٢٤)؛ لاسيما وأن الإغريق والرومان اعتبروا هذه الشجرة من أشجار العالم السفلي المنتشرة في عالم هاديس، وكان أتباع العقيدة الديونيسية يرتدون تيجان من ورق شجرة الحور الأبيض في بعض الاحتفالات الباخية لأداء بعض الطقوس المتعلقة بالعبادة باعتبار هذه الشجرة رمز مرتبط بالعالم الآخر "chthonic"[4]، مثل ديونيسوس بن برسيفوني إله العالم الآخر، وصنعت التيجان من أوراقها لعلاقتها بعالم الموتى المرتبط بديونيسوس لوجود علاقة بينها وبين تقطيع أوصاله على أيدي التيتان، وإعادة ميلاده الذي حدث بعد ذلك[5]؛ حيث لعبت هذه التيجان دوراً مهما في العديد من الطقوس الأورفية، وحمل الكاهن هذا الغصن من شجرة الحور هنا أمام المتوفاة في إشارة إلى تبعيتها لعبادة ديونيسوس.

التأريخ:

كان لتأريخ المقبرة أيضا نصيب في اطار القراءة الجديدة للمقبرة، وذلك استنادا على بعض الأدلة المعمارية والفنية. لقد تم تأريخ المقبرة الرئيسة بجبانة كوم الشقافة من قبل العديد من الباحثين بنهاية القرن الأول الميلادي، وتحديدا العصر الفيلافي (٦٩-٩٨ م.)، وربما الفترة المبكرة من عصر هذه الأسرة، واستمرت مستخدمة حتى بداية القرن الرابع الميلادي، حيث تشير العملات التي عثر عليها في منطقة سراديب فتحات اللوكولي أن تلك الفتحات ظلت مستخدمة حتى بداية القرن الرابع الميلادي [6]؛ ويستند أصحاب هذا الرأي على الأسلوب الفني لتمثالي الرجل

---

[1] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 277-8, fig. 1.
[2] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 279.
[3] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria,* 138, fig. 117.
[4] Versnel, *Isis, Dionysos, Hermes*, 114, n. 75; Seaford, *Dionysos*, 82; Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 93, 124.
[5] Bernabé & Cristóbal, *the Orphic Gold Tablets*, 25-6, 124-5.
[6] Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* 1, 7, 15; Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria,* 129; McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt,* 194.
عزيزة سعيد، الإسكندرية القديمة وآثارها، (الإسكندرية، ٢٠٠٥)، ١٤٤.

والمرأة الذي جاء متبعاً أساليب النحت الروماني في هذا العصر؛ وأن معالجة رأس الرجل صاحب التمثال عند مدخل غرفة الدفن الرئيسة تم تصويره بدون لحية وشعر رأس قصير وكلها خصائص فنية ارتبطت بفترة حكم فسبسيان (٦٩-٧٩م). وجاءت تسريحة شعر السيدة المتوفاة مسحوبة نحو الجوانب مشكلة تموجات أنيقة، وهذه المعالجة الفنية لتسريحة الشعر مع وجود خصلات دائرية وصغيرة تحيط بالجبهة ارتبطت ببورتريهات ترجع لعصر كلاوديوس، بذلك فإن معالجة تسريحة الشعر لدى السيدة تميزت بأنها محافظة على موضة أكثر قدما من تاريخ المعالجة الفنية لوجه تمثال الرجل، لذلك تم وضع التمثالين في بداية العصر الفيلافي، حيث وصلت الموضة إلى الإسكندرية بعد ظهورها في روما بقليل[1].

تضع القراءة الجديد تأريخ المقبرة بفترة العصر الأنطونيني، أي بعد التأريخ الذي وضعه العلماء بحوالي قرن من الزمان، وذلك استنادا إلى بعض الخصائص المعمارية والفنية ارتبطت بفترة العصر الأنطونيني.

يتجسد الدليل المعماري في طراز الكتاكومب الذي تتبعه عمارة المقبرة ودرجة الإتقان العالية في تنفيذها والذي يبدو أنه يمثل مرحلة النضج لهذا الطراز؛ فطراز الكتاكومب استخدم خلال العصر الروماني على نطاق واسع في الفترة الممتدة منذ نهاية القرن الثاني الميلادي حتى القرن السادس الميلادي، وكانت أكثر انتشاراً في روما، ثم انتقل إلى الولايات، واستخدم بشكل أساسي من قبل المسيحيين، واليهود، وبعض المجتمعات الوثنية[2].

