أربعة أقنعة جنائزية غير منشورة بمتحف ملوي

ناهد عوض نورالهادي يحي

مدرس بقسم الآثار، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر

Nahed.Awad@mu.edu.eg

الملخص: تُعد عقيدة البعث والخلود هي الدافع المباشر في عمل الأقنعة الجنائزية وتطورها، فقد حافظت هذه العقيدة على شكل المتوفى دون تغيير حتى لا تخطئه الروح عند عودتها إلى الجسد مرة أخرى؛ لذا؛ حرص الفنان المصري منذ أقدم العصور على الانتصار على الموت والفناء، فقام بصنع أعظم أعمال الفن القديم والتي من شأنها أن تمنح الخلود في العالم الآخر، وكانت الأقنعة من بين تلك الأعمال.

يهدف هذا البحث إلى دراسة أربعة من الأقنعة الجنائزية الجصية الملونة لم تنشر من قبل، ويقدم البحث دراسة وصفية لهذه الأقنعة، وقد تضمنت هذه الدراسة رقم التسجيل، ومقاسات تلك الأقنعة، والحالة الراهنة للأقنعة، ثم أعقب ذلك وصفًا مفصلًا للأقنعة، ثم تلتها الدراسة التحليلية وتشملُ مادة الصنع، والتقنيات المستخدمة في تلك الأقنعة، والألوان المستخدمة، وطرق تنفيذ العيون، وطرق تصفيف الشَّعْر، الحلي والأكاليل، الخصائص الفنية لهذه الأقنعة، أحياء أم أمواتًا، والأجناس المصورة بتلك الأقنعة، ومصدر هذه الأقنعة، ثم تلى ذلك استخدام المنهج المقارن لتحديد مصدر وتأريخ دقيق لهذه الأقنعة. وتبين من خلال الدراسة المقدمة لهذه الأقنعة أنها تتميز بالتنوع والثراء الفني، كما أنها تنتمي إلى فترات زمنية مختلفة.

قناع رقم (١) محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل (٣٠٤)، ويمثل صبيًا حديث السن.

قناع رقم (٢) محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل (٣١٩)، ويمثل شابًّا.

قناع رقم (٣) محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل(٢٩٦) ، ويمثل فتاة في مقتبل العمر.

قناع رقم (٤) محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل(٣٠٥) ، ويمثل سيدة .

الكلمات الدالة: أقنعة جصية – طرق تصفيف شَعْر– حلي.

Unpublished four funerary masks in Mallwi museum

Nahed Awad Nour Elhady Yehia

Lecture at Archaeology Dep., Faculty of arts, Minia

University, Egypt

nahed.awad@mu.edu.eg

Abstract: The doctrine of immortality and resurrection is the direct motive in the work and development of funeral masks. This doctrine has kept the shape of the deceased unchanged so that the spirit does not mistake it once again; Thus, since ancient times, the Egyptian artist has been keen to triumph over death and mortality, making the greatest works of ancient art that would give immortality in the other world. Masks were among those works.

This research aims to study four colorful stucco funeral masks that have not been published before and the research provides a descriptive study of these masks, which included the registration number and the measurements of those masks, and the current state of the masks, followed by a detailed description of the masks, Then the analytical study followed and included the manufacture material, the techniques used in those masks, Colors used, eye execution methods, hairdressing methods, ornaments and garlands, the technical characteristics of these masks, alive or dead, and the races depicted by these masks and the source of such masks, followed by the use of a comparative approach to determine the exporter and the exact date of such masks. The presented study showed that the masks were diverse and technically affluent and belonged to different time periods.

Mask No. (1) preserved in Mallawi Museum, registration number (304), and represents a young boy.

Mask No. (2) preserved in Mallawi Museum, registration number (319), and represents a young man.

Mask No. (3) preserved in Mallawi Museum, registration number (296), and represents a girl of a young age.

Mask number (4) preserved in Mallawi Museum, registration number (305), representing a woman.

Keywords: stucco masks - hairdressing methods – ornaments.

مقدمة:

تُعد عقيدة البعث والخلود من أهم مقومات الحضارة المصرية القديمة، حيث آمن المصريون القدماء بفكرة الحياة بعد الموت، وأن الإنسان سوف يحيا حياة حقيقية بعد الموت يبرأ فيها من كل ماعاناه في الدنيا من مشكلات وعقبات، وينعم فيها بحياة النقاهة بعد موته. وربما كانت الأجساد الميتة التي تدفن في رمال الصحراء قبل توصلهم إلى معرفة التحنيط محتفظة بكامل هيئتها، هى الدافع الذي أوحى لهم في البداية بفكرة البقاء والخلود[١]. وتعتبر عقيدة البعث والخلود هي الدافع المباشر في عمل الأقنعة الجنائزية وتطورها، فقد حافظت هذه العقيدة على شكل المتوفي دون تغيير؛ حتي لا تخطئه الروح عند عودتها إلى الجسد مرة أخرى[٢]، وهذا ما دفعهم إلى معرفة التحنيط[٣]؛ حيث تأتي الروح إلى جسد المتوفي في صورة عنصرين هما: (البا) والتي تمثل روح الحركة.[٤] و(الكا) وهي القرين[٥]. ويعتبر فقدان رأس المتوفي من أسوأ الأمور التي يخافها المصري القديم في العالم الآخر[٦]؛ ومن ثم، فقد اهتم المصري القديم اهتمامًا كبيرًا بحماية رأس المتوفي؛ وذلك لحفظ الجسد [٧]، ومن أجل ذلك، قام بصياغة التعاويذ الدينية لمنع قطع رأس الرجل في مملكة الموتى (فصل ٤٣ من كتاب الموتى إن رأس أوزرويس يجب ألا تؤخذ منه، ورأسي يجب ألا تؤخذ مني[٨]) ، وقد تأثرت الفنون المصرية بالجانب الديني، فشيدوا المقابر، وزينوها بالرسومات

---

[١] ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ط.١، ترجمة أحمد قدري، مراجعة محمود ماهر طه (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٦)، ٣.
رمضان عبده، تاريخ مصر القديم، ج٢ (القاهرة: وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٤)، ٢٨٩- ٢٩٠.
Gohn Taylor, et al, "Before Portraits: Burial Practices In Pharaonic Egypt" in *Ancient Faces*, ed. Susan Walker, et al. (London: British Museum, 2001) 9-10.

[2] Arthur Frank Shore, *Portrait Painting from Roman Egypt* (London: the British Museum Press, 1962), 25.
منال محمد علي الوكيل، "أقنعة الكارتوناج في مصر في العصر اليوناني والروماني في مصر"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم تاريخ الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠١٢)، ٢١.

[3] Shore, *Portrait Painting*, 25.

[٤] منى حجاج، "الأقنعة الجصية المذهبة من مكتبة الإسكندرية" مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج. ٦٢، ج. ٤ (٢٠٠٢): ١٣٠ .

[٥] الكا أو القرين: كائن روحي مستقل يخلق عند مولد الإنسان، ويمثل قوى الحياة في الإنسان، تبقى معه طيلة حياته، ثم تحيا في المقبرة بعد وفاته، ولكن هذه الحياة لا يمكن تخطيها إلا إذا توافرت بعض الشروط، منها: تحنيط الجثة حتى تحتفظ بصورتها الدنيوية، فتتعرف عليه الكا، والكا هي الصورة المادية للمتوفى التي تتخذ شكله. ومن ثم فكانت توضع في المقبرة علي شكل تمثال يتخذ هيئة المتوفى، ويطلق عليه اسم تمثال الكا، وكانت الكا في الأصل خاصة بالملوك فقط، وتدريجيًا أصبح هذا الامتياز الملكي حقًا لعامة الشعب. ويمثل القرين بذراعين مرفوعين، وتُقدم القرابين إلى تمثال الكا، و تُتلى له الشعائر، ويحرق البخور أمامه. لمعرفة المزيد عن مكونات الجسد، انظر: رمضان عبده، تاريخ مصر القديم، ج. ٢، ٢٩٤- ٢٩٩؛ إريك هورننج، وادي الملوك أفق الأبدية العالم الآخر لدى قدماء المصريين، ترجمة: محمد العزب موسى، مراجعة محمود ماهر طه (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٧)، ١٧٧- ١٨٠؛ زكي نجيب محمود، الشرق الفنان (دبي: مطابع دار القلم، المكتبة الثقافية ، د. ت)، ١٣٠- ١٣١.

[6] John H. Taylor, et al, "Masks in Ancient Egypt: the image of divinity ", in : *Masks the Art of Expression*, ed. Jhon Mack, (London: the British Museum press, 1994), 174.

[7] Lorelie Corcoran, et al, "Masks" In *: Oxford Encyclopedi of Ancient Egypt*. vol.2, edited by Donald B. Redford, (Cairo: American University press, 2001), 346.

[8] Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 178.

والتصاوير، ووضعوا بها التماثيل التى جاءت مطابقة الشبه لأصحابها الموتى؛ حتى لا يقع القرين ضحية للخطأ حين يريد أن يسكن في غلافه البدني[١].

واعتنق كل من: اليونانيين والرومان الذين استوطنوا مصر عقائد المصريين القدماء، فهي أكثر أملًا من عقائدهم الخاصة بالإيمان بالبقاء، فبلاد الأموات تمثل المكان الذي يعيش فيه المتوفي بسلام بجوار أوزوريس ومعه كل الخيرات، ولكنها أيضًا بلاد يسودها الظلام ومحفوفة بالمخاطر، فلم يعد أحد منها. [٢] وكان الموتى ينعتون بأوزوريس، بينما تنعت السيدات بحاتحور [٣] .

أهداف الدراسة:

إلقاء الضوء على أربعة من الأقنعة الجنائزية[٤] المحفوظة بمتحف ملوي[٥] والمسجلة بأرقام (٢٩٦– ٣٠٤– ٣٠٥–٣١٩) لم تنشر من قبل، وقد جاءت الأقنعة أرقام (٢٩٦، ٣٠٥ ، ٣١٩) من المخزن المتحفي بالأشمونين،

---

[١] كرستيان ديروش، الفن المصري القديم، ترجمة أحمد محمد رضا ومحمود خليل النحاس، مراجعة عبد الحميد زايد (القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٦)، ٢٨.

[٢] يارو سلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ١٠٦.

[٣] أدلوف إرمان، ديانة مصر القديمة، نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة، ترجمة: عبد المنعم أبوبكر، محمد أنور شكرى، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥)، ٥٣٧.

[٤] وجدت أنواع مختلفة من الأقنعة، منها الأقنعة الطقسية، وأقنعة الكهنة، والأقنعة المسرحية، والأقنعة الجنائزية التي تنتمي إليها مجموعة الدراسة، والتي كانت توضع على وجه المتوفى بهدف حماية الرأس من الفقدان، بالإضافة إلى صفة القداسة التي اكتسبها من خلال مقارنته بالإله أوزوريس إله العالم الآخر، والإله رع إله الشمس. لمعرفة المزيد عن أنواع الأقنعة أغرضها واستخداماتها، انظر: مها حفني عبد النعيم، "الأقنعة في مصر اليونانية الرومانية تصميمها– ووظائفها– واستخداماتها"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٢١)، ٢– ٦؛ عن الأقنعة واستخداماتها، انظر: منال محمد على الوكيل، " أقنعة الكارتوناج "، ٧– ١٠.

[٥] تم افتتاح متحف ملوي في ٢٣ يوليو عام ١٩٦٢، وقد أعيد تجديد وافتتاح المتحف مرة أخرى فى ٢٢سبتمبر ٢٠١٦ وتعتبر مدينة ملوي من أهم المناطق الأثرية في مصر، فكانت مسرحًا للحضارات القديمة، والتي تمثلت في الحضارة المصرية القديمة، والحضارة اليونانية والرومانية، والحضارة الإسلامية، وقد ضمت مدينة ملوي العديد من القرى الأثرية، منها: تونة الجبل والأشمونين (هيرموبوليس ماجنا) والشيخ عبادة (أنتينوبوليس، وتقع تونة الجبل على بعد حوالى ١٧ كم غرب مدينة ملوي، وعلى بعد ١٠ كيلو مترات تقريبًا غرب الأشمونين، وتعتبر تونة الجبل هي الجبانة الغربية لمدينة هيرموبوليس ماجنا، حيث دفن سكان الأشمونين موتاهم بها منذ العصر المتأخر، لذا كان يطلق عليها اسم أشمونين الغرب. أما الأشمونين فكان يطلق عليها هيرموبوليس ماجنا فى العصرين اليونانى والروماني، تقع على بعد ١١ كم فى الشمال الغربي لمدينة ملوي، وكانت عاصمة للإقليم الخامس عشر من أقاليم الوجه القبلي، وكان يعرف بإقليم الأرنب، وقد سميت الأشمونين بهذا الاسم نسبة إلى شمون أو خمنو، والتي تعني بالمصرية القديمة الثمانية نسبة إلى الثامون الإلهي الذي ارتبط بالإقليم، وتعود آثارها لعصر الدولة الوسطى والحديثة والعصر اليوناني، أما أنتينوبوليس أو الشيخ عبادة حاليًا، وهي قرية صغيرة تقع على بعد ٨ كم في الجهة الشمالية الشرقية لمدينة ملوي، وتتميز هذه القرية بموقعها المتميز على الضفة الشرقية للنيل، شيدها الإمبراطور هادريان في عام ١٣٠ م، تخليدًا لذكرى وفاة صديقه أنتينوس، والذى مات غرقًا في النيل، هدمت معظم آثارها التي تعود للعصر الروماني، حُرف لفظ أنتينوس إلى أنصنا في العصر القبطي، أما في العصر الإسلامي، أُطلق عليها اسم الشيخ عبادة نسبة إلى الصحابي الجليل عبادة بن الصامت الذي شارك في فتح مصر، وقد زار عبادة هذه القرية، وشيد في طرفها مسجداً؛ لذلك أُطلق عليها اسم الشيخ عبادة. انظر:

محمد عبد التواب الحتة، حشمت مسيحة، دليل متحف آثار ملوي (القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٧٣)، ص– ز.

Katja Lembake, et al, "City of the Dead: the Necropolis of Tuna el-Gebel during the Roman Period", *Egypt in the First Millennium A.D*, ed. Elisabeth R. O'Connell, (Paris: Peelers Leuven, Walpole, MA, 2014), 83- 84.

أما قناع (٣٠٤)، فكان معروضًا بمتحف المنيا القومي، ثم نقل إلى المخزن المتحفي في البهنسا بعد غلق المتحف في عام ٢٠٠٨، واُختيرت هذه القطع للعرض المتحفي في أغسطس ٢٠١٥، ونُقلت إلى متحف ملوي في أغسطس ٢٠١٦، وعرضت للجمهور في سبتمبر ٢٠١٦.

يهدف البحث إلى معرفة المواد المستخدمة، وتقنيات صناعة تلك الأقنعة، وطرق تصفيف الشَّعْر المختلفة المصورة بالأقنعة الجصية، وطرق تنفيذ العيون بالأقنعة الجصية، والحلي والزينة التي تتزين بها السيدات بالأقنعة الجصية، والمراحل العمرية للشخصيات المصورة، والخصائص الفنية للأقنعة الجصية، وأجناس الشخصيات المصورة بتلك الأقنعة، تأريخ الأقنعة.

منهج الدراسة:

يعتمد منهج الدراسة على المنهج الوصفي، والمنهج التحليلي، والمنهج المقارن:

المنهج الأول: المنهج الوصفي، ويشمل وصفًا مفصلًا لهذه الأقنعة، من حيث: المقاسات، ووصف ملامح الشخصيات المصورة بالأقنعة، لا سيما ملامح الوجه، وطريقة تصفيف الشَّعْر، والحلي التي تتزين بها تلك الشخصيات.

المنهج الثاني: المنهج التحليلي، ويشمل تحليل جميع عناصر القناع، من حيث: مواد الصناعة، والتقنيات المستخدمة في تشكيل الأقنعة، وطرق تصفيف الشَّعْر، وطرق تنفيذ العيون، والحلي والأكاليل، والأجناس المصورة بالأقنعة، ثم أخيراً المنهج المقارن؛ لمحاولة تأريخ تلك الأقنعة تأريخًا دقيقًا.

أولًا- الدراسة الوصفية:

قناع رقم١ صورة رقم (١) (أ:ج):

قناع من الجص الملون، محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل (٣٠٤) ، يصل ارتفاعه حوالي (١٦)سم، وعرضه حوالي (١٤) سم، محيط التاج حول الرأس (١٩) سم.

حالة القناع:

القناع جيد الحفظ ، ولكن فُقد جزء من الإكليل في الجانب الأيمن من الرأس، وهناك بعض التهشيرات في مناطق متفرقة من الشَّعْر، فُقد اللون الأسود في مناطق متفرقة من الشَّعْر، وكذلك الحاجبين.

