جمعية الآثاريين العرب

المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي

مجلة

جمعية الآثاريين العرب

مجلة علمية سنوية محكمة

تعنى بنشر البحوث في مجال آثار وحضارات الوطن العربي

العدد الثالث ذي القعدة ١٤٢٣ هـ / يناير ٢٠٠٢ م

جمعية الآثاريين العرب

مجلة جمعية الآثاريين العرب - مجلة علمية سنوية محكمة

العدد الثالث - ذي القعدة١٤٢٣ هـ - يناير ٢٠٠٢ م

مجلة

جمعية الآثاريين العرب

تعني بنشر البحوث والدراسات المتخصصة في مجال آثار الوطن العربي وحضاراته

يصدرها

المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي التابع لاتحاد الجامعات العربية

المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلمي - المدينة الجامعية للطلاب - جامعة القاهرة - شارع ثروت - رمز بريدى ١٢٦١٣

ت: ٥٦٧٦٠٣٦ - ٥٦٧٦٠٤٨ - ٥٦٧٦٠٥٥ ف: ٧٦٠٢٦٥٨ (٢٠٢)

بريد إلكترونى E-mail : arab_arch@hotmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

قواعد تقديم البحوث للنشر

طبقا للقواعد المقررة للنشر فإن إدارة الجمعية ترجو من السادة الباحثين الالتزام بما يلي :ـ

١- أن يكون البحث جديداً ولم يسبق نشره في أية دورية أخرى.

٢- أن يكون عدد صفحات البحث خمس وعشرين صفحة حجم ١٧,٥ × ٢٤ ومزوداً بملخصين واحد باللغة العربية والآخر بلغة أجنبية .

٣- أن تتبع القواعد العلمية فى إثبات مصادر و مراجع المقالات و الأبحاث وفقاً للترتيب التالي :-

(اسم المؤلف – عنوان الكتاب – دار النشر – مكان النشر – التاريخ – الجزء – الصفحة) علي أن تكون الهوامش مسلسلة بأرقام متتابعة من ١ -١٠٠ مثلاً وأن تكون أسفل كل صفحة وليس في نهاية البحث، علي أن تكون الهوامش بنط ١٢.

٤- أن ترد المقالات مطبوعة وفق نظام الناشر المكتبى "IBM" بنط (١٤) والعنوان الرئيسي بنط (١٦) أسود ، والعناوين الفرعية بنط (١٤) أسود ويرفق مع البحث عدد ٢ ديسك.

٥- أن ترد المقالات بعد تصحيحها لغوياً .

٦- يشترط في حالة وجود لوحات أن تكون اللوحات مصورة فوتوغرافيا و تكون مأخوذة Scanner .

٧- تستقبل المجلة أيضاً البحوث المدونة باللغة العربية أو اللغات الأجنبية .

* علماً بأن المجلة لا تلتزم برد المقالات التى لا توافق لجنة التحكيم على نشرها .

يرجى في حالة الاستفسار أو الرغبة فى إرسال مقالات الاتصال بنا على العنوان التالى :-

الآثاريون العرب – المجلس العربى للدراسات العليا و البحث العلمى–جامعة القاهرة –المدينة الجامعية للطلاب –شارع ثروت –رقم بريدى ١٢٦١٢ الجيزة –جمهورية مصر العربية.

تليفون:-٥٦٧٦٠٣٦ –٥٦٧٦٠٥٥ – ٥٦٧٦٠٤٨

فاكس :-٧٦٠٢٦٥٨ E. Mail:arab_arch@hotmail.com

ملحوظة : -

سوف نقوم بطباعة البحث بمقابل مادى قدره مائتي وخمسون جنيها مصريا أو ما يقابلها بالعملات الأخرى . وفى حالة وجود لوحات فوتوغرافية أو مخططات معمارية يدفع عن كل لوحة عشرة جنيهات وعن كل مخطط خمسة جنيهات أو ما يقابلها بالعملات الأخرى .

والله ولى التوفيق ،

❖ إدارة اتحاد الجامعات العربية والمجلس العربي :

رئيس مجلس الإدارة :

أ.د. نجيب الهلالي جوهر
رئيس جامعة القاهرة – ورئيس مجلس إدارة المجلس العربي .

مدير المجلس العربي :

أ.د. معتز محمد خورشيد
نائب رئيس جامعة القاهرة للدراسات العليا والبحوث .

نائب مدير المجلس العربي :

أ.د. ضياء أحمد القاضي .

❖ أسرة تحرير مجلة الآثاريين العرب :

رئيسا التحرير :

أ.د. علي رضوان .
مقرر عام جمعية الآثاريين العرب .
أ.د. عبد الرحمن الطيب الأنصاري
نائب مقرر عام جمعية الآثاريين العرب .

مديرا التحرير :

أ.د. محمد محمد الكحلاوي
أمين عام جمعية الآثاريين العرب .
أ.د. يوسف الأمين
الأمين المساعد جمعية للآثاريين العرب .

لجنة التنسيق والمراجعة :

د. أحمد سعيد(كلية الآثار)
أ. زينب محمد عبد الحميد (الآثاريون العرب)
أ. لمياء حسن عبد الغفار (جمعية الآثاريين العرب)
أ. خالد درويش (مصمم برامج)

فهرس مجلة الآثاريين العرب ٢٠٠٢ (العدد الثالث)

م	اسم الباحث	عنوان البحث	أرقام الصفحات
١.	د. إحسان الرباعي	القاشاني في الجامع الأموي بدمشق بين العلم والفن .	١-١٩
٢.	د. أحمد عيسى	لمحات من رحلة أوزير بين الموت والبعث .	٢٠-٣٥
٣.	د. خالد الطلي	أهم موائد القرابين بمدينة الصوة بمتحف هرية رزنة .	٣٦-٥٨
٤.	د. زكية زكي جمال الدين	بعض مظاهر تأثيرات النشاط الملاحي على الصياغة الحضارية في مصر القديمة .	٥٩-٨٥
٥.	د. عبد المنصف النجم	دراسة جديدة حول المدلولات الفلكية والدينية لبعض زخارف الإبريق	٨٦-١٠٣
٦.	أ.د. عبد الهادي التازي	الجامور	١٠٤-١١٣
٧.	د. مها القناوي	تمثال متحف تاريخ الفن في فيينا رقم A OS 8184	١١٤-١٢٣
٨.	د. ميرفت عيسى	الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف	١٢٤-١٤٧
٩.	أ. د. ناهض دفتر القيسي	أول درهم معرب بالكوفة في العراق .	١٤٨-١٥٣
١٠.	د. أسامة محمود عبد السميع	Bemerkungen zu möglichen religiösen motiven der Darstellungen der sumpffahrt im Delta in den Privatgräbern des Alten Reiches.	1-26
١١.	د. تحية شهاب	The Arabic Equivalent of The Egyptian Conditional Particle "jr"	27-39
١٢.	د. يسر صديق	A NEW INTERPRETATION OF THE SO –CALLED PTAH – PATAIKE - ACCORDING TO THE COLLECTION OF THE EGYPTIAN MUSUEM	40-47

القاشاني في الجامع الأموي بدمشق بين العلم والفن*

الجذور التاريخية لفن القاشاني:

من المحتمل أن الأصول الأولى لابتكار فن القاشاني ترجع إلى عهد مبكر في المشرق العربي ، يرجع إلى عصر البابليين حيث استخدموها في تزيين جدران أبنيتهم القديمة، كمثل التي يلاحظها الرأي في (باب عشتار) والتي تعد من النماذج الأولى لهذا الفن (حميد واخرون ١٩٨٢ ، ص ص ٥٦ – ٧٥) وقد كانت هذه التزيينات يتم تنفيذها باستعمال أشكال طينية مختلفة ، تثبت على سطح الجدار المغطى بالمادة الطينية الرطبة وموزعة بشكل يتحقق فيه العنصر الجمالي للموضوع الزخرفي (٤٦٢ . LIOYD ١٩٥٦) . ويعتبر الآجر المطلي (بالمينا الملون) هو الأصل القديم لألواح الخزف والقاشاني (الريحاوي ، ١٩٩٩ ، ص ٢٣) . وهذا الأسلوب يشبه إلى حد ما فكرة عمل وأسلوب القاشاني الذي عرف في العصور التالية والتي عنها انتشر فن الفسيفساء المختلفة في العصر الاغريقي والروماني والبيزنطي والمسيحي المبكر ، ولقد كانت بلاد الشام وخاصة سوريا والأردن من أهم مراكز فن الفسيفساء وأكثرها دقة وارتقاء مستوى من حيث الأسلوب الفني الذي نفذت به ، مما أعطاها قدرة على البقاء والديمومة مع المحافظة على جمالها وألوانها (الشال ١٩٨٤ ، ص ٣٦ .) مثل تلك المناظر التي نشاهدها في مدن دمشق وبصرى وحلب في سوريا ومأدبا وجرش وأم الرصاص في الأردن . وقد كان لهذه الابداعات أثرها في تكوين الفكر الفني للقاشاني في الجدارية واستمر الاهتمام بهذا الفن في العصور التالية ، إذ أن تغطية الجدران بالقاشاني ظاهرة يشترك فيها الشرق الاسلامي وغربة (الشافعي د.ت، ص ص ١٠٠ – ٩٩). فقد شاع استخدام القاشاني والخزف الملون كعنصر زخرفي في كسوة الجدران بالعمارة العباسية في عصرها الأول (٧٥٠ – ٨٤٦ م/ ١٣٢ هـ ٢٣٢ هـ) الريحاوي ، ٢٠٠٠ ، ص ٩٨). كما استمر الاستخدام لهذا البلاط في القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاسع والعاشر الميلاديين ومنها ما هو موجود في محراب جامع القيروان وبعض قصور سامراء (علام، ١٩٨٩ ،ص ٧٣). ومنذ العهود الأولى للعصر الاسلامي ازدهرت صناعة القاشاني والخزف حيث تعتبر قاشان وبغداد وسمرقند من المراكز الهامة لهذه الصناعة حتى توصل الخزاف في القرنين السادس والسابع الهجريين / الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين إلي درجة عالية من الإتقان والدقة سواء من حيث أساليب العمل واختيار الألوان والمواضيع وغيرها، وما يميز مدينة (قاشان) كواحدة من هذه المراكز أنها اشتهرت بصفة خاصة في صناعة هذا البلاط الذي عرف باسم القاشاني فشاع استخدامه في كسوة الجدران والمحاريب

* د. إحسان عرسان الرباعي : دكتوراه تاريخ الفن وعلم الآثار – أربد – الأردن
د. وائل منير الرشدان: جامعة اليرموك – الأردن.

ويعتبر من أبدع ما توصل إليه الإيرانيون الذين كانوا يصدرونه إلي مناطق بلاد الشام (علام ، ١٩٩٤، ص ١٤٠) . وطبيعي جداً أن يستفيد الصناع المحليين في سوريا ومناطق بلاد الشام من هذا النتاج في تحسين صناعاتهم وإبداعاتهم ومنذ عام ٦٥٨هـ/ ١٢٥٩ الذي هاجم فيه المغول مدن سوريا الأولى (كالرقة- والرصافة)، ظهرت مراكز أخرى هامة لصناعة الخزف أهمها في دمشق خاصة بخزافي سوريا ويتميز أسلوبهم الإبتكاري بزخارفه المرسومة تحت الدهان وتشتمل علي زخارف نباتية مرسومة باللون الأسود وتحتها الدهان الفيروزي والأزرق بشكل كثيف حتى شكل ميزة لبلاط هذا العصر (علام، ١٩٩٤، ص ١٧٠، ١٨٥،٢١٥) وأصبح هناك في مدينة دمشق حارة تسمى (بحارة القاشاني) أشار أليها المؤرخون أمثال يوسف بن عبد الهادى وابن طولون حتى أصبح استخدام بلاط القاشانى بزخارفه الكتابية والنباتية يشكل حالة من التأنق فى البناء في تلك المناطق التي كانت تشتهر بصناعتها وطوال العصر المملوكي ازدهرت صناعة الخزف في سوريا وأصبح لها أثر واضح في جمالية العمائر حيث بلغت الزخارف النباتية والكتابية درجة عالية من الدقة والإتقان استخدم فيها الفنان اللون الأسود والأزرق فوقه الطلاء الشفافي الزجاجي (علام، ص ٢٨٩) ومنذ سنة ٩٢٢هـ ، ١٥١٦م ظهر استخدام القاشاني في العمارة الدينية في سوريا التي شملها الفتح العثماني بشكل أكثر وضوحاً حيث غدا هذا الفن استمرار للإبداع المملوكي الذي ازدهر قبل ذلك وهو لا يختلف في كثير من عناصره عن الفنون المعمارية التي شاعت في بلاد الشام عامة وسوريا خاصة بل أصبح يشكل عاملاً من العوامل التي تضافرت معاً لخلق فن معماري إسلامي متميز جديد في مقوماته وخصائصه وأن استعمال القاشاني في كسوة الجدران لم يظهر فجأة في العصر العثماني كما يعتقد البعض لأننا نجده قد استعمل علي شكل ألواح سداسية الشكل في جدران جامع التيروزي المملوكي في دمشق (صورة رقم - رسم رقم) وفي بدن مئذنة البزوري أيضاً (الشهابي ١٩٩٩ ،ص١١) وقد بدا هذا اللون في استخدام القاشاني متجلياً في المظهر العام للمبنى كعنصر زخرفي ومعماري باعتباره أسلوباً تكميلياً للأسلوب المملوكي والشيئ المختلف أن استخدامه جاء في أماكن محددة في الواجهات كأن توضع بلاطات فوق الأبواب والشبابيك (صورة رقم) بحيث ينتج منها موضوع زخرفي متميز بجمالياته وألوانه وإتقان أشكاله وبلاغة مضامينه (الريحاوي، ٢٠٠٠،ص ٢٣) كما اختلف القاشاني العثماني عن غيره بأن أصبح شكل البلاط مربع بدلاً من الشكل السداسي وازداد الاهتمام بالمواضيع الزخرفية بأشكالها النباتية وعروق الأزهار تحديداً بحيث لوحظ اختفاء الفسيفساء الزجاجية في الجدران وحلت محلها بلاط القاشاني المربع، وكانت المحاريب والشبابيك تنال اهتماماً خاصاً بهذا الجانب بشكل يبعد عن الإحساس بوظيفتها الرئيسية وهي الوظيفة الإنشائية (علام، ص ٣٠٥) كما يميز هذا الأسلوب القدرة الخاصة للفنان الصانع والمنفذ في مسك

المساحات والواجهات بمختلف أنواع القاشاني الملون من الداخل والخارج (عثمان ١٩٩٢،ص ٢٨٠-٢٨١) وبعد عام ١٩٠٠ استخدم القاشاني في الجامع الأموي لملئ الفراغات والدهاليز بشكل واضح حتى بدا للبعض بأنه لا يشكل عملا فنياً وربما اعتقادهم جاء لأنه كان هذا البلاط قد أحضر من مباني يرجع تاريخها إلي القرن الثامن والتاسع عشر (الشهابي ٢٠٠٠،ص ٢٥٥-٢٥٩) وبكل الأحوال يبقى استخدام القاشاني في الجامع الأموي يشكل حالة ارتقاء مثلها العصر العثماني للحالة الإبداعية التي تميز بها في العصر المملوكي، وكان الارتقاء الفني لهذه الصناعة يشكل حالة انتشار راق لبلاط القاشاني بألوانه الزرقاء والخضراء الجذابة وزخارفة النباتية ورسم الأزهار الجميلة التي مازالت ملامحها ظاهرة للعيان في الجامع الأموي ومنها في مباني عثمانية أخرى في دمشق كمثل تلك التي توجد في ضريح الشيخ محيي الدين بن العربي في الصالحية وتكية مراد باشا ومدرسة عبد الله باشا المعظم (الريحاوي، ٢٠٠٠،ص ٢٦٦-٢٧٢) وفي مناطق أخرى كجامع سنان باشا في الجابية وفي أعلى نوافذ التكية السليمانية (الشهابي ١٩٩٩، ص١١) كما استخدم القاشاني في بعض المباني ليكون بديلاً لبعض الرخام المفقود فقد استخدم في محل الترخيم المفقود كتلك القطع من القاشاني الأزرق التي وضعت في دهاليز باب البريد (الريحاوي، ١٩٩٩،ص ٦٧).