أما الملاح الفنية فتتركز على الأسلوب الفني لتمثالي الرجل والمرأة الذي جاء متبعاً أساليب النحت الروماني في العصر الأنطونيني؛ فقد جاء شعر رأس الرجل مجعداً ذو خصلات كثيفة ويبرز دور المثقاب للتلاعب بالضوء والظل، ولم ينفذ الشعر قصيرا كما كان متبعا خلال عصر الأسرة الفيلافية كما تعكسه الكثير من الأعمال الفنية لفسبسيان وتيتوس، وحتى دومتيان عندما أقدم على تغييرات في أسلوب تصفيف الشعر نجده جاء في شكل خصلات على الجبهة تقترب من تصفيف شعر نيرون. أما معالجة تسريحة شعر السيدة الفنية فقد استمرت منذ العصر الكلاسيكي مروراً بالعصر الإمبراطوري واستمر حتى العصر الروماني المتأخر ولم تقتصر على العصر الفيلافي فقط.

تضمن وجه الرجل ملمحا فنيا شاذاً عن خصائص العصر الفيلافي الفنية، ويتمثل هذا الملمح في حدقة وإنسان العين المحددة والمحفورة بواسطة خط دائري يتوسطه ثقب، وهي الخاصية الفنية التي بدأت لأول مرة في تاريخ فن النحت مع عصر هادريان واستمرت خلال العصور اللاحقة، وكانت تترك العيون قبل عصر هادريان بدون ملامح نحتية لحدقة وانسان العين، فقد كان ينظر إليها دون عمق نحتي أو ظلي.

ملمح فني آخر مهم للغاية، ويتمثل في زخرفة الصدفة، والذي تكرر ثلاث مرات، وبناءً على عدة اعتبارات فنية ومعمارية متعلقة بهذه الزخرفة، وضع العالم الأثري فوزي الفخراني تأريخ أصداف المقبرة بالقرن الثاني الميلادي وتحديداً العصر الأنطونيني[3]؛ فالطابق الأول للمقبرة يتكون من مدخل على جانبيه حنيتان Exedrae كل حنية نصف مستديرة سقفها على شكل نصف قبة semi-dome، ويزخرف سقف كل حنية صدفة منحوتة في الصخر (شكل ١٠)، وتوجد صدفة أخرى بشكل المحار أعلى بداية السلم الذي يؤدي للمستوى الثاني للمقبرة الموجود به حجرة الدفن الرئيسة (شكل ٦أ، ١١).

---

[1] Venit, *Monumental Tombs of ancient Alexandria,*129.
[2] Campbell, "Catacomb", 264.
[3] Fawzi El-Fakharani, "Semi-Dome Decoration in Graeco-Roman Egypt", *American Journal of Archaeology 69*, (1965), 57, 59-62, pl. 15, figs. 1-2.

أهم ما يميز طراز الصدفة في الحنيتين(شكل ١٠)، أن الصدفة كبيرة الحجم وتشغل كل شكل نصف القبة تاركة فقط أخدوداً ضيقاً يحيط بالشكل نصف الدائري، وهذا الملمح يجعلنا نستدعي حنايا عديدة مماثلة بها زخرفة الصدفة بشكل متطابق مع حنايا كوم الشقافة من روما وسوريا ومؤرخة بالعصر الأنطونيني والسيفيري، فعلى سبيل المثال نجدها مماثلة لزخرفة الصدفة في حنايا نصف قبوية في مقابر أسفل بازيليكا St. Sebastian في روما، ووجدت كذلك أصداف مماثلة ومؤرخة بالعصر الأنطونيني في حنية معبد روماني معروف باسم منطقة "برايتوريوم المسمية praetorium of Mousmieh –" في جنوبي سوريا، والذي تم بناؤه خلال حكم ماركوس أوريليوس واستمر حتى عصر كومودوس، وتحديدا بداية من عام ١٦٥م.، والذي تحول إلى كنيسة خلال العصر البيزنطي، وظهرت أصداف أخرى مماثلة في حنايا معابد بعلبك، ومؤرخة بالعصر الأنطونيني مثل تلك الموجودة في الفناء السداسي – The Hexagonal court، والصالة الخلفية – Adyton بمعبد باخوس[1]، وهذا المعبد مؤرخ تحديدا بمنتصف القرن الثاني الميلادي أو بالنصف الثاني لهذا القرن (١٥٠–٢٠٠م.)[2].

وفيما يتعلق بصدفة المحارة في كوم الشقافة أعلى بداية السلم المؤدي لحجرة الدفن الرئيسة (شكل ٦أ، ١١)، فلم يتم تنفيذها ومفصلها بالأسفل كما نراها هنا قبل عصر هادريان، فمن المعروف أنه بداية من حكم هادريان فصاعداً وخلال حكم الأباطرة اللاحقين، ظهرت مستجدات زخرفية عديدة منها نوع من الصدف والمسماة بصدفة محار البحر – The Scollap shell"[3]. ولأنها تتميز بأخاديد وحواف عريضة، فإن هذه الملامح الفنية لم تظهر قبل القرن الثاني الميلادي، وبناء على ذلك فإن الفخراني يضع تاريخ زخرفة صدفة المحار في كوم الشقافة في عصر هادريان والعصر الأنطونيني؛ وبناءً على ذلك، وحيث أن طراز الصدفة في حنايا Exedrae كوم الشقافة لم يعثر على نماذج مماثلة لها ترجع لعصر هادريان؛ فإن الفخراني يعتقد أن أصداف كلا الطرازين يرجعان للعصر الأنطونيني، وأن هذه الفترة استخدمت الطرازين حيث وجد كلاهما في مبنى واحد وفي نفس المستوى وهو المستوى الأول من المقبرة[4].

