الرموز المصرية لألوهية الملوك البطالمة
حدود الدعاية ومجالات التأثير (*)

الرموز المصرية لألوهية الملوك البطالمة
حدود الدعاية ومجالات التأثير (*)

شـــهدت القـــرون الـــثلاثة الأخيرة قبل الميلاد فى مصر حكم أسرة يونانـــية تنتمى إلى مقدونيا فى شمال بلاد اليونان، وتعرف باسم الأسرة البطلمية . ولـــم يكـــن هذا التغيير فى المجال السياسى هو الوحيد من نوعه فى مصر، أو فى بلـــدان الشرق الأدنى القديم بعد حملات الإسكندر. لقد أتاحت هذه الحملات فرصة كبيرة للتفاعل الحضارى بين بلاد اليونان والشرق الأدنى فى كافة المجالات وعلى نطاق لم تشهده العصور السابقة.(١) ومما ساعد على ذلك، بطبيعة الحال، استقرار اليونانيـــين بأعداد كبيرة فى أرجاء المنطقة، وتَولّيهم فى أحيان كثيرة حكمها وإدارة شؤونها. وحيث إن مصر كانت تضم فى تلك الآونة ، بالإضافة إلى من وفد إليها مـــن أعداد اليونانيين، غالبية كبيرة من سكانها الأصليين أهل البلاد، فقد كان على الحكـــام الـــبطالمة أن يجدوا من السبل ما يتلاءم مع هذا الخليط غير المتجانس من الرعايا، ويدعم نفوذهم عليه. (٢)

وكانـــت عـــبادة الحاكم وما صاحبها من إسباغ صفات الألوهية عليه إحدى الوسائل المهمة التى لجأ إليها الملوك البطالمة وتوسعوا فى استخدامها لدعم مكانتهم السياســـية داخل البلاد، وخارجها أيضاً. وكما يلحظ هلبل مؤخراً، (٣) فإن الملوك الـــبطالمة " اتـــبعوا فـــى الوقت ذاته التقاليد المصرية والتقاليد اليونانية-الهللينستية القديمـــة، وحاولـــوا التوفيق بين الاثنين." وحيث إن محاولات التوفيق هذه لم تكن ناجحـــة تماماً، على الأقل كما يتبين لنا من محاولاتهم نشر عبادة سيرابيس؛ نظراً للـــتفاوت الواضح بين الديانتين المصرية القديمة واليونانية،بل وبين الأساليب الفنية المصـــرية واليونانية، (٤) فإنه يجب علينا عند دراستنا لرموز تأليه الملوك البطالمة أن نميـــز بـــين المظهـــرين اليونانى والمصرى لعبادتهم، بل وأن نميز كذلك بين عبادتهم منفردين، والعبادة الأسرية التى تشملهم جميعاً. (٥) وتهدف هذه المقالة إلى

(*) دكتورة / إيمان عبد العزيز - الإسكندرية

دراسة الرموز المصرية التى استخدمها هؤلاء الملوك للتأكيد على ألوهيتهم أمام أبناء البلاد المصريين طبقاً للعقائد المصرية القديمة، ومدى فاعليتها وتأثيرها، والأوساط والمجالات التى سعوا إلى التأثير فيها بهذه الرموز. (٦)

وأول ما يمكن ملاحظته بهذا الصدد هو أن الملوك البطالمة، وفى واقع الأمر بقية حكام العصر المتأغرق، ترسموا خطى الإسكندر الأكبر فى محاولاتهم تأليه أنفسهم، وفى استخدامهم من الرموز ما يؤكد تلك المكانة المقدسة. (٧) لقد عُرف عن هذا القائد أنه كان يحترم آلهة كافة الأماكن التى فتحها، ويحرص على إقامة المذابح وتقديم القرابين لها، خاصة فى المناسبات والمواقف المهمة. (٨) وتعد مصر من أبرز المناطق التى بلغ احترام الإسكندر لآلهتها أشده، نظراً لما كان يعرفه عنها اليونانيون، ولأن بعض آلهتها عرفت طريقها إلى بلاد اليونان قبل ذلك التاريخ بوقت طويل. ويتبين ذلك من الاحتفالات الدينية التى أقامها فى مدينة منف، العاصمة المصرية القديمة والمركز الدينى للإله بتاح، ومن تقديمه القرابين لهذا الإله. (٩) كذلك فإن زيارته لواحة سيوة وتقديمه القرابين للإله آمون، كانت من أهم أحداث الفترة القصيرة التى قضاها فى البلاد، ومن أعظمها أثراً عليه فى الأعوام التالية من حياته، (١٠) كما أن فكرة بنوته للإله آمون، وأن الأسطورة التى حاولت إضفاء نوع من الشرعية على حكمه للبلاد، بالقول بأنه ينتسب إلى آخر الملوك الشرعيين من أبناء البلاد الأصليين، كانتا من بين السبل التى سعى بها إلى تأكيد نفوذه فى مصر وعلى الظهور بمظهر الفرعون آنذاك. (١١)

وإذا كانت محاولة الإسكندر تأليه نفسه فى حياته بين اليونانيين لم تنل القدر الذى يرجوه من النجاح، (١٢) فإن عملية رفعه إلى مصاف الآلهة بينهم تحققت بمجرد وفاته، واكتسب العديد من متعلقاته الشخصية صفات القداسة. ومن بين الخطوات المهمة التى قام بها بطلميوس الأول، مؤسس الأسرة البطلمية، أنه استولى على جثمان الإسكندر ودفنه فى منف، العاصمة المصرية القديمة، وأسس له عبادة خاصة وكاهناً خاصاً. وعلى الرغم من أن تأسيس عبادة الإسكندر يمثل خطوة مهمة باتجاه تأسيس عبادة الأسرات الحاكمة فى أرجاء العالم الهللينستى، كما

يـــرى بعـــض الدارسين ، [١٣] فإن دلالاتها بالنسبة لبطلميوس ذاته، الذى انتهى به الأمر فى النهاية إلى الانفراد بحكم البلاد، كانت على درجة كبيرة من الأهمية. لقد حاول بطلميوس، من خلال هذه الخطوات، إضفاء نوع من الشرعية على حكمه فى مصر، ومهد بذلك الطريق أمام تأليهه هو ذاته فى أعين أبناء البلاد المصريين.

لقد عرفت مصر عبادة الحاكم قبل الفتح اليونانىّ لها بوقت طويل، [١٤] ولهـــذا لـــم يكن غريباً، كما سبقت الإشارة، أن يحتل الإسكندر مكانه بين القائمة الطويلة السابقة لملوكها المؤلهين. وعندما أتى بطلميوس إلى مصر فى عام ٣٢٣ ق.م فقـــد كـــان ذلك بوصفه ساتراباً أو ممثلاً لخلفاء الإسكندر، وبهذه الكيفية تشير إلـــيه صيغة التأريخ فى النقوش المصرية فى الأعوام التالية. وفى عام ٣٠٥ق.م، أعلن بطلميوس نفسه ملكاً، كما فعل غيره من قادة الإسكندر المتبقين. وعلى الرغم مـــن أننا لا نعرف بدقة تفصيلات التحول فى مكانة بطلميوس فى أعين المصريين مـــن مجرد نائب لسلطة مركزية إلى ملك مؤله فى المصادر المصرية، فلاشك فى أن الأعـــوام الطويلة التى قضاها فى مصر قبل ذلك التاريخ، وما قام به من أعمال قربته من القائمين على المؤسسة الدينية فى البلاد ومن أبناء الشعب العاديين، لعبت دورهـــا فـــى جعل خطوة تأليهه طبقاً للتقاليد الدينية المصرية يسيرة ومقبولة على المستوى العقائدىّ، وربما أيضاً إلى حد كبير على المستوى الشعبىّ.

وتبـــين الصـــور التى تظهر الإسكندر الأكبر على جدران المعابد المصـــرية مـــدى التـــزام هذا الفاتح اليونانى ومن عينهم على إدارة البلاد بالقواعد المتـــبعة فى الديانة المصرية القديمة، وبالأساليب الفنية المحلية المتوارثة والسائدة فـــيها. وهكـــذا فإنه يظهر فى لوحة الأقصر، التى تصوره وهو يقدم القرابين للإله آمـــون ، [١٥] حاملاً الرموز المصرية التقليدية التى تصوره مثل الملوك المصريين من أبناء البلاد الأصليين فى المراحل التاريخية السابقة. وهكذا يبدو الإسكندر وهو يـــرتدى الرموز المصرية الدالة على ألوهيته والمتمثلة فى غطاء الرأس المصرى التقلـــيدى (*nemes*)، الـــذى يتقدمه ثعبان الكوبرا (*uraeus*) فى موضعه المألوف أعلـــى الجـــبهة، وفـــى الـــتاج المزدوج الذى يشير إلى سيطرته على مصر العليا

والسفلى. من ناحية أخرى تتبين الدلالة على ألوهية الإسكندر من الرمزية المتمثلة فى موضوع المشهد ككل؛ فالإسكندر يقف أمام الإله آمون الذى خصه من ناحية ببنوته، ومن ناحية أخرى بالمهمة الإلهية المتمثلة فى الحفاظ على النظام الكونىّ الذى وضعته الآلهة منذ بدء الخليقة. (١٦)

وتصور اللوحات التى أقيمت فى الأعوام الأولى لبطلميوس الأول في مصر مدى التزامه بالقواعد الدينية والفنية التى التزم بها الإسكندر ذاته من قبل. (١٧) فالمشهد الذى تتضمنه اللوحة المعروفة باسم لوحة الساتراب (١٨) التى أقامها عام ٣١١ق.م لا يختلف عن المشهد السابق للإسكندر الأكبر. وعلى الرغم من أن اللوحة أقيمت فى وقت كان بطلميوس لا يزال فيه ممثلاً لسلطة مركزية خارجية، على الأقل من الناحية الاسمية، فإن اللهجة التى كتبت بها اللوحة تدل على استقلالية واضحة وبدرجة تفوق المكانة الاسمية لبطلميوس فى تلك المرحلة. (١٩) ومما يستلفت الانتباه فى هذه اللوحة أن الخراطيش الموجودة إلى جانب الشخص الذى يقدم القرابين، مرة للإله حورس على اليسار ومرة أخرى إلى الإلهة أوتو على اليمين، لا تحمل أية أسماء تدل على هويته. (٢٠) ولا يملك المرء سوى أن يخمن، على هذا الأساس، أن بطلميوس ربما رأى فى تطورات الأحداث فى تلك الآونة ما يبشر بقرب إعلانه هو ذاته ملكاً على البلاد.

