ASJP
Algerian Scientific Journal Platform

المجلة التاريخية الجزائرية

ISSN: 2572-0023 / EISSN: 2716-9065
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/664

المجلد:06، العدد:02 (2022)، ص12-28

الزخارف الفنية ودلالاتها الدينية على نماذج من الفخار المكتشف ببعض مدن الشرق الجزائري

Artistictrims and theirreligioussignificance on models of potterydiscovered in someeasternAlgerian cities

غنية بوغرة
جامعة قسنطينة 02 (الجزائر)
ghania.bougherra@univ-constantine2.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2022/09/19
تاريخ القبول:
2022/10/31

الكلمات المفتاحية:
- ✓ زخارف الفخار
- ✓ مغرب قديم
- ✓ ميثولوجيا
- ✓ ورشات حرفية

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تناول المحتوى الفني المتمثل في الرسوم الزخرفية التي تضمنتها نماذج من القطع الفخارية المكتشفة ببعض مواقع الشرق الجزائري والمؤرخة بالقرن الثالث قبل الميلاد والقرن الرابع ميلادي، ثم استنباط الدلالات الدينية والمغزى الميثولوجي الذي تؤديه، كفكرة الخلود والانتصار وقصص بعض الأبطال والآلهة ضمن مزيج منسجم بين الأفكار والاتجاهات الدينية ذات الأصول المشرقية من جهة واليونانية الرومانية من جهة أخرى والتي انتشرت في بلاد المغرب القديم، إضافة إلى جملة من الأبعاد الاقتصادية التي ساهمت هذه الفخاريات ورسومها في الكشف عنها.

Article info

Received:
19/09/2022
Accepted:
31/10/2022

Key words:
- ✓ pottery motifs
- ✓ ancient Maghreb
- ✓ mythology
- ✓ craft workshops

Abstract:

This study aims to address the artistic content represented in the decorative drawings included in samples of pottery pieces discovered in some eastern sites of Algeria , and dated in the third century BC and the fourth century AD, and then elicit religious connotations and the mythological significance that they perform, such as the idea of immortality and victory and the stories of some heroes and gods within a harmonious mixture between religious ideas and trends of oriental origins on the one hand and greco-roman on the other, which spread in the ancient Maghreb, in addition to a number of economic dimensions that these pottery and its drawings contributed to revealing.

مقدمة

تعتبر أواني الفخار إحدى الإنجازات الهامة التي استطاع الإنسان تكييفها حسب احتياجاته اليومية المختلفة منذ العصر الحجري الحديث، والتي اكتسبت إلى جانب دورها الاستهلاكي بعدا جماليا فنيا لاحتوائها على خصائص تقنية ومضمون فكري، تمثلت الخاصية الأولى في تطور التقنيات الصناعية المتعلقة بطرق التشكيل والحرق واستخدام الألوان وتجسيد الرسوم والزخارف التي غطت سطح الأواني وتنوعت بين الأشكال الهندسية ومناظر الطبيعة وصور النبات والحيوان والإنسان، بينما تعلق الجانب الفكري بتلك المواضيع والأفكار ذات الدلالات المتعددة والمستنبطة من المشاهد والصور التي تملأ سطح الأواني وتجعلها تنبض بالحركة والحيوية مشكلة بذلك أحد ملامح الفن لدى الإنسان عبر التاريخ، فكان الفخار بذلك إحدى المساحات التعبيرية التي استغلها الإنسان المبدع عن طريق اللون والرسم والزخرفة لإبراز قدرته على تجسيد تصوراته عن المحيط الطبيعي ورؤيته الدينية عن العالم الآخر والآلهة وكل ما يرتبط بها من أساطير وغيرها، ويبدو أن بلاد المغرب القديم لم تشذ عن هذه الظاهرة حين قدمت العديد من مواقعها الأثرية مخلفات متنوعة من الفخار لا تقل أهميتها من حيث قيمتها الفنية ودلالاتها الدينية عن نظيرتها في العالم القديم المعاصر لها.

وعليه فإن الاشكالية العامة التي يتمحور حولها موضوع هذه الدراسة تتمثل **في معرفة الطريقة التي استعملها فنان بلاد المغرب القديم لاستغلال مادة الفخار كمساحة تعبيرية، وذلك بوصف وتحليل المحتوى الزخرفي الذي تضمنته نماذج من الأواني والقطع الفخارية المكتشفة ببعض المواقع الأثرية الجزائرية، وتحديد أبعادها الدينية ومضامينها الميثولوجية سواء تلك المنتمية لفترة القرن 3ق.م أو تلك العائدة للحقبة الرومانية.** وهو ما ترتب عنه طرح تساؤلات فرعية أخرى عن أصل هذه الأشكال الزخرفية **هل كانت نتيجة لتجارب محلية أم هي حصيلة لتمازج مختلف المؤثرات الحضارية التي مرت على المنطقة، وهل تعكس منحى التفكير الديني المحلي أم بدورها تعكس تمازجا في الأفكار الدينية المتوسطية، أم أنها مجرد مواضيع اسطورية أصبحت صورا لزخارف نموذجية مقلدة شاع تداولها في عموم المتوسط في إطار الوحدة الحضارية الرومانية؟ أم أنها مجرد زخارف ذات بعد تجاري تسير وفق متطلبات السوق وتلبي رغبات وميول طبقات اجتماعية معينة؟**

ومن هنا وفي إطار معالجتنا لمجمل هذه النقاط سنتعرض لدراسة المحتوى الزخرفي لأواني الفخار العائدة للحقبة ما قبل الرومانية أولا، ثم يليها عرض موجز للمحتوى الزخرفي لنماذج تعود للفترة الرومانية ثم عرض لأهم النتائج المتوصل إليها.

1.فخاريات ما قبل الفترة الرومانية

تدل البقايا الفخارية المكتشفة بمختلف مواقع المغرب القديم والمؤرخة بحوالي القرن 3ق.م أن المنطقة كانت بها مراكز لصناعة الفخار وقولبته بطرق مختلفة وإعطائه أشكالا تنمّ عن قدرة معتبرة في ابتكار نماذج متنوعة من الأواني ذات الاستعمالات المتباينة، إضافة إلى ما احتوت عليه من زخارف ملونّة تبيّن أن المنطقة

قبل مجيء الرومان لم تكن عقيمة فنيا، بل إنها عرفت فنون الرسم على الفخار التي تعددت زخارفها بين الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية والإنسانية، ولدينا في هذا الصدد نماذج من الأطباق والأباريق والجفان والكؤوس المكتشفة بالقبور الميغاليتية بكل من قسطل(Gastel) بتبسة والخنق (تيديس–Tiddis) بقسنطينة وسيلا (Sila) بأم البواقي والتي تضمنت زخارف تحمل دلالات دينية ورموزا ميثولوجية، صنفها الباحث ج. كامبس ضمن المراتب الأولى من حيث الأقدمية وأنواع الزخارف للفخار المكتشف بكل مناطق المغرب، وخرج بنتيجة مفادها أن فخار تيديس وقسطل يشكلان معا نوعية نادرة من الفخار المغاربي القديم (Camps G.,1955,p.373-379).