الوصف:

قناع يمثل صبيًا صغير السن، الوجه مستدير ومُمتلئ، ومُلون باللون الوردي، لم يتبق منه سوى أجزاء بسيطة في مناطق متفرقة من الوجه الملون باللون الأبيض، وهو اللون الطبيعي للجص، الشَّعْر مصفف في شكل خصلات متناثرة تعلو الجبهة في اتجاهات متعددة، يعلو الشَّعْر إكليلاً من الورود، فُقد الجانب الأيمن منه، الحاجبان مقوسان، طويلان ورفيعان، لاتزال بقايا اللون الأسود موجودة بهما، العينان لوزيتان، واسعتان، رسمت قرنية العين باللون الأسود، والعيون مرسومة وليست مطعمة، رُسم الجفن العلوي والسفلي باللون الأسود، ولكنه لا يزال واضحًا في

الجفن العلوي، الأذنان كبيرتان، الأنف صغير مستقيم، الفم صغير، الشفتان مكتنزتان يفصل بينهما خط أسود ما زالت بقاياه واضحة، والذقن دقيق يوجد بمنتصفه تجويف أو نقرة ، أو فيما يعرف بطابع الحسن (غمازة).

تعليق:

تعكس الملامح العامة لهذا القناع صورة لفتى صغيرصغير السن، ويبدو ذلك في ملامح الوجه. صور الفنان الفتى في حالة من الانتباه، ويتضح ذلك في طريقة تصوير العينين؛ حيث تنظر بتركيز نحو الأمام. يتميز الأسلوب الفني لهذا القناع بالواقعية، ويظهر ذلك بشكل واضح في العيون الواسعة والأذنين الكبيرتين، واهتمام الفنان بتصوير الخط الأسود الفاصل بين الشفتين وتحديد زوايا الفم، والذقن الصغير، والنقرة المصورة بمنتصف الذقن.

قناع رقم (٢) صورة رقم (٢)(أ:ج):

قناع من الجص الملون محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل (٣١٩)، يصل ارتفاعه حوالي (٢٤,٥)، وعرضه حوالي (١٨) سم.

حالة القناع:

فُقدت أجزاء في الجانب الأيسر من القناع، وإن كانت لا تؤثر على تكوين الوجه مطلقًا، اللون الذهبي الملون به الوجه، لم يعد باقيًا منه سوى أجزاء بسيطة في الجانب الأيسر من الجبهة، وكذلك مناطق متفرقة من الأنف والأذنين، وفقدت أيضاً أجزاء بسيطة من اللون الأسود في الشَّعْر. صُورت الخصلات الأمامية فقط من الشَّعْر، بينما الجزء الخلفي منه عبارة عن كتلة واحدة، ولم يستخدم اللون الأسود في طلائه، بينما ترك بلون الجص، فُقدت أيضاً القاعدة الزجاجية المستخدمة في تطعيم العينين .

وصف القناع:

يصور هذا القناع شابًا في مقتبل العمر، ولاتزال الملامح واضحة إلى حد كبير، الوجه بيضاوي ممتلئ أبيض اللون، أضيفت إليه طبقة من الجص المذهب، ولكنها زالت في الوقت الحالي، ولم يتبق منها سوى أجزاء قليلة في مناطق متفرقة من الوجه في الجانب الأيسر من الجبهة، وكذلك مناطق متفرقة من الأنف والأذنين ومقدمة الجفون من أعلى وأعلى الذقن، ومعظم الوجه ملون باللون الأبيض، وهو لون الجص بعد زوال اللون الذهبي، الجبهة عريضة، يُغطي الشَّعْر جزءًا كبيرًا منها؛ حيث ينسدل في خصلات مستقيمة تعلو الجبهة، بينما يأخذ شكل كتلة أعلى الرأس، والحاجبان مقوسان بشكل خفيف، ملونان باللون الأسود، ولكن زال هذا اللون. العينان لوزيتان واسعتان، يحيطهما اللون الأسود المستخدم في تكحيل العينين، بينما فقدت القاعدة الزجاجية المطعمة للعينين. الأنف كبير مستقيم، وفتحتا الأنف واسعتان. الفم صغير، والشفتان مكتنزتان، تنم عن ابتسامة رقيقة، ويفصلهما الخط الأسود. الذقن صغير، والأذن صغيرة، مصورة بشكل طبيعى متناسبة مع شكل الوجه إلى حد كبير.

تعليق:

تعكس الملامح العامة لهذا القناع صورة لشاب في مقتبل العمر؛ حيث تعكس ملامح الوجه صغر سنْهُ، وحُددت الملامح باللون الأسود، ويُستنتج من ذلك أن القناع يمثل شابًّا صغيرًا، وقد حرص الفنان على تصوير الابتسامة الرقيقة التي تعلو الشفاه. يتميز الأسلوب الفني لهذا القناع بالواقعية، ويبدو ذلك في تصوير العيون الواسعة، والأنف الكبير، ويتضح من تصوير ملامح هذا القناع أن الفنان كان مُلمًّا بقواعد التشريح، لا سيما تصويره تفاصيل الأذنين بدقة متناهية، واهتم الفنان بتصوير الخط الأسود الفاصل بين الشفتين، وتحديد زوايا الفم، والذقن الصغير.

قناع رقم (٣) صورة رقم (٣) (أ-هـ):

قناع من الجص الملون محفوظ بمتحف ملوي، رقم تسجيل (٢٩٦)، يصل ارتفاعه حوالي (٢٢) سم، وعرضه حوالي (١٤) سم.

حالة القناع:

القناع جيد الحفظ، فُقدت أجزاء كثيرة من اللون الأسود، سواء أكان ذلك في الحاجبين أم الأهداب أم مقلة العين؛ حيث لم يتبق سوى أجزاء بسيطة من طلاء المقلة، وفُقدت بعض أجزاء الطلاء في شعر الفتاة .

الوصف:

قناع يمثل فتاة في مقتبل العمر، الوجه بيضاوي مُمتلئ، ملامح الوجه هادئة، الحاجبان مقوسان زال اللون الأسود منها وإن وجدت بقاياه في الحاجب الأيسر، العينان لوزيتان واسعتان، لُونت حدقة العين باللون الأسود، الأنف مستقيم قصير، فتحتا الأنف واسعتان ملونتان باللون الأسود، الفم صغير، الشفتان مكتنزتان، يفصل بينهما خط أسود والذقن صغير، والأذنان صغيرتان بهما قرط على شكل طوق رقيق يأخذُ شكلًا مستقيمًا في أحد جوانبه، مرصع عند الأطراف بالأحجار في شكل ثلاث خرزات، الشَّعْر مصفف في شكل خصلات حلزونية تمتد حول الجبهة وأمام الأذنين، توجد جديلتان على جانبى الرأس، وجديلة ثالثة تعلو منتصف الرأس، بينما جمع الشَّعْر من الخلف في عقصة خلف الرأس، يزين الشَّعْر ثلاثة دبابيس ذهبية في مقدمة الجديلة الثالثة

تعليق:

تعكس الملامح العامة لهذا القناع فتاة في مرحلة النضج؛ حيث لا توجد تجاعيد في ملامح الوجه، بالإضافة إلى الجديلة الوسطى، وترمز هذه الجديلة إلى الطفولة أو صغر السن[1]. حدد الفنان الشَّعْر والوجه باللون الأسود، وتميز الأسلوب الفني بالواقعية، ويبدو ذلك في ملامح الوجه بكل تفاصيله المصورة بدقة وعناية. وقد ظهرت دقة الفنان وبراعته في طريقة صياغة الشَّعْر، وتزيينه بالدبابيس الذهبية، والحلية التي تعلو الجديلة الوسطى، وكذلك الحلية التي تحيط عقصة الشَّعْر خلف الرأس.

قناع رقم (٤) صورة رقم (٤) (أ- د):

قناع من الجص الملون، محفوظ بمتحف ملوي رقم تسجيل (٣٠٥)، يصل ارتفاعه من الخلف حوالي (٢٢) سم، وعرضه من أسفل حوالي(١٧) سم.

حالة القناع:

لايزال القناع محتفظًا بشكله العام، على الرغم من وجود بعض الشروخ، فيوجد شرخ يعلو القناع يبدأ من الجانب الأيمن أسفل الشَّعْر مباشرة، ثم الحاجب الأيمن، ثم الأنف من أعلى، ثم يعتري هذا الشرخ الوجنة اليسرى إلى أن يصل أسفل الأذن اليسرى، ويمتد هذا الشرخ ليشمل الجزء الخلفي من القناع أسفل الشَّعْر، وقد فُقدت أجزاء من القناع في المنطقة أسفل الرقبة وهناك جزءٌ مفقودٌ خلف القناع، وفقدت أجزاءٌ من اللون البنى الذي طُلى به الشَّعْر، ويبدو أن الوجه كان مطليًا باللون الأحمر؛ حيث يظهر بمناطق متفرقة، مثل: الشفاه، والأنف، والجبهة، والجفون، والأذن، فمن الجلي أن القناع قد تعرض لأعمال الترميم باستخدام الجص الأبيض.

[1] Marie France Aubert & Ropera Cortopassi, *Portrait funeraires de l`Égypte romaine, 1. Masques en stuc* (Paris, Musee du louver, 1998), 21.

وصف القناع:

قناع يمثل سيدة ربما في أواخر العقد الثالث من عمرها، الوجه بيضاوي، الجبهة عريضة، الحاجبان مقوسان، ملونان باللون الأسود، توجد بقايا اللون في الحاجب الأيمن. الجفون منتفخة، ملونة باللون الأسود، لا تزال بقاياه موجودة في الجفن العلوي بالعينين. العينان ضيقتان منحرفتان لأعلى، القزحية مرسومة على قاعدة جصية باللون الأسود، والعين بأكملها مطعمة بمادة زجاجية شفافة. الأنف كبير مفلطح من أسفل، فتحتا المنخارين واسعتان. الفم كبير، الشفتان مكتنزتان يفصل بينهما الخط الأسود. الذقن صغيرة عريضة. الأذنان صغيرتان بارزتان ترتدي بهما قرطًا صغيرًا عبارة عن حلقة تتسدل منها خزة في المنتصف. كما ترتدى السيدة قلادة حول الرقبة عبارة عن حبل أسود تتسدل من منتصفه دلاية على شكل أمفورا مدببة مصورة باللون الأبيض أو البيج الفاتح بشكل رأسى، بينما توجد على جانبيها دلاية على شكل أمفورا تأخذ اللون نفسه، ولكنها مصورة بشكل أفقي. وتوجد جديلة من الشَّعْر تحيط الجبهة من الأمام، وتمتد على جانبي الرأس وتحيط العقصة المسطحة التي تتوسط خلف الرأس أعلى العنق، وتتميز هذه العقصة بالشَّعْر المتداخل على هيئة شبكة. يصور من الخلف الصقر، والذي يمثل المعبود حورس في مواجهة المعبود جحوتي، وقد فُقد معظم تصويره، ولم يتبق سوى الرأس وجزء من الجانب الأيمن.

تعليق:

تعكس الملامح العامة لهذا القناع ملامح سيدة في مرحلة النضج في أواخر العقد الثالث أو بداية العقد الرابع تقريبًا، ولا توجد تجاعيد في ملامح الوجه. صور الفنان الشَّعْر باللون البنى والوجه باللون الأسود، وتميز الأسلوب الفني بالواقعية، ويبدو ذلك في ملامح الوجه لا سيما انحراف العينين لأعلى، حيث ظهرت براعة الفنان أيضًا في طريقة صياغة الشَّعْر.

صور الفنان المعبود حورس ربما في مواجهة المعبود تحوت؛ وذلك لأن الجزء الخلفي من القناع مفقود غير مكتمل، والمنظر منفذ بصورة غير متقنة، وربما يرمز المعبود حورس هنا والمصور في هيئة الصقر إلى حماية المتوفى، حيث كان هذا المنظر مألوفًا في العصرين اليوناني والروماني، ولكن كان الصقر يصور غالبًا ناشرًا أجنحته[١]، ويصور الصقر ذا الجناحين المبسوطين على عدد كبير من الصدريات، فهو أحد تمثيلات الشمس، ويرمز إلى إعادة مولد شمس الصباح وهي تخرج من الماء، وفي الوقت نفسه يمثل ولادة الشمس الخارجة من المحيط البدائى (تذكير بالخلق)، فطبقا للعقيدة الشمس تموت كل مساء[٢] ويرمز الصقر إلى إعادة مولد الشمس والتي تشير بدورها إلى بعث المتوفى. وقد وُصفت وفاة الملك في عصر بناة الأهرام بأنه طيران الصقر[٣]، ولكن يصور الصقر في هذا القناع مضموم الجناحين؛ ومن ثم يرجح هذا المنظر بعث روح المتوفى أو (البا) في هيئة الصقر.

---

[١] أحمد عطا دربالة، "السمات الفنية للتوابيت الخشبية ذات الهيئة الآدمية فى مصر الرومانية" (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٨)، ١٩٧.

[٢] فيليب سيرنج، الرموز فى الفن – الأديان – الحياة، ط.١، ترجمة: عبد الهادى عباس (دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢)، ١٧٥.

[٣] مانفرد لوركر، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: صلاح الدين رمضان و محمود ماهر (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥)، ١٧٠.

أما المعبود الآخر المصور في مواجهة المعبود حورس، فيرجح أن يكون المعبود (تحوت) إله الحكمة والمعرفة؛ حيث صُور في هيئة طائر الأيبيس، فرأس المعبود مصور باللون الأسود بالإضافة إلى شكل الرأس التي تشبه رأس طائر الأيبيس، وعند مقارنة ما تبقى من الرسم المصور خلف القناع بإحدى اللوحات؛ حيث شكل الرأس والأيدى المرفوعة من أجل تدوين أعمال المتوفي[١] يكون المعبود المصور في الغالب هو تحوت، (شكل ٢٦).

ثانيًا- الدراسة التحليلية:

حرص الفنان المصري القديم على الانتصار علي الموت والفناء، فصنع أعظم أعمال الفن القديم التي من شأنها أن تمنح الخلود في العالم الآخر[٢]، وقد مرت أعماله الفنية بعدة مراحل من التطور منذ العصور القديمة وحتى العصر الروماني، بداية من الرسومات المصورة على جدران المقابر[٣]، وتماثيل الكا، والرؤوس البديلة[٤] وصولًا إلى الأقنعة الجصية وصور الفيوم الشخصية. والتي جاءت مطابقة الشبه لأصحابها الموتى. ، وتميزت بالملامح المثالية[٥]، وكانت تخدم الغرض الديني، ولم يكن إضفاء الملامح هو الهدف، فيعتبر القناع وسيلة لرفع مرتديه إلى القداسة[٦]، ويعتبر القناع بديلًا للجسد، يمد الروح بالشكل الطبيعى للمتوفى من أجل الخلود[٧]، بالإضافة إلى المناظر المصورة على القناع، والتي ترتبط بالبعث [٨].

وقد تأثر الإغريق بعقائد المصريين الجنائزية، تلك العقائد التي ترتبط بالتحنيط، وطرق الدفن، واهتموا اهتمامًا كبيرًا بالمظهر الخارجي، وكان ذلك على حساب جودة التحنيط. وانتشرت الأقنعة المصنوعة من الكرتوناج[٩] والجص، وكان الكرتوناج الأكثر انتشارًا، وارتبطت هذه الأقنعة بمئزر يغطى الجسد، وشملت أيضًا غطاءًا للأقدام . وبالإضافة إلى التذهيب استخدمت الألوان النادرة مثل: الأحمر، والقرنفلى، والأرجوانى، والبرتقالى، والأخضر الفاتح.

---

[١] أحمد عطا دربالة، " السمات الفنية"، ٢٧٩، شكل ٧٢.

Chrstine Seeber, *Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Agypten*, Münchener ägyptologische Studien, 35 (Berlin: Deutscher Kunstverlage: 1976), Abb. 32

[2] Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 189.

[٣] منال محمد علي الوكيل، "أقنعة الكارتوناج"، ١٨.

[٤] الرؤوس البديلة: تشبه الرأس البديل (Substitute head) رأس المتوفي، وكانت تصنع من الحجر الجيري، استهدفت تعويض فقدان الرأس، وقد وجد ت هذه العادة فى مصر منذ عصر الأسرة الرابعة، تم عملها لتحل محل تماثيل الكا التى حرمها خوفو على الأفراد في عهده، فصنعت الرؤوس البديلة كى تحفظ ملامح أصحابها الموتي، للمزيد انظر: ياروسلاف تشيرني، الديانة المصرية، ١٢٣؛ مها محمد عبد النعيم، "الأقنعة"، ٥.

[5] Corcoran, "Masks", 346.

[6] Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 171.

[7] Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 176.

[8] Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 185.