الوظائف للرسوم بالقاشاني الجداري:

لها الأسلوب من التغطية وكسوة الجدران وظائف معينة يمكن تحديدها بالوظائف التالية:

أولا:وظائف انائية:

تتلخص هه المهمة الانائية لعملية التغطية الجدارية في قدرتها على:

- المحافظة على الجدران من تساقط الأتربة
- إعطاء الجدران قوة ومناعة إكثر
- المساعدة في منع تسرب الماء إلى الداخل
- زيادة القدرة في الاحتفاظ بدرجة حرارة الحيز المكاني في الأيام الباردة
- المساعدة في بعض المعالجات الهندسية من حيث استواء الجدران
- إضافة إلى منع ازدياد التصدعات والشقوق ، ولك يعني زيادة مدة البقاء لفترات اكبر واستخدام أطول (التتكبجي ،١٩٨٦،ص ٥٧) ،كتلك المستخدمة في الجامع الأموي وغيرها من المباني الإسلامية في مدن الإسلام كالقدس ،وأصفهان ،والقاهرة،وبغداد وغيرها.

ثانيا:وظائف اجتماعية:

تتلخص هذه المهمة بكل واضح في تصوير حياة الناس،فقد تتضمن هذه الموضوعات عبارات ونصوص تحكي طريقة الخطاب والتعامل والعادات اليومية المختلفة،وأخرى

تبين نماذج من العلاقات الاجتماعية وبالتالي فإنها أداه اجتماعية للتفاهم العالمي ،وبكل هام هي واحدة من أنواع الفن إلى لا يعرف حدودا أو حواجز أساسية(أبو ريان،١٩٧٠م،ص ١٧٣).

ثالثا:وظائف جمالية:-

إن الجمال يكل ركيزة أساسية في فكر الفنان المسلم وارتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الأخلاق ومعاني الحق والخير وجميعها تمارس بكل واضح في المسجد،حث عليها القرآن الكريم والحديث الريف(ولكم فيها جمال حين يريحون وحين تسرحون)،(إنما بعثت لتمم مكارم الأخلاق)،(وإنك لعلى خلق عظيم) لذلك إن استخدام القاشاني في الجدران يعد تعبيرا صادرا عن الفنان للإبانة عما وقع علية بصرة وما أدركه عقلة دون أن ينفي مهمته الجمالية التي هي هدف أساسي يساعد على إتباع الرغبات الذوقية والجمالية عند الإنسان ،إضافة إلى إسهامها في تعزيز مفهوم الكل الفني والارتقاء بالذوق العام والثقافة لدى الإنسان كما أن من أنها التأثير على التنظيم والتنسيق بحيث تتكل التربية الجمالية للفرد والتي عبرها يعكس الإنسان ثقافة وحضارة مجتمعه وبالتالي تكون الرسوم بالقاشاني وسيلة للتعرف على مستوى الإدراك الجمالي لدى هؤلاء الناس. كما تساعد أيضا في تنبيه الأذهان إلي أهمية (الآثار والفن والعمارة والعلم) مجتمعة في الحياة فليس أجمل ولا ابلغ على لك من مشاهد القاشاني في مساجدنا وقبابنا وواجهات عمائرنا (خما،١٩٨١،ص ٢٣).

رابعا: وظائف دينية:

للفن الجداري بكل عام دور واضح في خدمة الدين وتقريب بعض المفاهيم الى الهن الانساني ،حيث إن الفن الجداري يكل الترعة المساعدة للمتعبد من الناحية الروحية على الصلاة بخوع وأداء العبادات وخلق الاجواء المناسبة من خلال تزيين المساجد بالآيات والنصوص القرآنية والأحاديث والعبادات التي تعكس عظمة الخالق في محاولة لخلق جو ايماني في الوقت الي به استعاضت العوب غير المؤمنة عنه بألوان الفنون الأخرى (كالموسيقى والمسرح٠٠)وخير مثال على الجو الإيماني النصوص القرآنية المنفه على بلاط القاشاني في قبة الصخرة ومحاريب المسجد الأقصى(صورة رقم) والزخارف ابداعية التجريدية في الجامع الأموي الى جانب غيرها من العناصر الجمالية كتلك التي تعكس موقف الفكر الاسلامي وعقيدته ومفهومه ونظرته اتجاه الخالق والكون والانسان ،وبالتالي هي ظاهرة روحية إسلامية إنسانية تنهض في خدمة الدين (فكري ،د.ت،ص ١٧٥) إن هه المهام لبلاط القاشاني تدفع الى القول أنها تسهم في حياة الإنسان مهما اختلفت جوانبها ، انها ظاهرة فلسفية في حياته تنطلق من حاجاته وأفكارة وأحاسيسة وأهدافة تجاه الحياه. فهي طريقة سهل للتعرف على علاقة الا نسان مع الحياة والكون والله ففي القاني بالعمارة الاسلامية يتحد فيها الكل والمضمون (هارنج،١٩٧١م،ص ١٢٣) .

الناحية الفنية في القاشاني بالجامع الأموي :

إن استخدام القاشاني في العمارة يشكل جانباً إيجابياً وإسهاماً واعياً في صناعة البناء الراقي التي تتعدى في أهدافها الأغراض الوظيفية النفعية إلى ما وراء ذلك من معاني الجمال والغبطة والكمال .

وفي إطار تلك العلاقة العضوية بين (الآثار - العلم - الفن - التاريخ) كان من الممكن القبول بالمشاركة في هذه الدراسة للقاشاني بالجامع الأموي .

وإن فهم وتحليل القاشاني في الجامع الأموي يقع ضمن هذه الرؤية الواضحة مداها إدراك العلاقة بين الشكل والمضمون عن طريق البحث عن طريق البحث في الإعمال المرتبطة بعمارة المسجد والحوار الغير المقصود اليومي الذي يجري بين المشاهد والمكان فهى تسهم في زيادة الذوق الفني وتعزيز التذوق السليم فيدخل النظام والجمال في خبرة المتلقي خاصة ويصبح جزءاً من سلوكه وهذا متطلب يتناسب وتعليم الدين الإسلامي .

لذلك ربما أن فهم وتحليل بلاط القاشاني في الجامع الأموي يقع ضمن هذه الرؤية ويمكن اختصارها بالشكل التالي :

إن هذه الزخارف الفنية والتي تمثل بها خصائص العمل الفني الإبداعي من مضمون وبناء تشكيلي (القيم الفنية) ومواد أوليه خصائص جديرة بالدراسة والتحليل والتوقف حيث تتحقق صدق العلاقة بين (الآثار والفن والعلم) علي اعتبار أن القاشاني الجداري هو الرابط المشترك بين هذه العناصر الثلاثة .

أولاً : المضمون

إن المضمون ليس له معنى واحد شامل بل له عدة معان فقد يكون معنا شكلي هدفه إيجاد شكل موحد يربط بين العناصر في العمل الفني ولذلك يجب أن يكون الشكل القوي المدروس المتناغم من حيث الحركة التعبيرية واللونية التجريدية وهذا ما نجده في بلاط القاشاني بالجامع الأموي إذ مضمونها موضوعات لزخارف نباتية وعناصر هندسية مجردة تعكس الفكر الإسلامي لمعنى الفن المجرد الذي وضع في صيغ هندسية يعكس الصورة الحقيقية لتجربة أصحاب هذا العمل وغايته (الشريف، ١٩٨٢، ص ١١٦-١١٧). باعتباره فن للمبادئ المجردة لا للمخلوقات المجسدة (أمهز ،١٩٨١ ، ص ١٨). ولا يمكن أن تكون هناك فنون إبداعية كالقاشاني بدون مضمون (إبراهيم ، ١٩٧٧ ، ص ٣٧). والذي لا يمكن استخلاصه من المضمون في بلاط القاشاني في الجامع الأموي هي مضامين جمالية قبل كل شئ ثم مضامين ترتبط بالوظائف التي سبق ذكرها .

ثانياً: القيم الفنية

إن العمل الفني الجيد هو العمل الذي يملك صيغة شكلية ممتعة أو معبرة أو رؤية أيدلوجية واضحة تضيف إلي الذهن شيئاً جديداً وهذه الصيغة الشكلية هي ما يقصد بها القيم الفنية من عناصر وأسس بينها في الجدول التوضيحي السابق .

أن أول ما ينطبع في إحساس المشاهد هو (شكل العمل الفني) وبالتالي إن قيمة الفنية من عناصر (الخط واللون والشكل) وأسس (الاتزان(التوازن) والانسجام والإيقاع) تلعب دوراً كبيراً في تكوين هذا الإنطباع الحسي وعليه يتوجب التأكد من سلامة هذه القيم وفهمها ليتسنى تكوين انطباع وإحساس إيجابيين.

عناصره :

أولاً : الخط

الخط هو أحد الأساليب التي لجأ إليها الفنان المستخدم لبلاط القاشاني في الجامع الأموي لخلق نوع من التماسك الذي يوحي بالمتعة والارتياح تجاه العمل الفني عن طريق قوة التنظيم والقدرة علي التوزيع للخطوط فوق سطح بلاط القاشاني باعتبار أن الخط هو أول ما يلجأ إليه الطفل أو الإنسان للتعبير عن أحاسيسه ومخاوفه وخياله إضافة إلي أهميته أي -الخط- في تقسيم الفراغ وتحديد الأشكال وعكس المدلةلات عبر الخط المفكر والمنكسر والمنحني والرقيع والسميك واللين والمتعرج وغيرهاً من هذه المدلولات أنتج الفنان علاقات خطيه قد ترمز لأشياء واقعية كأشكال النباتات وأخرى رمزيه مثل الأشكال الهندسية فالنقطة مثلاً رمزاً للتأكد والزيادة وأساس في الخلق (وخلقنا الإنسان من نطفة) لقد استطاع الفنان في بلاط القاشاني تحقيق العلاقات الخطيه مع الشكل والمساحة واللون بواسطة التدفق والانسجام هذه القدرة برزت من خلال توزيع الأشكال النباتية والهندسية فوق البلاطات بحيث تعكس الإحساس الحركي والتعبير الديناميكي (صادق ١٩٩٢، ص ١٣). إضافة إلي الرؤى الجمالية التي تحققت من خلال التماسك الخطي والوحدة إليهما في إطار (الوحدة في التنوع) و(التنوع في الوحدة) وهما ميزتان يمتاز بهما الفن الإسلامي بشكل عام (صورة رقم).

ثانياً : اللون

اللون أبسط تعاريفه هو انطباع أو إحساس يتولد في العين وينتقل إلي الدماغ عبر الجهاز البصري بتأثير الضوء وانعكاسه علي الأشياء أخذ اللون أهميته الخاصة في ذهن الفنان الذي نفذ بلاط القاشاني في الجامع الأموي علي اعتبار أن اللون هو تجسيد لمفهوم فن القاشاني ومرادفاً لمكونات العمل الفني الأخرى كالخامة والمضمون (أمهز ١٩٨١، ص ٨٦). علي اعتبار ضرورة الوعي بوظائف اللون المختلفة من قدرته في إيجاد حركة في فراغ السطح وإعطاءه قيماً متفاوته من صياغة الشكل وإسهامه في إظهار العناصر التشكيلية الأخرى من خط أو شكل أو حركة وإعطاءه متعة جمالية وقدرة على خلق حالات يشعر بالمتعة والحسية وبالتالي قدرته الخاصة علي تأكيد

الأشكال التي تتكون خلال البناء التشكيلي للعمل معلناً عن أهميتها بواسطة العطاء اللوني الظاهر علي سطوحها لكي يعطي ويعبر عن الأسلوب الجمالي الفلسفي الذي اتبع في تنظيم هذا التزاحم الإبداعي وفي بلاط القاشاني بالجامع الأموي لعب اللون بدلالاته وصفاته اللونية في درجة اللون وشدته دوراً هاماً في إنجاحها واحتل مكانه متقدمة من الناحية التزينية بين العناصر التشكيلية الأخرى، وقد كان الفنان بارعاً في توزيع درجات اللون الأزرق (صورة رقم) مما عكس الإحساس بانطلاقة للخيال والأمل والحياة بموازنة جمالية لها معنى ودلالة (الرباعي، ١٩٩٥، ص ٥٦-٥٧) . استعمال مستفيد من القاشاني العثماني الذي كان يجلب من مدينة أزنك التركية التي اشتهرت بهذا النوع من البلاط (فاتسنكر ١٩٨٤ ، ص ٩) .

ثالثاً : الشكل

يمكن تعريف الشكل بأبسط صورة بأنه الطريقة أو الكيفية التي يمكن مشاهدة أو رؤية المنتج الفني (العمل) (عوض ١٩٩١ ، ص ٨٨). بطريقة يكونها الفنان لكي يقدم تفسيراً لواقعه وأفكاره ومضامين عمله والجدير بالأهمية أن قيمة الشكل ترتبط بمقدار النجاح في توزيعها علي الخلفية أو السطح (الأرضية) والمتأمل لبلاط القاشاني في الجامع الأموي بدمشق يلاحظ القدرة الفائقة التي امتاز بها أسلوب الفنان الصانع من حيث انسياب الأشكال فوق السطوح والمساحات وسط علاقة إيجابية مع اللون دون أن يطغى أحدها علي الآخر فقد جاءت هذه الأشكال لتكون وحدة من إبداعات الفن الجداري الإسلامي تعكس الذوق العام والإحساس الجمالي ، مثلما تكشف عن القدرة الجيدة في التنفيذ والتلقي بحيث بدت الأشكال النباتية والهندسية (شكل) فيها تكون عنصراً رئيسياً في الشكل التعبيري أو الوظيفي الذي يقوم علي أساس الشعور الفني والموهبة والخبرة (الرافعي ١٩٧٧، ص ١٩٩) برز ذلك من خلال القدرة علي الربط بين الأشكال البنائية والهندسية بطريقة فنية حركية تغطي المشاهد متعة بصريه تتداخل فيها العمارة والأشكال القاشانية محدثاً نظاماً وإحساساً جمالياً يطغى علي الإحساس بكونها مساحات وفراغات (الشريف١٩٨٣، ص ٩٣). وبالتالي ينتقل ذلك الإحساس إلي حالة من حالات الإعجاب والرضى والتقدير الجمالي.