1.1. المحتوى الزخرفي

تضمنت الأواني المكتشفة بالمواقع المذكورة رسوما مختلفة تمثلت أساسا في أشكال هندسية ترمز لمناظر طبيعية كالمثلثات الذي تشترك في ظهورها جميع المواقع المعنية والذي يرمز للجبال (صورة رقم1)، والقرص المشع الذي يرمز للشمس المشرقة (صورة رقم1)، أما الصور الحيوانية فـتتألف من سلسلة من المثلثات الحمراء تعلوها خطوط معقوفة شبيهة بمشهد سرب من الطيور المائية (صورة رقم2)، ومشاهد أخرى لأسراب من الطيور المحلقة في السماء وهو عنصر زخرفي تشترك فيه تيديس وقسطل (صورة رقم1، ورقم3)، أما الزخارف النباتية فتتمثل في رسم النخلة التي تظهر في وسط صحن قسطل (صورة رقم 3)، (Camps G.,1997,p.43-44)، وفي وسط المثلثات بتيديس يتم تعويضها أحيانا بشكل صليب صغير يشغل وسط المعينات والمربعات المنسقة (صورة رقم1)، هذا وقد استعمل اللون الأحمر بدرجتيه الفاتح والداكن في تلوين هذه الرسوم والزخارف على طلاء أبيض تطلى به الآنية قبل مباشرة عملية الزخرفة والرسم فوق سطحها الخارجي (Camps G.,1961,p.357-360).

بينما انفردت تيديس بالمشاهد التي تعرض صورا إنسانية تمثلت في مشهد رجل على أهبة الاستعداد لعبور نهر حاملا سعفتي نخيل في كلتا يديه (صورة رقم4)، ثم مشهد لمواكب من النساء تألفت من مثلثات ترمز لتنورات يعلوها شكل المعين ممثلا القسم العلوي من الجسم، ويليه خط معقوف يمثل الرقبة والرأس يعلوه خط معقوف آخر مزدوج يرمز لضفائر الشعر المحلقة في الهواء، وينزل من قمة المعين خط مائل على جهتيه، الاثنتين يمثل الأيادي المتماسكة على طول جوانب الآنية لتبدو الصورة النهائية مشهدا لدائرة من الفتيات الراقصات،(صورة 5) (Camps G.,1956,p.177).

2.1. التفسير الميثولوجي

يبدو أن المغزى من عرض هذه العناصر الزخرفية فوق أواني فخارية وضعت في القبور يدخل في إطار المعتقدات الدينية المتعلقة بالعالم الآخر ومفاهيم انتصار الحياة على الموت ونيل الخلود. فمشهد الرجل الحامل لسعيفات النخيل بكلتا يديه والمستعد لعبور النهر يرمز لعبور الروح المكللة بالانتصار إلى العالم الآخر (Camps G.,1955,p.373-376.)، ذلك لأن النخلة لطالما اعتبرت زخرفا له دلالة تزيينية وأخرى دينية

كونها شجرة مقدسة ورمزا للخصب والنصر والخلود، حيث حظيت بمكانة هامة أثناء أداء الطقوس الدينية بالشرق الأدنى القديم أين كان شكل النخلة أو السعفة يصور تارة في يد الآلهة وتارة في يد الكهنة وتارة أخرى بجوار المذبح الذي تقدم عليه القرابين للآلهة (Troussel M.,1957-58-59, p.52-56)، أما ببلاد المغرب القديم فقد كان رواج هذا الزخرف من بين ملامح التأثير الحضاري للفينيقيين، حيث كان دائم الظهور سواء فوق قطع العملة القرطاجية أو على النصب النذرية البونية مرافقا لرموز الالهين بعل حامون وتانيت، واستمر استعماله في النصب النذرية الرومانية المهداة للإله ساتورن وغيره من الآلهة التي اقترنت بها صورة النخلة وسعفتها في مختلف التحف الفنية سواء أكانت فخارا أو فسيفساء أو عملة أو جداريات (Berthier A.et Leglay M.,1958,p.28-39).

أما عن طقس عبور النهر فيرمز إلى رحلة الانتقال التي تخوضها الأرواح نحو عالم ما بعد الموت، وهو منظر قريب الشبه والمغزى من مشاهد زخرفية مصورة على أواني فخار جنائزية مصرية تعود إلى فترة ما قبل الأسرات رسمت عليها قوارب عائمة في نهر النيل ترمز إلى انتقال الأرواح إلى العالم السفلي (Morgan J.,1920, p.280-282)، والمعنى ذاته ينطبق على مشهد الطيور المائية وتلك المحلقة في أعالي السماء في إشارة إلى مشاركتها لروح الميت في طقس عبور النهر بفضل امتلاكها لقدرة الطيران فوق المياه لترمز بذلك إلى بقاء الروح وخلودها بعد فناء الجسد (Camps G.1961,p.367-368).

صورة أخرى يبدو وجودها على أواني ذات خصائص جنائزية ليس من قبيل الصدفة ألا وهي صورة القرص المشع الذي يمثل الشمس، إذ رسمت بشكل يوحي بأنها رمز للسيادة المطلقة على العالم النباتي الذي تمثله سعيفات النخيل والعالم الحيواني الذي تمثله الطيور (Camps G.,1956,p.194)، وفي هذا الصدد فقد ذكر هيرودوت عبادة الليبيين للشمس التي كانت إلههم الأعظم (Hérodote,IV,187-188)، وهذا ما تؤكده أيضا بعض المصادر الاسلامية في العصر الوسيط كابن خلدون الذي أشار إلى تمسك بعض القبائل البربرية بوثنيتها بتقديسها للشمس والقمر(ابن خلدون، 1968،مج.6، ص.185)، بينما يرمز زخرف المثلثات إلى الجبال التي كانت بدورها من المظاهر الطبيعية المقدسة لدى قدماء الليبيين لعلوها وقربها من السماء مأوى الآلهة (Camps G.,1961,p357-358.).