[٩] الكارتوناج: يتكون الكرتوناج من مواد متنوعة ويختلف باختلاف المواد المكونة له، ولكن أشهرها: الخشب، والكتان، والبردي، والجص، حيث كانت توضع طبقات من الكتان أو البردي ، وتلصق بمادة لاصقة، ثم تغطى طبقات الكتان بالجص الناعم، ويشكل على هيئة الرأس، ويصقل جيدًا؛ لكى ترسم عليه ملامح المتوفى. انظر: منال محمد علي الوكيل، "أقنعة الكارتوناج"، ٢، ٤؛

Marica Severina Vasques, "Cernças funerárias e identidade cultural no Egito Romano: máscaras de múmia", Vol. II, (unpublished PhD, São Paulo, 2005), 40-41; William M. Flinder Petri, *Roman Portrait and Memphis, (IV)*, (London: School of Archaeology in Egypt, University College, B. Quaritich, 1911), 15.

أضيفت في الفترة البطلمية الخصلات التي تنسدل على الجبهة، التي تبرز الوجه اليونانى، وظهرت أيضًا الأقنعة الجصية[١] التي تغطى الوجه والصدر، والتي تصور عليها المناظر الجنائزية.[٢]

سار الرومان على نهج الفراعنة، واستمروا في تحنيط جثثهم وتزيينها، وإن كان التحنيط أقل جودة، ولكنهم اهتموا اهتمامًا كبيرًا بتزيين المزمياء[٣]، فقد ساد لونان من ألوان الفن الجنائزي:

النوع الأول: الصور الشخصية المصورة إما على لوحات خشبية وإما على أكفان كتانية مقواة بالجص، وقد عرفت هذه الصور باسم (لوحات الفيوم الشخصية) أو (بورتريهات الفيوم)؛ نظرًا لاكتشاف السواد الأعظم من هذه الصور في منطقة الفيوم، على الرغم من انتشار هذه الصور من شمال مصر، وحتى جنوبها، مثل: سقارة، وإخميم، والشيخ عبادة، وأسوان، وغيرها من المدن.[٤]

النوع الثاني: الأقنعة، وتعتبر الأقنعة الجصية التي استخدمت في الفترة الرومانية هي أشهر الأقنعة، فقد انعكس فتح الرومان لمصر على تطور الأقنعة، والتي تعتبر مزيجًا من العادات المصرية القديمة مع أخرى مستوحاة من فنون عالم البحر المتوسط، وبينما تميزت أقنعة الفترة البطلمية بالملامح المثالية، كانت النزعة في الفترة الرومانية الاتجاه نحو الواقعية، وتمثلت تلك الواقعية في طرق تصفيف الشَّعْر والملابس والحلى السائدة في الحياة اليومية، والتي كانت ضرورة أيضًا لاستمرار الحياة بعد الموت بالإضافة إلى المناظر الجنائزية المصورة على القناع، والتي ترتبط بالبعث والخلود، وعلى الرغم من واقعية الملامح المصورة بتلك الأقنعة الجصية، فإنها لم تكن تصور أشخاصاً بعينهم، وذلك لوجود نسخ متكررة لهذه الأقنعة، وإن كان بعضها يمثل ملامح شخصية لأفراد بعينهم[٥]، ولكن كان الفنان يقوم بعمل العديد من الأقنعة الجصية عن طريق القوالب، ثم تباع تلك الأقنعة للورش المختصة بعملية التحنيط ليتم اختيارها وشراؤها من قبل الزبائن ولكن بعد إضافة بعض اللمسات والتغييرات التي تتناسب مع المتوفى[٦].

كانت الأقنعة الجصية المبكرة تصنع وتوضع بمستوى جسم الإنسان، وفي وقت لاحق تم رفع القناع تدريجيًّا، فكانت هناك انحناءة في الرقبة، وفي القرن الثالث الميلادي أصبح عمل الرأس يتم في زاوية قائمة تقريبًا مع الجسم[٧]، والذي يعرف ببعث أوزوريس، ويرمز هذا النوع من الأقنعة إلى ارتقاء المتوفى إلى حياة جديدة[٨].

---

[١] الجص: مركب من الرمل والطين وكربونات الكالسيوم والجبس، يكون مرنًا عند خلطه بالصمغ أو غيره من المواد الراتنجية. انظر: Vasques, "Crenças funerárias," 41.

[٢] أحمد عطا دربالة، " السمات الفنية"، ٤– ٥.

Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 87.

[٣] منال محمد علي الوكيل، "أقنعة الكارتوناج"، ٢٢.

[٤] لمعرفة المزيد عن صور الفيوم الشخصية، انظر: ناهد عوض نورالهادي، " صور مومياوات الفيوم الشخصية دراسة فى الديانة والفن" (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٩).

[5] Taylor, "Masks in Ancient Egypt", 183,185.

[6] F. F. J., "An Egyptian Mummy Mask", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 8, no. 2 (1949): 9.

[7] Mary Mc, Crimmon, "Masks and Portraits in the Royal Ontario Museum", *American Journal of Archaeology*, 49, no. 1(1954): 52.

Albert M, Lythgoe, "Græco-Egyptian Portraits", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 5, no. 3 (1910): 67-72.

[8] Vasques, "Cernças funerárias," 45.

مواد وتقنيات الصناعة المستخدمة بالأقنعة[١]

صنعت الأقنعة محل الدراسة من الجص، وتعددت تقنيات وطرق صناعة الأقنعة الجصية[٢]، خلال العصر الروماني، ولكن تميزت هذه المجموعة محل الدراسة بأنها صنعت بطريقة القولبة، يستخدم في هذه الطريقة قوالب من الطين، أو البرونز أو الجبس يصب بها مادة الجص اللين، ثم يُضغط عليها بالأصابع، بعد ذلك يتم عمل بعض التفاصيل المميزة للشخصية المصورة في الجص[٣]. وعززت هذه الطريقة الإنتاج الضخم للأقنعة، وقد وُجِد نوعان من الأقنعة التي تم عملها بواسطة قوالب، هما:

النوع الأول: هي تلك الأقنعة التي تأخذ شكل صدفة، فكان الجص يُصب في قوالب من الطمي، ثم يُضط عليها بالأصابع؛ حيث توجد آثارها داخل القناع من الخلف، وتمثلت هذه الطريقة في جميع الأقنعة فيما عدا القناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) حيث ينتمي إلى قوالب النوع الثاني.

النوع الثاني: عبارة عن رؤوس مجوفة، كانت تشكل بواسطة قوالب من الطين تأخذ شكل كرة؛ حيث كان الجص يصب على كرة طينية، وبعد جفاف الجص يتخلص الصانع من الكرة، وذلك عن طريق تجويف الرقبة، ثم تثبت هذه الرأس على طبقة رفيعة من الطمي تأخذ شكل الصدفة لإضافة الذراعين والملابس، [٤]

تشكل بعض التفاصيل الدقيقة بعيدًا عن القناع بواسطة اليد، ثم تلحق بعد ذلك بالقناع، مثل: العينان والأذنان، ثم تضاف طبقة رقيقة من المصيص؛ لتظهر بعد ذلك ملامح الوجه واضحة، ثم يتم عمل الشَّعْر والأكاليل وإلحاقها بالرأس، أما العيون فتضاف مؤخرًا سواء أكانت مرسومة أو مطعمة بالزجاج[٥]. وبعد جفاف القناع، كان يُلون بألوان مختلفة، وفي بعض الأحيان كان يُذهب مثل قناع رقم (٣١٩) صورة رقم (٢). وكان القناع يُثبت بعد عملية التشكيل على المومياء من خلال ثقوب تسمح بإحاطة القناع في لفائف المومياء، فكانت الحبال تمر من خلال هذه

---

[١] تم عمل الأقنعة بشكل عام من مواد مختلفة حسب ما جادت به الطبيعة، فقد صنع البعض منها من الكتان، ومجموعة من الخشب، وأخرى من الرصاص، كما صنع بعضها من الذهب، ولكنها تعد مادة نادرة فى عمل تلك الأقنعة، نظرًا لارتفاع سعرها، أما السواد الأعظم من تلك الأقنعة، فقد صنع من مادة الجص. انظر:

Vasques, "Cernças funerárias," 41.

[٢] **طرق تشكيل الاقنعة:**

كانت الأقنعة تشكل من قبل حرفيين محليين، وكانت تشكل بعدة طرق، هي:

الطريقة الأولى: كانت تستخدم عجينة لينة من البردي، وتوضع على الوجه (المتوفى)؛ لتشكيلها بدقة كي تتماثل مع ملامح وجه المتوفى، وبعد ذلك كانت العجينة تقوى بالجص لكي تكتسب الصلابة، ثم يلصق القناع على وجه المتوفى. أما الطريقة الثانية: ويستخدم فيها قماش رقيق مبلل بالماء ومقوى بمادة الجص، ويوضع هذا القماش على الوجه في عدة طبقات، ثم تضاف الطبقة الأخيرة وهي مادة الجص اللين، ثم يترك ليجف، ويلحق بعد ذلك بالمومياء .أما الطريقة الثالثة: فهي طريقة القولبة.

صفاء سمير أبواليزيد، "دراسة لمجموعة الأقنعة الجصية المحفوظة بالمتحف الزراعى بالقاهرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد ٢٢ (٢٠٢١): ١٣٧ ؛

Vasques, "Cernças funerárias," 42

[3] Vasques, "Cernças funerárias," 42.

Colin Janson, et al, "The Conservation of the Portraits and Associated Antiquities" in: *Ancient faces, Mummy portraits from Roman Egypt*, ed. by Susan Walker, (London, British Museum press, 2001), 27.

[٥] تطعيم العيون: كانت العيون المطعمة معروفة بالأقنعة منذ عصر الدولة الحديثة، ولكن انتشر تطعيم العيون في عصر الأسرة العشرين، وكانت مادة التطعيم من الزجاج الملون أو الحجر الجيري أو المينا، أما في العصرين اليوناني والروماني، فقد شاع استخدام الزجاج غير الشفاف. للمزيد انظر: منى عبد الغني حجاج، "الأقنعة الجصية"، ١٣٧.

الثقوب؛ لتثبيت القناع فوق المومياء[١]، ويظهر أحد الثقوب واضحًا بالقناع رقم (٣٠٥) صورة رقم (٤) د . وكانت تضاف طبقة من الجص؛ لتثبيت القناع داخل لفائف المومياء[٢].

الألوان المستخدمة بالأقنعة الجصية:

حصل الفنانون المصريون القدماء ومن بعدهم الرومان على الألوان من المصادر الطبيعية، مثل: الحيوانات والخضراوات والمعادن[٣]. ويتضح من دراسة مجموعة الأقنعة الجصية السابقة أن الفنان استخدم مجموعة من الألوان الأساسية، هي: اللون الأبيض[٤]، واللون الأحمر[٥]، واللون الأسود[٦]، واللون البني[٧]، واللون الذهبي، فاستخدم اللون الأبيض في طلاء الوجه بالقناع رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣)، والقناع رقم (٣١٩) صورة رقم (٢)، واستخدم اللون الأحمر في تلوين مناطق متفرقة بالوجه في جميع الأقنعة، وأُستخدم هذا اللون أيضًا في تلوين إكليل الورود بالقناع رقم تسجيل (٣٠٤) صورة رقم (١)، وأُستخدم اللون الأسود في تلوين الشَّعْر والحواجب والرموش، وأعلى الجفون في جميع الأقنعة، وأُستخدم اللون البني الداكن في تلوين الشَّعْر بالقناع رقم ٣٠٥، واللون البني الفاتح في تلوين الإله حورس والإله تحوت، واستخدم اللون الأصفر[٨] الداكن في تلوين عنق السيدة المصورة بالقناع رقم ٣٠٥ صورة (٤)، واللون الأحمر الذي يميل إلى البني في المنطقة التي تحيط الآلهة المصورة بالقناع نفسه، واستخدم اللون الذهبي في تلوين وجه القناع رقم تسجيل (٣١٩) صورة رقم (٢)، فلا تزال آثار التذهيب موجودة بوجه القناع.

استخدمت تقنية التذهيب في هذه الأقنعة في تلوين دبابيس الرأس بقناع (٢٩٦) ، وفي تغطية الوجه بقناع (٣١٩) صورة رقم (٢)، ويشير التذهيب إلى الاستخدام الجنائزي، فعلي سبيل المثال الأكاليل المذهبة كانت ترمز

---

[1] Vasques, "Cernças Funerárias," 42.

[2] Janson, "The Conservation of the Portraits", 27.

[3] David L, Thompson, *The Artists of the Mummy Portraits* (Los Anglese: Jean Paul Getty Museum press, 1976), 8.

[٤] اللون الأبيض : عبارة عن كربونات الكالسيوم وهو مسحوق الحجر الجيري، أو كبريتات الكالسيوم وهو الجبس. انظر:

فاروق وهبة، دور الخامة في فن التصوير، ط.١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦)، ١٤.

Euphrosyne Doxiades, *the Mysterious Fayum Portraits* (Cairo: The American University Press, 2000), 98.

[٥] اللون الأحمر: يعرف بالمغرة الحمراء، فهو أكسيد طبيعي للحديد، ويوجد في مصر بكثرة وخاصة في سيناء، كما كان يستخرج من نبات الفوة ويخلط بالطباشير. انظر: الفريد لوكاس، المواد والصناعات فى مصر القديمة، ترجمة زكى إسكندر ومحمود زكريا (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩١)، ٥٦٥.

[٦] اللون الأسود: هو عبارة عن مسحوق ناعم من السناج، الذي يتخلف عن طريق أسطح الأوعية عند طهي الطعام وعلي جدران الأفران. انظر: فاروق وهبة، دور الخامة ، ١٤.

[٧] اللون البني: عبارة عن أكسيد الحديد، ويتم الحصول عليه أيضا بمزج اللون الأحمر باللون الأسود. انظر: الفريد لوكاس، المواد والصناعات، ٥٦٣.

[٨] اللون الأصفر: عبارة عن أكسيد الحديد المائي. انظر: فاروق وهبة، دور الخامة، ١٤.

للنعيم في العالم الآخر[١]، وكان الفم يذهب أحيانًا كإجلال وتوقير للمتوفى، وإضفاء صفة القداسة عليه[٢]. فالذهب بلونه الأصفر الذي لا يفنى أبدًا عبر الزمن يرمز إلى الخلود والأبدية[٣]، لا سيما خلود المتوفى في العالم الآخر؛ حيث كان يعتقد أن جلد وعظام الآلهة من الذهب الخالص [٤]، والذهب معدن لا يفنى؛ ومن ثم كان المتوفى يأمل في الأبدية مثل الآلهة في العالم الآخر.

طرق تصفيف الشَّعْر:

اتبع الرجال طرق تصفيف الشَّعْر السائدة في البلاط الإمبراطوري والتحلي بالمظهر الروماني[٥]، وتميزت موضات الشَّعْر أنها كانت تتغير بسرعة، وترجع أهمية طرق تصفيف الشَّعْر إلى أنها معينٌ جيداً للتأريخ[٦]. واهتمت السيدات أيضًا في العصر الإمبراطوري اهتمامًا كبيرًا بتصفيف الشَّعْر، فهو يشكل جزءًا رئيسًا وضروريًّا في زينة المرأة[٧]، وعلى الرغم من تنوع العادات الرومانية للنساء، فإنها كانت بسيطة، ومنها طرق تصفيف الشَّعْر التي توضح تغييرات بسيطة ومتنوعة. وقد اتبعت طرق تصفيف الشَّعْر الرومانية ما كان سائدًا في البلاط الإمبراطوري[٨]. فقد تميز القناع الأول رقم تسجيل (٣٠٤) صورة رقم (١) والذي يمثل صبيًا صغيرًا بطريقة تصفيف شعْر الإمبراطور نيرون، فكان الشَّعْر يصفف في خصلات طويلة تمتد من أعلى الرأس إلى أسفل الجبهة، ثم يفرق قليلا في المنتصف وتمتد بقية الخصلات على جانبي الرأس[٩]، أما القناع رقم تسجيل (٣١٩) صورة رقم (٢) والذي يمثل شاباً يتميز بطريقة تصفيف شعر الإمبراطور تراجان، فكان الشَّعْر يصفف في خصلات صغيرة مستقيمة أو مستديرة تعلو الجبهة والصدغين[١٠].

---

[1] Thompson, *The Artists*, 8.

[2] Schneiter B. Geoffroy, *Fayum Portraits* (London: Thammes& Hudson, 1998), 11.

لمزيد عن الألوان وتركيباتها، انظر: الفريد لوكاس، المواد والصناعات، ٥٧٠- ٥٨٨ ؛ أرنولد هاوتزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج.١ ترجمة فؤاد زكريا (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩)، ١٢٠- ١٢١.

John H.Taylor, et al, "Patterns of Colouring of Ancient Egypt, Coffins from the New kingdom to theTwenty Six Dynasty", in Colour and Painting In Ancient Egypt, edited by W. V. Davies, 164- 185. (London: the British Museum Press, 2001).

[٣] أمال محمد بيومي مهران، "الذهب واستخداماته فى مصر القديمة" (رسالة دكتوراه، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١)، ١٠٨- ١٢٢.

[4] Richard H. Wilkinson, *Symbol& Magic in Egyptian Art* (London: Thames& Hudson, 1994), 83- 84.