أسس العمل الفني :

أولاً: الاتزان (التوازن)

وهو ما يسمى أحيانا بالتوازن وهو حالة يتم فيها تعادل العناصر المتضادة الموجودة داخل العمل المرئي (رياض ١٩٧٤، ص ٩٥) وبالنظر إلي بلاط القاشاني في الجامع الأموي نلاحظ الاتزان واضحاً في العلاقات الخطية مع بعضها البعض من جهة ومع العلاقات اللونية من جهة أخرى داخل القطعة الواحدة وبين العناصر البنائية واستمراريتها الهندسية في البلاطات التي تتلاصق إلي جانب بعضها البعض)صورة رقم ، ورغم أن الترميمات الأخيرة قد أحدثت تغيراً في توزيعها من أماكنها وجمعت

علي شكل لوحات موزعه في جدران المسجد (صورة رقم) بهدف تحقيق رؤى جمالية .

ثانياً : الوحدة

يتلخص مظهر الوحدة في العمل الفني الجداري بمقداره علي الربط بين الأسلوب التقني والفني المتبع والفكرة المطروحة والغرض المراد ومن مجموع هذه الأشياء يتكون الإحساس بوحدة العمل الفني من قبل المشاهد (صادق ١٩٩٢، ص ٢٤) بمعنى إيجاد تكوين متماسك غير مبعثر قائم علي أساس وحدة الشكل ووحدة الفكر فجاءت عناصر الخط واللون والشكل موحدة متماسكة في القاشاني بالجامع الأموي بشكل إيجابي كافي لتحقيق القيمة الجمالية المنشودة دون أن تطغى وحدة الفكر علي هذا التماسك من جهة كما يلاحظ من جهة ثانية التماسك الإيجابي بين بلاط القاشاني مع العناصر التشكيلية الأخرى في الجداريات كالرخام أو الفسيفساء وزخارف الجص والرسم وغيرها (صورة رقم).

وهكذا روعى في تصميم هذه البلاطات تحقيق وحدة مع البناء المعماري للجامع .

ثالثاً : الإيقاع

بأبسط تعريف الإيقاع نوع من التوزيع في الأشكال والخلفيات بالاعتماد علي القيم الفنية الأخرى من خطوط وألوان وأشكال وتوازن ووحدة بمعنى أن تكرار أشكال أو مساحات لتكون وحدات متماثله أو متقاربه أو متباعدة (رياض ١٩٧٢، ص ٩٥-٩٧) والمتأمل في بلاط القاشاني يلاحظ أن ثمة إيقاعات مختلفة تحققت سواء عن طريق اللون أو الشكل أو الفراغات فجاءت هي إيقاعات لونيه وشكليه بطريقة عملية ومنظمة هدفها تنظيم الرؤية إلي هذا البلاط وتكوين شعور مرئي يوحي بالنغم الموسيقي داخل التكوين الجداري، لذلك يعرف الإيقاع في الفن الجداري بأنه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من لون إلي لون أو من شكل إلي شكل آخر (صادق، ١٩٩٢، ص ٥٩) فهذا التعريف جاء منسجماً مع ديناميكية الرؤية الإيقاعية للعمل الجداري من خلال الإيقاع في توزيع العناصر النباتية والرسوم الهندسية والإيقاعات اللونيه التي مثلها الأزرق النيلي والخطوط السوداء علي الأرضية البيضاء خير تمثيل - في محاولة جادة لإحداث بانوراما لونيه جمالية تطمئن لها النفس وترتاح لها العواطف بحيث يمكن القول أن الإيقاع القاشاني قد تعدد أشكاله وأنواعه أفاد في تسجيل الإحساس بالحياة المستمد من التراث والبيئة والعصر (جاهين،١٩٩١، ص ٢١٩).

الخامة (المواد الأولية) :

يهتم هذا الجانب من الدراسة في البحث بالمواد الأولية أو الخامات المستخدمة وتقنيات تحضيرها العلمية التي استخدمت في بلاط القاشاني بالجامع الأموي في إطار منهج التكامل والشمول بالبحث علي اعتبار أن اختيار المواد الأوليه يلعب دوراً هاماً في مجالات الفن الجداري التطبيقي الأثري من جهة وفي مستوى هذه الإبداعات الفنية من

جهة أخرى بكونها تشكل المظهر الحسي للتعبير الجمالي وستقتصر هذه الدراسة علي البحث في المواد الخام المستخدمة في صناعة بلاط القاشاني حصراً دون البحث في المواد المستخدمة في صناعة الفسيفساء والرخام حيث سبق أن أجريت لها دراسة مستقلة لا يتسع المجال في هذا البحث لإدراج تفاصيلها التزاماً منهجياً بعنوان الدراسة.
أن دراسة المواد الأولية في جداريات الجامع الأموي تسهم بشكل مقبول في ملئ فراغ كبير في دراسات الفن الجداري الإسلامي وتساعد في إلقاء بعض الضوء علي نشأة هذا الفن ومراحل تطوره (الباشا، ١٩٥٩، ص ٢٢).

بلاط القاشاني والتحليل الكيميائي:

يشهد علم الآثار نوعاً من التقدم العلمي والتكنولوجي في السنوات الماضية من حيث توافر الأجهزة المتقدمة والمختبرات العلمية والمعاهد المتخصصة التي تساعد في تحليل القطع الأثرية والعينات المكتشفة وتسهم بشكل واضح في حل كثير من المشاكل المختلفة التي قد تواجه المختصين والباحثين في هذا العلم (Airken,1990,p.54) .

عينات الدراسة :

استطاع الباحث الحصول علي عينات محددة لقطع من بلاط القاشاني المستخدم في الجامع الأموي وهذه الكسر التي تعتبر نموذجاً من البلاط المستخدم، ولغايات التحليل العلمي لجأ الباحث إلي إجراء بعض التحليلات المخبرية علي إجزاء من هذه العينات (بمساعدة بعض المختصين في هذا المجال فاستعمل طريقة الامتصاص الذري(A.S.S) (Atomic Absorprition Sepctrometry) لما لهذه الطريقة من دقة في النتائج في تحليل التركيب الكيميائي للعينات وجهاز الميكروميتر والتي تبين أنها تقع في أحد عشر أكسيد تتوزع بين أكاسيد (المكون الأساسي) و(معدلات الزجاج) (مثبتات لونيه)، وأكاسيد تتحكم بالشفافية (جدول رقم ١) وقد أظهرت النتائج أن نسبة أكسيد الكالسيوم من بين هذه الأكاسيد قد بلغت ٢٦% تقريباً وهي النسبة المقبولة في إعطاء جسم البلاط صلابة وقدرة تجميلية عالية خاصة في الطبقة الزجاجية الشفافة التي يطلى بها سطح بلاط القاشاني كما بينت النتائج أن كمية أكسيد النحاس والصوديوم وأكسيد الكوبالت قد تفردت بشكل كافي مما أوجد اللون الأزرق المستخدم في البلاط حيث يعتبر أكسيد الكوبالت تحديداً من أقوى الأكاسيد المسببة للون الأزرق في بلاط القاشاني .

كما اتضح أن مادة الجص والمكونة من (الجص والجير) استخدم في تحضيرها خيطان القنب (صورة رقم٨) مما زاد من إيجابيتها فمنحها قوة التماسك والقدرة علي امتصاص الصوت إضافة إلي غمس هذه العجينات ببعض القطع من خشب القصيب (صورة رقم) سريع لامتصاص الماء من تحت السطح والذي وضع بهدف المحافظة علي الرطوبة التي تساعد في الحد من كسر هذه القطع ويزيد من ديمومتها كما تبين أن الصانع قد استخدم أصابع رخامية (من الحجر الجيري (رولوميتي) (صورة رقم) وضعها في سطح البلاط الملون لهدفين لتحديد المساحات بشكل واضح وتحديد الأشكال

ليطي ملمس متنوعة في السطح من الناحية الفنية والجمالية إضافة إلي أنه يفيد في زيادة التماسك في وحدة البلاط المستخدم وفي أعمال الترميم الأخيرة التي قام بها الخبراء السوريون قد نجح هؤلاء بجمع هذا البلاط المتبقي وتنظيفه وصيانة ما يمكن صيانته وأعيد تثبيته بالجدران بشكل خاص علي شكل لوحات فنية مثبته في سطوح جدران صحن المسجد بهدف إحداث حالة منسجمة من العلاقة الجمالية بينه وبين العناصر الأخري التي جرى ترميمها مؤخراً كرخام الأعمدة وبعض الجدران بشكل وزرات ذات الإتقان في العمارة واستخدام القاشاني بمنهج علمي وأسلوب فني وشكل جمالي يعتبر من الأدلة علي التأنق الذي يحقق في العمائر ومما يعني أنه يمكن بقاءه لمدة أطول .

الخلاصة :

لقد استطاعت هذه الدراسة التعريف بالقيم الجمالية والفنية التي تميز بها بلاط القاشاني بالجامع الأموي كما استطاعت أن تبين الأهمية الوظيفية والجمالية لهذا البلاط والكشف عن المستوى التقني فيها حيث يمكن القول أن النتاج الفني الممثل بالقاشاني يعد جانباً هاماً من جوانب تراثنا وفنونا العربية الأصيلة وينتمي إلي مدرسة فنية عالمية هي مدرسة الفن الإسلامي وإنه كان يتطور من عصر إلي عصر ضمن سلسلة من المراحل متصلة الحلقات والخطر أنه بدأ يتوقف استخدام هذا الفن في عمائرنا المعاصرة فإذا ألقينا نظرة علي عمائرنا نجدها لا تمت بصلة إلي فنون العمارة العربية الإسلامية مما يعني إيذاناً بانتهاء دور الآثار والفن الإسلامي والتوقف عن التطور والازدهار وقتل قدرة الفنان العربي المسلم المعاصر والصانع الحرفي عن الابتكار والإنتاج الأصيل وعدم القدرة علي مواكبة روح العصر مع المحافظة علي الأصالة إنها طريق واعر يأخذ بنا نحو فقدان الشخصية الخلاقة التي عاشت آلاف السنين والتي كانت مجالاً رحباً لمن يريد أن يجد شيئاً وينكر جديداً في مجال العلم والفن والآثار والتقنية ولا ننسى أن الإتقان في استخدام المسلم للقاشاني بشكل إبداعي كان يعتبر من الأدلة المعمارية علي أن العرب والمسلمين قد اتجهوا إلي التأنق في عمائرهم بعد أن أرسوا قواعد الدول الإسلامية علي أساس (الدين واللغة) وقامت علي تلك الأسس حضارتهم ولمهارتهم وتكونت للعمارة مفاهيم وأفكار وتقاليد علي تلك الأسس المشتركة بين أقطار العالم الإسلامي (الشافعي، د.ت، ص ٨) .

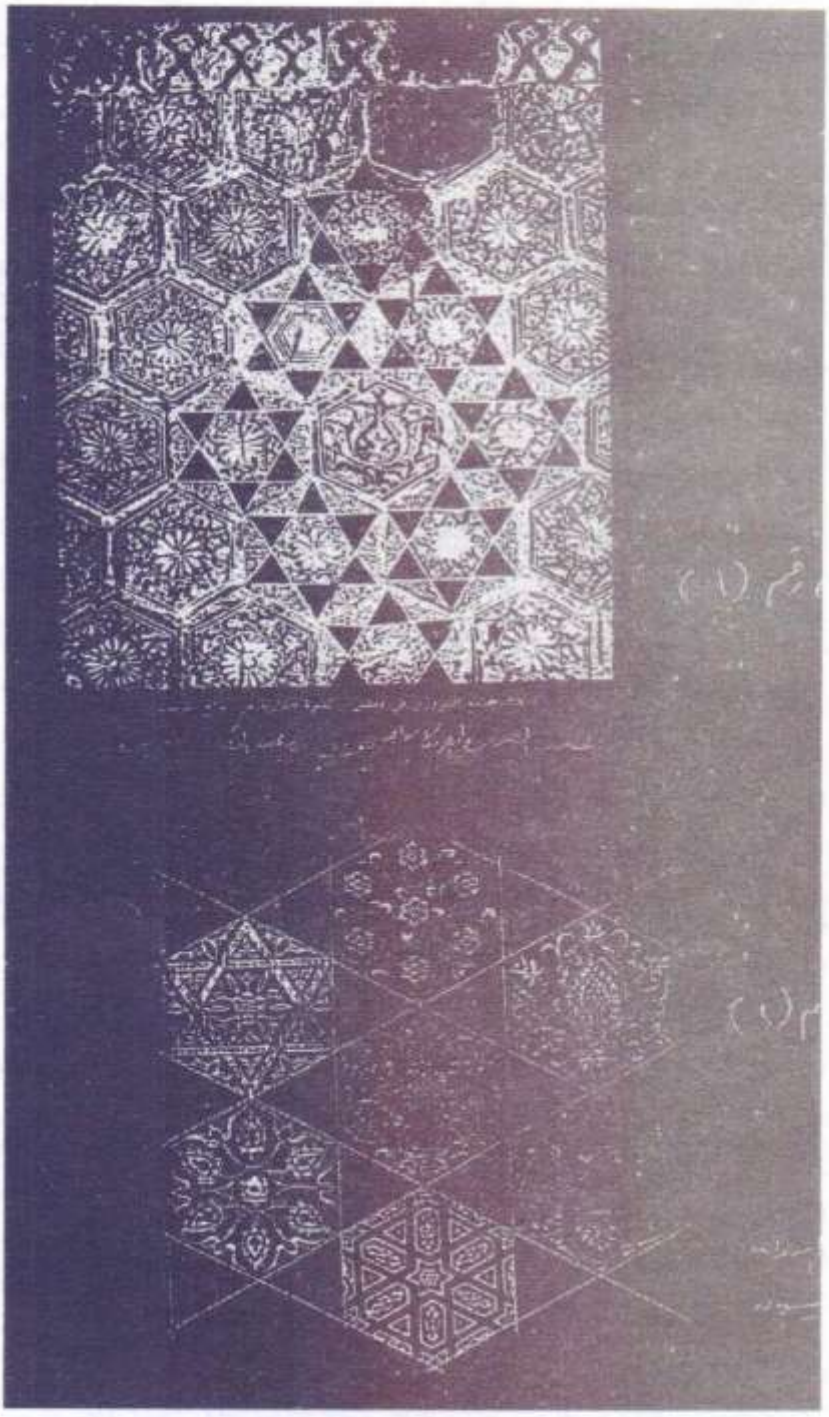
التوصيات :

توصي الدراسة بضرورة العودة لاستخدام هذا الأسلوب الفني في تكسية الجدران (بلاط القاشاني) في كثير من عمائرنا ومبانينا ومرافقنا العامة والخاصة لما في هذا النمط من مزايا وتقنية علمية وقدرة بنائية ورؤية جمالية يكتسبها البناء إضافة إلي إنها تعكس الصورة الحقيقية لتمسك بالمبادئ والقيم والتراثباعتبار هذه الأشياء هي حالة مدهشة تتعرض للخطر في الفكر المعاصر .