يبقى أن نشير إلى مشهد الفتيات الراقصات الذي يحمل هو الآخر دلالة رمزية مثيرة للاهتمام، إذ توحي بأن عملية دفن الموتى كانت ترافقها احتفالات علنية تتخللها طقوس الرقص والغناء، مما يعني أن حلقة الرقص تلك كانت جزءا هاما من الطقوس الجنائزية التي تتم وفقها عملية الدفن وتوديع الفقيد. وهنا يجري الباحث كامبس كعادته مقاربة مفادها أنه وبجنوب المغرب الأقصى كانت لا تزال تقام احتفالات ترتدي فيها الفتيات فساتين طويلة ويقسمن شعورهن إلى ضفائر كبيرة، ثم يقمن بإمساك أيدي بعضهن البعض، بحيث يشكلن حلقة رقص دائرية تشبه حلقة الرقص المصورة على أواني تيديس الفخارية والتي يمكن اعتبارها بناءا على ذلك تخليدا لذكرى عادة جنائزية موغلة في القدم (Camps,1961,p.368-369)، **فهل يمكن إذن تصور هذا المشهد كإشارة**

رمزية تعبر عن ممارسة النوميديين لطقوس تقديس الأموات مثلما يتساءل كامبس، أم أنه تجسيد آخر لإحدى مظاهر التأثير الديني المشرقي الذي جلبه الفينيقيون معهم للمنطقة كما جلبوا بعضا من تقنيات صناعة الفخار وزخارفه؟

2.فخاريات الفترة الرومانية

بالنسبة للنماذج الفخارية التي ترجع إلى الفترة الرومانية فإنها عبارة عن شققات تنتمي إلى الصنف المعروف باسم الفخار السيجيلي الإفريقي المتميز بسمكه الرقيق ولونه المتدرج بين الأحمر والأحمر البرتقالي الفاتح، كانت تشكل أجزاء من مجموعة أطباق كبيرة الحجم ومستطيلة الشكل أرخ لها بالنصف الثاني من القرن 4 م، احتوت على أشكال زخرفية تجسد مشاهد مختلفة لمقتطفات مستوحاة من القصص الأسطورية اليونانية التي لا تخلو من مؤثرات شرقية، اكتشفت خلال الحقبة الاستعمارية بكل من جميلة (كويكول) وعنابة (هيبوريجيوس) (Alais Y.1960,p.125-130)، وتيديس بقسنطينة (Berthier A.,2000,p.33-331)، حيث سنتناول بالتحليل محتواها الزخرفي الذي يمثل الناحية الجمالية لهذه القطع ثم تفسير المشاهد المصورة التي تمثل الدلالات الدينية المستنبطة منها.

بداية مع موقع جميلة (كويكول) الذي عثر به على كثير من القطع التي تعود لأطباق مختلفة لعل أهمها كانت مكتشفات سنة 1948 المتمثلة في أربعين قطعة مكنت بعد اعادة الصاقها من الحصول على شكل صحن مستطيل بلغ طوله 0.04 م وعرضه 0.405م، والذي اعتبر أكمل نماذج المجموعة المعنية بالدراسة (صورة رقم 6)، أما بالنسبة لعنابة (هيبوريجيوس) فقد اكتشفت بها بعض الشققات التي تنتمي بدورها لأطباق متباينة فيما بين سنة 1953-1960 (صورة رقم7)، بينما اكتشفت بتيديس خلال مواسم مختلفة من الحفريات عدة قطع أمكن بفضل ترميم البعض منها تشكيل إطار مستطيل يمثل أجزاء من حاشية الصحن المزخرفة وقسم من قلب الصحن (صورة رقم8)، حيث بلغ طوله 0.36م وعرض شفته 0.04م، وتراوح السمك بين 6 و9 ملم، (Alais Y.1960,p.125-130).

1.2. المحتوى الزخرفي

مثلما تمت الإشارة إليه أعلاه فإن الأجزاء المرممة من الأطباق المعنية بالدراسة قد تضمنت عناصر زخرفية متنوعة توزعت على مساحة الطبق الواحد ضمن 3 أقسام هي شفة الصحن (marli) أو حاشيته السميكة المستوية والعريضة التي شغلتها زخارف لعبت دور المناظر الجانبية أو الثانوية التي تحف اللوحة الرئيسية المرسومة بقلب الطبق، تراوحت بين شكل الميداليات المليئة بالصور ومشاهد قنص الحيوانات وهي عناصر تتشارك بها كل من شققات كويكول وتيديس وهيبوريجيوس، مع فارق طفيف بالنسبة لصحن هيبوريجيوس أين تظهر الميداليات مصطفة فوق الإطار المستطيل المحيط بقلب الصحن (صورة9)، هذه الأخيرة بلغ عددها الأربعين في صحن كويكول تم حشوها بمشاهد مكررة يمكن إيجازها في صورة رجل يقف تحت قوس مشكل من نخلتين تمسك بهما آلهة الانتصار الواقفة فوق كرة (صورة رقم10)، وصور تمثل الإمبراطور المظفر فوق رأسه

اكليل مشع يقف فوق عربة النصر تجرها أربع خيول (صورة9 و10)، أما الفراغ الموجود بين الميداليات المصطفة على طول شفة الصحن فقد ملئ بزخارف صغيرة الحجم تمثل آلهات الانتصار ذات الأجنحة المبسوطة تقف فوق كرة وبإحدى يديها ترفع إكليلا وتحتها صورة لرأس رجل (صورة رقم 11).

أما عن مشاهد القنص فقد تضمنت شفة صحن تيديس صورا لحيوانات مفترسة كالأسود التي تظهر في وضعية الفرار، بينما يقوم أحد الصيادين بغرز حربته في جسد فهد يرافقها منظر لأشجار منمنة (صورة 8)، وهي نفس المشاهد التي تضمنتها قطع من حواشي أطباق أخرى اكتشفت بكل من عنابة (هيبوريجيوس) وجميلة (كويكول)، حيث تلاحظ صور الأسود والفهود الهاربة من الصيادين المهاجمين بالحراب (صورة 12)، وهي بالمناسبة تتطابق مع مناظر مزينة لحواشي أطباق من نفس الطراز محفوظة بمتحف القاهرة (صورة 13) وأخرى بموقع الجم أو ثيسيدرو الرومانية بتونس (صورة14)، وتزودنا إحدى الشقفات الأخرى المكتشفة بجميلة (كويكول) بمنظر للصيد البحري حيث تظهر صورة لقارب وآلهة الحب المجنحة (Les Amours) وهي تقوم بسحب شبكة صيد مليئة بالأسماك (صورة 15).

أما بالنسبة للمحتوى الزخرفي الذي شغل قلب الصحن والذي يمثل العناصر الزخرفية الأساسية المكونة للمشهد الرئيسي المصور على هذه الأطباق، فيتلخص في مشهد استحمام الحصان المجنح الأسطوري المعروف باسم البيغاسوس (Pegasus) بمساعدة ربات الماء أو النمفيات (Nymphes)، حيث يبدو البيغاسوس بأجنحته الكبيرة المنبسطة في وضعية التقدم نحو الأمام يتقدمه جني صغير يرفع بيده نخلة وبيده الأخرى يجر الحيوان من إكليل الزهور الذي يزين رقبته، ترافقه 3 من ربات أو جنيات الماء المجردات تقريبا من الثياب والمتميزات بتسريحة الشعر المرفوع نحو قمة الرأس وخصلة منسدلة فوق الجبهة فيما يعرف بتسريحة الخوذة التي اشتهرت بها زوجات الأباطرة في القرنين 3 و 4م (الصورة 8)، إذ تقوم إحداهن بفرك قدمه اليمنى الأمامية وهي جاثية على ركبتها وبيدها الأخرى تمسك بقدمه اليسرى، وخلفه تقف الجنية الثانية ممسكة بآنية ينسكب منها الماء فوق مؤخرة الحصان (صورة 6)، أما الجنية الثالثة التي تتقدم نحو البيغاس فالمشهد الخاص بها غير كامل وعلى ضوء ما ورد بصحن متحف القاهرة المطابق فدورها كان يمثل تقديم جفنة يشرب منها البيغاس (الصورة13).