أما الرموز المصرية الدالة على ألوهية بطلميوس الأول ذاته فى الأعمال الفنية التى وصلتنا من مصر البطلمية فنجدها فى إفريز من منطقة أوكسيرينخوس القديمة يتميز بأنه يصور بطلميوس مرتين ، (٢١) فى إشارة واضحة إلى تأكيد شرعية حكمه على الوجهين القبلى والبحرى (اللوحة رقم ١). ويبدو بطلميوس فى المشهد الأول وهو يرتدى تاج الوجه البحرى ويقدم تماثيلاً صغيرة للإلهة معات إلى الإله حورس إله الشمال وابن إيزيس وأوزوريس. (٢٢) ويظهر بطلميوس فى المشهد الآخر وهو يرتدى تاج الوجه القبلى ويقدم التماثيل ذاتها للإله ديدوين الذى يرمز إلى الجنوب. وكما توضح النقوش المصاحبة للمناظر فإن بطلميوس يتلقى من الآلهة رموز الخلود والسيادة من الآلهة الحامية والراعية

للـــبلاد. كـــذلك فإنـــه، بتقديمه لتماثيل معات، يتولى مهامه المقدسة كحاكم للبلاد، ويباشـــر دوره فى المحافظة على النظام الإلهى الدقيق على ما كان عليه الحال عند بـــدء الخلـــيقة . [٢٣] ويتشابه أسلوب تصوير بطلميوس الأول فى هذا الإفريز مع المشـــاهد المناظـــرة للملوك المصريين المؤلهين من العصور السابقة، بل إن مشهد تقديم التماثيل الصغيرة لمعات من المناظر المعروفة فى المعابد المصرية منذ عهد الأســـرة الثامـــنة عشرة. من ناحية أخرى فإن صف النجوم المتراصة المتلاصقة أعلى المشهدين يضفى طابعاً إلهياً سماوياً على المشهدين ككل، بالإضافة إلى دلالته المعروفة بأنه كان يعلو أفاريز الجدار المصور عليه.

ويأتيـــنا مشـــهد آخـــر يدل على ألوهية مؤسس الأسرة البطلمية من لـــوحة بيثوم (تل المسخوطة) التى أقيمت فى معبد آتوم فى العام الحادى والعشرين من حكم بطلميوس الثانى، ٢٦١ق.م (اللوحة رقم ٢). [٢٤] ويظهر بطلميوس الأول فى الإفريز العلوى للوحة فى أقصى اليسار وفى مواجهته ابنه بطلميوس الثانى فى مشهد يمكن وصفه بأنه يرمز من ناحية إلى انتقال السلطة من الأب إلى الابن وإلى عبادة الأسرة البطلمية ككل، بالمقارنة بعبادة الملك وألوهيته فى حياته. [٢٥] وترمز هـــذه اللوحة إلى ألوهية بطلميوس الأول من عدة نواحى: أولها، أنه يتلقى القرابين مـــن ابنه الذى يقدمها أيضاً (فى مشهدين مجاورين) إلى الإله آتوم وعدد من الآلهة الأخرى؛ وثانيها، أنه يمسك فى يده بصولجان يشبه صولجان هذا الإله وبقية الآلهة الذكور المصورة على اللوحة، أوزوريس وحورس؛ وآخرها، أنه يرتدى تاج الوجه البحـــرى الذى يعلوه نبات البردى ورموز الإله حورس وتتقدمه مائدة قرابين تشبه المائـــدة الموجودة أمام الإله آتوم. وهكذا فإن المشهد يصور مكانة بطلميوس الأول المقدســـة بعـــد وفاته من خلال التأكيد على أوجه التشابه بينه وبين أهم الآلهة فى الوجه البحرى فى ذلك الوقت؛ ومن مصاحبته هو ذاته لهذه الآلهة.

وتـــزودنا لـــوحة بيـــثوم، من خلال المشهد نفسه، برموز تدل على ألوهية بطلميوس الثانى ذاته، عن طريق تأكيدها على أحقيته فى الحكم وعلى انتقال السلطة إليه بشكل شرعى من والده الملك المؤله. ومع هذا فإن دلالة الرموز التى

تتضمنها اللوحة لا تتوقف عند هذا الحد، حيث إن إفريزها العلوى يتضمن مشهدين آخرين إلى اليمين. ويصور المشهد الذى يتوسط الإفريز بطلميوس الثانى مرة أخرى وهو يقدم القرابين هذه المرة للإله آتوم، والإلهة إيزيس، والإلهة أرسينوى الثانية. (٢٦) ويبدو بطلميوس فى هذا المشهد وهو يرتدى غطاء الرأس التقليدى للملوك المصريين القدماء، ويضع على رأسه تاجاً يشتمل على الريشتين المميزتين لتاج الإلهة إيزيس وهما تعلوان قرص الشمس الذى تجاوره حيتان تحت كل منهما قرن ثور، بينما يعلو جبهته ثعبان الكوبرا بالشكل المعروف فى مصر القديمة. ومن الطريف أن نلحظ فى هذا المشهد، الذى يقدم فيه بطلميوس الثانى قرابيناً مختلفة فى نوعيتها عن التى يقدمها لوالده، أن التاج الذى يرتديه يتشابه مع التاج الذى ترتديه أرسينوى الثانية، التى توفيت قبل ذلك التاريخ بحوالى عشر سنوات. وهكذا فإن بطلميوس الثانى يرمز إلى ألوهيته بتقديمه القرابين مرة إلى والده بطلميوس الأول ومرة أخرى إلى أخته وزوجته المؤلهة، (٢٧) وبشكل يجعل هذين المشهدين مكملين لبعضهما البعض.

وبينما يشكل المشهد الثانى امتداداً للأول من حيث اتجاه الأشخاص، فإن المشهد الثالث والأخير يجعل الناظر يتحول ببصره إلى أقصى يمين الإفريز، ليقع على بطلميوس الثانى وهو يقدم تماثيلاً صغيرة للإلهة معات إلى الإله آتوم والإله أوزوريس والإله حورس والإلهتين إيزيس وأرسينوى الثانية. وبطبيعة الحال فإن هذا المنظر يذكرنا بتقديم بطلميوس الأول للتماثيل ذاتها، وما يعنيه ذلك من اكتساب بطلميوس الثانى لصفات الخلود والبقاء، ومن قيامه بدوره المقدس فى الحفاظ على النظام الإلهى للكون. وهكذا فإن بطلميوس الثانى يظهر فى هذا الإفريز فى ثلاثة مشاهد يكفى أىّ واحد منها للتدليل على ألوهيته، وتشترك جميعها فى إبراز مظاهرها، من حيث تركيزها على كيفية حصوله على الحكم، وعلى وفائه بالتزاماته تجاه الآلهة وتجاه أسلافه المؤلهين، وعلى دوره الإلهى المقدس. من الطريف كذلك أن الفنان جعل من بطلميوس ومن ألوهيته الموضوع الذى يلفت أنظار المشاهد للوحة ونقطة التركيز فيها، من خلال تصويره عدة مرات فى عدة

مشاهد مختلفة، وبحيث يظهر مرة فى يمين اللوحة، ومرة أخرى فى يسارها.

ويتشـــابه المشهد الذى وصلنا مصوراً على الصرح الأول لمعبد إيزيس الذى أقامـــه بطلميوس الثانى فى فيله، [٢٨] مع المشهد الأوسط على لوحة بيثوم من حيث الكيفـــية التى يرمز بها إلى ألوهية الملك . ويبدو بطلميوس واقفاً على يسار المشهد أمـــام الإلهتين إيزيس وأرسينوى الثانية . ونظراً لموقع المعبد فى جنوب البلاد فإن بطلمـــيوس يرتدى فقط تاج الوجه القبلى . ويمكننا إدراك مكانته الإلهية من تقديمه القـــرابين لإيـــزيس ولأرسينوى الثانية التى تقف خلفها بصفتها الإلهية ، [٢٩] والتى نعرف عنها أيضاً ارتباطها بإيزيس، وتشبهها بها وحملها لرموزها.

ومـــن اللوحات التى ترجع إلى عهد بطلميوس الثانى والتى ترمز إلى ألوهيـــته فـــى حـــياته اللوحة المعروفة باسم لوحة منديس (تل الربع، بجوار تمىّ الأمديـــد). [٣٠] ويـــبدو الملك هنا وهو يقدم القرابين للكبش المقدس بمناسبة إقامة الكـــبش الجديـــد فـــى مـــنديس، ومـــن خلفه أرسينوى الثانية، وخلفهما ولى العهد بطلمـــيوس الـــثالث الذى شارك بدوره فى الاحتفال المقام بهذه المناسبة. وتتبدى ألوهية بطلميوس الثانى من ارتدائه لتاج الوجهين القبلى والبحرى، ومن أنه يرتدى الـــزى الملكـــى التقلـــيدى لهذه المناسبة، ومن تقديمه القرابين للكبش المقدس. [٣١] وتشـــتمل الآلهـــة التـــى تقف خلف الكبش الموجود على المذبح على الإله الصغير حربوقراط، وعلى الإلهة أرسينوى الثانية التى تظهر مرة ثانية على اللوحة بصفتها الإلهية؛ حيث إنها كانت قد توفيت قبل إقامة اللوحة بعدة أعوام.

هناك لوحة أخرى تجمع بين الملك بطلميوس الثانى وأرسينوى الثانية المؤلهة (اللـــوحة رقم ٣)؛ [٣٢] وعلى الرغم من أن أرسينوى تحتل الموضع الأكثر أهمية، فإن بطلميوس يشغل الجزء الأكبر منها، ويتميز بأنه أكثر طولاً؛ الأمر الذى يمكن تفســـيره بأنـــه إشـــارة فنية ذات دلالة رمزية إلى أهميته. وهكذا فإنه يمكن تفسير الجمـــع بـــين التقليدين الفنيين المختلفين، المتمثلين فى موضع أرسينوى فى اللوحة وفـــى طول بطلميوس، بأن الفنان يريد منا ألا ننظر إلى أى منهما على أنه أهم من

الأخـــر. [٣٣] وفى حقيقة الأمر فإن خلو المشهد من أية نقوش تشير إلى قرابين من أى نـــوع، وخلـــوه كـــذلك من أية أشياء تدل على أن بطلميوس يقدم القرابين إلى أرســـينوى يمكن أن يؤكدا صحة هذا التفسير. ومع ذلك، فباستطاعتنا، فيما يتعلق بموضـــوعنا، أن نفســـر وجود هذين التقليدين إلى جوار بعضهما البعض على أن بطلميوس الثانى لا يقل شأناً فى مكانته الإلهية المقدسة عن أخته التى سبقته إليها.

يتأكد هذا التفسير من خلال الرموز العديدة المرتبطة ببطلميوس الثانى الـــذى يقـــف مباعداً بين قدميه فى وضع المنتصر على أعدائه، وهو يمسك فى يده اليمنى الممتدة أمامه بالصولجان الذى شهدناه من قبل فى لوحة بيثوم فى يد الآلهة. كـــذلك فإنـــه يـــرتدى التاج المزدوج الذى يرمز إلى نفوذه على الوجهين البحرى والقبلـــى، وفـــى يـــده اليسرى المرفوعة خلف رأسه يمسك بالصاعقة، رمز الإله اليونانـــى زيـــوس، فـــى شـــكلها المبسط الذى يظهرها على أنها حزمة من ثلاثة قضبان. وهكذا فإن رمز الصاعقة، بالإضافة إلى الوضع الذى يقف فيه بطلميوس كمـــا لو كان يهم بإلقائها، يجعله يثبت ألوهيته من خلال تشبهه بالإله زيوس ، [٣٤] وهـــو الأمـــر الـــذى يمكن تفسيره على أن المشهد ككل يتعلق أيضاً بعبادة الأسرة الحاكمـــة، ويثبت ألوهيته طبقاً للتقاليد المصرية واليونانية فى آن واحد . ويستلفت الانتـــباه فـــى هـــذا المشهد خلو الرموز المصاحبة لأرسينوى من أية رموز إلهية يونانية مشابهة للصاعقة التى يحملها بطلميوس الثانى .