[5] Susan Walker, *Greek and Roman Portraits* (London: British Museum Press, 1995), 97.

[6] John H.Taylor, et al, *"* Dress" *in: Oxford Companion to Classical Civilaization*, edited by Simon Hornblower et al. (Oxford: Oxford univ press,1998), 23.

[7] Mary G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costumes& Decoratio*n (London: Adam L charles Black, 1966), 115.

Oscar Seyffert, *Classical Antiquities, Mythology Religion, Literature, Art* (Clevland and New York Meridian Books: the world publishing company, 1996), 267.

[٨] عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية، المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات الأثرية بالمتحف اليوناني الروماني، (القاهرة، ١٩٨١)، ١٨.

[9] Diana E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven and London: Yale University Press, 1992), 136, fig. 110.

[١٠] عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٨.

[10] Aubert & Cortopassi, *Portrait Funeraires*, 9.

أما القناع الثالث رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣) والذي يمثل شابة صغيرة السن، فتتفق طريقة تصفيف الشَّعْر مع إحدى الطرق السائدة لتصفيف شعر السيدات في البلاط الإمبراطوري في عصر الإمبراطور هادريان، فكان يحيط بالرأس جديلتان، بينما توجد الجديلة الثالثة بمنتصف الرأس، وتمتد من الأمام إلى الخلف، بينما يجمع الشَّعْر في كعكة أو عقصة خلف الرأس[١]، وتنسب طريقة تصفيف الشَّعْر هذه إلى الرومان، فالجديلة التي تغطي وسط الرأس ترمز إلى الطفولة وفقًا للتقاليد الإتروسكية التي تبناها الرومان، فقد ظهرت جوليا[٢] ابنة الإمبراطور أغسطس في صورها الشخصية بهذه الضفيرة[٣]. (شكل ١٢) أما القناع رقم تسجيل (٣٠٥) صور رقم (٤) والذي يمثل سيدة، فإن طريقة تصفيف الشَّعْر في هذا القناع تُشبه طريقة تصفيف شعر بروتيا كرسبينا[٤] زوجة الإمبراطور كومودوس في الفترة (١٩٢-١٨٠) م. والتي تتميز بعصابة الشَّعْر المرتفعة [٥]. (شكل ١٦).

طرق تنفيذ العيون[٦] بالأقنعة الجصية:

اهتم الفنانون اهتمامًا كبيرًا بتقنية صناعة وتلوين العيون الخاصة بالمتوفين، فقد كانت تمر بطُرقٍ مختلفة وتكاليفَ متباينة، وهناك الكثير من الأساليب المستخدَمة لتصميم وصناعة العيون، تميزت بها مجموعة الأقنعة محل الدراسة، أهمها ما يلي:

الطريقة الأولى: وهو أسلوب العيون الملونة أو المرسومة، وهو الأكثر انتشارًا ، تم استخدامه منذ القرن الأول الميلادي وحتى القرن الثالث الميلادي بشكل دائم، وقد حرص الفنان على تكثيف الضوء؛ مما يعطي شعوراً بالحياة والحيوية[٧]، ولم يظهر هذا إلا منذ القرن الثاني الميلادي، وترجع شهرة العين الملونة إلى دقة تنفيذها، فكانت الطبقة الجصية الأخيرة تُسوى باليدين للحصول على الصقل الجيد، واستخدم الفنان أيضًا خطًّا أسودًا سميكًا لتحديد الجفنين، ويتم رسم الرموش على الجفنين، واستخدم الفنان اللونَ الأبيض في المنطقة المحيطة بالقزحية، واللونَ الأسود لتلوين القزحية نفسها، دون أن يميز حدقة العين.[٨] وينتمي إلى هذه الطريقة قناع رقم تسجيل (٣٠٤) صورة رقم (١)، وقناع رقم تسجيل (٢٩٦)، صورة رقم (٣).

---

[١] عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٨.

للمزيد عن طرق تصفيف الشعر فى عصر الإمبراطور هادريان، راجع:

Wilfried Seipel, *Bilder aus dem Westensand Mummien Portraitsaus dem Agyptish Museum*, (Kairo: kunt historish Museum, Wien, 1998-1999), 204- 205, cat.102.

[2] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/MSR-Ra338-DM_%282%29.jpg Accessed in Saturday 20\4\24

https://mainzerbeobachter.com/2024/01/11/de-eigengereide-julia/ Accessed in Saturday 20\4\24

[3] Aubert & Cortopassi, *Portrait Funeraires*, 21.

Jiri Frel, *Roman Portraits* (The J. Paul Getty museum, 1981), 32-33, fig. 18.

[4] https://www.livius.org/pictures/a/roman-emperors/crispina/ Accessed Saturday 20\4\24

https://www.wikitree.com/wiki/Crispina-2 Accessed in Saturday 20\4\24

[5] Aubert & Cortopassi, *Portrait Funeraires*, 22.

[٦] أحمد عطا دربالة، "السمات الفنية"، ٢٥٥- ٢٥٦.

[٧] عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٩.

[8] Gunter Grimm, *romichen Mummienmasken aus Aegypten* (Weisbaden: Franz Steiner Verlage, 1974), 18- 19.

الطريقة الثانية: كان الفنان يصمم قزحية العين على قاعدة جصية، ثم تُغطى بطبقة رقيقة من الزجاج، في حين ترسم الجفون والرموش باللون الأسود، وهذا الأسلوب بدأ استخدامه منذ بداية القرن الثاني الميلادي خلال عصر الإمبراطور هادريان (١١٧-١٣٨)، واستمر استخدامه حتى منتصف القرن الثالث الميلادي[١]، وتتفق هذه الطريقة مع قناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤).

الطريقة الثالثة: أسلوب العين المعتمة، ويستخدم فيها لوح زجاجي صغير مقوس أبيض اللون، أو يستخدم حجر مقطوع ومصقول صقلًا جيدًا، ويكون اللوح الزجاجى محدبًا إلى حدٍّ ما ، ثم يرصع هذا اللوح بحجر أسود صغيرٍ يُمثل مُقلة العين، وبعد الانتهاء من إعداد العين، يضع الفنان طبقة من الشمع؛ لكي يلصق العينَ على الطبقة الجصية المخصصة لها في القناع، ويتميز هذا الجزء المخصص للعين بأنه محفور بدرجة قليلة لاحتواء العين، وعدم الإخلال بسمك القناع؛ ونتيجة لذلك يقوم الفنان بوضع طبقة إضافية من الجص في الناحية المقابلة من داخل القناع؛ لتكون بمثابة دعامة للعين من الخلف؛ ولتقوية الجزء الذي تم حفره لتثبيت العين[٢]. وتتفق هذه الطريقة مع قناع رقم تسجيل (٣١٩) صورة رقم (٢).

الحلي:

حرصت معظم السيدات والفتيات اللاتي صورن بالأقنعة على التزين بالحلي والمجوهرات، فهي تعكس الحالة الاجتماعية لتلك السيدات والفتيات ومدى ثرائهن، وعلى الرغم من وجود عادة أرستقراطيه تحث بعدم الإفراط في استخدام تلك الحلي، فإن المرأة حرصت على امتلاك قدر كبير من الحلي،[٣] فيمكن تحديد المكانة الاجتماعية ومعرفتها بواسطة نوع الحلي وجودته وكميته التي يستخدمها كل من: الرجال والنساء.[٤] وتميز الذوق العام في أواخر العصر الجمهوري وبداية العصر الإمبراطوري بالبساطة في إنتاج الحلي، فاتبعت الحلي في تلك الفترة النماذج الهلينستية السابقة لها، ونادراً ما اتبعت أى شيء جديد.[٥]

الأقراط:

تميزت الأقنعة محل الدراسة بنوعين من الأقراط:

النوع الأول: يعرف بقرط الطوق أو القرط الحلقي، وهو عبارة عن طوق رقيق يأخذ الشكل المستقيم ومرصع بالأحجار الكريمة على شكل ثلاث حبات من اللؤلؤ صورة رقم (٣)، (شكل ١٩)[٦]، (شكل ٢٠)[٧]، ويعرف هذا النوع باسم Hopp earning with beads، ويعد الأكثر شيوعًا من الأقراط التي تزينت بها السيدات سواء بالأقنعة الجنائزية أو لوحات الفيوم الشخصية، وتؤرخ تلك الأقراط بنهاية القرن الأول الميلادي وبداية القرن الثاني

---

[١] أحمد عطا دربالة، "السمات الفنية"، ٢٥٥.

[2] Grimm, *romichen Mummienmasken*, 19.

[3] Martin Henig, *The luxury Arts, Decorative Gems and Jewllery, A Hand book of Roman Art*, (New Yourk: Phaidon press, 1983), 158.

[4] Sabine Albersmerer, *Beazed, 5.000 years of Jewellery* (Baltimore: the Walter Art Museum, 2005), 8.

5 Heing, *The luxury Arts*, 158.

[6] Klaus Parlasca & Hellmut Seemann, *Augenblicke: Mumienportrats und agyptish Grabkunst aus romishen* (Kginkhardt& Biemann, 1999), 297, taf.196.

[7] Jack M. Ogden, "Gold Jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt" (Unpublished PhD, Department of Oriental Studies, Durham University, 1990), 162, fig. 200, 202, http://etheses.dur.ac.uk/1457/ accessed 5/4/ 2024.

الميلادي[١]، وكان هذا القرط يطعم باللؤلؤ والكريستال والعقيق، أو يستخدم زجاج تقليدًا لهذه الأحجار، وربما يرجع قرط الطوق والذي يأخذ شكل حرف ال s إلى شكل حية الأورايوس خاصة تلك المصورة وهي تنزل من قرون الآلهة. (شكل ٢١، ٢٢).[٢]

النوع الثاني: والمصور بقناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤)، فهو قرط على شكل حلقة مستديرة صغيرة، بها دلاية صغيرة من الأسفل، تأخذ شكل هرم صغير مقلوب[٣]. (شكل ٢٣)،[٤](شكل ٢٤)[٥] ، ويعتبر القرط الهرمي أحد أنواع الأقراط الشائعة في مصر الرومانية[٦]، وقد ظهر هذا النوع في القرن الأول الميلادي، وظل مستخدَمًا في القرن الثالث الميلادي.[٧]

القلادات:

تعددت أشكال وأنواع قلادات الصدر والرقبة في مصر الرومانية[٨]، ويَرى أوجدن Ogden أن القلادات تُعَد جزءًا من الطقوس الجنائزية، ولكنها لم تكن للتعبير عن أشكال القلادات الخاصة بالحياة الدنيا، ولم تكن القلادات قاصرةً على النساء فقط، وإنما ارتداها الرجال في بعض الأحيان،[٩]. وتميز قناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) بقلادة تعرف باسم قلادة الأمفورا[١٠] (شكل٢٥)[١١]، وهى عبارة عن خيط مجدول تنزل منه دلاية الأمفورا من المنتصف معلقة بشكل رأسي مع وجود أمفورا على كل جانب، ولكنها معلقة بشكل أفقي، وتميزت الامفورات باستخداماتها

---

[١] صفاء سمير ابو اليزيد، "دراسة لمجموعة الأقنعة"، ١٤٣.

[2] Ogden, "Gold Jewellery," 44, fig. 205-206.

[٣] تتكون الأقرط الهرمية من طوق مجوف ومدبب، ينسدل منه هرم حُبيبي مقلوب ثلاثي الجوانب، وهناك بعض أنواع الأقراط يتكون الهرم فيها من صفائح ذهبية مغطاة بحبيبات حتى تأخذ شكل الهرم، وهناك بعض الأنواع الأخرى والتي تكون فيها الحبيبات بدون صفائح ذهبية. للمزيد انظر:

Ogden, "Gold Jewellery," 170- 171.

[4] Doxiades, The Mysterious Fayum Portraits, 216, 235, pl. 94.

[5] Ogden, "Gold Jewellery," 48.fig. 337

[6] Ogden, "Gold Jewellery," 171, fig. 234-238.

[7] Aubert & Cortopassi, Portrait Funeraires, 27.

للمزيد عن أنواع القلادات، انظر:

Franz Cumont, *Recherches, sur le Symbolisme funéraire des roman* (Paris, 1942), 83.

Ogden, "Gold Jewellery," 181, 216.

[9] Ogden, "Gold Jewellery," 181.

[١٠] **الأمفورا:** هى نوع من الأواني الرئيسة فى العصرين اليوناني والروماني، صنعت غالبًا من الطمي الذي يتم حرقه ويعرف بالتراكوتا. تميزت الأمفورا بأغراضها المتعددة سواء كانت أغراض منزلية أم تجارية، ووُجِدت الأمفورا في جميع أنحاء العالم القديم، وكانت تستخدم في العصرين اليوناني والروماني بشكل أساسي في حفظ النبيذ والعسل والتين والملح وبعض المواد الغذائية الأخرى، وكانت تقدم بوصفها جائزة للمنتصرين في أعياد البانثينايا، واستخدمت في بعض الأحيان كشواهد قبور، وكانت تحفظ بها القرابين الجنائزية وبقايا الجثث المحترقة. وتتميز الأمفورا بجسمها الطويل البيضاوي وعنقها الأسطواني، ينزل منها مقبضان أعلى الكتف، وتحتوي القاعدة على حلقة حولها أحيانًا من الطين. انظر:

Samuel Birch, *Ancient Pottery*, 1 (London: John Murry, Albe Marie street, 1885), 196.

Nancy L. Thompson, *Roman Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007), 7.

[11] Ogden, "Gold Jewellery," 53, fig. 290.

المتعددة، ولكن الاستخدام الأكثر أهمية هنا هو استخدامها كجرار لوضع رماد الموتى، وتشير قلادات الأمفورا إلى معانى متعددة:

أولًا- الشكل الزخرفي الأنيق.

ثانيًا- ترمز الأمفورا إلى الثروة والوفرة.

ثالثًا- تعد الأمفورا جزءًا من أثاث المنزل المستخدم بواسطة النساء[١].

ومن ثم، يُرجح أن قلادة الأمفورا ترمز إلى نوع الأمفورات المستخدم بوصفه جرارًا لوضع رماد المتوفى.

الأكاليل[٢]:

يُمثل الإكليل جزءًا لا يتجزأ من العقيدة المصرية، فهو يرمز إلى التبرئة الإلهية من الآثام، ويقوم أوزوريس بتسليمه بعد محاكمة الموتى، ويرمز الإكليل إلى البراءة التي حصل عليها المتوفى أثناء المحاكمة في العالم الآخر[٣]، ومن ثم يعد الإكليل رمزًا من الرموز الجنائزية والدينية التي ترمز إلى منح السعادة والتبرئة للمتوفى في العالم الآخر، وتضمن له البعث من جديد[٤]، استخدمت الأكاليل في الاحتفالات الجنائزية، وكانت أكاليل الورود ترمز إلى المكافآت في بلاد اليونان، وفي أثينا كان الإكليل يمنح للمتوفي كمنتصر أحرز النصر في معركة الحياة [٥]، وارتبطت أكاليل الورود ارتباطاً وثيقاً بالطقوس الجنائزية[٦] فالزهور الحمراء تشكل جزءًا أساسيًا من الأكاليل الجنائزية المرتبطة بوضوح بالتجلي الشمسي للمتوفى أو بصيغة أخرى بعث المتوفى[(٧)].

وكانت الأكاليل إما تُمسك في اليد أو تُتوج بها الرأس، ويتميز قناع رقم تسجيل (٣٠٤) صورة رقم (١) بإكليل من الورود يتوج رأس الصبي الصغير.

---

[1] Kathia, Pinckernelle, F.G. A., "The Iconography of Ancient Greek and Roman Jewellery", (M. Phil. AUniversity of Glasgow History of Art, 2005), 35. https://theses.gla.ac.uk/318/2/2007pinckernellemphil.pdf (accssed:12\5\2024)

[٢] تعود فكرة أكاليل التبرئة الإلهية التي تتوج الرأس إلى عصر الدولة الوسطى، وكانت تعرف في صيغ التعاويذ باسم أكاليل التبرير، أما في عصر الدولة الحديثة، فعرفت في صيغ التعاويذ بأكاليل تيجان النصر، وقد استمر استخدام تلك الأكاليل في العصرين البطلمي والروماني، وكانت تُزين الرأس، وترمز إلى حماية المتوفى؛ حيث تنقله إلى مكانة مرتفعة. وربما ترجع تسمية الأكاليل بتيجان النصر، والتي ذُكرت في الفصل (١٩) من كتاب الموتى إلى انتصار أوزريس على أعدائه وانتصار المتوفى على الموت؛ حيث يعد هذا التاج ظاهرة طبيعية يرتديها المنتصر.انظر: ناهد عوض نور الهادى، "صور مومياوات الفيوم"، ٤٨٩- ٤٩٠؛ وفاء عطية، "الأكاليل فى الفنين اليوناني والروماني" (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٢)، ١٦٧- ١٦٨؛ أحمد عطا دربالة، "السمات الفنية"، ٢٧٤.