الخاتمة:

عكست المقبرة الرئيسة في جبانة كوم الشقافة أدلة معمارية وزخرفية مما لا يدع مجالاً للشك أنها كانت تحمل مغزى له علاقات رمزية ووظيفية هامة لمنفعة الموتى الذين تم دفنهم بها، ويبدو لنا أن هناك ثلاثي عقائدي متمثل في المأدبة الجنائزية الجماعة المقدسة، والطقوس السرية الغامضة، والسعادة والخلود الأبدي في العالم الآخر، هذا الثلاثي شكل الوظيفة المحورية لمعظم العناصر الزخرفية والمعمارية في المقبرة الرئيسة بجبانة كوم الشقافة، وأنها ذات مغزي عقدي مرتبط بالعقيدة الديونيسية–الأورفية، لاسيما في ظل وجود صالة المآدب، وتكرار زخرفة الصدفة البحرية، وتمثالا أصحاب المقبرة، وتكرار تصوير الثعبان، والثيرسوس، والكادوكيوس، وشكلا أنوبيس المحارب، وأنوبيس المحنط، وزخارف التوابيت من كروم ورأس سيليني، والمتوفاة المضطجعة، وكذلك مشاهد الجدران الخلفية أعلى التوابيت مثل مشهد التحنيط، ومشهد التلاوة، والمأكولات المختلفة، وعمارة المقبرة بأجزائها المختلفة.

وأن نظرة شاملة على الدراسة السابقة يتضح لنا أن المقبرة تناولت موضوع ديني–جنائزي يحمل رؤية أصحاب هذه المقبرة من حيث اختيار التصميم المعماري والبرنامج الزخرفي بعناية لتخدم أفكار ومعتقدات أصحاب المقبرة

[1] El-Fakharani, "Semi-Dome Decoration", 59, 61.
[2] Mortimer Wheeler, *Roman Art and Architecture*, (World of Art - Thames & Hudson, 1964), 93, 95, figs.71-2.
[3] El-Fakharani, "Semi-Dome Decoration", 60.
[4] El-Fakharani, "Semi-Dome Decoration", 61-2.

التي تشير وبقوة إلى أتباع للعقيدة الأورفية–الديونيسية في سياق العالم الآخر والموت، ويتضح من العرض السابق أن هذه العناصر سواء مصرية أم يونانية جاءت تكاملية لبعضها البعض نتيجة اعتناق عقيدة ديونيسوس لاسيما داخل إطار العقيدة الأورفية التي تعتمد بشكل أساسي على مفهوم التضحية والخلاص المنتظر، والعلاقة الضمنية لديونيسوس مع الديانات السرية، وتوحي أن أصحاب المقبرة دخلوا في هذه المعتقدات بالرغم من النقص الشديد في العثور على أثاث المقبرة وذلك لخدمة هدف أساسي وهو الخلود ودخول الفردوس الأبدي. ويمكن القول أن التصميم المعماري والبرنامج الزخرفي ارتبط في كثير من التفاصيل بكل من ديونيسوس ومفهوم الموت والميلاد من جديد والنهاية السعيدة في العالم الآخر المرتبط بديونيسوس عبر الدخول في طقوس سرية مرتبطة بعالمه؛ فهي تقدم فكرة المأدبة الجنائزية وما يصاحبها من مظاهر للعزف الموسيقى والرقص، وهي أحد الأفكار الأورفية والديونيسية.

بالرغم من انتشار العقيدة الديونيسية في كثير من المدن اليونانية وآسيا الصغرى خلال العصر الهلينستي في إطار المفهوم الجنائزي، ثم انتشرت بكثافة داخل شبه الجزيرة الإيطالية، ومنها انتشرت إلى العالم الروماني أجمع، واستمر هذا الانتشار حتى القرن الثالث الميلادي، إلا أن هذه الدراسة أشارت إلى انتشار العقيدة الديونيسية في الإطار الجنائزي خلال العصر الروماني أكثر في الإسكندرية على عكس الفترة البطلمية، ويبدو أن العقيدة الديونيسية داخل اطار العقيدة الأورفية زاد الإقبال عليها خلال العصر الروماني داخل المجتمع السكندري، خاصة في ظل تغيير مفهوم الموت لدى الرومان بشكل عام والاهتمام به بعد أن عاشوا في مصر وتعرفوا على مكنون الديانة المصرية خاصة فيما يتعلق بالجانب الجنائزي والحياة بعد الموت، وأن الهدف الأسمى هنا من توظيف تلك العناصر المعمارية والزخرفية هو الرغبة في مواجهة الموت عن طريق المعتقدات الأورفية، والرجاء والاستمتاع بالنعيم والأبدية والخلود في العالم الآخر، وقوام هذا الأمر هو انتصار ديونيسوس على الموت بميلاده مرة أخرى بعد مقتله وتمزيقه على يد التيتان، ولن يتأتي هذه المفهوم إلا بالخلاص الروحي من الآثام والتكفير عن الخطايا.