ويشـــتمل الصـــرح الـــذى أقامه بطلميوس الثالث فى معبد خونسو بالكـــرنك [٣٥] على مشهدين يظهران مدى اهتمام الملوك البطالمة بمظاهر ألوهيتهم ويـــدلان علـــى أهمية التمييز بين رموز ألوهية الملك البطلمى وهو حى، وألوهية الأســـرة البطلمـــية ككل . وفى المشهد الأول يبدو بطلميوس الثالث وهو يتلقى هو وزوجـــته بيرينيكـــى الثانـــية ألقاب الحكم ورموز الألوهية من الإله خونسو، بينما يظهـــر فـــى المشهد الآخر وهو يقدم القرابين لوالده ولأرسينوى الثانية. [٣٦] ويبدو بطلمـــيوس الثانـــى فـــى هذا المنظر الذى يصوره بعد وفاته، وهو يحمل عدداً من الـــرموز التى تؤكد ألوهيته والتى من بينها علامة عنخ التى يحملها فى يده اليمنى،

بينما تمسك يده اليسرى بالصولجان الذى تمسك به الآلهة عادة. كذلك فإنه يرتدى فوق رأسه تاج الوجه القبلى الذى تصحبه رموز عدة تشبه الملك بعدد من الآلهة المصرية القديمة. فبالإضافة إلى قرص الشمس هناك أيضاً ريشتا الإلهة إيزيس ، وكذلك قرنا الثور اللذان يرمزان إلى العجل أبيس. وبينما يمكن تفسير ارتدائه تاج الوجه القبلى بأن أرسينوى الثانية التى تقف وراءه مباشرة ترتدى تاج الوجه البحرى، فإن علامة عنخ تدل على أن تلك اللوحة تركز على ألوهيته بعد وفاته، ويمكن تفسيرها، فى ضوء القرابين التى يقدمها بطلميوس الثالث، أنها تتعلق بعبادة الأسرة الحاكمة. من الطريف أن نلحظ كذلك أن الرموز التى تدل على ألوهية بطلميوس الثالث فى هذا المنظر قليلة العدد بالمقارنة بالرموز المصاحبة لوالده. وهكذا فإنه يرتدى التاج المزدوج (الذى يجمع بين التاجين اللذين يرتديهما بطلميوس الثانى وأرسينوى الثانية) ويوجد أعلى جهته ثعبان الكوبرا. وعلى ما يبدو فإن التركيز فى مثل هذه المشاهد هو بدرجة أكبر على الرمزية المتمثلة فى موضوعها ككل، والتى تهدف إلى إثبات شرعية حكم الملك وإثبات ألوهيته بالتأكيد على انتمائه إلى هؤلاء الملوك المؤلهين السابقين من أفراد أسرته. (٣٧)

وإذا كان مشهد العبادة الملكية يقتصر على بطلميوس الثالث، فإن المشهد الآخر الذى يركز على ألوهيته يشمله هو وزوجته. ويظهر بطلميوس الثالث وهو يرتدى الزىّ الملكى الرسمى اليونانى ،(٣٨) ومن خلفه بيرينيكى الثانية التى ترتدى أيضاً زياً رسمياً، وهما يحملان من الرموز ما يدل على مكانتهما الإلهية. ويستلفت الانتباه فى هذا المنظر ظهور بيرينيكى مع بطلميوس فى مشهد كان يقتصر فى الحالات السابقة على الملك وحده ، وأنها تحمل أيضاً رموزاً تدل على مكانتها المقدسة . (٣٩) أما بطلميوس فإنه لا يقدم قرابيناً من أى نوع للإله خونسو الواقف أمامه بل يقف ممسكاً فى يده اليمنى الممتدة أمامه الصولجان الإلهى، وفى يده اليسرى المتدلية إلى أسفل توجد علامة الحياة ، عنخ . وتمتد يد خونسو لتخترق صفوف الكتابة التى تتوسطه هو وبطلميوس، والتى تسجل ما يمنحه الإله للملك من ألقاب إلهية ورموز تدل على مكانته المقدسة.

ويتشـــابه أســـلوب تصـــوير بطلميوس الثالث (وفى واقع الأمر أيضاً أســـلوب تصوير بيرينيكى الثانية) على صرح الكرنك المشار إليه مع الكيفية التى يظهـــران بهـــا على لوحة كوم الحصن، التى تحتوى على نص قرار كانوب، فى مـــواجهة صف طويل من الآلهة. (٤٠) وتزودنا هذه اللوحة بفكرة أكثر وضوحاً عن تطور العبادة الملكية فى عهد بطلميوس الثالث من حيث إنها تصوره هو وبيرينيكى فـــى مقدمة صف طويل من الشخصيات التى تشتمل، بعد الإلهين تحوت وسيشات، علـــى بطلمـــيوس الثانـــى وأرســـينوى الثانية بوصفهما الإلهين "أديلفوى"، وعلى بطلمـــيوس الأول وبيرينيكى الأولى بوصفهما الإلهين "سوتيريس" . وهنا أيضاً فإن بيرينيكـــى تقـــف خلف بطلميوس الثالث الذى يتقدمها، وهو يمسك فى يده اليسرى الممـــتدة أمامـــه بصولجان الآلهة وفى يده اليمنى المتدلية إلى جواره توجد علامة عـــنخ. كذلك فإنه يرتدى التاج المزدوج ويعلو جبهته ثعبان الكوبرا، ويرتدى أيضاً الـــزى الرســـمى للاحتفالات الذى سبقت الإشارة إليه . وعلى أساس رموز التأليه المصـــاحبة لبطلميوس الثالث وزوجته باستطاعتنا هنا أن نلحظ أنهما يظهران أيضاً بوصفهما زوجين إلهيين وبكيفية لا تختلف، من حيث دلالات رموزها، عن ألوهية من سبقهم من الملوك.

وتصـــور إحـــدى اللـــوحات التى وصلتنا من مدينة تانيس فى الدلتا والموجـــودة الآن فى المتحف البريطانى بلندن(٤١) الملك بطلميوس الرابع وزوجته أرسينوى الثالثة وهما يقدمان القرابين لثالوث الإله مين (الذى يضم إلى جواره الإله الطفـــل حورسيس والإلهة الحامية للدلتا، وادجيت) . ويتبين من هذه اللوحة، التى نلحـــظ فـــيها استمرار الأسلوب الذى شهدناه من قبل فى تصوير بطلميوس الثالث، تشـــابه الكيفية التى يظهر بها الملك الجديد مع سلفه. فالرموز المصاحبة لبطلميوس الـــرابع تشتمل، بالإضافة إلى التاج المزدوج وثعبان الكوبرا، على زى الاحتفالات بـــل وعلى الصندل الذى يرتديه فى قدميه. كذلك فإنه يمسك فى يده اليمنى الممتدة أمامه بصولجان يعلوه تمثال صغير لشكل بشرى تهشمت معالمه، وفى يده اليسرى تـــوجد علامة عنخ، مثلما أنه يرتدى الزى الرسمى للملوك الذى يرجح البعض أن

ارتدائه له ربما كان احتفالاً منه بعيد الحب سد أو بمناسبة جلوسه على العرش.(٤٢)

وتوضح بعض الرموز التى حملها الملوك البطالمة فى القرن الثالث الكيفية التى تطورت بها بعض الدلالات المرتبطة بالعبادة الملكية، وكذلك عبادة الأسرة البطلمية ككل، فى تلك الآونة. وهكذا فإن علامة عنخ التى تدل فى حالة بعض الملوك الأوائل على أن حاملها أصبح فى رفقة الآلهة فى العالم الآخر،حملها بطلميوس الثالث وبطلميوس الرابع فى حياتهما فى بعض المشاهد التى وصلتنا. وبينما يمكن تفسير ذلك بالرغبة فى إضفاء نوع من التركيز على ألوهيتهما فى الحياة الدنيا، فإن الأمر ذاته ينطبق على اتجاه هذين الملكين فى بعض الأحيان إلى الظهور أمام الآلهة بملابسهما الرسمية وهما يحملان كافة رموزهما الإلهية. ويمكننا فى واقع الأمر أن نلحظ فى هذه الاتجاهات نوعاً من التمهيد لدرجة أكبر من التفاعل بين الملوك والآلهة، الذى نشهده بشكل واضح فى عدد كبير من المناظر التى وصلتنا من القرن الثانى قبل الميلاد.

ومن بين اللوحات التى تصور بطلميوس الخامس لوحة أنوبيرا (بالقرب من دمنهور) (٤٣) التى تجمع بين مظهرى العبادة الملكية وقتذاك : عبادة الملك وعبادة الأسرة البطلمية. وقد صور بطلميوس ومعه كليوباترا الأولى وهو فى الوضع التقليدى الذى يبرز دوره الإلهى فى الحفاظ على أمن البلاد وحمايتها من الأعداء ، كما يتبين أيضاً من صف الآلهة المحلية المصاحبة له فى المشهد . ويتبدى ارتباط اللوحة بعبادة الأسرة البطلمية من ظهور الملوك الثلاثة السابقين هم وزوجاتهم، والكل يحمل الرموز المعتادة التى تدل على ألوهيتهم . (٤٤)

ومن معبد دير المدينة بالكرنك وصلتنا لوحة تصور بطلميوس السادس وبطلميوس الثامن وكليوباترا الثانية، ويرجع تاريخها إلى المدة ما بين عامى ١٧٠ و ١٦٤ق.م، وهى المدة التى شهدت فترة الحكم الثلاثى لهؤلاء الملوك. (٤٥) وبالنظر إلى صغر سن هؤلاء الحكام فى تلك الآونة ، فإن المشهد الذى يصورهم أمام الإله آمون رع يشير إلى ألوهيتهم بعدد قليل من الرموز؛ الأمر

الذى ربما أمكن تفسيره أيضاً فى ضوء أن المعبد مقام فى مصر العليا. [٤٦] ويقف بطلميوس السادس فى المقدمة وهو يرتدى تاج الوجه القبلى وعلى جبهته ثعبان الكوبرا، وخلفه بطلميوس الثامن وهو يرتدى تاج الوجه البحرى وعلى جبهته نفس الثعبان، وفى المؤخرة تقف كليوباترا الثانية مرتدية أيضاً تاجاً يدل على ألوهيتها ويشتمل على قرص الشمس وقرنى الكبش وريشتا إيزيس. وقد صور الثلاثة وهم يرفعون أيديهم بمستوى أكتافهم فى وضع التحية للإله آمون ومن خلفه من الآلهة الذين يظهرون جلوساً على يسار المشهد.

ومن مصر العليا وصلتنا بعض الأفاريز التى ترجع إلى عهد بطلميوس الثامن من منطقة طيبة، ويبدو الملك فى إحدى اللوحات [٤٧] وهو يرتدى تاج الوجه البحرى الذى يتقدمه أعلى جبهته ثعبان الكوبرا، وكذلك الزى الملكى الرسمى المصرى القديم، والذقن المعتادة. ويرفع الملك يديه إلى مستوى كتفيه فى الموضع المعتاد لتقديم القرابين فى مثل هذه المشاهد، وتقف خلفه (فى وضع ربما أن الفنان يريد منا أن نعتقد أنها إلى جواره) إما كليوباترا الثانية أو الثالثة، وهى تحمل أيضاً من الرموز ما يدل على ألوهيتها. ومن الكرنك هناك لوحة أخرى[٤٨] تصور الإله آمون رع والإلهة معات وهما يتلقيان القرابين من بطلميوس الثامن. وعلى الرغم من أن الجزء الذى صور فيه الملك لم يعد له وجود، فإن يده اليسرى ما تزال موجودة أمام الإله آمون وهى تحمل إناء كانت توضع فيه الخمور والزيوت. وتوضع النقوش المكتوبة إلى جوار المشهد أن بطلميوس تلقى من الإله آمون هدية ترتبط بمعات، وتلقى من معات "حكم الذى هو خفى الاسم، آمون."[٤٩] وعلى أساس هذه الهدايا الإلهية، وعلى أساس وجود معات وآمون فى هذا المشهد، باستطاعتنا أن نخمن أن بطلميوس كان يحمل أيضاً فى الجزء المفقود من هذا المنظر من الرموز المعتادة ما يدل على ألوهيته طبقاً للتقاليد المصرية.