[٣] مانفرد لوركر، معجم المعبودات، ٢٠.

Renate Germer, *Mummies, life After Death in Ancient Egypt* **(**Munich, Prestel, Verlage, 1997), 78.

[4] Jean Louis de Cenival, *Le Livre pour sortir le jours, le livre des morts des anciens Egyptians* (Paris, 1992), 18-19.

[٥] فيليب سيرنج، الرموز فى الفن، ٤٨٧.

[6] Lorelie H. Corocoran, *Portrait Mummies from Roman Egypt* (1-iv) AR (Chicago, 1995), 63.

[7] Corocoranm, *Portrait Mummies*, 51.

الخصائص الفنية للأقنعة الجصية محل الدراسة:

١-تميزت الأقنعة الجصية بتقليد ما هو سائد في الفناء الإمبراطوري من موضات وملامح الحياة اليومية من حيث: الملابس والحلي وطرق تصفيف الشَّعْر[١].

٢-تميزت الأقنعة الجصية محل الدراسة بالواقعية في التصوير، ويظهر هذا بشكل واضح في العيون المنحرفة لأعلى بقناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤)؛ وربما يرجع هذا التأثير إلى النحات المصري القديم الذي كان ينحت تماثيلَ ذات شبهٍ تامٍّ لأصحابها؛ وربما ترجع صفة الواقعية هذه إلى روح الميت التي تتردد علي القبر، وحتى تتعرف الروح علي صاحبها، لابد وأن تتشابه صورة الوجه مع صورة المتوفى، فإذا ما فني الجسم حل التمثال محل الجسد؛ من أجل ذلك تميز فن نحت التمثال المصري القديم بالواقعية [٢]، فالفنان المصري القديم كان متمكنًا من الكفاءة الفنية التي تؤهله للتعبير عن الملامح الشخصية التي تختلف من فرد لآخر[٣]، وقد تمثلت صفة الواقعية بتلك الأقنعة حتى يشعر المرء وكأنه أمام أفراد حية لا ينقصها سوى الحركة .

٣-تصوير الانفعالات والتعبيرات على الوجه، تلك الانفعالات التي تتمثل في نظرة الانتباه والعمق في التأمل والتفكير.

٤-تميزت أقنعة الدراسة فيما عدا قناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) بالعيون الواسعة، تلك السمة التي تُميز الفن المصري القديم، فقد أدت العيون في التصوير المصري دورًا مهمًّا، وقد تميز الفنان المصري بالمغالاة في تصوير العيون الواسعة، وقاد الاهتمام بتصوير العيون إلي إنجاز عيون أكثر تعبيرًا في مكان ضيق[٤]، فالعيون تعطي للوجه قوته وسحره، ويبدو أن الفنان كان على دراية بأهمية العين، فقد دفعتهم إلى إبداع أكبر قدر من التعبير في أقل مساحة ممكنة، فالعيون تضفي الحياة لوجه الفقيد.

٥-تتميز الشفاه بأنها محددة الحواف وبخاصة الحواف الجانبية التي تتجه لأعلى، وهي سمة معروفة بمنحوتات الحضارة المصرية القديمة، وكذلك البطلمية والتي تأثرت بالمنحوتات المصرية[٥].

٦-يعتبر التمويه أو التذهيب من أهم السمات الفنية المصرية ويتميز قناع رقم (٣١٩) صورة رقم (٢) بالوجه المذهب، فكان يعتقد أن الجسد في العالم الآخر مقدسًا لكونه يأخذ لون البشرة الذهبية اللامعة ومن ثم يمنحه الخلود من خلال طبيعته الخالدة الباقية ومن بريقه الدائم، وذلك عن طريق قراءة التعاويذ السحرية[٦].

٧- اختلفت الأقنعة من حيث الحجم، فمنها ما كان يُغطي الوجه فقط، مثل قناع رقم تسجيل ٣٠٤ صورة رقم (١)، أو كان يمتد حتى الرقبة مثل: قناع (٣١٩) صورة رقم (٢)، وقناع رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣) ، أو يشمل جزء من الصدر قناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) .

---

[1] Janson, "The Conservation of the Portraits", 14.

[٢] عبد الحميد زايد، خصائص الفن المصري القديم (القاهرة: عالم الفكر، ١٩٧٨)، ١١ .

[٣] وليم هـ. بيك، فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفي وأحمد قدري (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٧٧)، ١٢٤.

[4] Doxiades, *The Mysterious fayum portraits*, 91.

[٥] منى عبد الغني حجاج، "الأقنعة الجصية، ١٤٠.

[6] Wilkinson, *Symbol &Magic*, 84.

أحياء أم أموات:

تميَّزت الأقنعة بوجه عام ومجموعة الأقنعة محل الدراسة بوجه خاص، أنها تصور أشخاص لا تتجاوز أعمارهم الأربعين، وكذلك توجد مجموعة كبيرة من الأقنعة تصور أطفالًا وصبية صغارًا وكذلك شبابًا، ولكن هناك نسبة بسيطة من الأقنعة تصور شيوخًا. واختلف العلماء حول حقيقة هذه الصور: هل نفذت هذه الأقنعة قبل الوفاة أم بعدها؟ فذهب البعض إلى القول بأن الأقنعة كانت تصور أثناء حياة أصحابها، ثم تلحق بالمومياء بعد الوفاة[١]، والبعض الآخر يشير إلى أن هذه الأقنعة صُورت بعد الوفاة وليس أدل على ذلك أقنعة الأطفال التي عثر عليها في مناطق متفرقة، ومما لا شك فيه أن تلك الأقنعة مصورة بعد الوفاة، وكذلك مجموعة الأقنعة التي تصور كبار السن[٢]؛ ومن ثم يرجح أن الأقنعة تصور ملامح أصحابها بعد الوفاة؛ وذلك للأسباب التالية:

- قام باجنال Bagnal بإجراء بعض الإحصاءات حول معدل أعمار الأشخاص عند الوفاة، ومن نتائج هذه الإحصاءات أن سكان الوادي كانت تتراوح أعمارهم عند الوفاة ما بين (٢٢,٥ ، ٢٥) سنة، وثلاثة بالمائة فقط يصلون إلى ما بعد سن الستين عند الوفاة[٣].
- ذكرت منى حجاج عن تاكر Tucker، والتي قامت بدراسة معملية لبعض مومياوات الواحات البحرية، وأثبتت أن متوسط معدل سن الوفاة بالواحات يتراوح بين ٢٥- ٣٥ سنة، على الرغم من الغذاء الصحى لسكان الواحات، بالإضافة إلى أنهم لا يعانون من التوتر والازدحام الذي يعانية سكان الوادي في القرى والمدن التي كانت تنتشر بها الأمراض المعدية، وقد تسبب ذلك في موت نصف سكان الوادي وهم لا يزالون في طور الطفولة[٤] وهو ما يفسر انتشار أقنعة الأطفال بين مجموعات الأقنعة[٥].
- ومن حيث العقيدة لاسيما العقيدة المصرية، والعقيدة الرومانية أيضًا فهى تؤكد أن الأقنعة صُنعت بعد الوفاة، فقد تمت الإشارة من قبل أن العقيدة المصرية، لا سيما عقيدة البعث والخلود هي الدافع المباشر في عمل الأقنعة وتطورها،[٦] فالغرض من الأقنعة منبعه عادات المصريين القدماء، ومعتقداتهم في عودة الروح إلي الجسد مرة أخرى في العالم الآخر، ويوضح هذا ارتباط الأقنعة بالموتى، أما الرومان، فكانوا يعملون أقنعة من الشمع تمثل أيضاً ملامح موتاهم من أفراد الطبقات العليا والذين تمتعوا بمناصب مهمة بالدولة، فكان القناع يوضع على رأس المتوفى، ويسيرون في موكب يتجول في أرجاء المدينة، ثم يصلون به في النهاية إلى الفوروم الروماني؛ حيث تُلقى مرثية تعدد فضائل المتوفى، وذلك في وجود الأسرة وأهالي المدينة، وكذلك أشخاص يرتدون أقنعة من سبوقوهم إلى الموت من الأسرة نفسها؛ وذلك لتذكير الجميع بفضائل وخدمات هؤلاء الرجال للدولة، وكانت هذه العقيدة تعرف بعبادة الأسلاف الرومانية[٧]، أما في مصر، فقد استبدل الرومان الأقنعة الشمعية بالأقنعة

---

[١] عزيزة سعيد، الأقنعة الجصية، ٢٢؛

Shore, *Portrait Painting*, 22.

Susan Walker, et al,"Mummy Portraits and Roman Portraiture" *in Ancient Faces*, ed. Susan Walker, et al. (London: British Museum press, 2001), 15.

[٢] منى عبدالغني حجاج، "الأقنعة الجصية"، ١٤٥.

[3] Roger S. Bagnal and Bruce W. Frier, *The Demography of Roman Egypt*, Cambridge Studies in Population, Economy and Society in Past Time,23 (Cambridge: Cambridge university press, 1994), 104-105.

[٤] منى عبدالغنى حجاج، "الأقنعة الجصية"، ١٤٥.

[٥] عن لوحات الصبية والفتيات انظر: ناهد عوض، " صور مومياوات الفيوم"، ٣٣٢-٣٩٥.

[6] Shore, *Portrait* painting, 25.

[٧] للمزيد، انظر: عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٢- ١٣.

الجصية والتي تميزت بالواقعية رغبة منهم في تخليد فضائل وعظمة المتوفى التي أنجزها أثناء حياته[١]. مما سبق يُرَجَّح أن الأقنعة كانت تنفذ بعد وفاة أصحابها.

الأجناس المصورة بالأقنعة الجصية:

شهدت مصر العديد من التغيرات السياسية والاقتصادية خلال العصر البطلمي، وكانت هذه التغييرات دافعًا قويًا لاستقرار الكثير من الأجناس في مصر، لا سيما الشمال ومصر الوسطى[٢]، ولم تحدث هذه المؤثرات تغييرًا جوهريًّا في التكوين الجنسي للمصريين، حيث كانت تنتمي الجماعات الوافدة إما لسلالة البحر المتوسط التي تتميز بالرأس الطويلة، أو السلالة الأناضولية التي تتميز بالرأس العريضة؛ ومن ثم يمكن القول: إنه لم يكن هناك خلاف بين الصفات الطبيعية للشعوب الوافدة إلى مصر وبين الأساس الجنسي لسكان مصر، فكان الجنس المصري من القوة ؛ حيث استوعب كل الأجناس الوافدة عليه[٣].

أمَّا في العصر الروماني، فقد ضمت أراضي مصر أجناسًا مختلفة، وكان الجنس السائد من المصريين، بينما كانت الأقليات من اليونانيين واليهود وبعض الفينيقيين والليبيين، ولكن أهم تغيير طرأ على المجتمع المصري هو وجود عنصر جديد هم المواطنون الرومان الذين جاءوا مع الحكم الجديد، وسكنوا مناطق مختلفة من مصر[٤]. وتتفق الملامح المصورة بالأقنعة أرقام تسجيل (٢٩٦، ٣٠٤، ٣١٩) صورة رقم (١– ٣) مع الملامح الرومانية التي تتفق بدورها مع سكان شمال إيطاليا، وهم الألبيون الذين يمثلون الإقليم الأوسط من سكان أوروبا، ويمتازون بالبشرة البيضاء الزيتونية والشَّعْر بني كستنائي، أما العين، فهي فاتحة اللون وزرقتها نادرة والرأس عريض جدًّا، والوجه عريض، والتقاطيع كبيرة[٥]، الأنف ضيق مستقيم أو أحدب[٦]. وتتفق الملامح أيضًا مع سكان جنوب ووسط إيطاليا، والذين ينتمون لسلالة البحر المتوسط، ويتميزون بالبشرة والرأس الطويل، والأنف المستقيم المعتدل، الشَّعْر الأسود المموج[٧]. أما القناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤)، يمثل سيدة تنتمى للسلالة المغولية[٨] بقارة آسيا، فالعيون المنحرفة لأعلى، وعظام الوجنات المرتفعة، أو ربما كانت ذات أصل مختط بين السلالتين الإيطالية والمغولية.

مصدر الأقنعة:

---

[١] للمزيد، انظر: منى عبدالغني حجاج، "الأقنعة الجصية"، ١٣٢.

[2] R. Neil Hewison, *The Fayum Guide APractical Guide* (Cairo: American University press, 1984), 19.

[٣] يسري الجوهري، الإنسان وسلالاته (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٣)، ٤١٧– ٤١٨.

[٤] ناهد عوض نورالهادى يحي، "صور مومياوات الفيوم"، ٤١٦.

[٥] محمد السيد غلاب، تطور الجنس البشري، ط.٥ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤)، ٣١٢–٣١٣.

[٦] يسرى الجوهري، الإنسان وسلالاته، ٤١٧– ٤١٨.

[٧] محمد السيد غلاب، تطور الجنس، ٢٤٩.

[٨] السلالة المغولية: يحتل المغول منطقة واسعة تغطي شمال وشرق آسيا حتى شبه جزيرة الملايو وسومطرة وغيرها من جزر الهند الشرقية، وتشمل أيضًا اليابان وفرموزا (تايوان) ومناطق أخرى فى العالم الجديد تقطنها عناصر مغولية، ويختلف لون بشرة هذه السلالة، وذلك باختلاف دوائر العرض؛ حيث يتراوح اللون من الأسمر الباهت إلى اللون الأسمر الذى يميل إلى الحمرة، أو بمعنى آخر يتراوح لون البشرة بين اللون الأصفر أو الزيتوني أو البني، وتتميزالسلالة المغولية أيضًا بالشعر الأسود الخشن المستقيم، والأنف الضيق المفلطح العريض، وتعتبر العيون المنحرفة الضيقة ذات الجفون السميكة من أهم السمات التشريحية لهذه السلالة، وتتميز هذه العيون بالجفون السميكة الثقيلة، وتبدو منحرفة؛ وذلك لوجود ثنية داخلية تسمى بالثنية المغولية، وتمتاز هذه السلالة أيضًا ببروز عظام الوجه أسفل فجوتى العينين، وعلى جانبيها نحو الأمام وعلى الجانبين. ويُعد إقليم شمال شرق آسيا الموطن الأصلي للمغول، حيث اكتسبت هذه المنطقة القدرة على تحمل البرودة الشديدة، وقد وقفت السلاسل الجبلية فى وسط آسيا عقبة أمام توسع السلالة المغولية غربًا، لذا كان توسعهم تجاه الشرق والجنوب. للمزيد انظر: كارلتون اس. كون وإدوارد أ.هنت، السلالات البشرية الحالية، ت. محمد السيد غلاب (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥)، ٣٢– ٣٣ ، ١٨٥– ١٨٨.

هذه الأقنعة غير معلومة المصدر، ولكن يرجح أن يكون مصدرها مصر الوسطى ولاسيما تونة الجبل، أو أنتينوبوليس باعتبارهما من قرى مدينة ملوي، وباعتبار قرية تونة الجبل هي الجبانة الرئيسة لهيرمبوليس ماجنا، أو مدينة الأشمونين، و قد عثر على العديد من الأقنعة الجصية في تونة الجبل(جبانة هيرموبوليس ماجنا)، وأنتيينوبوليس شكل (١)، وتميزت مصر الوسطى أيضًا بأنها الموطن الأصلي للأقنعة ذات الملامح الواقعية، وتميزت تلك الأقنعة بالتأثيرات الهلينية الواضحة.[١] ويذكر فاسكوس Vasques عن إدجار Edgar أن الأقنعة الجصية الموجودة بالمتاحف المختلفة اكتشف معظمها في مصر الوسطى[٢].

تأريخ الأقنعة:

أما فيما يتعلق بالتأريخ، فإن الأقنعة النموذجية الجصية المُكتشَفة في مصر الوسطى امتد إنتاجها منذ القرن الأول الميلادي وحتى القرن الرابع الميلادي، وشاع استخدامها فيما بين القرنين الأول والثاني الميلاديين، وتمثل ما يزيد قليلا عن نسبة ستين في المائة من إجمالى الأقنعة[٣].

ويعتمد الباحثون في عملية تأريخهم للأقنعة على مجموعة من السمات الفنية، تتمثل في الشعر، والحلي والملابس إن وجدت، وفي بعض الأحيان طريقة تصوير العيون؛ حيث تعتبر هذه السمات الفنية عناصر أساسية في التأريخ[٤]. وقد اعتمدت في تأريخ الأقنعة السابقة على طرق تصفيف الشعر بالنسبة للرجال، وطرق تصفيف الشعر والحلي لأقنعة السيدات، كذلك مقارنة الأقنعة محل الدراسة بمجموعة من الأقنعة المتشابهة التي سبق تأريخها من قِبل علماء الآثار.