يبدو أن عبادة الأسرار الأورفية هذه انتقلت إلى مصر أثناء التغيرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على المنطقة خلال العصرين الهلينستي والقرون الأولى للميلاد بغية الحصول على مصير أفضل، ومما ساعد على انتشار مثل تلك العقائد هي الأصول الشرقية لها، واقتران ديونيسوس بشدة بسرابيس وأوزيريس، فبالرغم من سيطرة مفهوم التعاليم الأورفية والديونيسية على عمارة وزخارف المقبرة إلا أننا وجدنا تأثير قوي للتقاليد المصرية، وهذا يؤكد على مفهوم نمو الاحترام الإغريقي والروماني للمعتقدات الدينية الجنائزية المصرية خلال العصر الروماني، وأن ديونيسوس وأوزوريس تقاسموا مصير مشترك: الموت عن طريق التمزيق العنيف للجسد، والنزول إلى العالم الآخر، والبعث مرة أخرى ككائنات خالدة، وتم اعتبارهما آلهة للخصوبة تمثل نمو، وموت، وبعث الكائنات الحية.

إن الدقة التي نفذت بها المقبرة معماريا وزخرفيا يعكس أهمية تلك الموضوعات للمتوفى، لذلك تم تنفيذها بدرجة عالية من الدقة، ويعتقد أن فناناً مصريا قام بتنفيذ الموضوعات المصرية على علم ودراية شديدة بمغزاها والهدف من ورائها، وأن فنانا إغريقيا قام بتنفيذ الموضوعات ذات الصبغة اليونانية. وتعكس عمارة وزخارف حجرة الدفن الرئيسة مدى تمتع أصحابها بالقوة الاقتصادية والوضع الاجتماعي وربما السياسي المتميز لتمتعها بالثراء والفخامة، أما باقي المقبرة فتعكس التنوع في الحالة الاجتماعية والاقتصادية، فقد احتوت على غرف دفن بها توابيت إلى جانب فتحات دفن، واحتوت على أجساد رجال ونساء، صغار وكبار، أغنياء وفقراء، مما يشير إلى استقطاب هذه العقيدة إلى شرائح عديدة داخل المجتمع السكندري.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر المترجمة:

- Herodotus, Histories, II: Translated by: Godley, A. D., London, 1960.
- Plutarch, Über Isis und Osiris, Übersetzung und Kommentar von: Hopener, Th., Darmstadt, 1967.

المراجع العربية والمعربة:

- أحمد عبد الفتاح، منى حجاج، مقبرة كوم الشقافة: مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، ٢٠١٣.
- ايناس على أحمد زيدان، "الكاهن المرتل "خري حب" ودوره من خلال البرديات السحرية": مجلة التاريخ والمستقبل، جامعة المنيا، ٢٠١٦.
- ديمتري ميكس، كريستين فافار ميكس، الحياة اليومية للآلهة الفرعونية، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- صبحي عاشور، الآثار البطلمية – الرومانية في مصر، ج١: الإسكندرية القديمة: القاهرة، ٢٠١٦.
- عزيزة سعيد، الإسكندرية القديمة وآثارها: الإسكندرية، ٢٠٠٥.
- فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس: دمشق، ١٩٩٢.
- كوملان، ب، الأساطير الإغريقية والرومانية, ترجمة: أحمد رضا محمد رضا: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، جـ ١: اليونان: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- محمد صقر خفاجة، عبد اللطيف أحمد علي، أساطير اليونان ١: القاهرة: النهضة المصرية، ١٩٥٩.
- محمد فتحي عبد الله، علاء عبد المتعال: دراسات في الفلسفة اليونانية: طنطا، د. ت..
- ممدوح المصري، ديونيسوس وأتباعه في الأدب والفن اليوناني: طنطا، د. ت..
- منى حجاج، أساطير إغريقية مصورة في الفن: الإسكندرية، ٢٠٠٠.
- منى حجاج، الإسكندرية القديمة، العالم في مدينة: الإسكندرية، ٢٠١٢.