وتصور لوحة أخرى من القرن الثانى قبل الميلاد بطلميوس الثامن وهو يتسلم من الإله حورس مهامه المقدسة، وهى موجودة فى إفريز على معبد الإلهين حورس وسبك فى كوم امبو الذى اهتم بطلميوس ببناء الاميزى أو بيت

الولادة، الذى يصور الولادة الإلهية للملك، الملحق به. [٥٠] ويحمل بطلميوس الثامن هنا، بالمقارنة بواجهة معبد دير المدينة، عدداً أكبر من الرموز مما يبين مدى اهتمامه بمظاهر ألوهيته. لقد كان بطلميوس عندئذ أكبر سناً وأكثر إدراكاً لدلالات هذه الرموز، مثلما أنه كان الملك الذى يحكم البلاد بعد وفاة أخيه . [٥١] ويرتدى بطلميوس الثامن تاج الوجه القبلى الذى يعلوه قرص الشمس والذى يبرز من جانبيه القرنان المميزان للعجل أبيس. ويمسك بطلميوس كذلك فى يده اليسرى بصولجان الآلهة، بينما تمتد يده اليمنى إلى الأمام وراحة يده مبسوطة لتتلقى ما يضعه فيها الإله حورس بيده المضمومة التى تعلوها. ومن الطريف هنا أن نلحظ أن بطلميوس يرتدى تاج الوجه القبلى، نظراً لوجود المعبد فى جنوب البلاد، على الرغم من أن الإله المانح أمامه هو حورس.

ومن كوم امبو أيضاً هناك لوحة تصور بطلميوس الثامن فى مشهد تتويج إلهىّ وهو يتلقى مهامه المقدسة (اللوحة رقم ٤). [٥٢] وقد صور بطلميوس بين إلهتين وهما تتوجانه بالتاج المزدوج الذى يتقدمه أعلى جبهته ثعبان الكوبرا، فى الوقت الذى ترتدى فيه إحدى الإلهتين تاج الجنوب والأخرى تاج الشمال. ويتشابه هذا المنظر من حيث تناغم الحركة وتناسقها بين مجموعة الشخصيات المصورة، مع مشهد تسلم بطلميوس السلطة من الإله حورس الذى سبقت الإشارة إليه. فإحدى الإلهتين تضع يدها اليمنى على كتفه الأيسر، بينما تمتد اليد اليسرى للإلهة الثانية تجاه مؤخرة رأسه، فى الوقت الذى ترفع كل منهما يدها الأخرى فى وقت واحد لتثبيت التاج فوق رأس الملك. وعلى الرغم من أن بعض الدارسين يرى فى هذه الأعمال الفنية بعض التأثيرات الفنية اليونانية [٥٣] المتمثلة فى تصوير الأجسام بشكل أقرب إلى الطبيعة، فإن هذا التأثير لم يصل إلى حد استعمال بعض رموز التأليه اليونانية فى هذا المشهد المصرى الخالص.

ومن عصر بطلميوس الثامن وصلنا أيضاً العديد من الأعمال الفنية التى تبين مدى اهتمام الملوك البطالمة المتزايد فى ذلك الوقت بتأكيد مظاهر ألوهيتهم أمام رعاياهم المصريين. [٥٤] وتمثل ظاهرة هذا الاهتمام المتزايد انعكاساً

واضـــحاً لتغير الأوضاع الاجتماعية والسياسية فى مصر البطلمية واختلافها عنها فـــى المـــرحلة السابقة. لقد ازدادت أهمية العناصر المصرية منذ موقعة رفح عام ٢١٧ق.م، مـــثلما أن الـــثورات المتكررة فى القرن الثانى فى جنوب البلاد حتمت على الملوك البطالمة أن يسعوا إلى استرضاء الكهنة وتهدئة الأوضاع بكافة السبل التـــى كان من بينها إقامة العديد من المنشآت الدينية والمعابد. وهكذا فإن المعابد التـــى أقامهـــا هـــؤلاء الملـــوك فـــى الجنوب تزودنا بعدد كبير من الأعمال الفنية والمناظـــر المرتبطة بعبادتهم الملكية والتى ترمز إلى ألوهيتهم . (٥٥) ويتضح ذلك بشـــكل خاص من مشاهد التتويج الإلهى وتسلم المهام الإلهية التى خلفها بطلميوس الثامن فى البر الغربى وفى الكرنك وفى كوم امبو وفى ادفو، والتى سبقت الإشارة إلى بعضها.

ويزودنا معهد الإله حورس فى ادفو، ربما أكثر من غيره من المعابد البطلمـــية، بفكرة واضحة عن مراحل تطور هذه العبادة وعن المعتقدات المرتبطة بها. لقد بدأ بناء هذا المعبد فى عهد بطلميوس الثالث فى عام ٢٣٧ق.م، وأتم بناءه بطلميوس الرابع؛ إلا أن بقية الملوك البطالمة اهتموا بتوسعته والإضافة إليه، حتى أن اللمســـات النهائـــية لهذا المعبد وضعها بطلميوس الثانى عشر حوالى عام ٥٧ ق.م.(٥٦) وهكـــذا، فـــإن اللوحات المصورة على جدرانه تتيح الفرصة للتمييز بين مظاهـــر عـــبادة الأسرة البطلمية من ناحية، ومظاهر عبادة الملك الحاكم من ناحية أخـــرى؛ (٥٧) بـــل وتساعدنا على التمييز بين الأدوار الإلهية المتعددة التى يقوم بها الملـــك تجـــاه الآلهـــة وتجاه البشر، والطقوس التى ينبغى عليه تأديتها للحفاظ على النظام الكونى. (٥٨)

ومـــن بـــين اللوحات التى وصلتنا مصورة على جدران هذا المعبد لـــوحة تصـــور بطلميوس التاسع وهو يرتدى تاج الوجه القبلى الذى يتقدمه أعلى جبهـــته ثعـــبان الكوبـــرا، وتتدلى أسفل ذقنه اللحية التقليدية المستعارة . (٥٩) وعلى الرغم من أنه صور فى الوضع المصرى المألوف فى مثل هذه المشاهد (من حيث الوضـــع الأمامـــى للأكـــتاف والصدر، والجانبى بالنسبة لبقية أجزاء الجسم)، فإن

أسلوب تصويره أقرب إلى أسلوب تصوير الإلهتين بوتو ونخبت اللذين شهدناهما من قبل فى لوحة تتويج والده. كذلك فإن الرداء الذى يرتديه ينسدل حتى أعلى الكعبين وقد صوره الفنان بشكل تظهر معه التفاصيل الداخلية للجسم وتضاريس عضلات القدمين والساقين. ويمسك بطلميوس فى يده اليمنى عصا الراعى التى تميز الإله آتوم ، [٦٠] وفى يده اليسرى بالصولج والمذبة اللذان يميزان الإله أوزوريس والإله خونسو. [٦١] وعلى أساس تعدد الرموز من ناحية، وعلى أساس طبيعة هذه الرموز من ناحية أخرى ، فإن اللوحة تعرفنا بمدى الاهتمام الذى أولاه الملوك البطالمة لرموز ألوهيتهم فى أثناء محاولاتهم التشبه بالآلهة المصرية وتأكيد مكانتهم المؤلهة طبقاً لمعتقدات أبناء البلاد الأصليين فى الطور الأخير من العصر البطلمى. يتضح ذلك أيضاً من اللوحة التالية التى تصور بطلميوس الثانى عشر والتى وصلتنا من معبد كوم امبو، الذى أتم بناءه . [٦٢]

ويبدو بطلميوس الثانى عشر هنا (اللوحة رقم ٥) فى مشهد تتويج مألوف يذكرنا بمشهد تتويج بطلميوس الثامن المصور على جدران المعبد ذاته؛ ومع ذلك فإن المقارنة بين المشهدين تزودنا بدليل واضح على الزيادة المضطردة لأهمية رموز التأليه . وعلى سبيل المثال فإن بطلميوس الثانى عشر يمسك فى يده اليسرى المتدلية أمامه بعلامة عنخ، وفى يده اليمنى يوجد الصولج والمذبة اللذين شهدناهما من قبل فى يد بطلميوس التاسع واللذان يشبهان الملك بالإله أوزوريس، فى الوقت الذى صورت فيه راحتا يد بطلميوس الثامن مبسوطتان وخاليتان من أية رموز. كذلك فإن بطلميوس الثانى عشر يرتدى غطاء الرأس المصرى التقليدى (*nemes*) الذى يتقدمه أعلى جبهته ثعبان الكوبرا، وتتدلى أسفل ذقنه اللحية المستعارة. ويعلو هذا الغطاء تاج يشبه تاج آتف (*Atef*) الذى يرتديه عدد من الآلهة المصرية التى من بينها الإله حورس، والذى يشتمل بدوره على عدد كبير من الرموز التى تربط بينه وبين عدد كبير من الآلهة. فبالإضافة إلى قرنى العجل أبيس اللذان يذكران بالإله آمون، هناك أيضاً أقراص الشمس التى ترمز إلى الإله رع. [٦٣] من الطريف أن نلحظ كذلك أن ظاهرة تعدد الرموز الدالة على الألوهية

لا تقتصر على بطلميوس الثانى عشر، فالإلهتان اللتان تتوجانه فى هذا المشهد تحملان أيضاً بدورهما عدداً أكبر من رموز الألوهية المصاحبة للإلهتين الموجودتين فى لوحة تتويج بطلميوس الثامن.

بالإضافة إلى اللوحات والأفاريز السابقة التى تدل على اهتمام الملوك البطالمة بالظهور على جدران المعابد المصرية فى المشاهد التقليدية المعروفة وهم يحملون من الرموز ما يدل على ألوهيتهم، هناك أيضاً ما يدل على أن كليوباترا السابعة لم تتخلف عن هذا الركب، كما يتبين من صرح معبد الإلهة حتحور فى دندره. (٦٤) كذلك فقد وصلنا أيضاً عدد كبير من التماثيل المستديرة التى أقيمت للملوك البطالمة بوصفهم آلهة، والتى تحمل من الرموز المصرية ما يدل على مكانتهم المقدسة . وتتشابه التماثيل مع اللوحات والأفاريز من حيث إنها حافظت على التقاليد الفنية المصرية المعروفة فى التصوير وبخاصة فى الأوضاع والرموز؛ إلا أنها تختلف عنها نوعاً ما من حيث اتجاهها إلى إبراز الملامح الشخصية للملوك وإلى اقتباس بعض الخصائص المميزة للأساليب الفنية اليونانية (وبخاصة فى تصوير خصلات الشعر) . وكما سنرى، فإن هذا الاتجاه يظهر فى ميدان النحت المستدير فى مرحلة مبكرة نوعاً ما بالمقارنة بوقت ظهوره فى الأفاريز، مثلما أنه يبدو أكثر قوة فى بعض التماثيل دون البعض الآخر.