ويرجح تأريخ القناع الأول رقم تسجيل (٣٠٤) صورة رقم (١) بالنصف الثاني من القرن الأول الميلادي، وتحديدًا فترة الإمبراطور نيرون (٥٤-٦٨م)؛ حيث كان الشَّعْر يصفف في خصلات طويلة تمتد من أعلى الرأس إلى أسفل الجبهة، ثم يفرق قليلا في المنتصف، وتمتد بقية الخصلات على جانبي الرأس (شكل ١)[٥]، ومما يؤكد هذا التأريخ مجموعة الأقنعة التي تشبه كثيرا القناع محل الدراسة، ومنها: أحد الأقنعة المحفوظة بمتحف الإسكندرية، وقد سبق تأريخه بهذه الفترة من قبل الدكتورة عزيزة سعيد. (شكل ٢)[٦]؛ حيث يتشابه معه في طريقة تصفيف الشَّعْر، وفي الإكليل الذي يعلو الجبهة، وتشبه أيضًا طريقة تصفيف الشَّعْر في هذا القناع مجموعة الأقنعة المحفوظة بمتحف اللوفر والمؤرخة بالقرن الأول الميلادى. (شكل٣) [٧]؛ حيث خصلات الشَّعْر المتناثرة فوق الجبهة، والسوالف الموجودة بجوار الأذنين، وتشبه أيضًا طريقة تصفيف شعر أحد الأقنعة المنشورة بواسطة جريم

---

[1] Campbel Cown Edgar, *Catalogue General des Antiquites Egyptienes du Musee du Caire (NR.33101-33285)Graeco Egyptian Coffins , Masks , and Portraits* (le Cairo: institute francaise d, Archeologie Orientale, 1905), X.

[2] Vasques, "Cernças funerárias," 44.

[3] Vasques, "Cernças funerárias," 44- 45.

[٤] منى عبدالغني حجاج، "الأقنعة الجصية"، ١٣٠.

[5] Kleiner, *Roman Sculpture*, 136, fig.110.

[٦] قناع جنائزي من الجص الملون محفوظ بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، رقم تسجيل ٢١٦٥١، يصل ارتفاعه نحو ٢٧ سم. عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ٣٢.لوحة ٨.

[٧] قناع جنائزي B 21 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل AF6690، مقاساته:٢١ سم ارتفاع، ١٧سم طول ،١١ سم عرض.

Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 69, pl. A21, 22.

Grimm والمؤرخ بعصر الإمبراطور نيرون. (شكل ٤)[١]. تشبه طريقة تصفيف الشَّعْر والعيون المرسومة أحد الأقنعة المنشورة بواسطة مارجريت رووت Margret Root والمورخ بعصر الإمبراطور نيرون. (شكل ٥)[٢]؛ أما القناع الثاني رقم تسجيل (٣١٩) فيرجح تأريخه بنهاية عصر الإمبراطور تراجان وبداية العصر الهادرياني، حيث تتفق طريقة تصفيف الشَّعْر في هذا القناع مع طريقة تصفيف شَّعر الإمبراطور تراجان، فكان الشَّعر يصفف في خصلات صغيرة مستقيمة أو نصف دائرية[٣] أعلى الجبهة والصدغين[٤]. (شكل ٦)، وعلى الرغم من فقدان تطعيم العين، فإنه يرجح أن الفنان استخدم أسلوب العين المعتمة؛ حيث يستخدم لوحًا زجاجيًا صغيرًا مقوسًا أبيض اللون، أو يستخدم حجرًا مقطوعًا ومصقولًا صقلًا جيدًا، رُصع هذا اللوح بحجر أسود صغيرٍ يُمثل مُقلة العين[٥]، وقد انتشرت هذه الطريقة منذ العصر الهادرياني إلى بداية القرن الثالث الميلادي[٦]. ومما يؤكد هذا التأريخ مجموعة الأقنعة المحفوظة بمتحف اللوفر، وتشبه هذه المجموعة القناع محل الدراسة في طريقة تصفيف الشَّعْر، وقد سبق تأريخها بالنصف الأول من القرن الثانى الميلادي[٧]. (شكل ٧)[٨] من حيث الخصلات المستقيمة التي تعلو الجبهة.

---

[١] قناع جنائزي من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر باريس، رقم التسجيل A.F. 6690

Grimm, *romichen Mummienmasken*, 73, note, 122, tafel. 20, no. 3.

[٢] قناع جنائزي من الجص الملون، محفوظ بمتحف Kelesy، رقم تسجيل ٨٨٢٣٨، مقاساته ارتفاعه ٢٠سم، عرضه ١٧.٥ سم.

Margret Cool Root, *Faces of Immortality, Egyptian Mummy Masks, Painted Portraits, and Canopic Jarsin the Kelsey Museum of Archaeology* (Michigan: The University of of Michigan, Kelsey Museum, 1979), 1980): 31, fig. 13.

[٣] عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٨.

Aubert & Cortopassi, *Portrait Funeraires*, 9.

[٤] تمثال نصفي للإمبراطور تراجان، محفوظ بمتحف الكابيتول، ويؤرخ بنحو عام ١٠٠م. انظر:

Kleiner, *Roman Sculptur*e, 208, fig.171.

[5] Grimm, *romichen Mummienmasken*, 19.

[٦] عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٩.

[٧] قناع جنائزي B34 من الجص، محفوظ بمتحف اللوفر رقم تسجيل AF12622، يصل ارتفاعه نحو ٢٢سم، وطوله :١٥سم، وعرضه١٤ سم.

قناع جنائزي B36 من الجص، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل AF12535، مقاساته سم١٨.٥ ارتفاع، ١٥.٥سم طول، ١١.٥سم عرض.

قناع جنائزي B38 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر رقم تسجيل E20199 مقاساته: ١٣سم ارتفاع، ١٨ سم طول، ٢٧سم عرض. انظر:

Grimm, *romichen Mummienmasken*, 67, note 68, 71,154, 190. taf. 30.3.

قناع جنائزي B39 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر باريس، رقم تسجيل ١٢٧٥١، مقاساته ١٢.٥ سم ارتفاع ،١٥ سم طول، ٨ سم عرض. للمزيد عن هذه الأقنعة، انظر:

Aubert & Cortopassi. *Portrait funeraires*, 106- 112, B 34- B38.

[8] Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 106- 112, B 34.

يتفق هذا القناع أيضا مع طريقة تصفيف شَّعر أحد الأقنعة المحفوظة بمتحف Kelsey والمؤرخ بالربع الأول أو الربع الثانى من القرن الثانى الميلادى؛ حيث يتميز هذا القناع بخصلات الشَّعْر المستقيمة حول الجبهة والوجه، وتُؤرخ بعصر الإمبراطور تراجان، ويتفق القناعان في طريقة تنفيذ العيون المطعمة، وإن اختلف معه في علامات الطفولة والمتمثلة في الأنف الأفطس والشفاه المفتوحة ويؤرخ بالربع الأول أو الثاني من القرن الثاني الميلادي[١]. (شكل ٨). ويتفق أيضًا مع مجموعة الأقنعة المنشورة من قبل جريم والمؤرخة بعصر الإمبراطور تراجان[٢]. (شكل ١٠،٩) [٣]. وتتفق طريقة تصفيف الشَّعْر أيضاً مع إحدى صور مومياوات الفيوم والمؤرخة بفترة الإمبراطور تراجان. (شكل ١١)[٤].

يرجح تأريخ القناع الثالث رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣) بالنصف الأول من القرن الثاني الميلادي، حيث تتفق طريقة تصفيف الشَّعْر في هذا القناع مع الطريقة السائدة لتصفيف شعر السيدات في البلاط الإمبراطوري في عصر الإمبراطور هادريان؛ فالرأس تحيط به جديلتان، بينما توجد الجديلة الثالثة بمنتصف الرأس، وتمتد من الأمام إلى الخلف، بينما جمع الشَّعْر في كعكة أو عقصة خلف الرأس[٥] . وتتفق طريقة تصفيف الشَّعْر في هذا القناع مع إحدى الفتيات المصورة بلوحات الفيوم؛ حيث الجديلتان المحيطتان بالرأس، والجديلة الثالثة الوسطى، والتي تنصف الرأس بديلًا عن فرق الرأس، وفي الخصلات الأمامية التي تحيط بالجبهة، وفي الملامح التي تعبر عن صغر السن. (شكل ١٣)[٦]. ويشبه هذا القناع أيضا مجموعة من الأقنعة التي نشرها جريم والمؤرخة بالنصف الأول من القرن الثانى الميلادى، فيتفق هذا القناع مع قناع (شكل ١٤) [٧] في طريقة تصفيف الشَّعْر، وفي القرط الذي ترتديه الفتاتان، وفي الملامح التي تعبر عن صغر السن. أيضا تشبه طريقة تصفيف الشَّعْر في هذا القناع مجموعة من الأقنعة الجصية والمنشورة من قبل متحف اللوفر، والمؤرخة بالنصف الأول من القرن الثانى الميلادي. (شكل ١٥)[٨].

---

[١] قناع جنائزي من الجص الملون محفوظ بمتحف Kelsey، رقم تسجيل ٨٨٢٤٣، مقاساته ١٥ سم ارتفاع، ١٤ سم عرض .

Root, "Faces of Immortality", 41, pl.21.

[2] Grimm, *romichen Mummienmasken*, 62, 68, taf. 28-30.

[٣] قناع جنائزي من الجص الملون، محفوظ بمتحف: stocholm، رقم تسجيل ١١٢٢١.

Grimm, *romichen Mummienmasken*, 8o, taf. 29. 3.

قناع جنائزي من الجص الملون، محفوظ بمتحف: Ehemals.

Grimm, *romichen Mummienmasken*, 80, taf. 29. 3.

[4] Parlasca & Hellmut Seemann, *Mumienportrats*, 127, taf. 31.

[٥] قناع جنائزي من الجص الملون، يبلغ ارتفاعه تقريباً (٢٢) سم. عُثِر عليه فى الواحات، محفوظ بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية، رقم تسجيل (٧٣٨٤). للمزيد، انظر: عزيزة سعيد محمود، الأقنعة الجصية، ١٨- ٤٨. لوحة: ٢٤.

[6] Parlasca & Seemann, *Mumienportrats*, 215, taf. 124.

[٧] قناع جنائزي من الجص الملون، محفوظ بمتحف ليدين، رقم تسجيل B.A.220. انظر:

Grimm, *romichen Mummienmasken*, 85, note, 238. pl. 93.2.

[٨] قناع جنائزي B22 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل(١٢٧٠٤)، عثر عليه فى أنتينوبوليس (الشيخ عبادة) أبعاده (٢٠) سم ارتفاع، (١٣) سم طول، (١٢) سم عرض.

قناع جنائزي B23 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل(AF6672)، عثر عليه فى أنتينوبوليس، أبعاده (٢١) سم ارتفاع (١٥,٥) سم طول، (١٠) سم عرض.

قناع جنائزي B24 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل (AF12747)، غير معلوم المصدر، أبعاده (١٩) سم ارتفاع، (١٥,٥) سم طول، (١٦) سم عرض، انظر:

Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 94-98, B 22- B 25.

يرجح تأريخ القناع الرابع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) بالقرن الثالث الميلادي (٢٥٠- ٣٠٠) م، حيث تتفق الملامح العامة لهذا القناع مع الأقنعة التي تؤرخ بنهاية القرن الثالث الميلادي، وفيها تتميز الصور الشخصية بالأقنعة بالجفن العلوى السميك، بالإضافة إلى أن القناع يتخذ شكل الرؤوس الكروية تقريبًا [١]، ومما يدعم هذا التأريخ أيضًا أن قلادة (الأمفورا) انتشرت في القرن الثالث وبداية الفترة البيزنطية[٢]، وتتفق طريقة تصفيف الشَّعْر في في هذا القناع مع طريقة تصفيف الشَّعْر، وكذلك نوع القرط في قناعين محفوظين بمتحف اللوفر والمؤرخين بالقرن الثالث الميلادي. (شكل١٧، ١٨) [٣].

الخاتمة وأهم النتائج:

يتضح من دراسة الأقنعة الجنائزية الأربعة ما يلي:

- تلك الأقنعة في الفترة الرومانية هى نتاج فنى لثلاث حضارات: الحضارة المصرية، والحضارة اليونانية، والحضارة الرومانية.
- تمثل الأقنعة الجنائزية السابقة أشخاصًا لا تتعدى أعمارهم العقد الرابع، وقد تنوعت أعمار الأشخاص المصورة بهذه الأقنعة، والتي تمثلهم في مرحلة الصبا والشباب، وعلى الرغم من ذلك فيرجح أن هذه الأقنعة تم عملها بعد وفاة أصحابها .
- يتضح من دراسة هذه الأقنعة الجنائزية أن طرق تصفيف الشَّعْر تتشابه مع الطرق السائدة في العصر الإمبراطوري الروماني، حيث يتفق القناع الأول رقم تسجيل (٣٠٤) صورة رقم (١) مع طريقة تصفيف شعر الإمبراطور نيرون، بينما يتفق القناع الثاني رقم تسجيل (٣١٩) صورة رقم (٢) مع طريقة تصفيف شعر الإمبراطور تراجان، هذا بالنسبة لأقنعة الذكور، أما أقنعة الإناث فيتفق القناع رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣) إحدى طرق تصفيف الشعر السائدة في الفناء الإمبراطوري في عصر الإمبراطور هادريان، ويتفق قناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) مع طريقة تصفيف شعر الإمبراطورة بروتيا كرسبينا زوجة الإمبراطور كومدوس.
- يتضح من دراسة هذه الأقنعة اهتمام السيدات بالزينة والحلي، وخاصة الأقراط التي انقسمت في هذه الأقنعة إلى نوعين: الأول عبارة عن طوق رقيق مفتوح ومرصع عند الأطراف بثلاث حبات من اللؤلؤ، والآخر عبارة عن حلقة بها هرم مقلوب. وظهرت قلادة الأمفورا بقناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) ذات الرمزية الجنائزية

---

[1] Aubert & Cortopassi, *Portrait Funeraire*, 151.

Vasques, "Cernças funerárias," 45.

[2] Ogden, "Gold Jewellery," 220.

[٣] قناع جنائزي D11 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل KAF، (6688) غير معلوم المصدر مقاساته: الارتفاع ٢٠سم والطول:١٥سم. والعرض: ٣٠سم مؤرخ بنهاية القرن الثالث الميلادي.

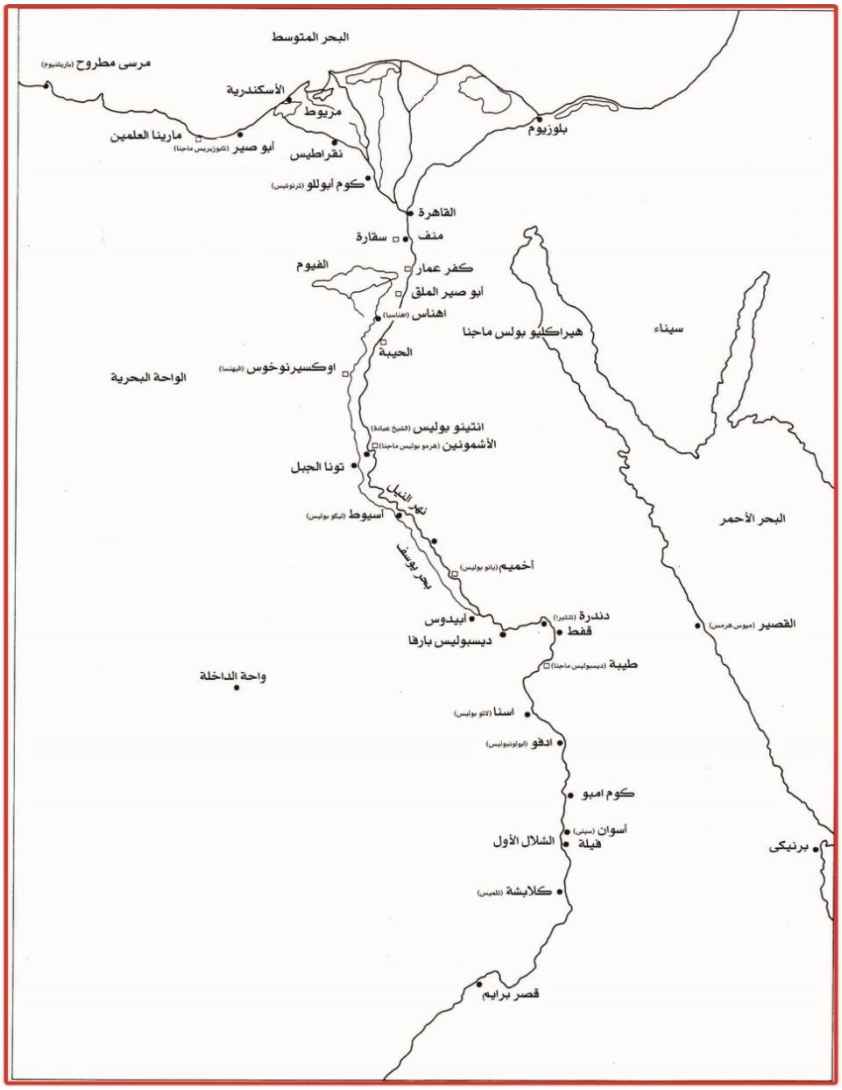
قناع جنائزى D12 من الجص الملون، محفوظ بمتحف اللوفر، رقم تسجيل E(12137)، عثر علية بتونة الجبل مقاساته: الارتفاع سم١٥.٥، والطول ١١.٥سم، والعرض ٢٠سم.