المراجع الأوروبية:

- Aellen Christian, *et al*, "Le peintre de Darius et son milieu",in: *Vases Grecs d'Italie Meridionale Hellas et Rome*, vol. 6, edited by: Aellen Christian, Cambitoglou Alexandre, and Chamay Jaques, 124 Geneva: Hellas et Roma, 1986.
- Jean, Bérard, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité*, 2nd ed., Paris: Presses Universitaires De France, 1957.
- Bernabé, Alberto & Cristóbal, Ana Isabel Jiménez San, "Instructions for the Netherworld, the Orphic Gold Tablets", Translated by: Michael Chasein, (Religions in the Graeco-Roman World, Vol. 162), Leiden and Boston: Brill, 2008.
- Bottini, Angelo, *Archeologia della Salvezza*, Milano: Longanesi, 1992.
- Burkert, Walter, *Greek Religion: Archaic and Classical*, translated by: John Raffan. Ancient World - Paperback: Wiley-Blackwell-Oxford, 1987.
- Campbell, Gordon, "Catacomb", in: *The Grove Encyclopedia of Classical art and architecture*, vol. 1, Oxford: Oxford University Press, 2007, 264.
- Cirlot, Juan Eduardo, *A dictionary of symbols*, 2nd. ed., translated from the Spanish by: Jack Sage, London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

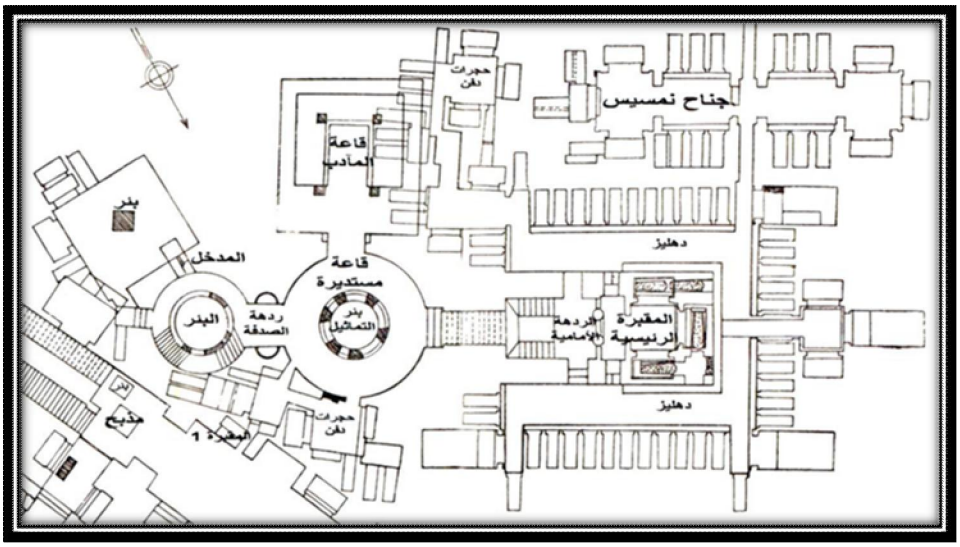
- Dunand, Françoise,: "Les Représentations de l'Agathodémon, à propos de quelques bas-reliefs du Musée d'Alexndrie", *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 67, (Le Caire, 1969), 9-48.
- Dusting, A. *Apulian Red figure in Native Contexts*, Sydney University, 2001.
- El-Fakharani, Fawzi, "Semi-Dome Decoration in Graeco-Roman Egypt", *American Journal of Archaeology* 69, (1965), 57-62.
- Empreur, Jean-Yves, *A short guide to the catacombs of Kom el Shoqafa, Alexandria*, Alexandria: Sarapis, 1995.
- Fraser, Peter, *Ptolemaic Alexandria, 3vols,* Oxford University Press, 1984.
- Frazer, James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, The World's Classics – Paperback, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Fritz, Graf & Johnston, Sarah*, Ritual texts for the afterlife: Orpheus and the Bacchic gold tablets*, London – New York: Routledge; 1ed., 2007.
- Grenier, Jean Claude, *L'Anubis Cavalier du Musée du Louvre,* Hommage à Maarten J.Vermaseren, Etudes Preliminaires Aux Religions Orientales Dans L'empire Romain 68, I, Leiden : E. J. Brill, 1978.
- Guthrie, William Keith, *Orpheus and Greek religion, a study of the Orphic movement*, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Haas, Otto, *Messapische Studien*, Heidelberg: Winter, 1962.
- Haynes, Sybille, *The civilization of the Etruscan*, London: J. Paul Getty Museum, 2005.
- Jenner, Ted, "The Gold leaf from Petelia", *ka mate ka ora: a New Zealand Journal of poetry and poetics, Issue 11*, (March 2012), 44-50.
- Johnston, Sarah & McNiven, Timothy, "Dionysos and the Underworld in Toledo", *Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft* 53, (Basel, 1996), 25-36.
- Keuls, Eva, *The reign of the Phallus, sexual politics in ancient Athens*, New York: University of California Press, 1985.
- Kristensen, Brede, *Life out of Death: Studies in the Religions of Egypt and of Ancient Greece,* Louvain: *Peeters Press*, *1992*.
- Lauer, Jean-Philippe & Charles Picard, Charles, *Les statues ptolémaiques du Sarapieion de Memphis*, Publications de Institut d'art et d'archeologie, T. 3, Paris: Presses universitaires de France, 1955.
- Lichocka, Barbara, *Nemesis en Égypte Romaine*, Aegyptiaca Treverensia, Book 5, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2004.
- Luyster, Robert, "Symbolic Elements in cult of Athena"*, History of Religions 5, no.1* (1965).
- Lynch, Kathleen, *The Symposium in context, pottery from a late Arcaic house near the Athenian Agora*, Hesperia Supplement, book 46, American School of Classical Studies at Athens, 2011.
- March, Jenny, *Cassell's dictionary of Classical mythology*, 2nd ed., London: Cassell, 2001.
- McKenzie, Judith, *The Architecture of Alexandria and Egypt: c 300 BC to AD 700*, New Haven & London: Yale University Press, 2007.
- Nielsen, Inge, *Hellenistic palaces, tradition and renewal*, studies in Hellenistic civilization (Book 5), Aarthus University press, 1994.