علاوة على ذلك فقد انفرد قلب الصحن المرمم المكتشف بجميلة (كويكول) بعناصر زخرفية رسمت فوق المشهد الرئيسي تمثلت في شريط زخرفي يتألف من سيقان وسروع الكرمة، التي تتخللها أكاليل لأوراق وعناقيد العنب المنبعثة من كأسين ذوي مقبضين أو ما يسمى بالكانثاروس الخاص بشرب الخمر وهي في مجموعها تعتبر من مخصصات الإله ديونيسيوس (الصورة 6)، بينما يلاحظ على بقايا قطع أخرى اكتشفت بتيديس وجميلة (كويكول) وجود اطار صغير الحجم ومستطيل الشكل شغل أعلى المشهد الرئيسي بجانبه الأيمن، وقسم إلى ثلاث خانات بها صورة لامرأة تلمس ميزانا كتب في أسفله كلمة كيركي(KIRKE) وتحتها قِدر، ثم رجل جالس يستل سيفه من غمده استعدادا للهجوم تعلوه صورة لرأس حصان وذئب (الصورة 16و15)، والمشهد في مجموعه

يشير إلى احدى مغامرات البطل أوديسيوس مع الساحرة كيركي التي كانت تقوم بتحضير مشروبها السحري الذي يحول ضحاياها إلى حيوانات. (Alais Y.1960,p.129).

يبقى أن نشير إلى بعض العيوب الفنية التي ظهرت في تنفيذ زخارف هذه الصحون والتي وصفت بأنها ما دون المتوسط إذا ما قورنت بالزخارف المماثلة التي تعود لفترة القرن 2م على غرار صحن الجم (ثيسيدرو) بتونس مثلا (صورة 14) (Merlin A.,1913,p.324-326)، حيث لوحظ وجود عدم التناسق في أعضاء جسم الجنيات اللواتي كان لهن أقدام صغيرة جدا مقارنة بحجم أجسادهن، وصدر الجنية الجاثية على ركبتها يصل إلى غاية كتفها وذراعها منفصل عن جسدها، أما الجنية التي تصب الماء فلها ذراع أكبر من ساقها، كما رسم نصفها الأعلى بالوضعية الأمامية بينما رسم رأسها وسيقانه بالوضعية الجانبية، وكذلك الأمر بالنسبة للجني الصغير الذي رسم جسمه بالوضعية الأمامية وسيقانه بشكل جانبي (Allais Y.,1959,p.51)، وهي العيوب الفنية ذاتها المسجلة على الصحن المشابه والمعاصر المحفوظ بمتحف القاهرة (Wace A.1948,p.10.) (صورة 13).

لكن ورغم ذلك فان المنظر العام للمشاهد المصورة يبين نجاح حرفيي المغرب القديم في تقليد نماذج فنية سابقة لعصرهم لا سيما رسوم الحيوانات المجنحة التي تتميز بكونها ظاهرة فنية اشتهرت بها حضارات الشرق كمصر والعراق، وفكرة استحمام الحصان المجنح بمساعدة الجنيات التي تم تجسيدها منذ القرن 3ق.م فوق أواني جنائزية من قبل حرفيي الاسكندرية وتناقلتها بعدهم المدارس الفنية اليونانية والرومانية، قد تمكن حرفيو المغرب القديم من عرضها بأسلوب فني أكثر بساطة وايجاز في هذه النماذج التي بين أيدينا، فساهموا بذلك في إحياء هذا الصنف من المواضيع فنيا ونشرها في ربوع العالم الروماني أجمع (M.Troussel,1953,p.139-140,).

2.2. الدلالات الدينية للزخارف

من خلال ما تم استعراضه من معطيات فإن صورة الحصان المجنح أو البيغاسوس الذي يمثل الشخصية المحورية في الموضوع الميثولوجي المطروح هنا، تبدو وثيقة الصلة بمفاهيم رمزية تكمن في صورة البيغاس نفسه، وأخرى تتقمصها المشخصات المرافقة له من بينها رمزيات الحكمة والانتصار والخلود والأبدية التي تتجلى في ارتباط صورة البيغاس بالزخارف الدالة عليها كالنخلة والسعفة والإكليل، والتي كان المغزى من مرافقتها له التذكير بأن هذا الحيوان الأسطوري ذي القدرات الخارقة قد كان مساعدا قويا ومحاربا شجاعا، يظهر وقت المحن التي كانت تعترض راكبه على غرار البطلين اليونانيين برسيوس وبلليروفون الذين تغلبا على جميع الأخطار بمساعدة البيغاسوس وانتصرا على جميع أعدائهما.

ومن هنا يتضح سبب اقتران صورة البيغاس في هذه الأطباق مع إحدى مغامرات أودسيوس ورفاقه الممسوخين والمنتصر على الساحرة كيركي (Allais Y.,1959,p.49-50)، هذه القصة التي تحمل دلالات عن الحكيم العاقل الذي تغلب على جميع المحن القاسية التي اعترضته فاستحق عن جدارة العيش بسعادة في

الحياة الأخرى (Allais Y.,1960,p.129)، وهنا يلتقي مرة أخرى مع البيغاسوس الذي أصبح رمزا للخلود والأبدية حين اعتبره الرومان مرشدا لأرواح الموتى الصالحين والمحسنين في رحلتهم نحو السماء أين ينعمون بحياة سعيدة أبدية في مملكة الآلهة بين النجوم والكواكب، (TrousselM.,1953,p.139-140,).

كذلك تلتقي رمزية البيغاسوس برفقة الجنيات شبه العاريات مع إله الخمر ديونيسيوس (أو باخوس) وطقوسه السرية، فظهور مخصصاته في أعلى المشهد الرئيسي بصحن كويكول كغصينات الكرمة الملتفة وعناقيد العنب المنبثقة من زخارف الباطية أو الكانثاروس المخصص لشرب الخمر لها ما يبررها، فهي تشير إلى الرموز التي تحمي الكاهن المتدرب من الشؤم والأعداء في طريقه نحو الاطلاع على الأسرار الالهية وتعده بالسعادة والفلاح في العالم الآخر، مما يؤكد انتشار المعابد الديونيسية أو الباخوسية وطقوسها السرية بمواقع اكتشاف هذه الأطباق، فصورة البيغاس التي ترمز للخير والسعادة وحسن الطالع وكذلك الانتصار على المحن والأعداء (Allais Y.,1959,p.56-57)، قد كانت ضرورية بالنسبة للكاهن المطلع على الأسرار لتجاوز كل الصعاب التي تعترضه في سيره نحو كشف الأسرار الإلهية وتحقيق التوحد مع الإله ديونيسيوس، وهو ما يتطابق مع خاصية أخرى تميزت بها صورة البيغاسوس والمتمثلة في رمزية التنبؤ بالمستقبل بفضل جريه السريع الذي يسابق الحاضر لينتقل بخفة بجناحيه إلى المستقبل فيطلع على الأسرار الالهية (Troussel M.,1953,p.139-140).