اطرح الأسئلة التالية :

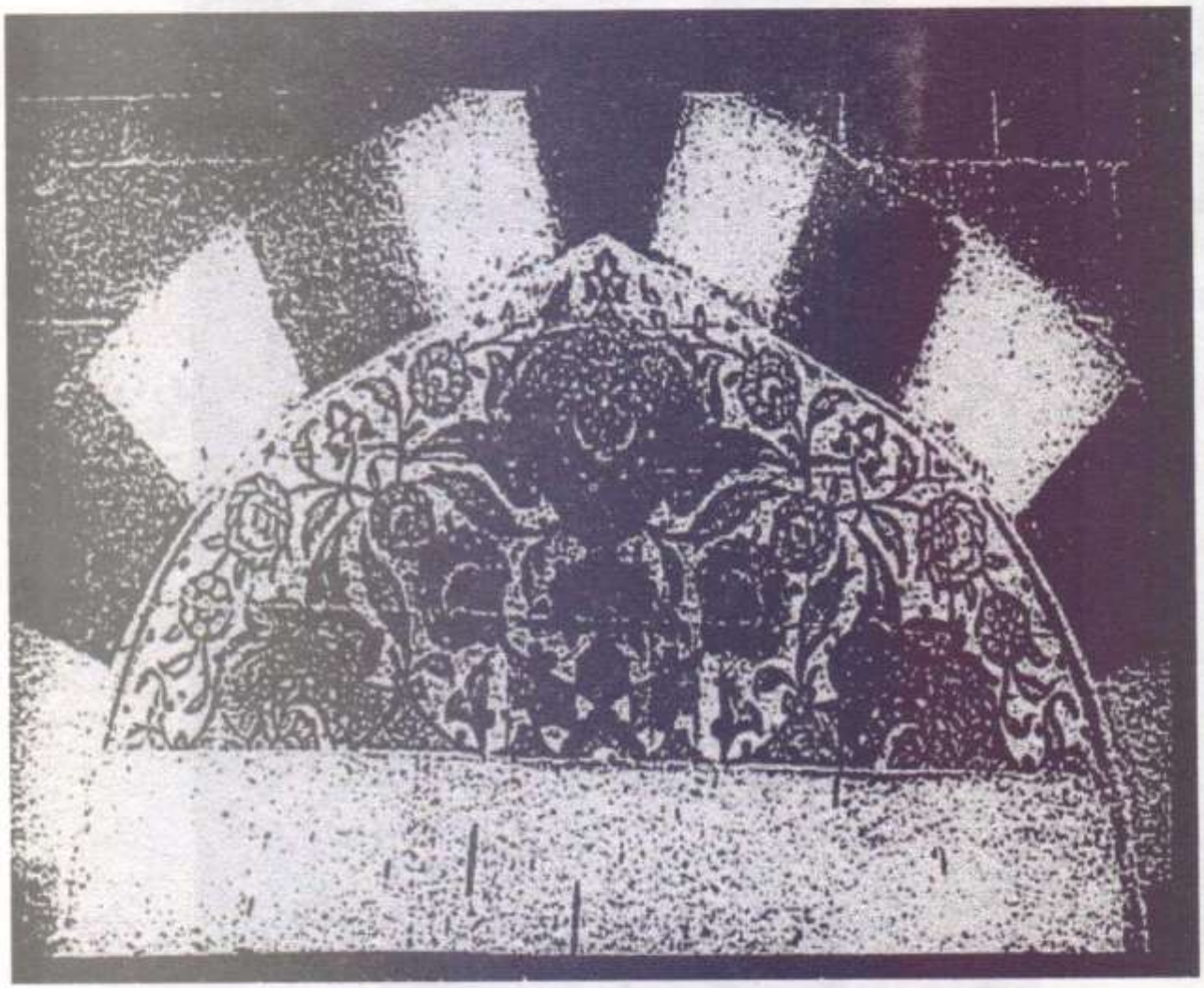
- هل تعتبر هذه الأعمال التي أشرنا إليها تصلح لأن تكون أساس لخلق مرحلة جديدة من مراحل تطور الفن المعماري الإسلامي تمثل القرن الذي نحن بداخله ؟
- هل هذه التجربة أجهضت ولك يكتب لها البقاء؟

في اعتقادي أنه ليس من السهل الإجابة بل أن الموضوع جدير بالدراسة وإجراء حوارات ونقاشات بين أنصار التراث والأصالة وبين أنصار التجديد والتغيير وصولاً إلي اتفاق يخدم الأمة فليس غريباً أن يتجدد مثل هذا الإبداع في اختيار مواد البناء القوية والإتقان في الصناعة ليعيش فهذا جامع الوليد بدمشق الذي جمع لبنائه وتشييده في فارس والهند والروم وهذا جامع ابن طولون وهذه مساجد القاهرة الأثرية كلها وهناك الحزينة قبة الصخرة والمسجد الأقصى فهل يتجدد المعمار الإسلامي فينا ؟

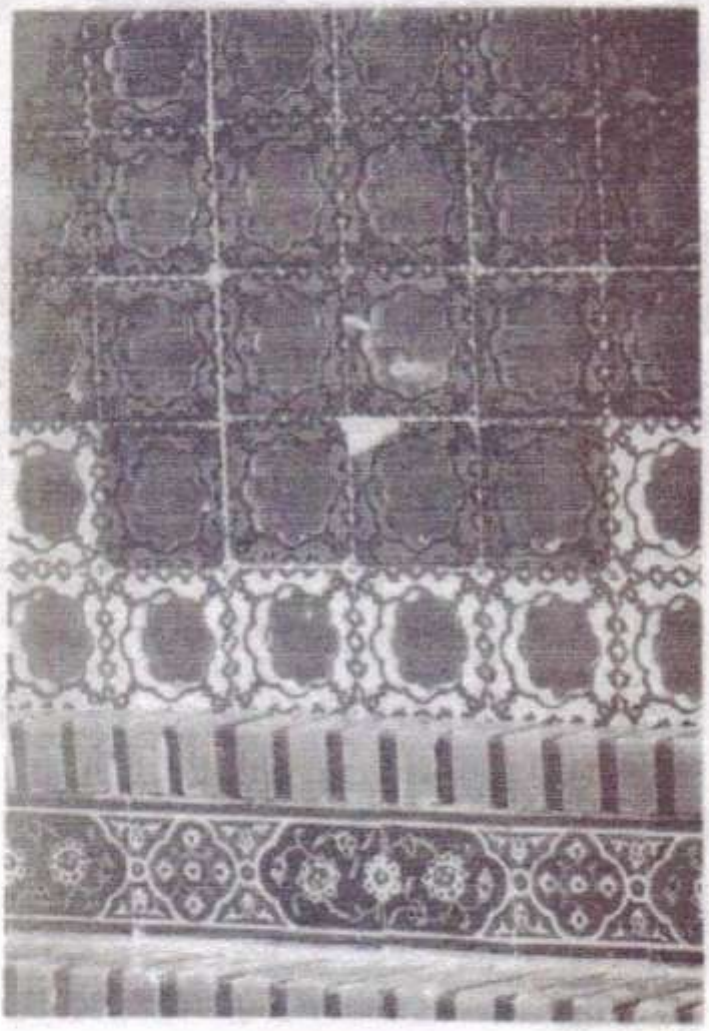


صورة رقم (١)
جامع النيروزي في دمشق، كسوة جدارية من ألواح القاشاني

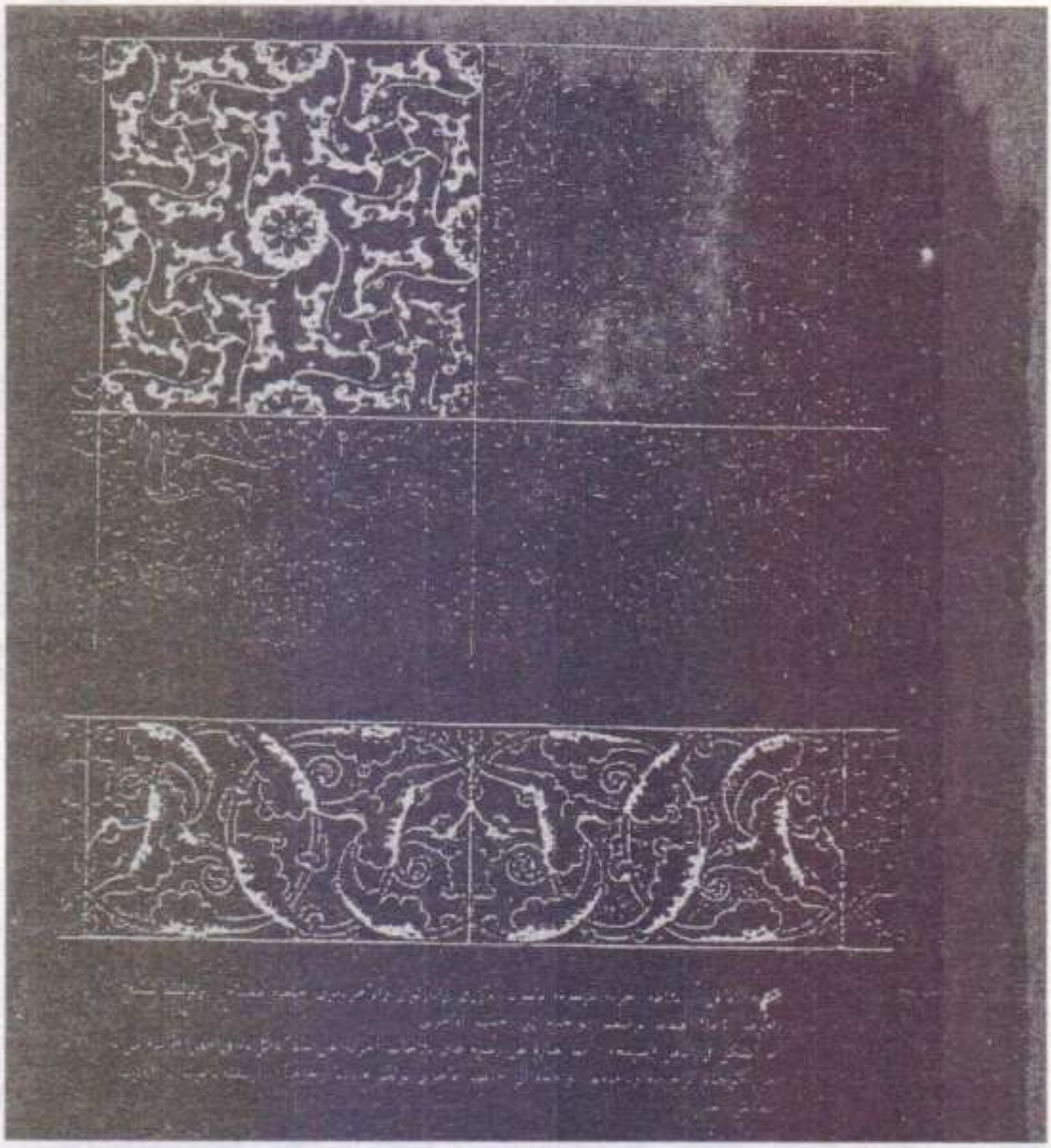
صورة رقم (١)
رسم لزخارف مسدسة الأضلاع باللون الأزرق والأبيض تحيط بها زخارف باللون التركوازي مسجد في أدرنه – تركيا – القرن الخامس عشر



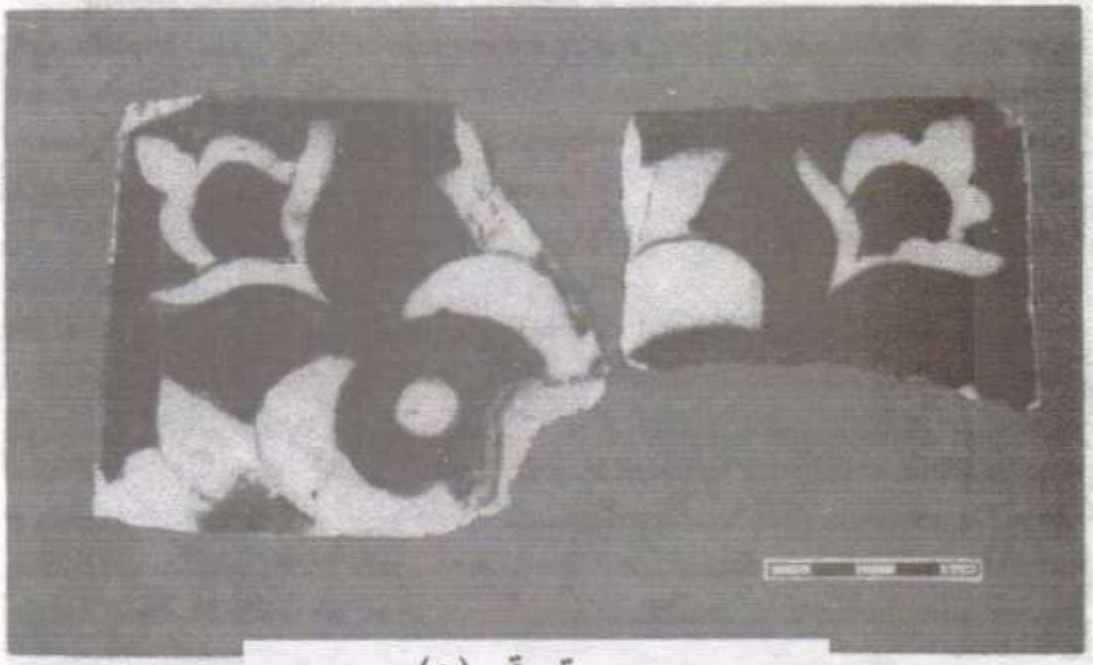
صورة رقم (٢)
التكية السليمانية في دمشق - ألواح القاشاني التي تزين الأبواب والشبابيك،
ويشاهد القوس العباسي المتطور فوقها



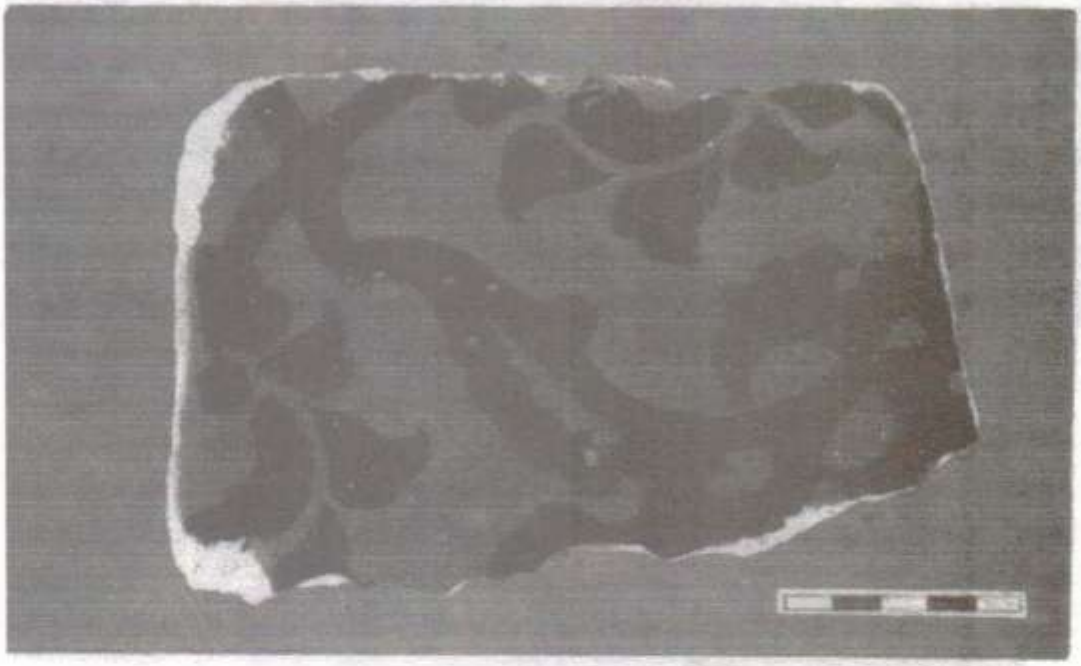
صورة رقم (٣)