ومن أقدم الأمثلة التى توضح ذلك التمثال الذى وصلنا لبطلميوس الثانى ، (٦٥) والموجود الآن فى متحف جامعة اشتراسبورج. والتمثال مصنوع من حجر الكوارتز ويعكس الأسلوب الفنى المعروف فى الأسرة الثلاثين وبخاصة فى تصوير العينين والحواجب. وبالإضافة إلى ذلك فإنه يغلب عليه الطابع المثالى فى التنفيذ؛ الأمر الذى يجعله لا يختلف فى كثير عن كافة التماثيل التى أقيمت للملوك البطالمة التالين. وقد تهشم جزء كبير من التمثال أعلى الرأس وأسفل الصدر، إلا أن هناك ما يدل على أنه كان يرتدى غطاء الرأس التقليدى الذى يرتديه الملوك فى مثل هذه التماثيل المستديرة. هناك أيضاً تمثال نصفى لأحد الملوك البطالمة يتشابه مع التمثال السابق فى أسلوب تصوير الوجه والملامح بدرجة جعلت أحد الدارسين

يذكـــر أن "نســـبة هـــذه الـــرأس إلـــى بطلميوس الثانى أمر ممكن وإن كان غير مؤكد ." [٦٦] ويبدو الملك هنا وهو يرتدى غطاء الرأس التقليدى ويعلو جبهته ثعبان الكوبـــرا بالشـــكل المعتاد. وعلى الرغم من أن الرأس تخلو من أية رموز تأليه أخـــرى، فإن هذا النوع من التماثيل كان معروفاً لدى المصريين القدماء منذ أواخر الدولة الحديثة بارتباطه بعبادة الأسلاف.

ويضـــم متحف الفاتيكان تمثالاً ضخماً لبطلميوس الثانى، كما يتبين من النقش الموجود عليه والذى يوضح أنه أقيم فى حياة الملك (اللوحة رقم ٦). [٦٧] ويـــبدو بطلمـــيوس فى الوضع الأمامى المعتاد فى التماثيل المصرية، والذى يتميز أيضـــاً بـــأن اليدين ممتدتين إلى أسفل وملتصقتين بالجسم، وبأن القدم اليسرى تتقدم اليمنـــى، وكـــذلك بوضع أصابع الإبهام فى كل من اليدين المضمومتين، وبالثوب المعـــتاد الـــذى يغطـــى الجذع. ويرتدى الملك غطاء الرأس المعهود (*nemes*)، وأعلـــى جبهـــته ثعـــبان الكوبرا الذى صور باللفتين المعتادتين على جانبى صدر الثعبان . [٦٨]

ومـــن بين التماثيل النصفية التى يعود بها الدارسون إلى أواخر القرن الـــثالث وأوائل القرن الثانى قبل الميلاد تمثال من حجر الديوريت الأسود وموجود فى متحف الفنون بجامعة ييل. ويعد هذا التمثال واحداً من "أفضل الأعمال النحتية التـــى نفـــذت للملوك البطالمة على النسق المصرى، وأكثرها إتقاناً" بالإضافة إلى كـــونه "يتبع بإخلاص التقاليد المتبعة فى النحت فى تلك الآونة." [٦٩] ويرتدى الملك فـــى هذا التمثال غطاء الرأس التقليدى الذى يبدو أعلى من المألوف ويتقدمه أعلى جبهته ثعبان الكوبرا الذى يبدو أيضاً كبير الحجم نوعاً ما بالمقارنة بالتمثال السابق، كمـــا أن العصابة هنا أكثر وضوحاً وتحديداً. وعلى أساس الأسلوب الفنى ولأنه لا تـــوجد أيـــة تماثيل مشابهة عليها نقوش من عهد الملوك الثلاثة التالين لبطلميوس الثانى، فقد تركت هوية صاحب هذا التمثال دون تحديد اكتفاء بالإشارة إلى أنه من المحتمل أن يصور أياً من هؤلاء.

من بين الأعمال التى لا نعرف أيضاً أصحابها، الرأس المنحوتة من حجر الشست والموجودة كذلك فى متحف جامعة ييل. (٧٠) ويرتدى الملك هنا أيضاً غطـــاء الرأس التقليدى الذى يتميز بأن حوافه أكثر بروزاً وبأن العصابة التى تعلو الجـــبهة ضيقة بشكل غير عادى. وهنا أيضاً فإننا نلحظ ثعبان الكوبرا فى موضعه المعـــتاد أعلـــى الجبهة وعند النهاية الأمامية للثنية الوسطى لغطاء الرأس؛ إلا أن الثعـــبان يتميـــز بأن اللفتين الموجودتين على الجانبين أكبر نوعاً ما بالمقارنة ببقية جسمه. ويتميز التمثال كذلك بمحاولة الفنان إظهار بعض الصفات الشخصية للملك وإن كـــان ذلك فى إطار المثالية المعروفة فى مثل هذه التماثيل، وبأنه صور بعض خصـــلات الشعر المتدلية تحت العصابة وأعلى الجبهة مما يعد إضافة يونانية إلى هـــذا العمـــل المصـــرى الطابـــع، (٧١) وإشـــارة إلى تاريخ متأخر نوعاً ما لإقامة التمثال. (٧٢)

وبالإضـــافة إلى التماثيل السابقة التى يرتدى أصحابها رموز التأليه المعـــتادة والمتمثلة فى غطاء الرأس المصرى التقليدى(*nemes*) الذى يتقدمه ثعبان الكوبرا، هناك بعض الأعمال التى يرتدى فيها الملوك فوقه رمزاً آخر للدلالة على ألوهيـــتهم، وهـــو التاج المزدوج. وباستطاعتنا هنا أن نلحظ أن التاج المزدوج فى هـــذه الأعمـــال لا يحـــيط بالـــرأس أعلى الجبهة وفوق الأذنين، كما فى الأفاريز واللـــوحات التـــى شـــهدناها من قبل، بل يرتكز على دائرة صغيرة منتصف أعلى الـــرأس. وعلى ما يبدو فقد بدأ هذا التقليد مع بطلميوس الرابع، وتأكد بعد ذلك فى عهـــد بطلميوس الخامس وعهد الملوك التالين له . ويضم متحف الإسكندرية رأساً ضـــخمة لتمـــثال لأحـــد الملوك البطالمة ويحتمل أنها لبطلميوس الرابع فيلوباتور (اللـــوحة رقم ٧). وتعتمد نسبة التمثال إلى هذا الملك على أساس أسلوب تصوير خصـــلات الشـــعر أعلـــى الجبهة وتحت العصابة التى تتقدم غطاء الرأس ، وعلى أســـاس الســـوالف الجانبية الطويلة نوعاً ما والتى تصل إلى منتصف الفك تقريباً. ويحمـــل الملـــك هنا من الرموز تاج النيميس وثعبان الكوبرا، ويرتدى كذلك التاج المزدوج. (٧٣)

ومـــن عهد بطلميوس الخامس وصلتنا بعض الرؤوس المنحوتة من المرمر والتى تصوره فى مرحلة مبكرة من صباه، كما يتبين من خصلة الشعر الموجـــودة على جانب رأسه الأيمن (اللوحة رقم ٨) . [٧٤] وبالإضافة إلى أن هذه الأعمـــال من مادة (المرمر) مختلفة عن أحجار التماثيل السابقة ، فإن هناك بعض الســـمات الأخـــرى التى تستلفت الانتباه، وأولها وربما أيضاً أهمها أن الفنان بشكل واضـــح بإبراز الصفات الشخصية لبطلميوس الخامس. كذلك فإن بطلميوس يرتدى العصـــابة التقلـــيدية ويضـــع على رأسه التاج المزدوج. وعلى الرغم من أن هذه الرؤوس وصفت بأنها تصوره فى ثوب الفرعون، فإن التاج المزدوج هنا يشبه فى أســـلوب ارتكـــازه علـــى الرأس التمثال من حيث إنه لا يرتكز عليها بقاعدة كبيرة بحـــيث يغطـــى تماماً جزءها العلوى، بل يتميز بصغر قاعدته وبأنه يتيح الفرصة لمشاهدة خصلات الشعر فى مؤخرة الرأس وعلى جانبيها وأعلى الجبهة والعصابة. هناك رأس أخرى لبطلميوس الخامس أيضاً من المرمر، [٧٥] إلا أنها تحمل بدلاً من العصابة ثعبان الكوبرا فى موضعه المعتاد أعلى الجبهة. وفى رأس ثالثة[٧٦] نشاهد الملك ذاته وهو يرتدى العصابة التى يتوسطها أعلى منتصف الجبهة ثعبان الكوبرا بيـــنما يوجد ما يدل أعلى الجبهة على أنه كان يرتدى التاج المزدوج الذى شاهدناه علـــى الـــرأس الأولى. ومن بين الرؤوس المصنوعة من الفسيفساء التى درستها طومبســـون هـــناك رأس فـــى حالة جيدة ترى أنها "لا بد أن تنسب" إلى بطلميوس الخـــامس. وبينما تلحظ أن الرأس توحى للوهلة الأولى بأنها تصور الإله حورس بخصـــلة الشعر المعتادة الدالة على صغر سنه، فإنها توضح أن العصابة العريضة التى يرتديها الملك، بالإضافة إلى تصوير الفنان لملامحه الشخصية، يؤكدان نسبتها إليه. [٧٧]

وتشـــترك جميع هذه الرؤوس فى أنها تحمل خصلة الشعر المعتادة علـــى الجانـــب الأيمن، [٧٨] كما أنها تبين لنا أن بطلميوس الخامس استخدم الرموز ذاتهـــا التى استخدمها الملوك السابقين للدلالة على ألوهيتهم، وأنه حافظ على التقليد الـــذى شهدناه فى عهد بطلميوس الرابع فيما يتعلق بأسلوب تصوير التاج المزدوج.

هـناك أيضاً بمتحف الإسكندرية رأس تمثال ضخم لملك بطلمى، كما يدل على ذلك أسلوب تصوير الشعر والملامح الشخصية لصاحبه. وبالمقارنة بصورة بطلميوس الخـامس على العملة، فإن هذه الرأس يمكن أن تمثله فى مرحلة متقدمة من العمر عـن التماثـيل التى شهدناها من قبل. ويرتدى بطلميوس هنا غطاء النيميس الذى يشـتمل على ثعبان الكوبرا، كما أن هناك ما يدل على أن التاج المزدوج الذى كان يرتكز على أعلى الرأس قد تهشم . (٧٩)

وتمـثل بعـض الـرؤوس التـى وصلتنا لبطلميوس السادس(٨٠) استمراراً للأسلوب السابق له فيما يتعلق بكيفية استخدام رموز التأليه. وفى الرأس الأولـى المصـنوعة مـن الجرانيت والموجودة فى متحف أثينا نشاهد بطلميوس السـادس (اللوحة رقم ٩) وهو يرتدى غطاء الرأس المصرى التقليدى الذى تتقدمه أعلـى الجبهة العصابة التى تتدلى أسفلها خصلات الشعر فى مستويين يعلو أحدهما الآخـر والتى يتوسطها أعلى الجبهة ثعبان الكوبرا فى موضعه المعتاد. كذلك فإنه يـرتدى الـتاج المزدوج الذى يرتكز فقط على جزء صغير أعلى الرأس. وتتميز الـرأس أيضـاً بمحاولة الفنان إظهار الصفات الشخصية المميزة للملك الذى وجد اسـمه مكتوباً داخل الخرطوش الملكى، وبأن أسلوب تصوير الشعر وملامح الوجه يتبع الأسلوب الفنى اليونانى بشكل واضح. (٨١)