بينما تتداخل صلته بالحكمة والشعر والمياه التي تتجلى في العديد من القصص الأسطورية، حيث ظهرت الأحصنة المجنحة في الفن الاغريقي كجزء من مواكب الآلهة البحرية، على غرار الأله بوسيدون الذي كان يمد الأرض بالمهور والينابيع والذي لم يكن يظهر إلا على متن عربة يجرها حصان، وأتباع هذا الاله يقدمون له القرابين من الأحصنة لقداستها (Troussel M.,1953,p.173)، كما ينسب الإغريق انبثاق ينابيع الحكمة إلى ملامسة حوافر البيغاسوس للأرض فأصبح بذلك مصدر إلهام لكل من شرب منه ولاسيما الشعراء، وهنا تكونت رابطة رمزية أخرى تجمعه بربات الوحي والفنون التسع (Muses) المقيمة في جبل الهيليكون لاسيما حارسة الشعر والحكمة، والتي طابقها الرومان مع ربات المياه والينابيع (Caménes) في الديانة الإيطالية القديمة (Troussel M.,1953,p.143-147).

ولذلك فقد اعتبر اقتران البيغاسوس بصورة الماء رمزا للحياة وهي تذكير آخر لقصة انفجار الينابيع من ضربة الحصان المجنح لصخرة بحافره قرب جبل الهيليكون أثناء محاولة بلليروفون الامساك به، ليعرف من حينها بتسمية هيبوكرين(Hippocréne) أي نبع الحصان التي أصبحت بدورها اسما علما لعدة ينابيع في بلاد اليونان، بل إن معنى كلمة "**بيغاسوس**" ذاتها تعني في اللغة اليونانية "**النبع المتدفق**"، ولعل ما يعزز ذلك إحاطة صورته في المشاهد الزخرفية بالجنيات اللواتي مثلن في الأساطير اليونانية والرومانية أرواح الينابيع والأنهار والمياه الجارية، بل إن إحداهن قد جسدت رمزية الماء ذاته في المشهد الميثولوجي المنفذ فوق الأطباق موضع الدراسة، بحملها جرة ينسكب منها الماء على الحصان تعويضا عن عدم وجود صورة نبع أو بركة ماء، ولعل هذا ما يفسر

رواج استعمال تسمية البيغاسيدات (Pégasides) لدى الشعراء اللاتين حين يشيرون إلى جنيات وربات الينابيع (Allais Y.,1959, p.54-55).

كذلك اشتهر البيغاسوس بكونه مركبا للآلهة فبعد نهاية البطل بلليروفون أصبح مطية الإله زيوس ومسؤولا عن حركة الشمس التي كان يقودها الاله أبولو بواسطة عربة تجرها الخيول، بل إن هذه الرمزية المقدسة قد انتقلت إلى أتباع الأديان السماوية أيضا، حيث أصبح الحصان المجنح يرمز في الفن المسيحي للسعادة الأبدية التي يوعد بها الأخيار والصالحون من المؤمنين بالدين المسيحي (M.Troussel,1953,p.138 -146)، في حين تذكر الأسفار التوراتية أنه كان الوسيلة التي استخدمتها الملائكة ورسل الرب في ترحالهم وأسفارهم، فقد ذكر النويري في معرض حديثه عن خيل النبي سليمان نقلا عن بعض الاخباريين: "...**أن الشيطان هو من أخرجها من مرج من مروج البحر.. وكانت لها أجنحة**..." (النويري،1997، ج.14، ص.105).

وفي هذا السياق كذلك يشير بعض الرواة المسلمون في تفسير عبارة "**الصافنات الجياد**" الواردة في سورة ص (الآية 30–33) بأنها الخيول المجنحة التي أعجب بها النبي سليمان (الطبري،1978مج.10، ص.100)، وذهب آخرون للقول بأن البراق الذي عرج به الرسول ﷺ إلى السماء كان على هيئة حصان مجنح وهو مركوب أهل الجنة من الملائكة والعباد الصالحين أيضا (عجينة محمد،1994، ص.288–289).

أما عن مناظر قنص الأسود والفهود وصيد الأسماك المنفذة فوق حواشي بعض الأطباق فهي تشير إلى الصيد المقدس لأن القنص عدته الحصان الذي يقهر الحيوان والأعداء، ودلالاتها هنا تقديم القرابين للآلهة بالمعابد (Guery R.,1968,p.274-275,)، أما صورة القارب أو السفينة التي أصبحت تشير إلى البحر في الفن المتأخر فرمزيتها الدينية توحي إلى رحلة الإنسان المنتقل من عالم الأحياء إلى العالم الآخر (Allais Y.,1959,p.49).

بينما اعتبر زخرف الميداليات المحشوة بصور نصفية لأشخاص محاكاة لقطع العملة المضروبة في النصف الثاني من القرن 4م. باسم الأباطرة: كونسطونس2 (337–361) وجوليان (361–363م) وفالنس (375–378م)، والتي تجسد في مشهد احتفالي منظر الإمبراطور المظفر فوق عربة النصر المحقق بفضل الخيول ومساندة آلهة الانتصار التي تظهر حاملة النخلة داخل الميداليات وخارجها (Wace A.1948,p.1–8)، وجميعها تعزز الأبعاد الدينية للمشهد الرئيسي والمتمثلة في رمزية الانتصار على الأعداء واستحقاق الخلود والسعادة الأبدية.

فالنخلة كشعار للانتصار قد كانت حاضرة دوما حتى في مناسبات التتويج أثناء اقامة الألعاب كمكافأة للفائزين فيها، كما حملها المؤمنون من المسيحيين كعلامة للنصر حيث أصبحت رمزا لانتصار الشهداء الذين تصدوا ا للاضطهاد بأجسادهم فاستحقت أرواحهم الخلود، وعلامة على دخول المسيح إلى أورشليم مظفرا قبل صلبه معلنا بكلمته خلود النفس وقيامة الأموات (M.Troussel,1953,p.144-145)، وهي صورة مشابهة كذلك لمشهد دخول الرسول ﷺ للمدينة المنورة مظفرا أمام أنظار أهلها الذين استقبلوه ملوحين بسعف النخيل.