صورة رقم (٤)

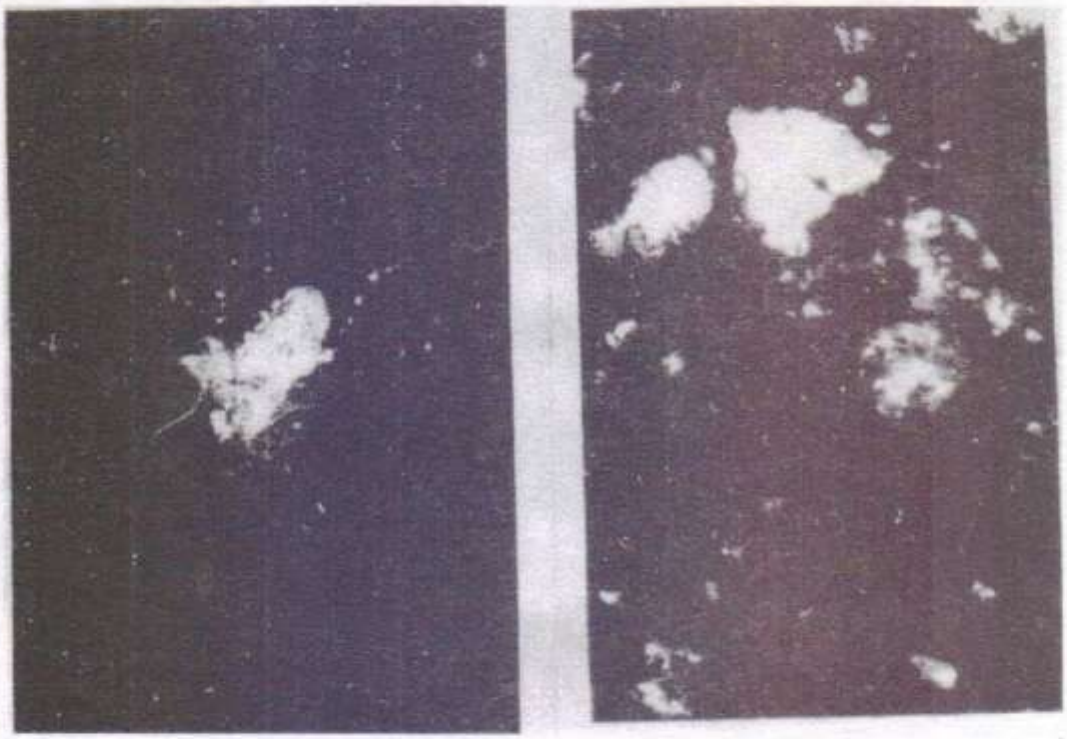


صورة رقم (٥)

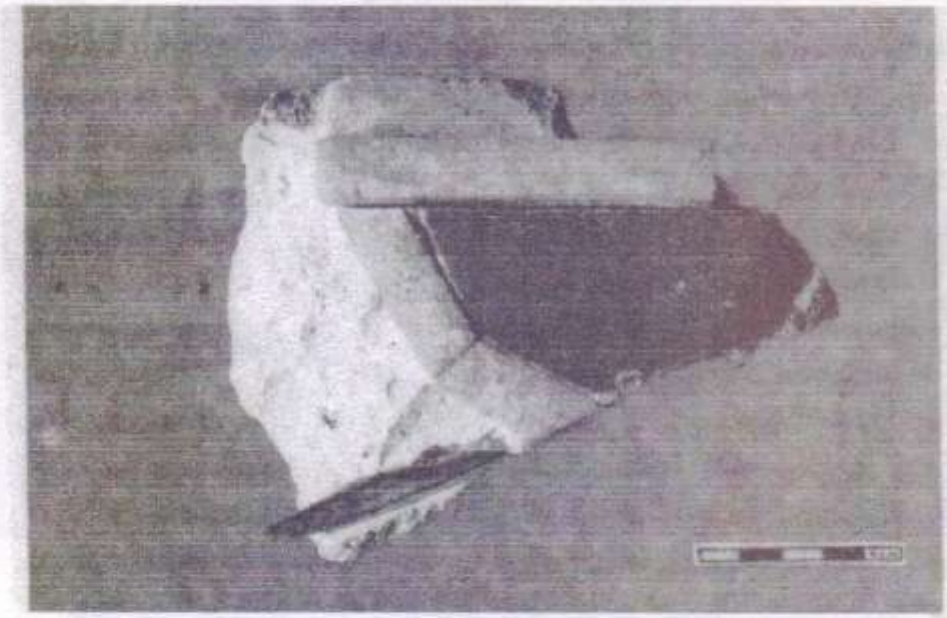


صورة رقم (٦)

صورة رقم (٧)

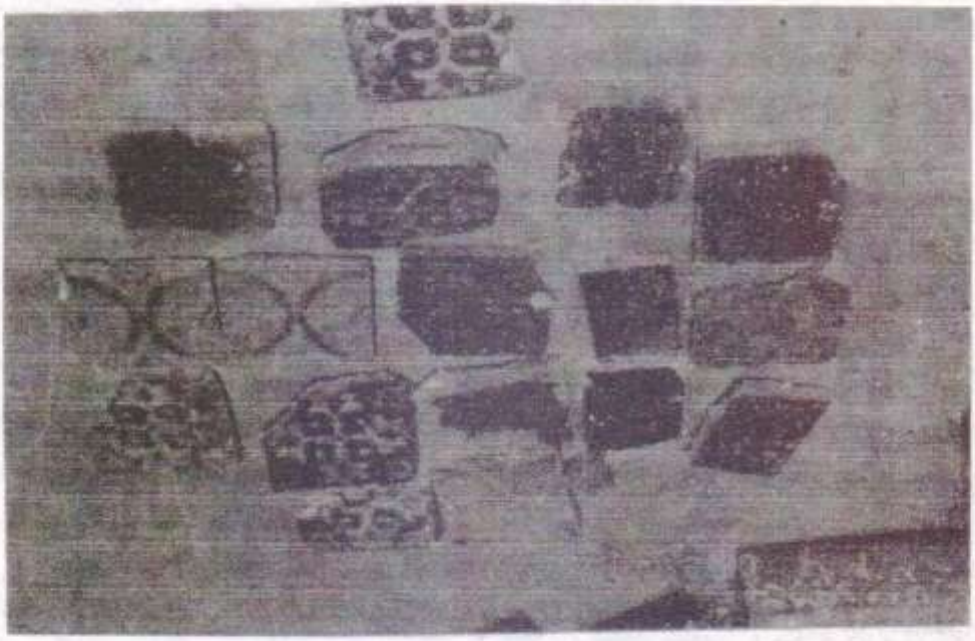


صورة رقم (٨)



صورة رقم (٩)

صورة رقم (١٠)



صورة رقم (١٠)

لمحات من رحلة أوزير بين الموت و البعث*

تبعا لطروحات العقائد المصرية القديمة المتصلة بمفاهيم مغادرة أوزير لدنيا الأحياء وانتقاله إلي العالم الآخر ، فانه يتضح تباعد ماهية حدوث ذلك واختلافه عن معتقداتهم في كيفية انتهاء الحياة سواء بالنسبة للبشر أو حتى فيما يتعلق بمفاهيمهم المتباينة عن تحوّل بعض معبود اتهم من دنيا الأحياء إلي عالم الموتى .[1]

وفيما يفهم من بعض التلميحات غير المباشرة التي تقدمها بعض متون الأهرام و التوابيت ، والتي سنشير إليها فما بعد ، فلقد عاين أوزير قدر الموت و كابد سكراته مرتين ، وليس مرة واحدة كباقي البشر أو غيرهم من المخلوقات الفانية ، وكأنه باعتباره سيصبح بعد وفاته ملكا على الموتى وسيدا للعالم الآخر كان لزاما عليه أن تزداد خبرته ومعاينته للموت عمن عداه ؟! ، وبعد هذه الموتة الثانية (؟) انتقل أوزير إلى العالم الآخر بقلب طاهر غير مذنب .

ويطرح الجدول التالي مقارنة تبيّن تصورات المصريين القدماء عن وقوع قدر الموت والانتقال إلي العالم الآخر في ثلاثة تصورات : أولها خاص بالمتوفى المذنب أو العاصي والثاني يتعلق بالميت الذي ثقل في الميزان ما وقر في قلبه وصدقه عمله من خير وحق وصواب فعال وشفافية بين الظاهر والباطن قبالة الرمز المجسّد لكل هذه القيم وجماع ماكنّى به المصريّون عن معاني العدل والاستقرار وتوازن قوى الكون وتناغم فعاليات الطبيعة وهو ريشة/رمز ماعت [2] ، أمّا التصوّر الثالث فهو خاص بالمعطيات التي وردت في المصادر عن وجود أوزير نفسه في موقف مناظر :

I –المتوفى المذنب	II –المتوفى المبرّأ في المحاكمة	III – أوزير
١–وقوع قدر الموت	١– وقوع قدر الموت	– الموت (؟) الأول (= الإغراق أو محاولة القتل)
٢– الجنازة والدفن	٢– الجنازة والدفن	٢– إعادة الإحياء – إنجاب الابن –إقرار شرعية توارث العرش الملكي

---

* د.أحمد عيسى: كلية الآثار – جامعة القاهرة .

[1] عن ظاهرة "موت" المعبودات في مصر القديمة ، أنظر : أحمد عيسى ، مجلة كلية الآثار – جامعة القاهرة ، العدد التاسع/١٩٩٨ (صدر في ٢٠٠١) ، ٣٦١ –٣٧٦ .

[2] عن المفاهيم المختلفة ل " ماعت " أنظر:

J.Assmann , Maat , Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten , München, 1990, passim

وقد صدرت لهذا الكتاب ترجمة عربية (عن نسخته الفرنسية) لزكية طبّوزاده .

٣-المثول أمام محكمة الموتى على مشارف العالم الآخر	٣-المثول أمام محكمة الموتى على مشارف العالم الآخر	٣-المثول أمام التاسوع في"ايونو" (على الأرض ؟) في مواجهة خصمه " ست "
٤- ثبات الذنب	٤- إعلان البراءة	٤- إعلان البراءة (=صدق القول- أول من دعي " ماع-خرو ")
٥-التعذيب ثم الإعدام (بوسائط متغايرة)[٣]	٥-السماح بدخول العالم الآخر ولقاء أربابه	٥-المعيشة الثانية على الأرض(من خلال طور خامد غير فاعل ؟)
	٦- نوال الحياة الدائمة في مملكة الموتى	٦-الرقود المستقر (الموت النهائي؟- مغادرة الروح لدنيا الأحياء)
		٧ - طقوس الجنازة (لا يوجد دفن فعلىّ ؟! أو قبر حقيقي أكيد موقعه)
		٨- التحول (أو الانتقال) إلى العالم الآخر
		٩ -الصيرورة إلى السيادة العليا هناك كملك لعالم الغرب ودنيا الموتى

ومما سبق يلاحظ أن المصادر المصرية القديمة قد أوردت إشارات متباينة عن تواجد أوزير من وراء مغادرته لدنيا الأحياء في أماكن ومواضع متعددة ، بعضها محسوس ملموس وبعضها الآخر غيبي فضلا عن تلبسه أو حلوله في هيئات متغايرة مستمدة جميعها من معتقدات المصريين القدماء اللاهوتية (الثيولوجية) أو موروثاتهم الأسطورية (الميثولوجية) ومتلوّنة بلون طمي الدميرة وفيضان النيل ، فلقد لقي أوزير حتفه في الماء (أيّا ما كانت طبيعته أو موقعه أو مسمّى مكانه) ثم أعيد للحياة (؟) بعد ذلك بمعاونة العديد من المعبودات كل بحسب اختصاصه كما لعبت بعض الشعائر والطقوس دورا هاما في ذلك ، ثم مثّل أوزير أمام التاسوع في الهيكل الهليوبوليتاني العتيق للمعبود " آتوم" (= حوت- سر) كما ورد في إشارات غير قليلة سنتناول الحديث عنها بعد قليل ، ثم عاش هذا المعبود بعد ذلك على الأرض (؟)

[٣] من هذه الوسائط الوحش المركب "الملتهمة " الذي عادة ما يصور في مناظر محاكمة الموتى فضلا عن القدور التي تغلى (أوتشوى؟) فيها أجساد العصاة والتي صورت في بعض برديات العصور المتأخرة وقطع الرؤوس كما في كتاب " أمدوات " (الساعة السابعة) وبحيرات اللهب كما في " أمدوات " وبعض كتب العالم السفلي الأخرى ، عن هذه القضية تفصيلا راجع :

Ch.Seeber, Totengerichtssaal , MÄS, 35 , passim

وأنظر كذلك : J.Zandee, Death as an Enemy, New york, 1977, 170-171 , 186-187

فترة محدودة انتقل بعدها إلي النطاق الغيبي (الميتافيزيقي) ، عالم مابعد الموت ، الذي رآه المصريّون القدماء – فيما قد يفهم عنهم – براحا مكانيًا يضم إليه نطاقين متباينين من عالمي السماء والأرض معا ، هما الطبقة السفلية (؟) من الجانب (أو الباطن) الشمالي من السماء حيث تخيّلونها مكانا تأوي إليه القبسات النورانيّة (=آخو 3hw) لموتاهم الصالحين فتسكن بين النجوم هناك [٤] ، جنبا إلى جنب مع الجانب الغربي من باطن الأرض حيث كانت توجد (في جل الأحوال وليس كلها) الجبّانات التي تضم أجساد الموتى في مصر القديمة .