Aubert & Cortopassi, *Portrait Funeraire*, 151-152, D 11- D 12.

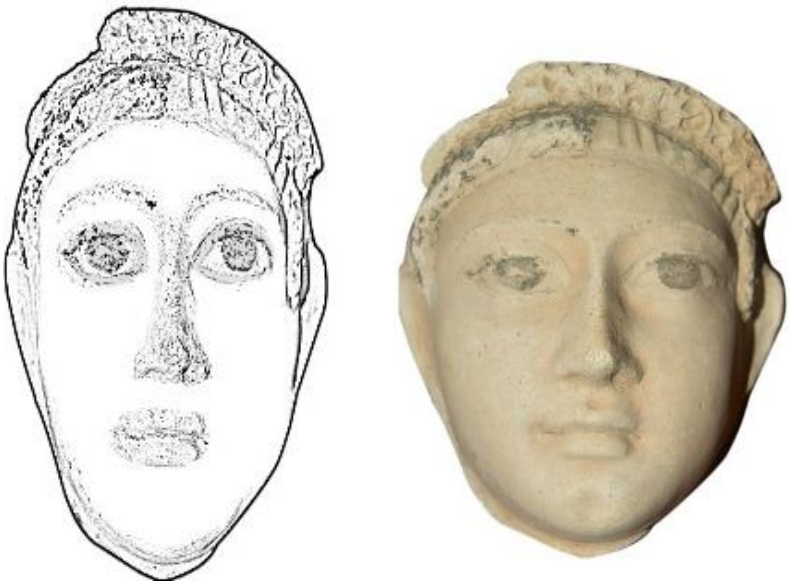
كما سبق القول ومدلولها كحاوية لوضع رماد جثث الموتى. بالإضافة إلى زينة الرأس قناع رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣) والتي تمثلت في الدبابيس التي تزين مقدمة الرأس أعلى الجبهة، وحلية أخرى تنصف الرأس أعلى الجديلة بالإضافة إلى الحلية التي تحيط بوكلة الشَّعْر أو الكعكة خلف الرأس.

- تنوع الملامح على وجوه الأقنعة الجنائزية الأربعة، حيث ينتمي القناع الرابع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة (٤) للملامح الآسيوية، بينما تميزت الأقنعة الأخرى بالملامح الرومانية.
- إن الغرض الأساسي لهذه الأقنعة الجصية هو تطور عبادة الأسلاف في الفترة الرومانية في مصر وتخليد صورة المتوفى .
- الفن الجنائزي الروماني فن واقعي اهتم بتصوير الملامح بصورة أكثر واقعية.
- تمثل هذه الأقنعة أفرادًا من الطبقة العليا للمجتمع؛ نظرًا لأن هذه الطبقة كانت قادرة على تحمل نفقات الطقوس الجنائزية العالية للموتى، لذلك فالكثير من الأشخاص المصورة بتلك الأقنعة تظهر عليها علامات الثراء كالحُلي المصور في بعض الأقنعة، وقد ظهر هذا بشكل واضح في زينة الرأس بقناع رقم تسجيل (٢٩٦) صورة رقم (٣)، والقرط الذي ترتديه الفتاة بالقناع نفسه، وكذلك القلادة والقرط بقناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤)، وكانت تكسى بعض الأقنعة بطبقة من الذهب، مثل: قناع رقم تسجيل (٣١٩) صورة رقم (٢) حيث لا تزال أثار التذهيب توجد على وجهه.
- تميزت أقنعة الفترة المبكرة بأن الرأس بنفس مستوى الجسم، وفي وقت لاحق تم رفع القناع تدريجيًا، فكانت هناك انحناءة في الرقبة، وفي القرن الثالث الميلادي أصبح عمل الرأس يتم في زاوية قائمة تقريبًا مع الجسم، ويعرف ببعث أوزوريس، ويرمز هذا النوع من الأقنعة إلى ارتقاء المتوفى إلى حياة جديدة.
- حرص الفنان على تصوير بعْثَ روح المتوفاة بهيئة الصقر الإلهي، بقناع رقم تسجيل (٣٠٥) صورة رقم (٤) د، والذي يرمز إلى السماء والعقيدة الشمسية.
- تؤرخ الأقنعة بالفترة من منتصف القرن الأول وحتى نهاية القرن الثالث الميلادي.

الخرائط والصور والأشكال



خريطة (١) توضح مناطق اكتشاف الأقنعة



(أ) القناع الأول من الأمام وصورة مفرغة له

(ب) (ج)

صورة جانبية للقناع القناع من الخلف

صورة رقم (١)

(أ) (ب)

صورة أمامية للقناع صورة الأرباع الثلاثة للقناع

(ج)

القناع من الخلف

صورة رقم (٢)

(أ) صورة أمامية للقناع

(ب) صورة الأرباع الثلاثة للقناع

(ج) القناع من أعلى

(د) القناع من الخلف

(هـ) القرط الحلقي

صورة رقم (٣)

(أ)

القناع من الأمام وصورة مفرغة له

(ب)

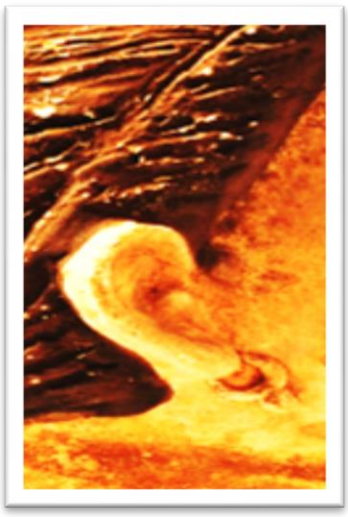
صورة الأرباع الثلاثة للقناع

(ج)

القناع من الخلف

(د)

القناع من أسفل



(هـ)

القرط الهرمي بالقناع

(و)

قلادة الأمفورا

(ز)

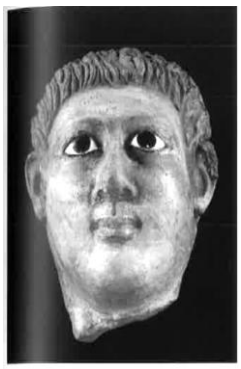
المنظر المصور خلف القناع

صورة رقم (٤)

شكل (١) تمثال للإمبراطور نيرون يوضح طريقة تصفيف الشَّعْر
Kleiner, *Roman Sculpture*, 137, fig.110.

(شكل٢)

عزيزة سعيد، الأقنعة الجصية، لوحة ٨



(شكل٣)

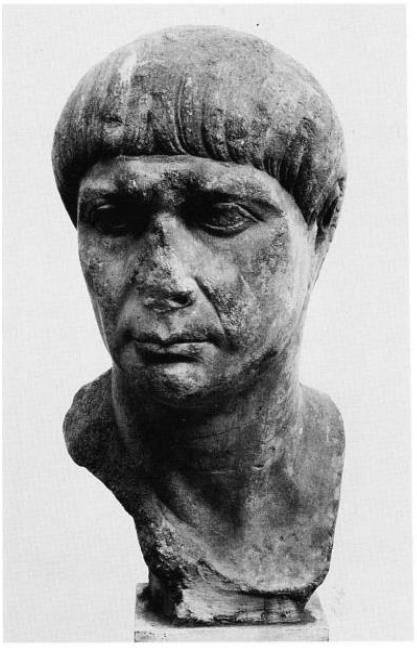
Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 69, pl. A. 212.

(شكل ٤)

(شكل ٥)

Roots, *Faces of Imortality*,31, fig.1

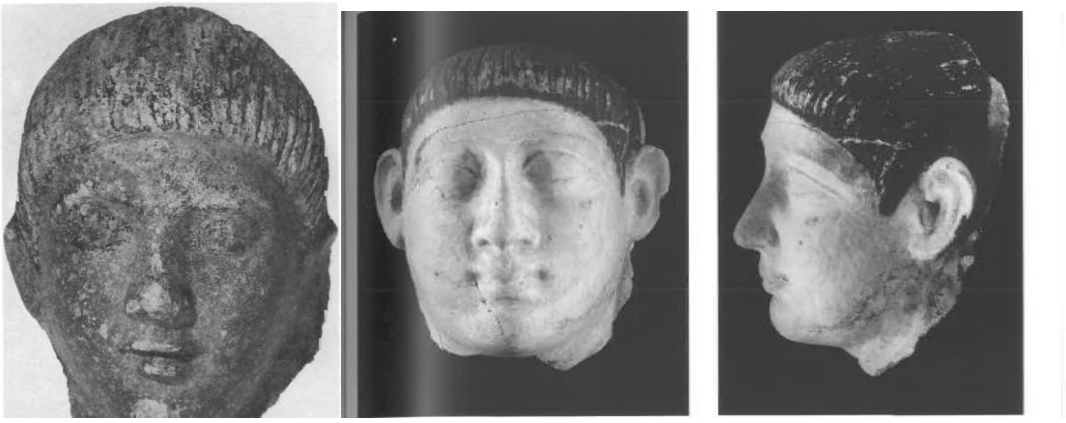
Grimm, *romichen Mummienmasken*, taf.20, no.3.



(شكل ٦)

تمثال نصفي للإمبراطور تراجان

Kleiner, *Roman Sculpture*, 208, fig.1.



(شكل ٨)

(شكل ٧)

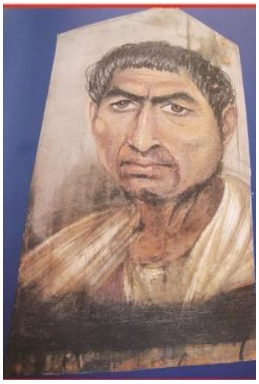
Roots, *Faces of Immortality*, 41, pl. 21.

Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 109,112, pl. B.34

(شكل ٩)

(شكل ١٠)

Grimm, *romichen Mummienmasken*, taf. 29, no 3,4.



(شكل ١١)

Parlasca & Seeman, *Mumienportrats*, 127,taf..31

شكل (١٢)

تمثال نصفي لجوليا ابنة الإمبراطور أغسطس

https://mainzerbeobachter.com/2024/01/11/de-eigengereide-julia/

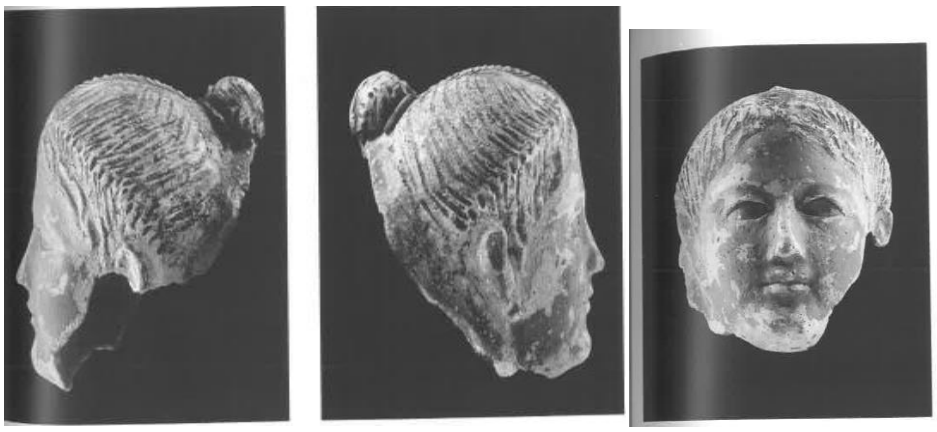
(Accessed: Saturday 20\4\24)

(شكل ١٣)

Parlasca & Seeman, *Mumienportrats*, 85 , taf. 93, no. 2.

(شكل ١٤)

Grimm, romichen Mmmienmasken , 215, taf. 1o4.



(شكل ١٥)

Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 95, B 22.

(شكل ١٦)

تمثال نصفي يصور بروتيا كرسبينا

https://www.livius.org/pictures/a/roman-emperors/crispina/ (Accessed: Saturday 20\4\24)

(شكل١٧)

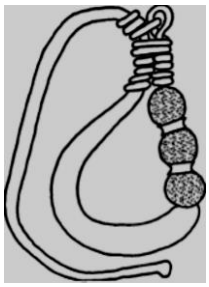
Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires*, 151, D 11.

(شكل ١٨)

Aubert & Cortopassi, *Portrait funeraires* ,152, D 12.

(شكل ١٩)

Parlasca& Seemann, *Mummienportrats*, 297, taf. 196.



(شكل ٢٠)

Ogden, "Gold jewellery," 44, fig. 200.

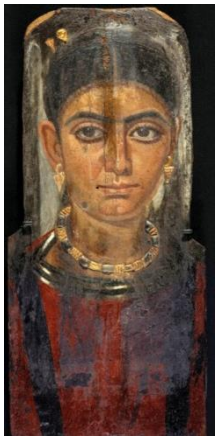
نماذج أقراط للقرط الحلقى متشابهة مع القرط بالقناع الثالث صورة رقم (٣) هـ

(شكل ٢١)

(شكل٢٢)

نماذج لحية الأورايوس أصل القرط الحلقي متدلية من الأذن

Ogden, "Gold Jewellery," 44, fig.205, 206.



(شكل ٢٣)

شكل (٢٤)

Doxiades, The Mysterious Fayum Portraits, 216, 235, pl. 94.

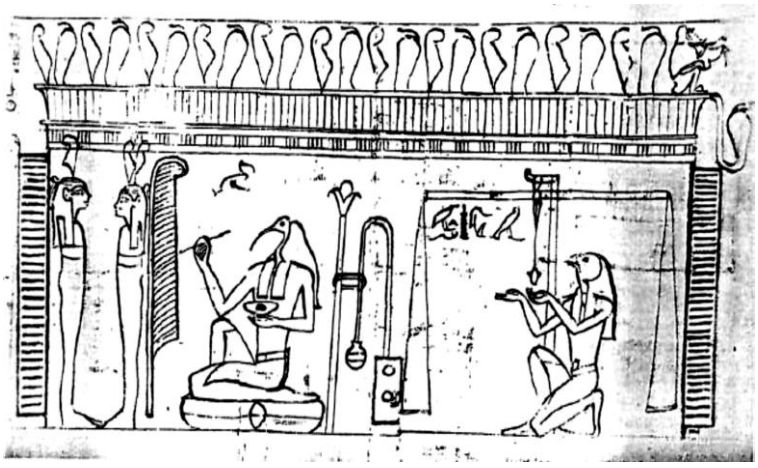
Ogden, "Gold Jewellery," 48, fig. 237

نماذج أقراط متشابهة للقرط الهرمي صورة رقم (٤) هـ

(شكل ٢٥)

Ogden,"Gold Jewellery," 53.fig.290.

نموذج قلادة مشابه لقلادة الأمفورا صورة رقم (٤) و



(شكل ٢٦) منظر محاكمة المتوفي من بردية خونسو ام حب

Seeber, *Untersuchungen*, Abb. 32.

المصادر والمراجع

أولًا- المراجع العربية:

- أحمد عطا دربالة، السمات الفنية للتوابيت الخشبية ذات الهيئة الآدمية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٨.

Aḥmad ʻAṭā Dirbālah, al-simāt al-fannīyah lltwābyt al-khashabīyah Dhāt al-Hay'ah al-ādamīyah, Risālat duktūrāh ghayr manshūrah, Qism al-Āthār Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʻat al-Minyā, 2018.

- أدلوف إرمان، ديانة مصر القديمة، نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥.

Adlwf irmān, diyānah Miṣr al-qadīmah, nash'atuhā wa-taṭawwuruhā wnhāythā fī arbaʻat ālāf sanat, Cairo: Maktabat Madbūlī, 1995.

- أرنولد هاوتزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج.١، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩.

Arnūld hāwtzr, al-fann wa-al-mujtamaʻ ʻabra al-tārīkh, J. 1 tarjamat Fu'ād Zakarīyā, Cairo: Dār al-Kitāb al-ʻArabī, 1969.

- إريك هورننج، وادي الملوك أفق الأبدية، العالم الآخر لدى قدماء المصريين، ترجمة محمد العزب موسى، مراجعة محمود ماهر طه، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٧.

Irīk hwrnnj, Wādī al-mulūk ufuq al-abadīyah, al-ʻālam al-ākhar ladá qudamā' al-Miṣrīyīn, tarjamat Muḥammad al-ʻAzab Mūsá, murājaʻat Maḥmūd Māhir Ṭāhā, Cairo: Maktabat Madbūlī, 1997.