وتبـين رأس أخرى لبطلميوس السادس فى المتحف اليونانى الرومانى بالإسـكندرية ومصنوعة أيضاً من الجرانيت اتجاه الملوك البطالمة فى القرن الثانى إلـى المحافظـة علـى الـرموز المصرية التقليدية للتأليه وعلى بعض خصائص الأسـلوب الفنـى المصـرى، والجمـع بينها وبين الأسلوب الفنى اليونانى فى آن واحـد.(٨٢) وكما يقول أحد أهم دارسى الفن الهللينستى فى وقتنا الحالى، فإن هذين الرأسـين مـن بـين الأعمال التى تمثل "أكثر المحاولات أهمية تجاه مزج حقيقى للأسـلوبين الفنيين اليونانى والمصرى" (٨٣) (بالمقارنة بمجرد وضعهما إلى جوار بعضـهما الـبعض). (٨٤) ويـرتدى بطلمـيوس هنا أيضاً غطاء الرأس التقليدى، والعصـابة التى يتوسطها ثعبان الكوبرا فى مكانه المألوف، وتختلف الرأس هنا فى

أنهـــا لا تحتفظ بالتاج المزدوج كما فى حالة الرأس السابقة، والذى كان مضافاً من مادة أخرى مختلفة عن الرخام الذى صنع منه التمثال. (٨٥)

هناك رأس من حجر الديوريت موجودة فى متحف الفنون ببروكسل وتنتمـــى إلـــى نوع التماثيل المعروف باسم "فيسكون"، فى إشارة واضحة إلى بدانة صـــاحب التمـــثال (اللـــوحة رقـــم ١٠)، وعلى ما يبدو فإن هناك إجماع عام بين الدارســـين علـــى نسبتها إلى الملك بطلميوس الثامن ، (٨٦) الذى اشتهر بهذا اللقب. ويرتدى الملك هنا التاج المزدوج الذى يتقدمه ثعبان الكوبرا والذى يتميز بدوره بأن صـــدر الثعبان يشغل حيزاً أكبر بالمقارنة باللفتين الموجودتين على جانبيه. ويمثل التضـــاد بـــين الأسلوب المصرى الخالص فى تصوير التاج والثعبان وبين أسلوب تصـــوير الـــوجه ببدانـــته الواضـــحة ومحاولـــة الفنان تصوير الملامح الشخصية لبطلميوس الثامن والتى تشبه ملامحه التى وصلتنا على العملة مشكلة للدراسين فى محاولاتهم تحديد الأسلوب الفنى الذى ينتمى إليه هذا العمل. (٨٧)

بالإضـــافة إلى هذه الأعمال السابقة توجد أيضاً بعض التماثيل المتأخرة التـــى يصعب فى كثير من الأحيان تحديد هوية أصحابها؛ نظراً لعدم وجود صور مـــؤكدة علـــى العملـــة للملوك البطالمة المتأخرين من الثامن إلى الثانى عشر. (٨٨) وهكـــذا فـــإن الـــرأس الضخمة الموجودة فى متحف الإسكندرية يمكن أن تصور بطلمـــيوس التاســـع أو بطلمـــيوس العاشر. (٨٩) وعلى الرغم من أن الملامح تبدو شخصـــية بمعنى أنها تحمل بعض السمات المميزة لصاحب التمثال، فإن الأسلوب يغلب عليه الطابع المصرى. ويرتدى الملك هنا غطاء الرأس التقليدى الذى يتقدمه أعلـــى الجـــبهة ثعبان الكوبرا. ومما يستلفت الانتباه أن غطاء الرأس يغطى جزءاً كبيـــراً من الجبهة تاركاً مسافة ضيقة أعلى الحاجبين. هناك كذلك رأسان لتمثالين يرتدى أصحابهما غطاء الرأس التقليدى وثعبان الكوبرا. وتتميز الرأسان بخصلات الشـــعر المنسدلة أسفل عصابة الرأس أعلى الجبهة. ومن الطريف أن نلحظ هنا أن كيـــريليس، فى الوقت الذى يؤكد فيه أن هذين الرأسين لا يمكن أن يعودا إلى القرن الـــثالث أو الثانـــى قبل الميلاد على أساس أسلوبهما الفنى، ليس متأكداً من هويتهما

وما إذا كانتا لملكين مختلفين أم لملك واحد. [٩٠]

وصلنا أيضاً تمثال من البازلت لأحد الملوك البطالمة المتأخرين. ولأول وهلة يبدو التمثال متوافقاً مع بقية الأعمال التى وصلتنا من المرحلة الأخيرة من العصر البطلمى، فيما يتعلق بخصائصه الفنية. ومن أهم هذه الخصائص غطاء الرأس التقليدى (الذى صور هنا بدون خطوط) والذى يشتمل على عصابة عريضة نوعاً ما، وعلى ثعبان الكوبرا الذى يتقدم الغطاء أعلى منتصف الجبهة. ويرجع تاريخ هذا التمثال إلى القرن الأول قبل الميلاد على أساس صغر حجم رأس التمثال نسبياً بالمقارنة ببقية أجزائه، وعلى أساس عدم تقيد الفنان بشكل ملحوظ بقواعد التماثل (*asymmetry*) المطبقة عادة فى مثل هذه الأعمال. [٩١] كذلك فإننا نجهل أيضاً هوية صاحب الرأس الجرانيتية الضخمة الموجودة فى متحف الإسكندرية والتى تصور بدون شك ملكاً بطلمياً شاباً، على الرغم من أنها كانت ضمن مجموعة تقف فيها الملكة إلى يمينه؛ الأمر الذى يدل من ناحية على أهمية الدور الذى لعبته فى حياته، ويحصر من ناحية أخرى عدد الملوك الذين يمكن أن تكون الرأس لأحدهم.[٩٢] ومع ذلك، فمن المؤكد على أساس أسلوب تصوير الشعر والملامح أنها ترجع إلى أواخر القرن الثانى أو إلى القرن الأول قبل الميلاد، وأنها متأثرة بشكل واضح بالأسلوب الفنى اليونانى. وهنا أيضاً فإن الملك يرتدى غطاء الرأس المعتاد الذى يتقدمه ثعبان الكوبرا وهناك ما يدل على أنه كان يرتدى كذلك فوقه، منتصف أعلى الرأس، التاج المزدوج.

بالإضافة إلى هذه الأعمال السابقة، من أفاريز ولوحات وتماثيل مستديرة، لا نجد من المجالات الفنية الأخرى، سواء فى مجال التصوير أو العملة أو غيرها من الفنون الصغرى، ما يعرفنا بمدى انتشار الرموز المصرية الدالة على تأليه الملوك البطالمة فى مثل هذه الأعمال التى كانت رائجة على المستوى الشعبى والتى يسهل نقلها وتداولها من مكان إلى آخر وبين فئات أكبر من سكان البلاد. باستطاعتنا أن نشير إلى ختم فريد لبطلميوس الأول يظهر عليه وهو يرتدى غطاء الرأس التقليدى الذى يتقدمه ثعبان الكوبرا، [٩٣] وإلى فص ذهبى

يحمل صورة ملك بطلمى من المرحلة المتأخرة من العصر البطلمى وموجود الآن فى متحف اللوفر بباريس (اللوحة رقم ١١). [٩٤] وعلى ما يبدو فإن محاولة تأريخ هـذا الفـص لم تنجح سوى فى إرجاعه إلى منتصف القرن الثانى قبل الميلاد دون تحديـد أكيد لهوية صاحب الصورة الموجودة عليه ، [٩٥] وإن كان هناك من يرى أنـه يمكن أن يصور بطلميوس السابع. [٩٦] ويرتدى الملك هنا التاج المزدوج الذى تتدلى أسفله خصلات الشعر أعلى الجبهة، ويرتدى كذلك قلادة معات التى صورت فـى وضـع أمامـى علـى الرغم من الوضع الجانبى للرأس؛ كما هو معتاد فى الأسـلوب الفنى المصرى المطبق فى اللوحات والأفاريز المنحوتة . ومع ذلك فإن اتجـاه الملـوك البطالمة بعد بطلميوس الأول كان مختلفاً، فيما يتعلق بحمل رموز التأليه المصرية على مثل هذه الأعمال. إننا لا نجد أختاماً مشابهة لختم بطلميوس من المراحل التالية، مثلما أننا لا نجد أيضاً نماذج مشابهة لخاتم باريس، على الرغم مـن كثـرة الفصوص والأختام التى وصلتنا من العصر البطلمى. [٩٧] وهكذا فإن الرموز المصرية الدالة على ألوهية الملوك البطالمة لم تجد لها بيئة خصبة فى مثل هـذه المجالات الفنية التى كانت على ما يبدو موجهة إلى العالم اليونانى والتى كان اسـتخدامها يقتصر على هذا العنصر من بين سكان البلاد فى تلك الآونة. ويتضح مـن ذلـك أن ظاهـرة الازدواجـية التـى شهدتها البلاد فى عديد من المجالات الاجتماعـية والثقافـية الأخرى، التى تشير إلى ثقافتين وفئتين سكانيتين مختلفتين، تـنعكس أيضـاً على الرموز التى استخدمها الملوك البطالمة للدلالة على ألوهيتهم وعلى المجالات التى ظهرت فيها هذه الرموز.

لقـد اقتصر الحديث فى الصفحات السابقة (أو كاد) على الرموز التى وصـلتنا على الأفاريز المنحوتة واللوحات المصورة على جدران المعابد المصرية القديمـة وواجهاتهـا، وعلى التماثيل المستديرة التى أقيمت للملوك البطالمة. وفى واقـع الأمر تمثل هذه الأعمال المصدر الرئيس لدراسة الرموز التى حملها هؤلاء الملـوك للتأكـيد علـى ألوهيـتهم أمام أبناء البلاد الأصليين. وإذا كانت اللوحات والأفاريز توجد على جدران المعابد أو فى أروقتها، فإن التماثيل كانت توضع أيضاً

فى المعابد والساحات المقدسة. وهكذا فإن المجالات التى ظهرت فيها هذه الرموز الدينية الطابع كانت محدودة أيضاً بالمجال الدينى وبالمنشآت الدينية المصرية. ولم تكن المعابد فى مصر القديمة أماكن مغلقة، كما كان الحال فى العالم اليونانى، بل كانت العبادة فيها "تمارس علناً" فى المواسم التى تحددها الطقوس والشعائر القديمة.(٩٨) ولهذا فقد كان باستطاعة الكثيرين أن يشاهدوا هذه الرموز وأن يدركوا فى الوقت ذاته دلالاتها. وكانت هذه الدلالات سياسية فى المقام الأول، (٩٩) مثلما أن الهدف منها، سواء أكانت متعلقة بعبادة الحاكم منفرداً أم بعبادة الأسرة البطلمية ككل، كان تأكيد شرعية الحكم وتأكيد نفوذ الحاكم، الذى يعتبر الخروج على طاعته خروجاً على الآلهة.