- Nilsson, Martin, "The Bacchic Mysteries of the Roman age", *the Harvard Theological Review*, vol. 46, no.4, (1953): 175-202.
- Padgett, Michael, *Vase-painting in Italy: red-figure and related works in the Museum of Fine Arts*, Boston: Museum of Fine Arts, 1993.
- Pallottino, Massimo, *La peinture Étrusque*, Genève: Skira, 1952.
- Patroni, Giovanni, *La ceramica antica nell'Italia Meridionale: memoria premiata dalla R. Accademia di Archeologia*, Lettere e Belle Arti, Napoli: Nabu Press, 1897.
- Pfrommer, Michael, *Alexandria: Im Schatten der Pyramiden*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1999.
- Pike, Kelly-Anne, "Cultural interaction and funerary art in Graeco-Roman Egypt", *Undergraduate Journal of Archaeology 1*, (2009).
- Poulsen, Frederik, *Etruscan tomb paintings, their subjects and significance*, Translated by Andersen, Ingeborg, Oxford: The Clarendon Press, 1922.
- Riggs, Christina, *The beautiful burial in Roman Egypt: Art, identity, and funerary religion*, Oxford Studies in Ancient Culture & Representation: Oxford University Press, 2005.
- Roberts, J. W., *City of Sokrates: an introduction to classical Athens*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Rowe, Alan, *Kom El-Shukafa, in the light of excavations of the Graeco-Roman Museum during the season 1941-1941*, Alexandria, 1942.
- Scull, Sarah Amelia, *Greek mythology systematized*, Kessinger Publishing Company, 2003.
- Seaford, Richard, *Dionysos*, London & New York: Routledge, 2006.
- Slater, William, *Dining in a classical context*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.
- Smith, Henry Roy William & Anderson, John Kilnich, *Funerary symbolism in Apulian vase-painting*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Stevenson, James, *Im Schattenreich der Katakomben*, Geschichte und Bedeutung frühchristlicher Grabstätten, Köln: Corvus, 1990.
- Studniczka, Franz, *Das Symposion Ptolemaios II, nach der Beschreibung des Kallixeinos,* Leipzig: B.G. Teubner, 1914.
- Taplin, Oliver, *The pictorial record, in: Easterling*, P. E., (ed.), The Cambridge Campanion to Greek Tragedy, Cambridge University Press, 1997.
- Trendall, Dale, "The moorning Niobe", *Revue Archéologique 2*, (1972), 309 - 316.
- Turner, Michael, "The women in white: Dionysus and the dance of death", *Mediterranean Archaeology*, Vol. 16, the American Schools of Oriental Research, (2003), 137-148.
- Vandlik, Katalin, *Apulian red-figure pottery at the Budapest Museum of Fine Arts. Iconographic and attributional possibilities of late vase paintings*, Budapest, 2012.
- Venit, Susan, *Monumental Tombs of ancient Alexandria, the theater of the Dead*, *Cambridge*, *Cambridge* University Press, 2002.
- Versnel, Henk, *Ter Unus, Isis, Dionysos, Hermes, Three studies in Henotheism,* Leiden: Inconsistencies in Greek and Roman religion, 1, 1990
- Von Sieglin, Ernst, *Die Nekropole von Köm-Esch-Schukafa, Ausgrabungen und Forschungen*, Leipzig: Giesecke und Devrient, 1908.
- Wheeler, Mortimer, *Roman Art and Architecture*, World of Art - Thames & Hudson, 1964 .

- Wiles, David, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.
- Wissowa, Georg, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft, Neue Bearbeitung*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1899.