ومنه يمكن الاستنتاج من كل ما سبق ذكره بأن صورة النخلة والسعفة التي كانت على الدوام رمزا للانتصار الدنيوي والأخروي وضمانا للخلود والسعادة الأبدية (M.Troussel,1957-58-59,p.52-58,)، قد مثلت الزخارف ذات الدلالات الدينية القديمة المعروفة في الحضارات الشرقية والتي استمر استعمالها فوق فخاريات النماذج المدروسة هنا منذ القرن 3 ق.م وإلى ما بعد القرن 4 م، كما أن مكانة الحصان لدى سكان بلاد المغرب القديم والذي عرف كإحدى الشعارات الملكية النوميدية مثلما دلت عليه صوره المطبوعة فوق قطع العملة (M.Troussel,1955-56,p.19-23)، قد يفسر جانبا من العوامل التي أدت لرواج أسطورة الحصان المجنح وشجعت حرفيي المغرب القديم على استخدام صورته مع توابعه لإبداع تصاميم فنية تزين منتجاتهم المصنوعة من الفخار أو من المعدن وكذا في اللوحات الفسيفسائية والرسوم الجدارية وغيرها.

أما بالنسبة لزخارف الأطباق التي تعرضنا لها في الدراسة فإنها تكتسي أهمية تاريخية بالغة كونها تعطينا صورة ملموسة هي أقرب للواقع عن الثلث الأخير من القرن 4م في العديد من الجوانب، فنظرا لماهية استعمالات هذه الأطباق المخصصة للولائم والمناسبات الدينية، قد جعلها قطعا فنية تلقي الضوء على مرحلة حساسة في التاريخ الديني للإمبراطورية الرومانية وهي فترة التعايش السلمي بين المعتقدات الوثنية والمسيحية، التي أعقبت مرسوم التسامح الديني واعلان حرية المعتقد للجميع سنة 313م، ما أدى لانتعاش كل من المسيحية والأديان الوثنية ذات الطقوس السرية على وجه الخصوص.

حيث يلاحظ بأن دور العبادة الخاصة بكلا الطرفين قد تجاورت سواء بكويكول أو بتيديس على سبيل المثال لا للحصر، أين كانت معابد باخوس على مقربة من الكنائس بكويكول (Allais Y.,1957,p.33-35)، وتقابل كل من معبد ميثرا الوثني والكنيسة المسيحية على طريق الكاردو بتيديس، مما يثير التساؤل عن هوية أصحاب هذه الأطباق إن كانت تخص مجامع كنسية مسيحية أم ديونيسية وثنية، أم أنها كانت محل استعمال من كلا الطرفين خاصة وأن المسيحية قد استعارت العديد من رموزها الفنية في عهدها الأول من الصور الوثنية لاسيما النخلة والسعفة والباطية وأوراق الكرمة والكائنات المجنحة وغيرها(Allais Y.,1959,p.56-57)، فتكون بذلك هذه الأطباق بزخارفها بالفعل نقطة وفاق بين الديانتين الوثنية والمسيحية قبل أن ينقلب الوضع إلى نقيض ما حدث قبل سنة 313م، حين كان أتباع العقيدة المسيحية مضطهدون من قبل الوثنيين.

وعليه يمكن القول هنا بأن أصحاب هذه الأطباق سواء كانت جهة وثنية تمثلت في أعضاء مجمع خاص بالإله ديونيسيوس أو جهة مسيحية تمثلت في كهنة كنسية مجاورة، قد أرادوا حقا إحاطة أنفسهم بتعويذة فعالة تحتوي رموزا تجلب لهم السعادة وحسن الطالع وتمنحهم الخلود والأبدية (Allais Y.,1959,p.58)، وعليه فقد كان وجود هذه الأشكال الزخرفية على أواني ذات استعمالات متنوعة سواء بالمعبد أو بالكنائس أو حتى بمنازل كبار الأثرياء من الأعيان ونخب المدن، يؤكد إلى أي مدى أصبحت فيه معاني الخلود والسعادة في الحياة الأخرى شائعة بين كل الأوساط وطبقات المجتمع حتى الفقراء والمغمورون منهم (Allais Y.,1959,p.57 ; Troussel M.,1953,p.145)، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فقد شكلت المواضيع الميثولوجية المستوحاة من الملاحم اليونانية مصدر إلهام لإضفاء طابع الشرعية الدينية أمام الشعوب والجماهير التي حكمها الأباطرة الرومان سواء بإيطاليا أو في باقي المقاطعات التابعة للإمبراطورية، وذلك حين أحاطوا أنفسهم بهالة من القديسة الالهية سواء بادعاء انتسابهم إلى سلالة الأبطال أو حتى الآلهة وإيهام الجميع بأنهم كسبوا تأييد هذه الأخيرة لتحقيق الانتصارات وهزم الأعداء، فكان بذلك أبطال الأساطير الإغريقية هم القدوة المحتذى بها لدى الأباطرة الرومان الذين لا يملكون قالبا أسطوريا غير القالب اليوناني الذي نهلوا منه وبنوا عليه فلسفتهم الميثولوجية، فشكلت هذه الأخيرة مصدر إلهام للفنانين في كل المجالات وأصبحت مواضيع التحف الفنية عبارة عن سجل مرئي وملموس للقصص الأسطورية اليونانية، التي أصبحت بالفعل محل تقليد واستنساخ في جميع أنحاء الامبراطورية بما فيها مقاطعة إفريقيا (Merlin A.,1913,p.325-326).

ويبدو أن أصحاب الورشات الكائنة بكويكول أو تيديس وهيبوريجيوس ولضمان اقبال الزبائن على منتوجاتهم سواء أكانوا وثنيين أو من أتباع الدين الجديد الصاعد من المسيحيين، قد عملوا على تقليد نسخ من هذه المواضيع الزخرفية بما تتضمنه من ايحاءات دينية على بضائعهم، خاصة إذا علمنا بأن مقاطعة إفريقيا قد أصبحت من بين أهم مراكز الانتاج والتصدير لأصناف الفخار السيجيلي على مستوى الامبراطورية الرومانية في القرن 4م وما بعده (Fevrier P.A.,1996,p.645-649)، وهذا ما يقودنا لطرح التساؤل التالي **هل كان مصدر هذه الأطباق المزخرفة فعلا ورشات حرفية من داخل مقاطعة إفريقيا؟**

باختصار يمكن الإجابة على ذلك بعرض اعتقاد ساد بين الباحثين طويلا بأن مصدر هذه التحف الفنية ذات الزخارف الميثولوجية كان من ورشات الاسكندرية التي راجت بضائعها في الأسواق المتوسطية (Merlin A.,1913,p.326)، وتكون هذه البضائع قد وصلت إلى كويكول أو تيديس عن طريق ميناء هيبوريجيوس، لكن هذه الفرضية قد تم إسقاطها بناء على ملاحظات قدمها بعض الباحثين حول الأنماط والعناصر الزخرفية التي انفردت بها النماذج الافريقية على غرار زخرف الميداليات المحشوة بالصور على شفة الصحن، وشكل الباطية والجني الصغير وغصينات الكرمة وعناقيد العنب التي تعلو صورة البيغاسوس والجنيات وكذا العيوب التقنية التي لوحظت في تنفيذ بعض الأجسام (Allais Y.,1959,p.45-51).