ومن خلال أو بين ثنايا هذه المواقف والمواضع المتعددة نحاول تبيّن جانب من التصورات عن حالة أو موقف المعبود أوزير فيما وراء حاجز الموت ومغادرة دنيا الأحياء ، مع وضعنا في الاعتبار أن الإحاطة بكامل محطات و مراحل رحلة أوزير بين الموت وحتى البعث بكل تفاصيلها الطقسية ومواقفها الميثولوجية تتجاوز بكثير حدود مقالة أو دراسة محدودة وتتسع – بدون شك – لدفتي رسالة علمية وافية ، وفيما يلي نشير إلي بعض اللمحات من هذه الرحلة ، كما أشارت إليها العديد من متون الأهرام ، و ما شهدته من مشاهد وأماكن فضلا عن ممارسات " تلبس " أو "تقمص" لروح أوزير أثناءها في هيئات متباينة ذات مدلولات بيئية أو لاهوتية مختلفة : –

أولا– إغراق أوزير (أو إسقاطه) في الماء بواسطة أخيه " ست "

١–" إن العظيم (wr = أوزير) سقط على جانبه ، ذلك الذي في " نديت " (ndjt) يرتجف ، إن رأسه قد رفع بواسطة رع ، انه يكره النوم ويبغض الخمول " .[٥]

٢–" هذا العظيم قد سقط على جانبه ، ذلك الذي في " نديت " سقط ، إن يدك قد أخذت بواسطة رع ، وان رأسك قد رفع بواسطة التاسوعين ، أنظر انه قد جاء كأوريون ..... " .[٦]

٣– " ..... لأنهم قد رأوا أوزير على جانبه عند ضفة [.....] " .[٧]

٤– " هذا العظيم قد سقط على جانبه ، ان ذلك الذي في " نديت " قد صرع ، لقد أستلم ذراعك بواسطة رع ، ورفع رأسك (عاليا) بواسطة التاسوعين ، أنظر انه قد عاد (ثانية) كأوريون ، أنظر إن أوزير قد عاد (ثانية) كأوريون " .[٨]

٥–" (أوزير =) هذا الروح الذي في نديت (b3 pw imj ndjt) " .[٩]

---

[٤] عن وجود (أرواح) الموتى الصالحين كنجوم في الجزء السفلي من بطن السماء أنظر : pyr. 357 a-b

[5] pyr. 721 a-b

[6] pyr. 819a-820a

[7] pyr. 2144 b

[8] عن أوزير/أوريون الذي هو تارة (أو وقت) في السماء pyr. 186 وقارن كذلك pyr. 819 a-c وتارة على الأرض

٦ – " إن جب [١٠] قد جاء بجبروته (أو بقوته) ..... يجوب الأراضي بحثا عن أوزير حيث وجده طريح الأرض على جانبه في جحستي (ghstj) [١١]، يا أوزير انهض من أجل أبيك جب حتى يحميك من ست " .[١٢]

٧ – " ان إيزيس تأتي ، ان نفتيس تأتي ، واحدة منهما من على الجهة اليمنى (=الغرب) والأخرى (حرفيا : وواحدة منهما) من على الجهة اليسرى (= الشرق) ، واحدة منهما باعتبارها الطائر الناعق (h3t) و الأخرى باعتبارها "الحداة "(drt)، لقد وجدتا أوزير (حيثما) طرحه أخوه ست أرضا في نديت ، وعندما قال أوزير (لأخيه ست) ابتعد عني (= sj.k r.i) (ساعتها) أصبح اسمه سوكر ".[١٣]

٨– "..... إنهما (= إيزيس و نفتيس) تأتيا بحثا عن أخيهما أوزير ، انهما تبحثان عن أخيهما الملك...".[١٤]

٩– " إن أوزير قد طرح أرضا بواسطة أخيه ست ، ولكن هذا الذي في نديت يتحرك ، إن رأسه قد رفع بواسطة رع ، انه يبغض السبات ويكره الخمول " .[١٥]

١٠– " ان حور يأتي مضمخا بالعطر ، انه بحث عن أبيه أوزير ووجده (ملقى) على جانبه في جحستي " .[١٦]

١١– " إن رحلاتكم هذه (أيها الأرباب) هي حقا (مثل) رحلات حور بحثا عن أبيه أوزير ، اذهبوا إلى رع وأخبروه بأن هناك ذراعا قد ارتفع عاليا (من الماء) جهة الشرق عندما أتى أوزير/الملك كمعبود [١٧] " .[١٨]

---

[9] pyr. 2108 b

[١٠] رب الأرض ووالد أوزير ومورثه عرشه

[١١] ذكرت جحستي (ربما بمعنى : عين أرض الغزالة ؟) غير مرة باعتبارها اسما للبركة أو القناة أو أرض المستنقعات التي طرح ست أوزير أرضا فيها وهى تقع ضمن نطاق الإقليم الحادي عشر للدلتا ، راجع : H. Kees , Götterglaube,258,Fn.2 غير أن حالات ورودها في هذا الخصوص أقل كثيرا من الحالات المماثلة التي ذكرت فيها نديت التي اختلفت الروايات المصرية و آراء الباحثين على حد سواء في تعيين مكانها ، عن ورود هذه المواقع في متون الأهرام أنظر :
pyr. 260 ; 754a- 755 b; 819 ; 898 b- 899 a ; 972 a-c ;1007 c 1008 c ;1032 – 1033 b; 1256 a-b ; 1280 c-d ; 1500 a ; 2144 a-b

[12] pyr. 1032 -1034

[١٣] pyr. 1255 a-1256 a وراجع كذلك : H..Kees , Götterglaube ,17عن أوزير الذي عندما يرقد على ظهره (= يموت ؟) يصبح سوكر

[14] pyr. 1280

[15] pyr. 1500

[16] pyr. 1799

١٢-" الملك.....هو أوزير ، ان إعياءه (أو مرضه) قد أزيح عنه بواسطة حدأتي أوزير (drtj-wsir) ".[١٩]

١٣- " لعلك تصحو في سلام ، لعلك تصحو يا أوزير في سلام ، لعلك تصحو يا من في نديت في سلام" .[٢٠]

يلاحظ مما أوردته النصوص السابقة عدة اعتبارات ، منها : -

أ- أن أوزير (بالاسم) قد ذكر صراحة باعتباره هو الغريق (أو المغتال/ المعتدى عليه) في ستة منها.

ب- قد كنى عن اسم أوزير بذكر وصف يدل عليه وهو "العظيم " (=wr) في ثلاثة نصوص .

ج- ذكر المعبود "ست " تصريحا ثلاث مرات بوصفه من طرح أوزير (في الماء) ليقضي عليه .

د- أستبدلت المدلولات اللفظية الصريحة للطرح أرضا أو الإغراق في الماء بتعبيرات مجازية تعطي معاني المرض ، الإعياء ، معاناة الجسد ...الخ في نص واحد منها .

ه- اختلف ورود ذكر الموضع الذي طرح فيه ست أخاه أوزير أرضا لإغراقه بين بركة (أو بحيرة أو قناة أو عين مياه) " نديت " التي ذكرت حوالي سبع مرات و مياه أو أرض مستنقعات "جحستي " التي وردت مرتين ، بينما هناك موضع واحد آخر تهشم فيه باقي اسم المكان المائي المقصود وتبقت منه فقط الإشارة إلى شاطئه أو ضفته[٢١] .

و- تحدثت ثمان نصوص منها صراحة أو ضمنا عن أن أوزير برغم إسقاطه في الماء ومحاولة إغراقه إلا أن جسده كان لا يزال حيا يتحرك ، كما كان باستطاعته أن يرفع يده عاليا (إعلاما بمكانه أو طلبا للمعونة) أو حتى أن يصرخ في وجه غريمه ست طالبا منه الابتعاد عنه .

ز- تذكر بعض هذه النصوص مساعي ومحاولات معبودات كبرى بعينها سواء للبحث واكتشاف المكان (السري) الذي حاول فيه ست اغتيال أخيه خفية أو لاستنقاذ جسد أوزير من المياه التي غرق فيها سواء باستلام يده أو حتى بإمساكه من رأسه (أو جبهته ؟) للتمكن من رفعه من الماء ، وقد نسبت هذه الجهود إلى المعبود "رع " (أو

---

[١٧] عن هذا المعنى راجع : R. Faulkner, Pyramidtexts,271, Fn. 3

[١٨] pyr. 1862 a- b وهناك نص أخر مقارب أنظر: pyr. 1531a – 1534 a

[20] Pyr. 1502 a-b

[٢١] عن ذكر النيل كمكان لغرق أوزير راجع ما سيلي ص ٨ -٩

رب الشمس بوجه عام) في خمس حالات بينما تكفل التاسوعان (= تاسوعا " ايونو " الأكبر والأصغر) بجهد مماثل – كما ذكر في نصين – ووردت إشارات أخرى عن مساعي للمعبود " جب " بهذا الخصوص في نص واحد ، بينما أشير غير مرة – في نصوص أخرى من متون الأهرام لم تورد ترجماتها بعاليه – إلى جهود حثيثة للمعبود " شو " رب الهواء و أحد كبراء التاسوع في معالجة جسد أوزير العليل (؟) لكي تدب حيوية الحياة في أعضائه من جديد [٢٢] .

ح- اضطلعت أرباب العائلة (أو المجموعة) الأوزيرية بأدوار ذات شأن في هذا الصدد ، حيث ذكرت إيزيس ونفتيس (مجتمعتين) إما بالأسماء أو بكنيتهما المشهورة (في المواقف الجنائزية) "الحدأتان " (drtj) أو الحدأة (drt) والطائر الناعق (h3t) ثلاث مرات – على الأقل – سواء وهما في موقف الحزن (النواح أو العويل والنحيب) علي أوزير أو وهما تجوبان كل حدب وصوب بحثا عن مكان جسده ، كما ذكر لهما دور في إزاحة ما حاق بأوزير من بلاء (= محاولة إفاقته أو إعادته للحياة مرّة أخرى) ، بينما نسبت بضع نصوص منها أدوارا للمعبود " حورس " في البحث المضني عن جسد أبيه (أوزير) أو مساندته وتنجيته (ndtj-it .f) .

ط- شهدت هذه الملمات والأحداث القاسية التي حلّت بأوزير كما عبّرت عنها متون الأهرام اقترانه (أو تشبهه أو اندماجه أو تمثله) ببعض الصور و الهيئات المتغايرة لمعبودات أو كيانات مقدسة بعينها لاسيما كل من "سوكر " [٢٣] و " أوريون " [٢٤] ، وذلك لاعتبارات تتصل بحركة ظواهر كونية بعينها أو مظاهر بيئية محددة وتنسجم مع الأطر العامة لمنظومة المعتقدات التي سادت في عصور الدولة القديمة ، بينما تحولت الدفة في عصور الدولة الحديثة إلى الاعتقاد في شكل من أشكال الاندماجية التوافقية أو الحلولية التبادلية بين كل من " اوزير " ورب الشمس (رع أو آتوم أو آمون أو آمون

---

[٢٢] أنظر على سبيل المثال: pyr. 1872

[٢٣] عن الصلة بين أوزير وسوكر في عصور الدولة القديمة راجع على سبيل المثال : pyr. 1013 ; pyr. 1824 – 1826 f.

[٢٤] وردت إشارات عديدة في متون الأهرام عن ارتباط كل من أوزير و أوريون منها على سبيل المثال لا الحصر : pyr. 151 ; 456 ; 819 f.; 882 ; 1004 – 1005 ; 1699 – 1700 . ، وعن ارتباط نجم سوبدت (سوثيس/الشعرى اليمانية) المعدود أحد رموز إيزيس مع أوريون بوصفه معبرا عن التواجد الدائم لأوزير في السماء ، أنظر : H.Frankfort , op.cit., 195 –197 .

رع ..... الخ) وبما يضمن البعث المتجدد لأوزير في ارتباط بالشروق اليومي للشمس .[٢٥]

ثانيا- (روح) أوزير يتناسخ (؟) ويحل في طائر البجع

يمكن أن تلحق بمجموعة النصوص السابقة المشيرة إلى طرح أو سقوط أوزير(أو العظيم wr كما كنى عنه في بعض منها) في الماء نصوص أخرى من متون الأهرام – عددها ليس بالقليل تتحدث عن نفس الحدث (أو الحادثة) ولكنها لاتذكر اسم أوزير صراحة حيث محور الواقعة فيها هو طائر من فصيلة " البجع " (Pelican) دعاه المصريون القدماء psdtj[٢٦] أي " التاسوعي" (أو ذلك المنتمي للتاسوع) وليست هذه التسمية أو الكنية بغريبة في حال تأكد الرابطة بين هذا الطائر والمعبود أوزير واعتباره أحد الصور (أو الهيئات) المقدسة المعبرة عنه فأوزير كان واحدا من الأعضاء الرئيسيين والفاعلين في التاسوع ، كما ركزت العديد من المصادر المصرية القديمة على ارتباطه الشديد بمهد التاسوع " ايونو " ليس فقط باعتبارها مكان نصرته وتبرئته وإنما باعتبارها – قبل كل شئ – المكان الذي ولد هو نفسه فيه ، كما أشارت بعض متون الأهرام[٢٧] ، وفيما يلي نختار بعضا من تلك النصوص التي ذكر فيها طائر البجع (التاسوعي) وكنى به فيها عن أوزير : –

١- " لقد سقط صاحب الجلالة طائر psdtj في الماء ، انقلبي (واذهبي بعيدا) أيها الحية لأن رع يراك " .[٢٨]

---

[٢٥] بدأت جذور هذه الأفكار تتضح منذ متون الأهرام (أنظر على سبيل المثال . pyr. 1861) و عن الصلة الوثيقة بين كل من رع وأوزير وعقائدهما في عصور الدولة الحديثة راجع : أحمد عيسى ، أوزير في بلاط رع (مقال تحت النشر) .

[٢٦] عرف المصريون القدماء في لغتهم تسميتين – على الأقل – لطائر البجع هما : psdtj ، hnt ولازال هناك خلاف محوره التساؤل هل التسميتان يعبران عن فصيلتين مختلفتين من هذه الطيور أم أن التسمية الأولى تتصل بالذكر والثانية تتصل بالأنثى من نفس الفصيلة ؟ ، وتذكر ايما برونر- تراوت أن حكايات عديدة عن هذا الطائر وطائر العنقاء المنقرض (Phoenix / bnw) قد وجدت في مصر منذ أقدم العصور ، وقد يكون ذلك راجعا إلى دلالة طائر البنو على ربوبية الشمس إلى جانب احتمالية رمزية ذكر البجع إلى أوزير ، راجع عن هذا الموضوع :

E. Brunner-Traut , in : LÄ , VII,15 ; E.Edel , Zu den Inschriften der Jahreszeitenreliefs, NAWG, 1961, Nr.8, 332 f., 240

[٢٧] أنظر على سبيل المثال : pyr. 1041

[٢٨] pyr. 226 a-b ونجد هنا أن الحية قد حذرت من قدوم رع على اعتبار أن الثعابين – بوجه عام – من أعدى أعدائه كما ورد في العديد من المصادر (مثل الفصل ١٧ من كتاب الموتى وغيره) ، أما احتمالية أن تكون الحية المقصودة هنا هي حية الكوبرا ، التي تعد في الأصل تبعا للميثولوجيا الشمسية صورة من عين رب الشمس فهي ليست كبيرة ولكنها كذلك بوصفها من أهم القوى

٢- " انه يسقط في النيل صاحب الجلالة طائر psdtj ، اهرب اهرب أيها الوحش وارقد أرضا " .[٢٩]

٣- " عندما يخرج طائر psdtj (من الماء) سوف يصحو العظيم (wr = أوزير) ".[٣٠]

٤- " إن أباك قد مات ..... وان صاحب الجلالة طائر psdtj قد سقط في النيل هنا " .[٣١]

٥- " إن العظيم (wr = أوزير) قد سقط ، إن صاحب الجلالة طائر psdtj قد سقط يا أيها الوحش أرقد أرضا " .[٣٢]

وهكذا يمكن أن نرى من فحوى النصوص السابقة أن اختيار المصريون القدماء لهذا الطائر المائي بالذات ليرمزوا به إلى سقوط أوزير في الماء ثم خروجه (أو إخراجه) منه حيا قد جاء من معطيات بيئتهم ذات الفيضانات الموسمية والأحراج الدائمة من حيث ربط وتمثيل خروج هذا الطائر من الماء ممتلئا بالحياة والحيوية — من بعد أن دلف وغطس فيه عميقا من قبل ليصيد الأسماك التي يتقوت عليها — باستنقاذ أوزير وإخراجه من الماء واستعادته للحياة وعدم التفريط فيه وإسلامه للموت حتى بعد أن طرح وأسقط في الماء وغاب جسده طويلا في أعماقه ، وبلغ من اعتقادهم الجازم في تغلب أوزير على مصير الغرق وتأكدهم من أنه مستطيع — حتى بدون مساعدة الآخرين — أن يخرج نفسه من الماء أن نسب إليه أنه يمكنه بدون عناء إخراج

المتجبرة في الأساطير والعقائد المصرية القديمة قد اعتبرت - وفقاً لبعض الرؤى من جنود المعبود "ست" (أنظر على سبيل المثال pyr . 2047 الذي توصف فيه حية الكوبرا بأنها "الخارجة من ست") وحيث كان ست من أهم المعبودات المصرية التي أشتهر عنها القوة والجبروت ، كما أن واسطة العقد في ذلك كان بلا شك هو الدور الكبير لهذا المعبود في بعض الصور الدينية (الايكونوجرافية) أو الأيقونات وكذلك بعض كتب العالم الآخر (مثل كتاب الليل والنهار) والتي يصور فيها المعبود ست - وهو يقف على مقدمة مركب الشمس ليقتل الثعبان " أبوفيس " عدو رب الشمس الأشهر والذي يعترض موكب رب الشمس أثناء رحلته الليلية في العالم الآخر .