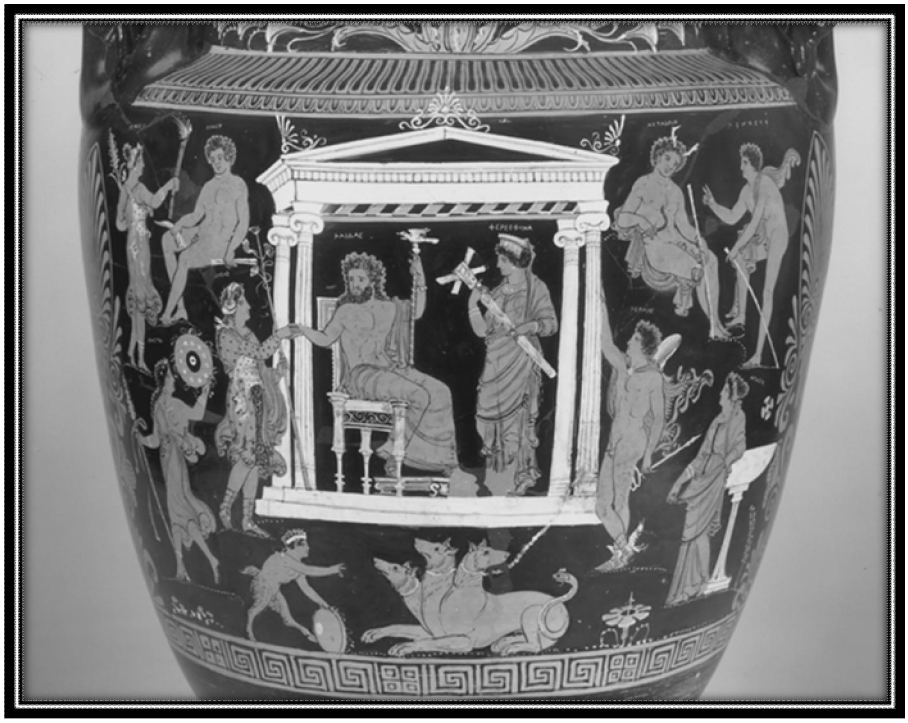
المواقع الإليكترونية:

http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/32749

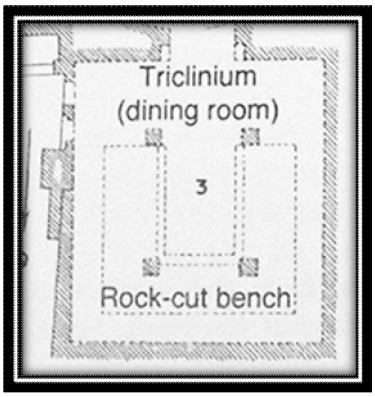


شكل (١): تخطيط المقبرة الرئيسة بجبانة كوم الشقافة.

عن: منى حجاج، الإسكندرية القديمة، ٣٢٧، صورة ٨٦.

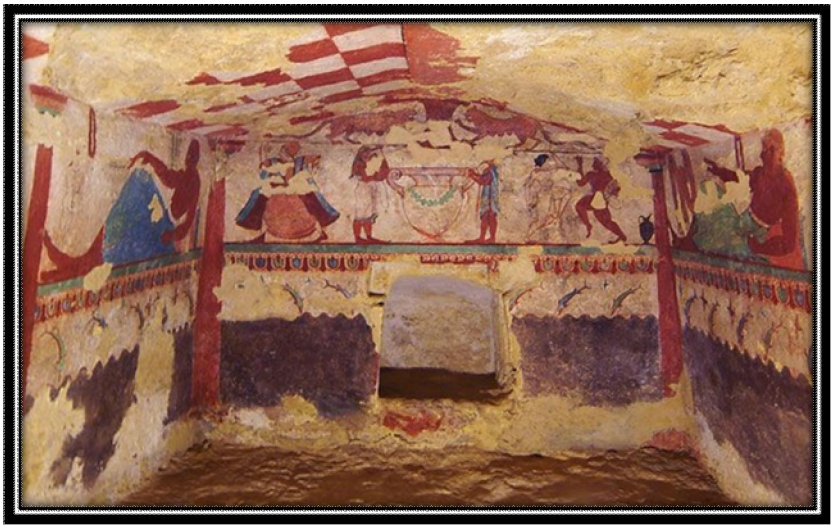


شكل (٢): إناء فوليوت كراتير مصور عليه آلهة العالم الآخر هاديس، بيرسيفوني، هرميس، وديونيسوس، عن:
Seaford, *Dionysos*, 80, fig. 5.

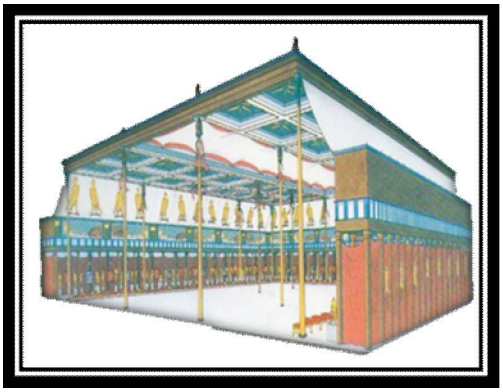


شكل (٣أ): قاعة المآدب.
McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt,* fig. 339.