إضافة إلى لون العجينة الطينية وسمكها ونوعيتها الحبيبية التي جعلت ملمسها فيه نوع من الخشونة وجميعها مؤشرات تؤكد على الهوية الإفريقية لهذا المنتوج، خاصة وقد ثبت أن مصر نفسها خلال هذه الفترة كانت تعتمد على مقاطعة إفريقيا للحصول على الفخار الرقيق الفاخر لتغطية احتياجاتها، بل إن أصنافا من الفخار السيجيلي الإفريقي قد ثبت وجوده بإيطاليا وبلاد الغال (Bonifay M.,Capelli C.et Brun C.,2012,p.53-54)، ويبدو بأن الورشات المعنية هنا تخص تيديس بالتحديد فهي التي يتواجد بها حي حرفي خاص بصناعة منتجات الفخار بكل أنواعه بما فيها الأدوات الخاصة بالتشكيل والزخرفة، ومن الواضح أن مصدر أطباق كويكول وهيبوريجيوس كان من هذه الورشات بالذات حسب ما يراه بعض الباحثين، خاصة وأن التنقيبات

الأثرية قد أثبتت بأن ورشات كويكول لم تكن قادرة على انتاج سوى الأنواع الخاصة بالاستعمالات المنزلية اليومية وبكميات محدودة،(Guery R,1968,p.276-281 ; Berhier A.,2000 ,p.363-365).

ولعل ما يؤيد هذه الفرضية هو تنامي الطبقة الحضرية المتشبعة بالثقافة الرومانية سواء كانت محلية الأصول أو لا، مثلتها فئة الأعيان الذين امتلكوا مساحات واسعة من الأراضي الزراعية أقاموا عليها فيلات فخمة، احتوت على مرافق عديدة كمطاحن الحبوب ومعاصر الزيت وورشات لصناعة الفخار بل وهناك من نظم فيها أسواقا ريفية كذلك، وهذا ما مكنهم من احكام سيطرتهم على تجارة الحبوب والزيوت، وكذا مساهمتهم في دفع حركية انتاج الفخار على المستوى المتوسطي.

ونكتفي في هذا الصدد بالإشارة إلى نموذج أعيان عائلة اللوليين من تيديس الذين امتلكوا هناك أراضي زراعية واسعة، وكان أشهر أفرادها لوليوس أوربيكوس(Lollius Urbicus) الذي تنسب له النهضة العمرانية التي شهدها مسقط رأسه في القرن 2م، وليس من المستبعد أن يكون النشاط الحرفي المزدهر في المدينة الذي حولها إلى أكبر قطب صناعي بالمنطقة الكيرتية وربما تجاوزها إلى أبعد من ذلك، قد كان تحت إشراف هذه العائلة مستغلة توفر الموقع على أجود أنواع الطين، ووفود حرفيين مهرة من مناطق أخرى امتلكوا ورشات بالمدينة مثلما تدل عليها أختامهم الصناعية المحفوظة حاليا في متحف سيرتا مثل الأوزيليتاني (Uzelitani) القادمين من أوزيليس (Uzelis)، والميلويتاني(Milevitani) الوافدين من مستعمرة ميلو (Milev)،اضافة إلى ورشات الجملونس(Gemellense) والأوزورنس(Auzurenses) الذين لا تزال مواضع المدن القادمين منها غير معروفة، وطبعا حرفيي تيديس المعروفين بالتيديتاني(Tidditani) (Berthier A.,2000,p.332-333).

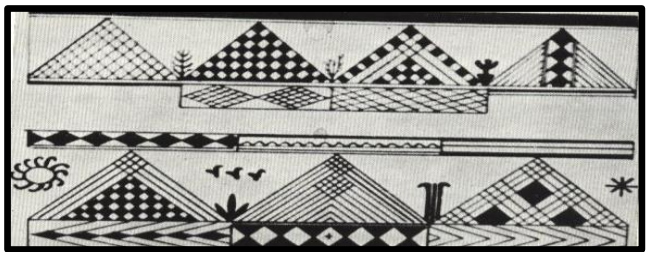
والملاحظ أن هذه الورشات قد أبدعت في انتاج تحف فنية قل نظيرها خاصة تلك الموجهة للاستعمالات الدينية كالمنحوتات النذرية ذات شكل الأحصنة والمباخر والأقنعة والدمى الفخارية وغيرها، ولعل هذا ما يزيد في دعم فرضية انتاج تلك الأطباق ذات المحتوى الميثولوجي بتيديس، خاصة وأن المدينة قد غلب عليها الطابع الديني حيث احتشدت بها منشآت دينية لعدد لا يحصى من الآلهة الوثنية المتباينة الأصول، من افريقية وبونية ومشرقية ويونانية ورومانية إلى جانب الديانة المسيحية التي تعايشت مع غيرها من المعتقدات الوثنية ابتداءا من القرن 4م، فجسدت بذلك تيديس عينة نموذجية عن التكامل التام بين الدين والاقتصاد فكل منهما كان في خدمة الآخر ولعل شهرتها باسم مدينة الأقداس والأسواق يؤكد ذلك، وبالتالي فإن عينات المواقع المذكورة في الدراسة قد واكبت الازدهار الاقتصادي والنمو الحضري الذي عرفته مقاطعة افريقيا منذ النصف الثاني من القرن 2م وإلى غاية القرن 4م، مساهمة بذلك في حركية اقتصاد المتوسط وفي نشر المفاهيم الثقافية والفنية والدينية الرومانية.

خاتمة

في ختام هذه البحث يمكن القول بأن مجمل زخارف القطع الفخارية المدروسة قد أظهرت صورة عن منجزات حرفية ذات لمسة فنية، تضمنت جوانب دينية متنوعة تشكلت من موروث قديم مثقل بالتراكمات الفنية

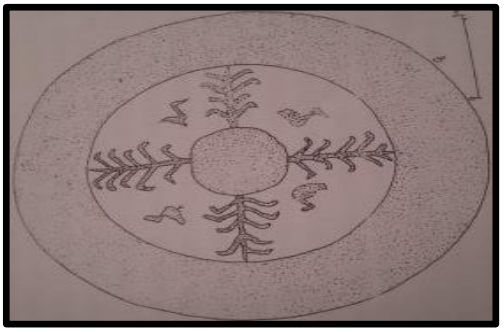
والاسطورية المنتمية لمختلف التيارات الثقافية للحضارات التي كان لها تأثير على منطقة المغرب القديم، كالحضارات المشرقية سواءا المصرية منها أو والرافدية والفينيقية والتي تداخلت مع التأثيرات الفنية والفكرية للحضارة اليونانية، وجميع هذه التيارات الحضارية بفنونها ومفاهيمها الدينية قد امتزجت فيما بعد في ظل السيادة الرومانية التي ضمتها في حضيرة ثقافية واحدة فانصهرت بذلك في إطار وحدة حضارية متجانسة، ويبدو أن ورشات الحرفيين بالمقاطعة الافريقية قد نجحت في استيعاب عناصرها بحسن استغلالها للمواد الأولية الخام التي توفرت عليها من جهة، وإجادة تقليد النسخ المستوردة الدائرة في أسواقها من جهة أخرى، ومن ثم فقد توصلوا إلى ضمان رواج بضائعهم الفخارية ليس على المستوى الاقليمي فقط وإنما على مستوى عالم البحر المتوسط كذلك، والذي كانوا أحد الأطراف الفاعلة في تواصل سيرورته الحضارية طيلة الفترة القديمة.