ويتأكد هذا المفهوم (أىّ الدلالة السياسية للرموز الدينية) أيضاً من أن المجالات التى ظهرت فيها هذه الرموز لم تكن تعنى فى الأعم الأغلب بالصفات الشخصية والعلامات المميزة للملك الذى يحملها، (١٠٠) وأنها حافظت على القواعد الفنية التقليدية المرتبطة بهذه المجالات المقدسة. (١٠١) ولهذا فإنه يصعب فى كثير من الأحيان، فى حالة عدم وجود نقش مصاحب للوحة المصورة، أن نحدد صاحب هذه اللوحة أو ترتيبه بين الملوك البطالمة، مثلما أن محاولة تحديد موقعها الزمنى على أساس الأسلوب الفنى لا تخلو أيضاً من مخاطر. (١٠٢) وينطبق الأمر ذاته أيضاً على تماثيل الملوك التى وصلتنا؛ وكما شاهدنا ففى غالبية الأحيان لا نستطيع سوى وصف التماثيل بأنها ترجع إما إلى المرحلة المبكرة أو المتأخرة من العصر البطلمى. (١٠٣)

وتعرفنا بعض قرارات المجامع الكهنوتية التى عقدت فى مصر البطلمية على المجالات التى ارتبطت بها هذه الرموز الدينية. ويكفى هنا أن نشير إلى قرارين وصلنا أولهما من عهد بطلميوس الرابع، وكان قراراً صادراً عن المجمع الذى عقد فى منف عام ٢١٧ق.م. ويشير القرار إلى أن الكهنة، اعترافاً منهم بما تفضل به الملك عليهم وزيادة منهم لمظاهر التكريم التى كانت تقدم له ولأسلافه، قرروا "أن يقام تمثالان من طراز مصرى للملك وأخته فى أبرز مكان

فـــى كل معبد من معابد مصر . . . وأن يقيم كهنة المعابد الصلوات للتماثيل ثلاث مـــرات يومـــياً." (١٠٤) هناك أيضاً القرار الذى أصدره مجمع الكهنة فى منف عام ١٩٦ ق.م والذى وصلنا مسجلاً على حجر رشيد. ويؤكد هذا القرار أيضاً الأبعاد السياســـية لألوهية الحاكم، وطبيعة ومجالات رموزها فى مصر البطلمية. فبعد أن يذكـــر القـــرار قائمة الأعمال الخيرة التى قام بها بطلميوس الخامس، يشير إلى أن الكهـــنة قـــرروا أن يقام للملك: (١٠٥) فى أبرز مكان فى كل معبد تمثال من طراز مصـــرى يوضع إلى جانبه تمثال الإله الرئيس فى المعبد، وأن يقيم الكهنة الصلاة للتمثالـــين ثلاث مرات يومياً، وأن يقام لهذا الملك . . . فى كل معبد تمثال وهيكل مـــن الـــذهب يوضعان فى قدس الأقداس مع الهياكل الأخرى، وحتى يمكن تمييزه بســـهولة الآن وفى كل العصور فسوف يوضع على الهيكل التيجان الذهبية العشرة للملك، والتى سوف يوضع عليها الثعبان، كما فى حالة التيجان ذات الشكل الثعبانى الموجـــودة على الهياكل الأخرى، على أن يوضع فى وسطها التاج المعروف باسم بشـــنت (*Pshent*). . . . أن يقـــام حفـــل كبيـــر فى المعابد فى السابع عشر وفى الثلاثـــين مـــن كل شهر، لأن الملك توج فى السابع عشر من شهر بابه، وولد فى الثلاثـــين مـــن شهر مسرى، وأن يقام فى كل المعابد سنوياً عيد إجلالاً للملك يدوم خمسة أيام.

لقـــد اختفى الكثير من التماثيل والهياكل التى نص عليها هذا القرار وأمـــثاله، واختفـــى معها العديد من الرموز التى يمكن أن تساعدنا على فهم عبادة الحـــاكم ومظاهـــر ألوهيته بدرجة أكبر من الوضوح. باستطاعتنا مع ذلك أن نؤكد علـــى دور مدينة منف فى هذا المجال، الذى يعد فى واقع الأمر استمراراً لدورها فـــى المـــرحلة الســـابقة للعصر البطلمى بوصفها من أهم المدن الدينية فى مصر القديمة، (١٠٦) وعلى أن هذه الأعمال كانت تصنع من المواد التى عرفها المصريون القدماء وبرعوا فى العمل فيها، وعلى أن الأسلوب الذى نفذت به فى الأعم الأغلب كـــان أســـلوباً مصـــرياً، وكذلك كان مظهر هؤلاء الملوك والرموز التى حملوها، والآلهـــة التى تشبهوا بها. وكما تعرفنا جدران معبد كوم امبو الذى يزودنا بأطول

قائمـــة فرعونية للملوك البطالمة، فإن تماثيل هؤلاء الملوك، بوصفهم آلهة مشاركة فـــى المعابد المصرية، كانت تحمل فى الاحتفالات والمناسبات الدينية التى تحددها الديانـــة المصـــرية القديمـــة . (١٠٧) ولكـــى تؤدى رموز التأليه التى حملها الملوك البطالمة الغاية المنشودة من ورائها كان لا بد وأن تتوافق فى طبيعتها وفى أسلوب تصـــويرها، كما شهدنا، مع رموز الآلهة المصرية الأخرى، بل ومع رموز الملوك السابقين من حكام البلاد الأصليين .

د. إيمان عبد العزيز الإسكندرية ،

الحواشى

١) راجع عن هذه التغيرات الدكتور لطفى عبد الوهاب يحى، دراسات فى العصر الهلنستى: دولة البطالمة فى مصر، الإسكندرية، ١٩٩٧، صفحات ٣-٣٤؛ والدكتور أبو اليسر فرح، الشرق الأدنى فى العصرين الهللينستى والرومانى، القاهرة، ٢٠٠٢م، صفحات ٢١-٣٨؛ وأيضاً الدكتور سيد أحمد على الناصرى، تاريخ وحضارة مصر والشرق الأدنى فى العصر الهللينستى، القاهرة، ١٩٩٢، صفحات ٦٥-١٠١؛ انظر كذلك W. W. Tarn and G. T. Griffith, *Hellenistic Civilization,* 3rd edition, New York, 1967, 47-124

٢) انظر N. Lewis, *Greeks in Ptolemaic Egypt: Case Studies in the Social History of the Hellenistic World,* Oxford, 1986, 3-5 وكذلك R. S. Bagnall, "Greeks and Egyptians: Ethnicity, Status, and Religion, in R. S. Bianchi, ed., *Cleopatra's Egypt: Age of the Ptolemies,* The Brooklyn Museum, New York, 1989, 21-28

٣) راجع G. Hölbl, *Geschichte des Ptolemäerreiches: Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander dem Grossen bis zur römischen Eroberung,* Darmstadt, 1994, 19, 83, 106

٤) راجع الدكتور إبراهيم نصحى، تاريخ مصر فى عصر البطالمة، أربعة أجزاء، الجزء الرابع، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢٦٠؛ انظر كذلك B. V. Bothmer, et alii., *Egyptian Sculpture of the Late Peroid 700B.C. - A.D. 100,* The Brooklyn Museum, New York, 1960, 132-133.

٥) عن مسألة التمييز بين هذين النوعين من العبادات عند الملوك عند دراستنا لمسألة رموز التأليه، راجع E. Winter, "Der Herrscherkult in den ägptischen ptolemäertempeln," in V. M. Strocka, *Das ptolemäische Ägypten: Akten des Internationalen Symposions*

27-29 September 1976, Mainz am Rhein, 1978, 147-159 وبخاصة ص ١٥٥؛ انظر كذلك بالنسبة للملكات J. Quaegebeur, "Cleopatra VII and the Cult of the Ptolemaic Queens," in R. S. Bianchi, ed., *Cleopatra's Egypt: Age of the Ptolmies,* The Brooklyn Museum, New York, 1989, 41-54

٦) بالنسبة للرموز اليونانية التى استخدمها هؤلاء الملوك لإظهار ألوهيتهم أمام رعاياهم اليونانيين، انظر مقالتى القادمة عن هذا الموضوع: "الرموز اليونانية لألوهية الملوك البطالمة ."

٧) راجع P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria,* vol. 1, Oxford, 1972, 313 وكذلك J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age,* London, 1986, 271 انظر أيضاً لطفى عبد الوهاب يحى، المرجع السابق، صفحات ٧٦-٨٠؛ وكذلك Hölbl, *op. cit.,* 83-90

٨) انظر A. E. Samuel, *From Athens to Alexandria: Hellenism and Social Goals in Ptolemaic Egypt,* Lovanii, 1983, 77 with note 36 حيث يورد قائمة بكل المناسبات والأماكن التى قدم الإسكندر فيها القرابين لآلهة محلية.

٩) راجع سيد أحمد على الناصرى، المرجع السابق، صفحات ٧٢-٧٣

١٠) انظر الدكتور مصطفى العبادى، مصر من الإسكندر إلى الفتح العربى، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢١؛ وكذلك سيد أحمد على الناصرى، المرجع السابق، ص ٧٤

١١) راجع Hölbl, *op. cit.,* 4 وأيضاً إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الأول، صفحات ١٣ - ١٦

١٢) انظر لطفى عبد الوهاب يحى، المرجع السابق، صفحات ٧٤-٧٥، ٨٠، ١٢٠

١٣) انظر Fraser, *op. cit.,* 215 وكذلك، مصطفى العبادى، المرجع السابق، ص ٥٢

١٤) راجع: L. E. S. Edwards, *The Cambridge Ancient History,* 3RD ed., vol. I. pt. 2, 35-40 وكذلك A. Moret, *The Nile and Egyptian Civilization,* London, 1972, 146-167

١٥) راجع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الرابع، ص ٣٤٦ (مع شكل رقم ١)، حيث يؤكد: "أن الفن المصرى فى بداية عصر البطالمة كان حلقة من حلقات فن العصر الصاوى."

١٦) انظر J.-C. Goyon, "Ptolemaic Egypt: Priests and the Traditional Religion," in R. S. Bianchi, ed., *Cleopatra's Egypt: Age of the Ptolemies,* The Brooklyn Museum, New York, 1989, 30-35

١٧) راجع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، صفحات ١٦، ٣١؛ مع الحاشية السابقة رقم ١٥

١٨) انظر صورة هذه اللوحة فى Hölbl, *op. cit.,* 75

١٩) كما يلحظ Bowman, *op. cit.,* 22 وراجع Bevan, *op. cit.,* 27-28, 32

٢٠) راجع Hölbl, *op. cit.,* 72-73

٢١) انظر R. S. Bianchi, ed., C*leopatra's Egypt: Age of the Ptolmies,* The Brooklyn Museum, New York, 1989, 100-101

٢٢) ربما من المناسب هنا أن نذكر ثانية أن الملك فى العقيدة المصرية كان ابناً للإله حورس ويمثل صورته الأرضية، انظر إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، صفحات ٥ – ٦

٢٣) راجع Goyon, *op. cit.,* 29

٢٤) راجع Hölbl, *op. cit.,* 56 with note 114 and 73-4 with note 15

٢٥) عن أهمية التمييز بين هذين المظهرين من مظاهر قدسية الحاكم، انظر الحاشية السابقة رقم ٥ وكذلك Hölbl, *op. cit.,* 105-106؛ وأيضاً Fraser, *op. cit.,* 213-215

٢٦) عـن موضـوع تألـيه أرسـينوى الثانية وتاريخ هذا التأليه، انظر مصطفى العبادى، المرجع السابق، ص ٦٣؛ وكذلك Fraser, *op. cit.*, 216؛ وأيضاً Bevan, *op. cit.*, 121-122

٢٧) يلحـظ Bevan, *op. cit.*, 121-122 أن أرسـينوى الثانية حصلت فى لوحة بيثوم على ألقاب تكريم إلهية لم تحصل عليها أى من الملكات البطلميات السابقات.