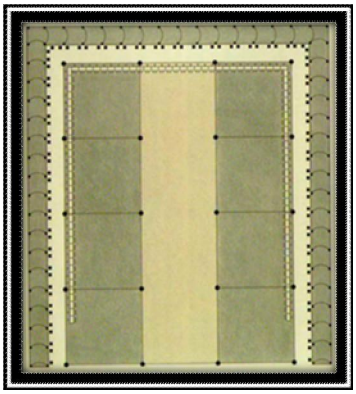
شكل (٣ب): قاعة المآدب.
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 36.



شكل (٤): مقبرة اللبؤات، عن: Pallottino, *La peinture Étrusque*, 43-5.



شكل (٥ ب)



شكل (٥ أ)

عن إعادة تخطيط خيمة الملك بطليموس فيلادلفوس، عن:
Pfrommer, *Alexandria,* figs. 156-7.

شكل (٦ ب): أحد المدخلين للأجزاء الخلفية

شكل (٦ أ)

Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 20.

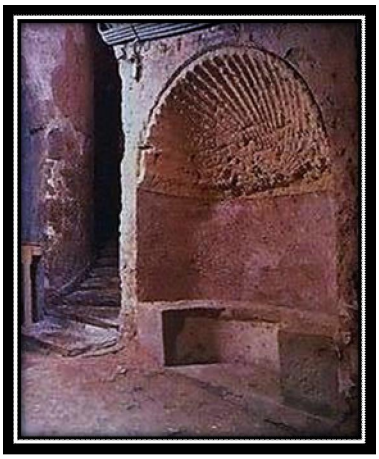
شكل (٧): الدهاليز المحيطة بالمقبرة الرئيسية.

عن: أحمد عبد الفتاح، منى حجاج، ٢٠١٣: شكل ٢٥.

شكل (٨): السلم المؤدي للمستوى الثاني.

شكل (٩): لوحة جنائزية لأحد أتباع ديونيسوس.

Lichocka, *Nemesis en Égypte Romaine*, pl. 17.

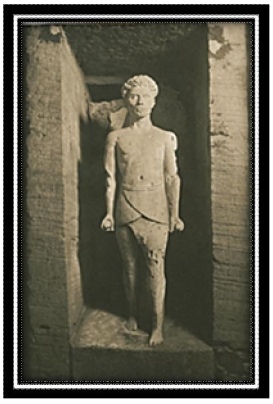


شكل (١٠): إحدى حنايا الـ *Exedrae*.

Empreur, *the catacombs of Kom el Shoqafa,* fig. 2.

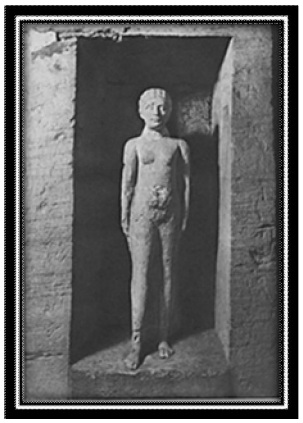
شكل (١١): صدفة أعلى السلم المؤدي للطابق الثاني.

شكل (١٢): صالة الـ ***Rotunda***.



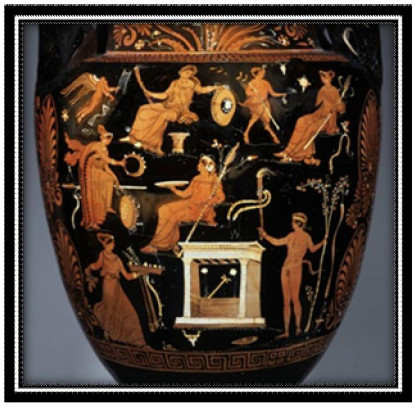
شكل (١٣ أ): تمثال رجل.

شكل (١٣ب) عن:
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 23.



شكل (١٤): تمثال لسيدة
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 24.

شكل: (١٥): زخارف جانبي مدخل حجرة الدفن الرئيسة.
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pls. 21-2.



شكل (١٦)

شكل (١٧): أنوبيس يقوم بتحنيط المتوفى
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 27.

شكل (١٨): أنوبيس في هيئة عسكرية
Von Sieglin, Die Nekropole, pl. 25.

شكل (١٩): العجل أبيس
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 33.

شكل (٢٠): سيدة مضطجعة على واجهة التابوت الرئيس.
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 26.

شكل (٢١): مشهد التلاوة
Von Sieglin, *Die Nekropole*, pl. 29.

شكل (٢٢)

شكل (٢٣ أ)

شكل (٢٣ ب)

شكل (٢٤): ثمرة شجرة الحور