ملاحق:



الصورة رقم 1: مناظر لرسوم الجبال، الشمس، النخلة والطيور المحلقة في السماء المصدر: Camps G.,1956,p.193.

الصورة رقم 2: آنية تحمل رسم لطيور مائية المصدر: Camps G.,1956,p.186.



الصورة رقم 3: رسم النخلة والطيور بصحن قصطل المصدر: Camps G.,1997,p.44.

الصورة رقم 4: منظر لرجل يستعد لعبور النهر يحمل سعفتين المصدر: Camps G.,1956,p.184.

الصورة رقم 5: منظر للفتيات الراقصات المصدر: Camps G.,1956,p184.

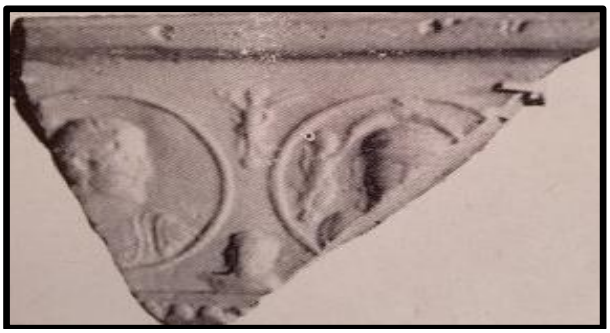
الصورة رقم 6: صحن جميلة بعد ترميمه المصدر: Allais Y.,1959,p.44

الصورة رقم7: قطعة من قلب صحن عنابة المصدر: Allais Y.,1960,p.128

الصورة رقم 8: قطع تمثل حاشية صحن تيديس المرممة المصدر: Allais Y.,1959,p.47

الصورة رقم 9: زخرف الميداليات بصحن عنابة المصدر: Allais Y.,1960,p.127

الصورة رقم 10: زخرف الميداليات بصحن تيديس المصدر: Allais Y.,1960,p.126



الصورة رقم 11: آلهة النصر تتوسط زخرف الميداليات المصدر: Allais Y.,1960,p.126

الصورة رقم 12: أسد يجري على حافة صحن عنابة المصدر: Allais Y.,1960,p.125

الصورة رقم 13: صحن القاهرة المصدر: Allais Y.,1959,p.48

الصورة رقم 14: صحن الجم المصدر: Merlin A.,1913,pl.28

الصورة رقم 15: منظر للصيد البحري بصحن آخر بجميلة وتحته مشاهد الساحرة وأوديسيوس المصدر: Allais Y.,1959,p.49

الصورة رقم 16: مشاهد الساحرة كيركي وأوديسيوس على صحن آخر بتيديس المصدر:Allais Y.,1960,p.129

قائمة المراجع:

– ابن خلدون عبد الرحمان، 1968، **العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**، مج.6، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

– الطبري محمد بن جرير، 1978، **جامع البيان في أحكام القرآن**، مج.10، ط.3، بيروت، دار المعرفة.

– عجينة محمد، 1994، **أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها**، ط.1، بيروت، دار الفارابي.

– النويري شهاب الدين،1362هـ/1943م، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، ج.14، ط.1، القاهرة، دار الكتب المصرية.

- Allais Y.,1957, **Statuette de Bacchus trouvée à Djemila**, Libyca ,V,pp.(27-35)

- Allais Y.,1959, **Plat à décor mythologique**,Libyca,VII,pp.(43-58).

-Allais Y.,1960, **Note complémentaire sur des plats au décor mythologique Libyca,VIII**,pp.(123-130).

-Berthier A.,**Tiddis cité antique de Numidie** ,ed .Boccard, Paris ,2000.

-Berthier A. **et LeglayM.,Le sanctuaire du sommet et les stèles à Baal – saturne de Tiddis**, Libyca,t.VI, 1958, pp. (23-74).

-Camps G.,**1955,Recherches sur l'antiquité de la céramique modelée et peinte en Afrique du nord**, Libyca,t.III,pp. (345-392).

-Camps G.,1956, **La céramique des sépultures berbéres de Tiddis**, Libyca,IV,pp.(150-203)

-Camps G.,1961, **Monuments et rites funéraires protohistoriques**, Paris.

-Camps G.,1997, **Le style de Gastel étude des céramiques d'une nécropole protohistorique d'Algérie**, A.A.t.33, pp. (39-48)

-Bonifay M.,Capelli C.et Brun C.,2012,Pour une approche intégrée archéologique, pétrographique et géochimique des sigillées africaines,in Archéologie et histoire de Rome, de l'Italie et des provinces romaines ,L'Occident méditerranéen de l'Âge du Fer à la fin de l'Antiquité,pp.(41-62)

-Doublet et Gauckler,1892, **Catalogue du musée de Constantine**.

-Fevrier P-A,1996, **Remarques sur la céramique d'Afrique du nord**. in La Méditerranée de P-A.Février ,Rome,École Française de Rome, pp.(641-650).

-Guéry R,1968, **Notes de créamiques**, B.A.A., t.III,pp.(271-281).

-Hérodote,1960, Histoires, tra.E.Legrand,Paris.

-Merlin A.,1913, **NAQote sur un plat à sujet figuré trouvé en tunisie**, B.A.C.p.324-326, pl.XXVIII,

-MorganJ.,1920, **La barque des morts chez les Egyptiens prédynastiques**, Revue anthropologique, t. 30,pp.(242-283).

-Troussel M.,1953, **Le cheval animal solaire**, R.S.A.C., t.LXVIII, pp.(123-174).

- Troussel M.,1955-56, **L'énigme de la tête laurée et barbue et du cheval galopant à gauche**, R.S.A.C.,t. LXIX, , pp.(3-54).

-Troussel,1957-58-59, **Arbres et des plantes sacrés, palmier et silphium**, in R.S.A.C., t.LXX, pp.(39-64).

-Wace A.1948, **Late roman pottery and plate, Bulletin de la société archéologique d'Alexandrie**, n.37,