٢٨) راجـع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٣؛ وأيضاً Hölbl, *op. cit.*, 78-79

٢٩) انظر Quaegebeur, *op. cit.*, 45 with fig. 17 on page 46

٣٠) راجع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٧

٣١) انظر Hölbl, *op. cit.*, 76-77؛ حيث يوجد رسم تخطيطى للمشهد.

٣٢) انظر Bowmann, *op. cit.*, 220

٣٣) راجع Bianchi, *op. cit.*, 103-105

٣٤) عـن كـون الصاعقة أحد رموز زيوس بوصفه إلهاً للسماء، انظر، على سبيل المثال: O. Seyfert, *A Dictionary of Classical Antiquities*, New York, 1961, s.v. *Zeus*

٣٥) راجـع Hölbl, *op. cit.*, 80، الـذى يلحظ أن العمل فى هذا الصرح أتمه بطلمـيوس الـرابع؛ وانظـر كذلك إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٥

٣٦) عن هذين المشهدين راجع Quaegebeur, *op. cit.*, 48-49

٣٧) انظر Winter, *op. cit.*, 148-149

٣٨) راجـع Quaegebeur, *op. cit.*, 48 الذى يرى فى هذا الزىّ نوعاً جديداً مـن الرداء الذى يرتديه الملوك فى احتفال الحب سد، أو تجديد شباب الملك، وقـارن كـذلك راجـع Bevan, *op. cit.*, 216، الذى يرى فيه نوعاً من الخروج غير المألوف عن المناظر المشابهة.

٣٩) راجـــع Hölbl, *op. cit.*, 76 الـــذى يلحظ أن بيرينيكى الثانية كانت أول ملكة تحصل على لقب ملكى مشتق من اسم حورس.

٤٠) راجع Quaegebeur, *op. cit.*, 48

٤١) انظر Bianchi, *op. cit.*, 105

٤٢) راجع Quaegebeur, *op. cit.*, 49 وكذلك Winter, *op. cit.*, 153-154

٤٣) راجع Quaegebeur, *op. cit.*, 49

٤٤) انظـــر الحاشـــية الســـابقة، حـــيث توجد إشارة إلى اللوحة التى يظهر فيها بطلميوس الخامس فى مشهد من مشاهد عبادة الأسرة البطلمية أمام أبنائه على جدران معبد ادفو؛ وأيضاً إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٩

٤٥) عـــن فتـــرة الحكـــم الثلاثى انظر أبو اليسر فرح، المرجع السابق، ص ٧٤؛ وبالنسبة للوحة انظر Hölbl, *op. cit.*, 241

٤٦) انظـــر Bianchi, *op. cit.*, 110-111 عـــن أهمية مراعاة وجود بعض الفـــوارق الإقليمية داخل البلاد فيما يتعلق بدراسة الأساليب الفنية المطبقة فى النحت البطلمى.

٤٧) انظر Bianchi, *op. cit.*, 109- 110

٤٨) انظر Bianchi, *op. cit.*, 110- 112

٤٩) انظر Bianchi, *op. cit.*, 110-111

٥٠) راجع Pollitt, *op. cit.*, 260 وكذلك Bevan, *op. cit.*, 322

٥١) كـــان ذلك بطبيعة الحال بمشاركة أخته فى البداية ثم أخته وابنتها كليوباترا الثالثة؛ بعد عودته من قورينه فى أعقاب وفاة أخيه عام ١٤٥ ق.م.

٥٢) راجـــع J. P. Mahaffy, *A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty*, 2nd Edition London, , 1914, 194

٥٣) راجع Brown, *op. cit.,* 29 : The representation of the female bodies is distinctively Greek in style."

٥٤) انظر إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤١

٥٥) راجع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٨ وما بعدها.

٥٦) راجع Pollitt, *op. cit.,* 260 و إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٥

٥٧) انظر Quagebeur, *op. cit.,* 49

٥٨) راجع Hölbl, *op. cit.,* 237-239 والدكتور نجيب إبراهيم ميخائيل، مصر والشرق الأدنى القديم، الجزء الرابع: الحضارة المصرية القديمة، القاهرة، ١٩٥٩، صفحات ٨٥ و ١٨٦

٥٩) انظر هذه اللوحة فى Mahaffy, *op. cit.,* 213

٦٠) انظر الدكتورة نبيلة محمد عبد الحليم، مصر القديمة: تاريخها وحضارتها، الإسكندرية، ١٩٩٩، ص٥٣، شكل ٢٤

٦١) راجع نجيب إبراهيم ميخائيل، المرجع السابق، صفحات ١٧٥، ١٨٠

٦٢) انظر Mahaffy, *op. cit.,* 228 وراجع كذلك إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٣

٦٣) راجع نجيب إبراهيم ميخائيل، المرجع السابق، ص ١٤٣

٦٤) انظر Hölbl, *op. cit.,* 252-253

٦٥) راجع Bothmer, *op. cit.,* 121; with figs. 239, 240

٦٦) راجع Bianchi, *op. cit.,* 82-83

٦٧) راجع Quegebeur, *op. cit.,* 47-48 with fig. 20

٦٨) يتشابه هذا التمثال مع التمثال الذى أقيم للإسكندر الرابع، راجع Mahaffy, *op. cit.,* 36 وأيضاً Bevan, *op. cit.,* 29 وكذلك إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الرابع، صفحات ٣٤٦-٣٤٩

٦٩) انظر Bothmer, *op. cit.,* 141 with figs. 270-271

٧٠) راجع Bianchi, *op. cit.,* 147

٧١) انظـر W. Needler, "Some Ptolemaic Sculptures in the Yale University Art Gallery," *Berytus* 9 (1948/9), 129-141, esp. 133-134

٧٢) لاحظ إشارة Bianchi, *op. cit.,* 147 إلى "الآراء اليائسة" بشأن تأريخه، وقـارن كذلك H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer,* Berlin, 1975, 37

٧٣) انظر Kyrieleis, *op. cit.,* 37, 46, with Tafel 33

٧٤) يصف Hölbl, *op. cit.,* 125 بأنها خصلة الصبا "Jugendlocke"

٧٥) راجع Bianchi, *op. cit.,* 152

٧٦) انظر Kyrieleis, *op. cit.,* Tafel 42 (3 und 4. E 3)

٧٧) راجع D. B. Thompson, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience,* Oxford, 1973, 99 with Plate LXVII, fig. 289 وقارن وصف Kyrieleis, *op. cit.,* 54 لهذه الخصلة فى التماثيل السابقة بأنها خصلة حربوقراط Harpokrates-Locke

٧٨) راجـع Bianchi, *op. cit.,* 152 الـذى يحاول الربط بين هذه الخصلة وبين التماثيل المقامة لبطلميوس الخامس فى منف.

٧٩) انظر Kyrieleis, *op. cit.,* 57 (Tafel 45)

٨٠) راجع Hölbl, *op. cit.,* 162

٨١) انظـر G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks,* New York, 1984, 230-230: "The Style is Egyptianizing and generic. . ." وراجع كذلك Needler, *op. cit.,* 134-135

٨٢) راجع Kyrieleis, *op. cit.,* 59

٨٣) انظر Pollitt, *op. cit.*, 262-263 وكذلك Richter, *op. cit.*, 235 التـــى تلحـــظ أن الرأس يغلب عليها الطابع الفنى المعروف باسم: The *Sfumato* style

٨٤) انظـــر Needler, *op. cit.*, 136: "Although the head has both Greek and Egyptian elements, was worked in Egyptian stone and in Egyptian technique, its features do not show the peculiar blend of Greek and Egyptian expression seen in later Ptolemaic period. It is not a true aesthetic fusion but is an arbitrary combination of elemensts which may have been either experimental or imposed by authority." حيث تعلق على رأس الشست الموجودة فى جامعة ييل، التى سبقت الإشارة إليها.

٨٥) راجـــع Kyrieleis, *op. cit.*, Tafel 48 وكذلك ص ٥٩، حيث يلحظ أن هـــذه الأعمـــال مـــن بين التماثيل المحددة الهوية بشكل مؤكد: sicher identifiziert؛ وانظر كذلك Richter, *op. cit.*, 235

٨٦) انظـــر Bianchi, *op. cit.*, 148-149 وقارن أيضاً صفحات (142-143) حـــيث يـــوجد تمثال مشابه ولكن للملك نيكتانيبو الثانى. راجع كذلك Bothmer, *op. cit.*, 90-91

٨٧) راجـــع Kyrieleis, *op. cit.*, 64 الـــذى يـــرى أنها تنتمى إلى الأسلوب المصرى، وانظر أيضاً (Tafel 52. 4. G 2; Tafel 53 1 und 2. G 2)؛ وقـــارن Bianchi, *op. cit.*, 148-149 مـــع الإشارات إلى المراجع والدراسات الأخرى.

٨٨) كما يلحظ Kyrieleis, *op. cit.*, 64

٨٩) راجع Kyrieleis, *op. cit.*, Tafel 60

٩٠) راجع Kyrieleis, *op. cit.*, 75 (Tafel 66)

٩١) انظر Bianchi, *op. cit.*, 157

٩٢) راجع Kyrieleis, *op. cit.*, 73-74 (Tafel 61)

٩٣) انظر صورة هذا الختم فى Mahaffy, *op. cit.*, 25

٩٤) راجع Pollitt, *op. cit.*, 263

٩٥) انظـــر G. M. A. Richter, *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans,* Part 1:*Engraved Gems of the Greeks and Etruscans, A Hisotry of Greek Art in Miniature,* New York, 1968, 159 no. 625: "Probably second century B.C."
الأمر الذى يكرره أيضاً Pollitt, *op. cit.*, 263 (under fig. 284)

٩٦) كما يرجح Kyrieleis, *op. cit.*, 63 with notes 234, 235

٩٧) راجع بشكل عام Richter, *op. cit.*, 155 ff.

٩٨) انظر نجيب إبراهيم ميخائيل، المرجع السابق، ص ١٨٥

٩٩) راجع Pollitt, *op. cit.*, 19 عن الدلالة السياسية للأعمال الفنية، وكذلك Winter, *op. cit.*, 147: "Diese Anerkennung als Paraonen und damit als religiös begründete Herren des Landes, musste politisch gesehen.

١٠٠) راجع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٢٧

١٠١) انظر إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الرابع، ص ٣٥٢

١٠٢) راجـــع، بالإضافة إلى ما سبق من أمثلة، Bianchi, *op. cit.*, 92-93 اللوحة رقم ٧

١٠٣) انظر، على سبيل المثال، Bothmer, *op. cit.*, 169-170, 176-177 ، وتعلـــيق Needler, *op. cit.*, 132-133 علـــى الرأس المرتدية تاج آتف؛ علمـــاً بأن الأمر ذاته ينطبق أيضاً على تماثيل الملكات؛ راجع Bianchi, *op. cit.*, 147

١٠٤) راجع إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٧؛ وانظر كذلك Bevan, *op. cit.*, 232

١٠٥) انظـر Bevan, *op. cit.*, 263-268 حـيث يوجد نص القرار كاملاً، وص ٢٦٧ حـيث يـوجد الاقتباس؛ وأيضاً إبراهيم نصحى، المرجع السابق، الجـزء الثانـى، صـفحات ٣٨-٣٩؛ وقارن أيضاً (فيما يتعلق بشكل التاج) Thompson, *op. cit.*, 99

١٠٦) راجـع Hölbl, *op. cit.*, 73: "Das Bild des spätzeitlichen Pharaos wurde somit vorrangig in Memphis geprägt."

١٠٧) راجع Winter, *op. cit.*, 155