- إريك هورننج، فكرة في صورة، مقالات في الفكر المصري القديم، ترجمة حسن حسين شكري، مراجعة محمود ماهر طه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

Irīk hwrnnj, fikrat fī Ṣūrat, maqālāt fī al-Fikr al-Miṣrī al-qadīm, tarjamat Ḥasan Ḥusayn Shukrī, murājaʻat Maḥmūd Māhir Ṭāhā, al-alf Kitāb al-Thānī, Cairo: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, 2002

- أمال محمد بيومى مهران، الذهب واستخداماته في مصر القديمة، رسالة دكتوراه، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية،٢٠٠١.

Amāl Muḥammad Bayyūmī Mahrān, al-dhahab wāstkhdāmāth fī Miṣr al-qadīmah, Risālat duktūrāh, Qism al-Āthār, Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʻat al-Iskandarīyah, 2001.

- رمضان عبده، تاريخ مصر القديم، ج. ٢، القاهرة: وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٤.

Ramaḍān ʻAbduh, Tārīkh Miṣr al-qadīm, J. 2, Cairo: Wizārat al-Thaqāfah, al-Majlis al-Aʻlá lil-Āthār, 2004.

- زبيدة محمد عطا، إقليم المنيا في العصر البيزنطي، في ضوء أوراق البردي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

Zubaydah Muḥammad ʻAṭā, Iqlīm al-Minyā fī al-ʻaṣr al-Bīzanṭī, fī ḍaw' Awrāq al-bardī, Cairo: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, 1982.

- زكي نجيب محمود، الشرق الفنان، دبي: مطابع دار القلم، المكتبة الثقافية، د. ت.

Zakī Najīb Maḥmūd, al-Sharq al-fannān, Dubayy: Maṭābiʻ Dār al-Qalam, al-Maktabah al-Thaqāfīyah, D. t.

- صفاء سمير ابواليزيد، "دراسة لمجموعة الأقنعة الجصية المحفوظة بالمتحف الزراعي بالقاهرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، عدد ٢٢، ٢٠٢١ .

Ṣafā' Samīr abwālyzyd, "dirāsah li-majmūʻah al-aqniʻah aljṣyh al-maḥfūẓah bi-al-Matḥaf al-zirāʻī bi-al-Qāhirah", Majallat al-Ittiḥād al-ʻāmm lil-Āthārīyīn al-ʻArab, ʻadad 22, 2021.

- ضحى أحمد عبد المنعم عرفة، دراسة الحلي في مصر اليونانية والرومانية، رسالة دكتوراه غير منشورة ، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٨.

Ḍuḥá Aḥmad ʻAbd al-Munʻim ʻArafah, dirāsah al-Ḥillī fī Miṣr al-Yūnānīyah wa-al-Rūmānīyah, Risālat duktūrāh ghayr manshūrah, Qism al-Āthār, Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʻat al-Iskandarīyah, 1988.

- عبد الحليم نور الدين، تاريخ وحضارة مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠٣.

ʻAbd al-Ḥalīm Nūr al-Dīn, Tārīkh wa-ḥaḍārah Miṣr al-qadīmah, Cairo, 2003.

- عبد الحميد زايد، خصائص الفن المصري القديم، القاهرة: مجلة عالم الفكر، يناير ١٩٧٨.

ʻAbd al-Ḥamīd Zāyid, Khaṣā'iṣ al-fann al-Miṣrī al-qadīm, Cairo: Majallat ʻĀlam al-Fikr, Yanāyir 1978.

- عزيزة سعيد، الأقنعة الجصية الملونة من مصر الرومانية، المجموعة الأولى من سلسلة الدراسات الأثرية بالمتحف اليوناني الروماني، القاهرة، ١٩٨١.

ʻAzīzah Saʻīd, "al-aqniʻah aljṣyh al-mulawwanah min Miṣr al-Rūmānīyah", al-Majmūʻah al-ūlá min Silsilat al-Dirāsāt al-Atharīyah bi-al-Matḥaf al-Yūnānī al-Rūmānī, Cairo, 1981.

- فاروق وهبة، دور الخامة في فن التصوير، ط.١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

Fārūq Wahbah, Dawr alkhāmh fī Fann al-Taṣwīr, Ṭ. 1, Cairo: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, 2006.

- فيليب سيرنج، الرموز في الفن– الأديان– الحياة، ط.١ ترجمة: عبد الهادي عباس، دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢.

Fīlīb syrnj, al-rumūz fī al-fann – al-adyān – al-ḥayāh, Ṭ. 1 tarjamat: ʻAbd al-Hādī ʻAbbās, Damascus: Dār Dimashq, 1992.

- كارلتون اس. كون/، إدوارد أ.هنت، السلالات البشرية الحالية، ترجمة محمد السيد غلاب، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.

Kāriltūn Is. kūn /, Idwārd U. hnt, alslālāt al-basharīyah al-ḥālīyah, tarjamat Muḥammad al-Sayyid Ghallāb, Cairo: Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, 1965.

- كرستيان ديروش، الفن المصري القديم، ترجمة: أحمد محمد رضا، محمود خليل النحاس، مراجعة: عبد الحميد زايد، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٦.

krstyān dyrwsh, al-fann al-Miṣrī al-qadīm, tarjamat : Aḥmad Muḥammad Riḍā, Maḥmūd Khalīl al-Naḥḥās, murāja'at: 'Abd al-Ḥamīd Zāyid, Cairo: Mu'assasat sijill al-'Arab, 1966.

- ليزمانكة، التداوي بالأعشاب في مصر القديمة، ترجمة: أحمد زهير، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٣.

lyzmānkh, al-tadāwī bi-al-a'shāb fī Miṣr al-qadīmah, tarjamat: Aḥmad Zuhayr, Cairo: Maktabat Madbūlī, 1993.

- مانفرد لوركر، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: صلاح الدين رمضان، محمود ماهر، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥.

Mānfrd lwrkr, Mu'jam al-ma'būdāt wa-al-rumūz fī Miṣr al-qadīmah, tarjamat: Ṣalāḥ al-Dīn Ramaḍān, Maḥmūd Māhir, Cairo: Maktabat Madbūlī, 2005.

- محمد السيد غلاب، تطور الجنس البشري، ط.٥، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤.

Muḥammad al-Sayyid Ghallāb, Taṭawwur al-jins al-Bishrī, Ṭ. 5, Cairo: Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, 1974.

- منال محمد علي الوكيل، أقنعة الكارتوناج في مصر في العصر اليوناني والروماني في مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم تاريخ الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠١٢.

Manāl Muḥammad 'Alī al-Wakīl, Aqni'at alkārtwnāj fī Miṣr fī al-'aṣr al-Yūnānī wa-al-Rūmānī fī Miṣr, Risālat duktūrāh ghayr manshūrah, Qism Tārīkh al-fann, Kullīyat al-Funūn al-jamīlah, Jāmi'at Ḥulwān, 2012.

- منى عبد الغني حجاج، "الأقنعة الجصية المذهبة من مكتبة الإسكندرية" مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج ٦٢،ج. ٤، أكتوبر ٢٠٠٢. ١٢٩- ١٦٢.

Muná 'Abd al-Ghanī Ḥajjāj, "al-aqni'ah aljṣyh almdhhbh min Maktabat al-Iskandarīyah" Majallat Kullīyat al-Ādāb, Jāmi'at al-Qāhirah, Majj 62, J. 4, Uktūbir 2002. 129-162.

- مها حفني عبد النعيم، الأقنعة في مصر اليونانية الرومانية تصميمها- ووظائفها- واستخداماتها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ٢٠٢١.

Mahā Ḥifnī 'Abd al-Na'īm, al-aqni'ah fī Miṣr al-Yūnānīyah al-Rūmānīyah tṣmymhā-wwẓā'fhā-wa-istikhdāmātuhā, Risālat mājistīr ghayr manshūrah, Kullīyat al-Āthār, Jāmi'at al-Qāhirah, 2021.

- ناهد عوض نورالهادي، صور مومياوات الفيوم الشخصية دراسة في الديانة والفن، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٩.

Nāhid ʻAwaḍ nwrālhādy, ṣuwar mwmyāwāt al-Fayyūm al-shakhṣīyah dirāsah fī al-diyānah wa-al-fann, Risālat duktūrāh ghayr manshūrah, Qism al-Āthār, Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʻat Ṭanṭā, 2009.

- وفاء عطية، الأكاليل في الفنين اليوناني والروماني، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠٠٢.

Wafā' ʻAṭīyah, al'kālyl fī al-fannayn al-Yūnānī wa-al-Rūmānī, Risālat mājistīr ghayr manshūrah, Qism al-Āthār, Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʻat ʻAyn Shams, 2002.

- وليم هـ. بيك، فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفي، أحمد قدري، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٧٧.

Wilyam H. Bayk, Fann al-Rasm ʻinda qudamā' al-Miṣrīyīn, tarjamat: Mukhtār al-Suwayfī, Aḥmad Qadrī, Cairo: al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah, 1977.

- ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ط.١، ترجمة: أحمد قدري، محمود ماهر طه، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٦.

Yārwslāf tshrny, al-diyānah al-Miṣrīyah al-qadīmah, Ṭ.1, tarjamat: Aḥmad Qadrī, Maḥmūd Māhir Ṭāhā, Cairo: Dār al-Shurūq, 1996.

- يسري الجوهري، الإنسان وسلالاته، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٣.

Yusrī al-Jawharī, al-insān wslālāth, al-Iskandarīyah: Munsha'at al-Maʻārif, 1973.

ثانيًا– المراجع الأجنبية:

- Albersmeier, Sabine. *Beazed, 5.000years of Jewellery*. the Walter Art Museum, Baltimore, 2005.
- Aubert, Marie France et Ropera Cortopassi. *Portrait funeraires de l` Égypte romaine, 1. Masques en stuc.* Paris: Musee du louver, 1998.
- Birch, Samuel. Ancient pottery. vol. 1, London: John Murry, Albe Marie street, 1885.
- Colin Janson, et al, "The Conservation of the Portraits and Associated Antiquities" in *Ancient faces, Mummy portraits from Roman Egypt*, edited by Susan Walker, Margret Brier, 25- 28. London, British Museum press, 2001.
- Corocoran, Lorelie. *Portrait Mummies from Roman Egypt (1-iv Centuries A.D.) with a Cataloge of Egyptian Museums*. Chicago: the Oriental Instiute, 1995.
- Crimmon, Mary. Mc., "Masks and Portraits in the Royal Ontario Museum" , *American Journal of Archaeology***,** 49,no. 1 (1954): 1- 52.
- Cumont, Franze. *Recherches, sur le Symbolisme funéraire des Romans*. Paris, 1942.
- De Cenival, Jean Louis. *Le Livre pour sortir le jours, le livre des morts des anciens Egyptians*. Paris: 1992.
- Doxiades, Euphrosyne. *The Mysterious Fayum Portraits*. Cairo: The American University Press, 2000.
- Edgar, Campbel Cown. *Catalogue General des Antiquites Egyptienes du Musee du Caire, (NR.33101-33285) Graeco Egyptian Coffins, Masks and Portraits.* le Cairo: institute francaise d, Archeologie Orientale,1905
- F. F. J.," An Egyptian Mummy Mask", *Record of the Art Museum*, Princeton University Art Museum, 8, no. 2 (1949): 9-11.

- Frel, Jiri. *Roman Portraits*. Los Anglese: Jean Paul Getty Museum, 1981.
- Geoffroy, Schneiter B. *Fayum Portraits*. London: Thammes& Hudson, 1998.
- Germer, Renat. *Mummies: life After Death in Ancient Egypt*. Munich: Prestel, Verlage, 1997.
- Grimm, Gunter. *romichen Mummienmasken aus Aegypten.* Weisbaden: Franz Steiner Verlage, 1974.
- Henig, Martin. *The luxury Arts, Decorative Gems and Jewllery, A Handbook of Roman Art*. New York: Phaidon press, 1983.
- Hewison, R. Neil. *The Fayum Guide APractical Guide*. Cairo: American University in Cairo, 1984.
- Houston, Mary G. *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costumes, & Decoratio*n. London: Adam L charles Black, 1966.
- John H. Taylor, et al, "Masks in Ancient Egypt: the image of divinity ", in: *Masks the Art of Expression,* edited by Jhon Mack, 168-189, 218. London: the British Museum press, 1994.
- John H.Taylor, et al, *"* Dress" *in: Oxford Companion to Classical Civilaization*, edited by Simon Hornblower& Antony Spawforth, 23. Oxford: Oxford univ. press, 1998.
- John H.Taylor, et al, "Patterns of Colouring of Ancient Egypt, Coffins from the New kingdom to the Twenty Six Dynasty", in *Colour and Painting In Ancient Egypt,* edited by W. V. Davies, 164- 185. London: The British Museum press, 2001.
- John, Taylor, "Before Portraits: Burial Practices in Pharaonic Egypt" in *Ancient Faces,* edited by Susan Walker, Margret Brier, 9-13. London: British Museum, 2001.
- Katja Lembake, et al, "City of the Dead: the Necropolis of Tuna el-Gebel during the Roman Period", *Egypt in the First Millennium A.D,* edited by Elisabeth R. O'Connell, 83- 92. Paris: Peelers Leuven, Walpole, MA, 2014.
- Kleiner, Diana E.E. Roman Sculpture. New Haven and London: Yale university press, 1992.
- Lorelie Corcoran, et al,"Masks*"* In*: Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol. 2, edited by Donald B. Redford, 345- 348. Cairo: American Univ. press, 2001.
- Lythgoe, Albert M. "Græco-Egyptian Portraits", *the Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 5, No. 3, (1910): 67- 72.
- Parlasca, Klaus und Hellmut Seemann. *Augenblicke: Mumienportrats und agyptish Grabkunst aus romishen*. Kginkhardt& Biemann, 1999.
- Petri, William M. Flinder. *Roman Portrait and Memphis (IV).* London, School of Archaeology in Egypt, University College, B. Quaritich, 1911.
- Root, Margret Cool, *Faces of Immortality, Egyptian Mummy Masks, Painted Portraits, and Canopic Jars in the Kelsey Museum of Archaeology*. Michigan: The University of of Michigan, Kelsey Museum, 1979, 1980.
- Schneiter, B. Geoffroy. *Fayum Portraits*. London: Thammes&Hudson, 1998.
- Seeber, Christine. *Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Agypten*. Münchener ägyptologische studien 35, Berlin: Deutscher Kunstverlage, 1976.
- Seipel, Wilfried. Bilder aus dem Westensand Mummien Portraitsaus dem Agyptish Museum. Kairo: kunt historish Museum, Wien, 1998-1999.
- Seyffert, Oscar. *Classical Antiquities, Mythology Religion, Literature, Art*. Clevland and New York Meridian Books: the world publishing company, 1996.
- Shore, Arthur Frank. *Portrait Painting from Roman Egypt*. London: the British museum press, 1962.

- Susan Walker, et al, "Mummy Portraits and Roman Portraiture" in *Ancient faces, Mummy portraits from Roman Egypt*, edited by Susan Walker, Margret Brier, 14- 16 London, British Museum press, 2001.
- Thompson, Daived L. the Artists of the Mummy Portraits. Los Anglese: Jean Paul Getty Museum, 1976.
- Thompson, Nancy L. *Roman Art*, Aressours, for educators. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Walker, Susan. *Greek and Roman Portraits*. British museum press, 1995.
- Wilkinson, Richard H. *Symbol& Magic in Egyptian Art*. London: Thames& Hudson, 1994.

ثالثًا – المواقع الالكترونية:

- Malouta, M. "Antinoopolis and Hermopolis: *a tale of two cities* Antonella Marandino, *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève*,Vol. 30**.** **2**012, 463-470. https://www.academia.edu/4076344/Malouta_M_2012_Antinoopolis_and_Hermopolis_a_tale_of_two_cities_Proceedings_of_the_26th_International_Congress_of_Papyrology_Geneva_August_2010_465_469#:20Malouta (accessed: Thursday 6|7|2023).
- Ogden, Jack M. "Gold jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt". Unpublished Ph.D, Department of Oriental Studies, Durham University, 1990, http://etheses.dur.ac.uk/1457/ (accessed Thursday 5/4/ 2024.
- Pinckernelle, F.G. A., Kathia, "The Iconography of Ancient Greek and Roman Jewellery", (un published M. Phil. AUniversity of Glasgow History of Art, 2005), 35. https://theses.gla.ac.uk/318/2/2007pinckernellemphil.pdf (accssed: Sunday 12\5\2024)
- TÖRÖK, L., ‹‹Mummy Masks from Roman Egypt Highlighted Works of Art›› - spring2005,http://www2.szepmuveszeti.hu/antik_gyujtemeny/evszak_mutargya/evszak_en.php?id=630# (Accessed: Thursday 8\9 \2022).
- https://mainzerbeobachter.com/2024/01/11/de-eigengereide-julia/(accessed: Saturday 20\4\2024).

  https://www.livius.org/pictures/a/roman-emperors/crispina/(accessed Saturday: 20\4\2024).
- https://www.wikitree.com/wiki/Crispina-2 (Accessed Saturday 20\4\2024