[29] pyr. 435 a-b

[30] pyr. 278 b

[٣١] pyr. 671 c راجع عن الترجمة كل من : R.Faulkner, op.cit., 126, Fn. 3 ; K.Sethe, Komm., 232 وراجع كذلك عن أوزير باعتباره معبودا للنيل : pyr. 155 وأيضا H.Kees, Götterglaube, 17 f. وعن استعادة أوزير للحياة بواسطة فيضان النيل المتجدد ، راجع : H.Frankfort, Kingship and the Gods, london, 1978, 190-195

[32] pyr. 680 a-c

الملك المتوفى من الماء إذا ما سقط فيه وتنجيته من الموت غرقا حيث نقرأ في أحد متون الأهرام [٣٣]:

" إنني إذا نزلت (أو سقطت) في الماء فان أوزير سوف يرفعني عاليا ..... " .

ومن هنا فان سكون جسد أوزير في هذا الموقف العصيب لم يفهم من قبل باحثي اللاهوت والمنظرين من كهان مصر القديمة على أنه " موات كامل " بل هو ضرب من " السبات العميق " لشخص أصابه الإعياء وأصبح قلبه متعبا ودورته الدموية هادئة ، وحيث وصف أوزير في أكثر من

مصدر مختلف بنعوت (أو ألقاب) تتواءم مع هذا المفهوم مثل : w rd-ib [٣٤] "مجهد القلب "

أو Wr-kddw "[٣٥] عظيم السبات " [٣٦] وغير ذلك من الصفات ذات المضامين المماثلة .

وتصر على نفس المعاني بعض متون الأهرام من حيث عدم التسليم والاعتراف بأن موت أوزير يتماثل في الكيفية مع مصير الزائلين الآخرين ، مادام هو يعيش كروح حي في أفق السماء حيث تشرق الشمس ،و يندرج تحت نفس المفهوم النص القائل :

" إن أبي أوزير/الملك لم يمت موتا (كاملا) ، لأن أبي أوزير/الملك يمتلك روحا في الأفق " .[٣٧]

كما يتوافق مع نفس المعتقدات إيمانهم بالتجدد الدائم لحياة أوزير عن طريق ربطها بدورة القمر الشهرية وقد اتضح ذلك في مصادر عصور الدولة القديمة نفسها [٣٨] وزاد التركيز عليه في مصادر الدولة الحديثة و العصور المتأخرة .[٣٩]

ثالثا: أوزير يمثل أمام التاسوع في " حوت-سر "

---

[33] pyr. 1044

[٣٤] عن الاستخدام اللغوي لكلمة wrd في العديد من المصادر المصرية بمعنى " ميت " أنظر : J.Zandee, Death as an Enemy, 82

[٣٥] عن ورود هذه الألقاب في متون التوابيت راجع : B.Altenmüller, op.cit., 266 وعن ألقاب مماثلة لأوزير في معبد هيبيس بالواحة الخارجة (من عصر الأسرة السابعة والعشرين) أنظر : N.de G.Davies, Hibis ,pl. 4, L.III

[٣٦] جاء ارتباط فعل kdd والذي يعني حرفيا النوم بمفهوم الموت على أساس أن المصري القديم قد نظر إلى الموت باعتباره " رقودا " و " راحة " في المقبرة ، راجع عن ذلك : J.Zandee , op.cit., 85

[٣٧] pyr. 1385 وراجع تعليق فولكنر على هذا النص : R.faulkner, op.cit.,216 , Fn. 11,12

[٣٨] أنظر على سبيل المثال : pyr. 794 .

[٣٩] راجع عن ذلك على سبيل المثال : Ritner, in : JEA, 1971, 149f.,Fig. 1-3

تحدثت كثير من متون الأهرام فضلا عن إشارات متعددة متفرقة من مصادر أخرى[٤٠] عن نقل جسد أوزير من مياه غرقه (بعد إحيائه من موتته الأولى ؟) إلى " ايونو " (هليوبوليس) و مثوله أمام مجلس التاسوع الأكبر (أو أمام التاسوعين) في هيكلها العتيق " حوت — سر " الخاص بالمعبود "آتوم " رأس التاسوع والذي اعتبر المقر المقدس حيث تعقد مجالس الأرباب ، ونستشهد ببعض هذه النصوص فيما يلي:-

١- " أصحو يا من كنت في نديت ، إن خبزك الطيب قد أعدّ في به (= بوتو) ، تسلّم قوتك في ايونو (=هليوبوليس) ، لأنّ حور هو الذي قد أمر الناس أن يساعدوا أباه (=أوزير)".٤١

٢- " (أوزير) الذي حماه (أو نصره) التاسوع في حوت — سر " ٤٢.

٣- " انك سوف تجلس في صدارة المعبودات ، وسوف تفعل ذلك الذي فعله أوزير (من قبل) في حوت — سر الذي في ايونو " ٤٣.

٤- " سوف لا تكون هناك جلسة تختص به في محكمة الأرباب ، لأن (أوزير/)الملك شخصية غير عادية (؟) " ٤٤ .

كما نرى فان فحوى هذه النصوص جميعها تشير إلى أن " مثول " أوزير أمام التاسوع في هذا الموقف لم يكن على سبيل "المحاكمة" أو "المساءلة " فلم يكن أوزير " متهما " أو " مذنبا " وإنما استقدم — مصان الكرامة محفوظ المنزلة — للاستماع إلى " إفادته " عن مجريات حياته الأولى وخصومة أخيه ست تجاهه [٤٥]، حيث تم إعلانه طاهر اليد أمين الفعل صادق القول قوىّ الحجة (=ماع —خرو) وقد كان ذلك — فيما يرون — على الأرض وبالتالي فان موقف أوزير في هذا الإطار يختلف تماما عن كل الموتى الآخرين من حيث طبيعة " الإجراء " ومكان مباشرته على حد سواء ، فهؤلاء الموتى

---

[٤٠] مثل بردية شستر-بيتي وكذلك بعض متون التوابيت ، أنظر عنها : B. Altenmüller, op.cit., 338

[41] pyr. 260 b

[42] pyr. 215

[43] pyr . 622 b- c

[٤٤] pyr . 309 عن الترجمة راجع : R.Faulkner, op.cit., 68, Fn. 4 وعن نص آخر مماثل أنظر : pyr. 313

[٤٥] شير بعض متون الأهرام صراحة إلى وقوف أوزير في مواجهة ست أمام التاسوع في حوت - سر ، من هذه النصوص أنظر :
pyr. 956 - 961

ممن سبقوه أو ألحقوا به إلي العالم الآخر خضعوا للمحاكمة هناك علـــى مشـــارف أو حدود أو أمام أبواب هذا العالم .

رابعا: أوزير يكابد موتته الثانية (؟) و ينتقل بعدها إلى عالم الموتى

أشارت بعض المصادر المصرية القديمة بشكل غير مباشر إلى احتماليـــة تواجـد أوزير في المجال الحياتي المعاش و المنظور ولكن مع عدم إسباغ أية فعالية عليـــه أو نسبة دور بارز له وبما يعني قبوعه وقتذاك في طور خامد غير فاعل ، و ذلـــك قبـل انتقاله بالموتة الثانية إلى العالم الآخر وتركه لأرض الأحياء .

فمن المعروف على الصعيدين الميثولوجي و الايكونوجرافي أن ايزيس المتقمصة هيئـة طائر قد حملت (لأول مرة) من مومياء (أو جثمان) زوجها المتوفى أوزير [٤٦] بعـد استنقاذ جسده من مياه غرقه، وبمعنى آخر أن حورس في صورته الأسطورية كطفـل (= حور-با-خرد/هربوكراتيس) ، وليس في صورته كمعبود قومي قديم (= حـــور-ور) ،لم يكن قد ولد بعد عندما لاقى (أباه !) أوزير منيته في المرة الأولى [٤٧] ومـــع ذلك نجد أكثر من إشارة في متون الأهرام[٤٨] يفهم منها أن حورس كان "صبيـــا " لقـى شطرا من التربية وله دور فاعل و مساند حين " انتقال " أبيه أوزير الى السماء وبمـــا يدعونا إلى التفكر في وجود اعتقاد لدى المصريين القدماء ببقاء أوزير علـــى الأرض بعد وفاته (؟) ولو كمجرد جسد خامل غير فاعل -لفترة لا نستطيع تقديرها ، ويدعـم هذا الطرح أيضا تلقب حورس مرتين على الأقل في متون التوابيت [٤٩] بلقب ذي دلالـة كبيرة في هذا الإطار و هو : "العظيم ، الذي رأى أباه " ، ثم هناك فضلا عن ذلـك دور حورس " الفتى اليافع " في إتمام الشعائر الجنزية لأبيه ، سواء في تغســـيله بالمـــاء و النطرون و تحنيطه الذي روى أنه جرى في أبيدوس [٥٠] قبل أن يلفه أنوبيـــس بلفـــائف الكتان الخاصة بالمومياوات هناك أيضا بعد أن مات أوزير بالفعل ورقد "كجثـــة " فـــي

---

[٤٦] راجع عن ذلك على سبيل المثال :
E.Brunner-Traut, "Zur Wundabaren Zeugung des Horus nach Plutarch, in : Studies Simpson, 157-159

[٤٧] تشير بعض متون الأهرام ذات الدلالات المتصلة بالبعث إلى أن ذبح حيوان/حيوانات الأضـــاحي من أجل أوزير/الملك المتوفى له دور هام في فدائه و استخلاصه من الموت ، راجع منها على سـبيل المثال : pyr. 1544 -1545

[٤٨] أنظر pyr. 464-465 وقارن كذلك :2238 –2239 ; pyr. 472

[٤٩] A.de Buck , CT, II ,284 ; III , 29 وعن هذه الإشارة راجع : B.Altenmüller, op.cit., 265

[٥٠] دلالة ذلك واضحة تماما من خلال : pyr. 1122 وراجع كذلك تعليق فولكنر على هذا النص:
R.Faulkner, op.cit., 184 f., Fn. 3

المكان المخصص للتحنيط [٥١]، كما كان لحورس كذلك (ضمن آخرين ممن عدّوا أيضا من الأبناء الثانويين لأوزير كأنوبيس [٥٢] مثلا) دور هام في ممارسة شعيرة فتح الفم لأوزير والتي كانت تشهد ضمن مجرياتها " نوم " الابن المتمثل في الكاهن "سم/ايون-موتف " بجوار تمثال (أومومياء) أبيه لكي يستحضر "روحه " أو "شخصيته"[٥٣] قبل أن يشرع في ممارسة الطقوس العملية المعتادة لهذه الشعيرة بأدواتها المعروفة ، وهذا التكفل الجاد والالتزام المسئول من قبل حورس بإتمام شعائر أبيه وطقوسه الجنزية يعد حقيقة هو المفتاح الحقيقي لخلافته له ووراثته لعرشه [٥٤].

وقد تناولت العديد من متون الأهرام المعنى السياسي لخلافة حورس لأبيه أوزير على عرش مصر الموحدة نختار بعضها فيما يلي : -

١- " ان العظيم قد سقط على جانبه ، (ثم) انه هو من نهض كمعبود مصحوبا بقوته (بينما) تاجه " وررت " (wrrt) [٥٥] فوق رأسه " [٥٦]

٢- " ان العظيم قد سقط في " نديت " و العرش خلا من شاغله (؟) ....." [٥٧]

وهكذا نجد لدينا في هذه النصوص الطرح القائل بأن غرق (أو موت ؟) أوزير يعد بمثابة إشعار بخلو العرش (الملكي المصري) من شاغله ، وأن أوزير الملك المغتال قد نهض خارجا من الماء (أي بعث حيّا ؟) وظهر وهو يرتدي التاج الأسطوري لمصر الموحّدة [٥٨]، وذلك لكي يورثه لابنه حورس [٥٩] .

---

[٥١] عن لقب لأوزير باعتباره " الراقد بلا حراك في بيت الجثمان " والذي ورد ضمن أنشودة وجهت لهذا المعبود في بردية Louvre 3079 : راجع (H. Kees, Götterglaube, 18

[٥٢] عن تسمية فأس فتح الفم nw Inpw أنظر : A.Mariette, Abydos, I , pl. 26i وأنظر كذلك منظر أنوبيس يقوم بشعيرة فتح الفم لأوزير المصوّر في مقبرة سيتي الأول في وادي الملوك : Abitz, in : F. ÄgAb, 40, Wiesbaden, 1984, Abb. 45

[53] عن ذلك راجع : E.Otto, Das Ägyptische Mundöffnungsritual, Wiesbaden ,1960, Szene 9 ,53 f. ; W.Helck, Osirisritual, in : ArOr, 20, 1952 , 74 , 78 - 79

[٥٤] راجع عن هذا المفهوم : J.Assmann, Das Bild des Vaters, 33-38

[٥٥] تاج أسطوري خاص - في الأصل - بالمعبود آتوم(أو المعبود رع) باعتباره أول ملك لمصر الموحّدة ، راجع عن ذلك على سبيل المثال : E.Hornung , Totenbuch, 302 ; Book of the Dead, Chap. 149 /7

وقد ارتبط هذا التاج بأوزير في عدد آخر من متون الأهرام مثل : pyr. 2075 ; 2188

[56] pyr . 2018f.

[57] pyr. 2188 a

[٥٨] ذكر أوزير كملك (أسطوري ؟) على مصر في العديد من المصادر ومنها بردية شستر-بيتي مثلا، كما ذكر هذا المعبود في بعض متون الأهرام كملك وكخليفة للمعبود جب على العرش ، أنظر على سبيل المثال : ; pyr. 1795; 1814

خامسا: أوزير يبعث في شكل من أشكال الربوبية الشمسية

يطرح عدد من متون الأهرام بوضوح تشكل المعبود أوزير (أو تلبسه) في هيئة الجعل " خبري " (أو خبرر) فضلا عن اقترانه به عبر المقابلة بين الاثنين في مواقف و أوضاع متماثلة ، ويجسد هذا المعبود الشمسي واحدا من أهم الهيئات الصباحية – أو النهارية بوجه عام – لربوبية الشمس التي تصور الشمس الوليدة من الأفق حين استهلال الشروق و الشروع في الخروج من باطن الأرض ، ويعبر اتخاذ أوزير لهذا الشكل الشمسي المقدس عن فعالية البعث واستمرار يته في ارتباط بشروق الشمس من ناحية وتجدد قوى الخلق الذاتية ودوام طاقات الوجود اللانهائية التي يجسدها "الجعل " خبري جوهرا في المسلمات الثيولوجية المصرية القديمة ولفظا في اللغة المصرية القديمة على حد سواء من ناحية أخرى ، وفيما يلي نستشهد بمجموعة من النصوص التي تتناول هذا المفهوم:-

١-" انهم (= جماعة الأرباب) سوف يوجدونك (أيها الملك المتوفى) للحياة (أو يخلقونك) مثلما (هو الأمر مع) رع في اسمه هذا : الجعل/ خبرر " (pyr. 1695) .

٢-" انك تمتلك قلبك يا أوزير ..... ، انني أطير (عاليا) كالطائر وأحط (-أهبط) " كالجعل " على العرش الخالي الذي هو في مركبك يا رع ....." (pyr.364- 366)[٦٠].

٣-" ان روحي في " به " (= بوتو) ، و ان الشعلة حمراء و " الجعل " حي والناس سعداء " (pyr.561)[٦١].

٤-" إنني (= الملك المتوفى) أشرق (ساطعا) في (أو من) الشرق مثلما رع ، وإنني أرتحل في الغرب مثلما "الجعل " خبرر " (pyr. 888 a-b) .

٥-" لقد اغتسلت في حقول الغاب Sht-J3rw ، وتدثرت في حقول الجعل/خبرر "Sht- Hprr" (pyr. 918 a-c) .

---

[٥٩] أدلة وراثة حورس للعرش كخليفة لأبيه أوزير متعددة في مختلف المصادر المصرية القديمة ، وعن تاج " الأتف " الأوزيري بوصفه تاجا لحورس (ولرع كذلك) حسبما ورد في بعض متون التوابيت أنظر : B.Altenmüller, op.cit., 340

[٦٠] قارن كذلك : pyr. 561

[٦١] قارن معاني وتعبيرات مقاربة في : pyr.561 b ; pyr. 570 ، وهناك احتمالية أخرى لترجمة هذا النص في بعض صوره الكتابية المغايرة كالتالي : " لقد أتى الملك من به أحمر مثل الشعلة وحيّ مثل الجعل " .

نلاحظ هنا في النص الرابع ربط جهة الغرب الأوزيرية أصلا بالجعل " خبري " بما يجعل منه صنوا لأوزير وحيث ربطت جهة الشرق في نفس النص – كالمعتاد – بالمعبود رع ، كما نلاحظ كذلك في النص الخامس المقابلة وتكامل الأدوار (الاغتسال الذي يتبعه ارتداء الثياب)بين حقول الغاب (سخت – يارو) التي تعد الحرم الرئيسي ل " الجنة الأوزيرية " وبين الحقول التي نسبت للجعل خبري والتي تمثل أحد نطاقات " الجنة الشمسية " [٦٢] ، أما النص الثالث فان تكنية " الجعل الحيّ " فيه عن " أوزير " تبدو في منتهى الوضوح والصراحة وذلك مقارنة بالنص الشهير من متون الأهرام (pyr. 819 a- 820 a) الذي يتحدث عن عيد " واج " أوزيري الطابع والذي أصبح واحدا من أهم المناسبات الجنزية – لاسيما في عصور الدولة القديمة – والذي يتناول الحديث عن إخراج جسد أوزير من الماء (حيا ؟) ثم الفرحة و البهجة التي صاحبت ذلك ، وحيث تعني كلمة w3g أصلا وهي مسمى هذا العيد " الفرح والابتهاج " [٦٣]، أما عن ارتباط مدينة " به " (بوتو) بهذا المشهد وغيره من مشاهد أسطورة أوزير العديدة فقد عبرت عنه الكثير من متون الأهرام فضلا عن العديد من المصادر الأخرى ، تبقى الشعلة الحمراء المشتعلة والمضيئة والتي لابد وأن ترتبط – من وجهة نظرنا – مع البحث عن جسد أوزير في المياه ليلة عيد "واج" باستخدام المشاعل ، وهو الحدث الذي تحول ليصبح شعيرة جنزية حين توقد المشاعل قربانا لأوزير في نفس هذه الليلة (الواقعة بين اليومين السابع عشر والثامن عشر من الشهر الأول للفيضان) في مقابر الموتى في مصر القديمة كما ورد على سبيل المثال في العقد الرابع من العقود العشرة التي أبرمها حعبي–جفاي أحد حكام أسيوط في عصر الأسرة الثانية عشرة مع الكهان المحليين لضمان تكفلهم باستمرارية شعائره الجنزية بعد وفاته [٦٤].

سادسا: حول موقف أوزير من السيادة على العالم الآخر

بدأ ظهور الإشارات إلى أوزير باعتباره ملكا على الموتى وسيدا لعالم الغرب (= العالم الآخر) منذ عصور الدولة القديمة وذلك في بعض متون الأهرام [٦٥]، وتنوعت

---

[٦٢] عن المشابهات و الفوارق بين الجنتين تبعا للمفهوم المصري القديم ، أنظر مقالة : أحمد عيسى ، " عن جنات العالم الآخر في المفاهيم المصرية القديمة " ، (تحت الإعداد) .

[٦٣] راجع عن هذا المعنى : WB, I ,262/18

[٦٤] راجع عن ذلك :L.Griffith, Inscriptions of Siut,London, 1989,pl.7,col.291

[٦٥] على سبيل المثال : pyr. 1945 ; pyr.1236-1237

الألقاب الدالة على ذلك مبنى ومعنى في العديد من المصادر التالية [٦٦]، كما ارتبطت بهذا الدور صلاحيات أخرى نسبت لهذا المعبود منها اعتباره الراعي الأساسي للشعائر الجنائزية والجبانات والقائم على محاكمة الموتى على مشارف العالم الآخر وغير ذلك من تصدره الغالب للمجالات الأخرى ذات العلاقة ، وذلك بطبيعة الحال مع وجود معاونين له نسبت لهم المشاركة و المساعدة في بعض أو جل هذه الأمور سواء من المعبودات المصرية الرئيسية مثل حورس و جحوتي وأنوبيس و سوكر وحتحور و امنتت وغيرهم أو من الأرباب الثانوية كقضاة محكمة الموتى أو حتى كائنات العالم الآخر المخيفة مثل الرسل قابضي الأرواح ومن إليهم من الكيانات ذات الطبيعة التخيلية المنتمية إلى عالم الغرب وقد نسبت بعض متون الأهرام إلى الملك المتوفى السيادة على الموتى (وعالمهم) تشبها بأوزير ومن الأمثلة على ذلك نقرأ في أحدها[٦٧] "أنك أنت (أيها الملك المتوفى) من نصبّه أوزير على عرشه لكي تقود الغربيين (=الموتى) ، وتصبح روحا في صدارة المعبودات " .

وليس هنا مجال الإفاضة في مثل هذه الموضوعات التي تعد نبعا معينا يدلي فيه بدلوه معظم باحثي المصريات ، ولكننا نكتفي في هذا المجال بالتنويه إلى أنه برغم غلبة وسيادة المعتقدات و الرؤى القائلة بسيادة أوزير (المطلقة) على العالم الآخر ، فلقد عبرت بعض الاتجاهات اللاهوتية الراجعة لعصور الدولة الحديثة عن عدم التسليم المطلق بذلك دائما بل لقد أشارت بعض نصوص الفصل ١٧٥ من كتاب الموتى إلى أن أوزير لم يكن راضيا أو مطمئن النفس بشكل تام عن مكانته أو موقفه في العالم الآخر ؟! ، وأنه لجأ إلى آتوم يبثه شجونه في هذا الخصوص وكأن آتوم هو من فوض عليه هذا المصير [٦٨] فهو يسأل آتوم هل قدّر عليه أن يظل (إلى الأبد) في مملكة الموتى المقفرة التي ليس بها ماء أو هواء وأرضها عميقة مظلمة مترامية الأطراف ؟ فيرد عليه آتوم : " انك تعيش هناك في طمأنينة (أو سلام) القلب " ، يعني بذلك راحة البال ، فيعود أوزير إلى الشكوى ثانية من أنه لا يوجد هناك (أي في العالم السفلي) ما تشتهيه النفس ويرد عليه آتوم مرة أخرى بأنه قد وهب التمجيد (أو المنزلة المهيبة المكرّمة) في ذلك العالم عوضا عن الماء والهواء والشهوة ، كما منح سلام القلب عوضا عن الخبز والجعة .

ولكن مثل هذا التصوّر عن سأم وملل أوزير من وجوده (حتى مع كونه الملك) في مملكة الموتى لم يكن يعبر – فيما يبدو – عن رؤى واجتهادات كل شرّاح ومنظّري

---

[٦٦] منها مثلا لقبه " ملك أرض السكون (أو الصمت) " الذي ورد ضمن أنشودة مديح موجهة لهذا المعبود نقشت على لوحة حجرية نذرها لمعبد نيت في سايس موظف من عهد الملك رمسيس الثاني هي الآن في متحف اللوفر (Louvre c218) ، راجع : H.Kees, op.cit., 17

[67] pyr . 1912

[٦٨] BD. 175/15-22 و عن الترجمة : E.Hornung , op.cit., 336

اللاهوت في عصور الدولة الحديثة[٦٩] لأننا نلاحظ في مصادر أخرى مثل بردية شستر بيتي وصف أوزير لحاله في عالم الغرب بأنه أكثر اطمئنانا وراحة وقوة من كل المعبودات الأخرى [٧٠].

[٦٩] أنظر عن تصور هورننج لوجود مثل هذه النخبة من فلاسفة وشرّاح اللاهوت في مصر القديمة :
E.Hornung , Der Eine und die Vielen , 86

[٧٠] P.Chester-Beatty, 15/6-7 وعن النصوص والترجمة راجع :; A.Gardiner , op.cit., 58
M.Lichtheim , op.cit., 222

أهم موائد قرابين منطقة الصوة بمتحف هرية رزنة*

مثلت موائد القرابين أهمية لدى المصري القديم ، فقد كانت مخصصة لوضع الطعام عليها كقربان مقدم للآلهة • وتسجلُ عليها • صيغ متعارف عليها كصيغ القربان التى يمكن أن تكتب على سطح المائدة أو تسجل على حواف المائدة أو تسجل على س

ومن الجدير بالأهمية الإشارة إلى أنه كان من بين وسائل إطعام المتوفى في العالم الآخر استعمال موائد القرابين *offering tables* التي بدأ انتشارها في المقابر المصرية في أواخر عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى حيث كانت موائد متواضعة الصنع وغالبا ما كانت قليلة النقوش (٢) وقد برز نوع من موائد القرابين أطلق عليه بتري *petrie* اسم صواني القرابين *offering trays* (٣) وقد كان يوضع عليها أيضا قرابين الطعام المقدمة للمتوفى في العالم الآخر . وتمثل في الغالب مواد غذائية مكونة من رأس البقر ولفائف من البصل والخبز وغيرها ، ويوجد عليها قنوات تسمح بتسريب المياه والسوائل من على سطح المائدة إلى أسفل ، وقد ربط بتري بين هذا النوع من الموائد وبين منازل الروح ، حيث يرى ثمة ارتباط زمني بينهم (٤) ومن الأهمية بمكان الإشارة أيضا إلى أن هذا النوع من موائد القرابين سواء كانت مصنوعة من الطين أو الحجر كانت ذات مضمون سحري ، أي أنها كانت بمثابة الضمان السحري الذي يدل على أن مقبرة هذا المتوفى يوجد بها طعام وشراب لأجل المتوفى في العالم الآخر(٥) وغالبا ما كانت توضع هذه الموائد عند مدخل المقبرة أو أمام الباب

• د . خالد محمد الطلي : مدرس بكلية التربية – كفر الشيخ – جامعة طنطا

•** منطقة آثار الصوة : – عبارة عن جزيرة رملية تقع إلى جوار قرية الصوه الحالية – مركز أبو حماد وعلى بعد كيلو متراً تقريبا من مدينة برسُبد pr-spd عاصمة الإقليم العشرين من أقاليم مصر السفلي ويحل محلها الآن قرية صفط الحنة – مركز أبو حماد محافظة الشرقية ، وقد كانت منطقة آثار الصوة تمثل موقع مقابر هذه العاصمة ، ويرى كثير من المؤرخين والأثريين أن الدفن في هذه المقابر بدأ خلال العصر المتأخر واستمر حتى العصر الروماني مدللين على ذلك بما تم العثور عليه من آثار بالمنطقة ، فقد كان أغلبها يرجع لهذه الفترة .

Petrie, f. , Hyksos and Israelite cities, London , 1906, pp- 35 – 47

**** متحف هرية رزنة يوجد بمدينة الزقازيق محافظة الشرقية

(2) Niwinski,A," plateaux d offrandes maisons d ames .Genes evolution et fonction dans le culte des morts au temps de la XII dynastie" *Etudes et travaux* , 8 , 1975 , pp – 73 – 112

(3) petrie,f.,Gizeh and Rifeh , London ,1907 , p. 16

(4) Ibid , pp.16 -17 ; LÄ , VI, p809-810

(5) Cerny,J., Ancient Egyptian Religion ,London, 1915,p.111

الوهمي (٦) وقد تم اكتشاف الموائد التي نحن بصدد دراستها في مداخل المقابر بمنطقة الصوة ** في حفائر عام ١٩٦٥ (٧) ويوجد عليها نقوش غائرة تمثل قرابين الطعام والشراب وأوان التطهير وكتابات باللغة المصرية القديمة وغيرها ، وبالبحث تبين لي أن هذه الموائد لم يتم نشرها أو دراستها من قبل ، لذا قمت بفحص هذه الموائد وتوصلت إلي أن أهم هذه الموائد اثنين قمت بنشرهما ودراستهما لمعرفة الفترة الزمنية التي صنعت فيها هذه الموائد ومعرفة عادات الدفن في هذه المقابر ، وكذلك فإنها تساهم في وضع التأريخ الدقيق لمدينة بر سبد ، فقد كانت هذه الموائد مصنوعة من الحجر الجيري ومن النوع الذي على شكل علامة *htp* .

فقد اشتهر في مصر القديمة ثلاثة أنواع من موائد القرابين ، الأول : مائدة قرابين على شكل علامة *htp* وهى عبارة عن صينية مسطحة من الحصير عليها رغيف من الخبز وتحمل معنى السلام والسكينة والسعادة والرضا وهذه الصفات يرجوها المتوفى لنفسه في العالم الآخر حتى يتمكن من مواجهة الصعوبات التي ستقابله في هذا العالم المجهول، هذا إلى جانب كونها مائدة يوضع عليها قرابين المتوفى ، وربما بدأ ظهور هذا النوع من الموائد منذ عصر الدولة القديمة (٨) وقد ظلت مستخدمة بعد ذلك ،حيث إن الموائد التي بين أيدينا من نفس هذا النوع ، والنوع الثاني : مائدة قرابين على شكل علامة *h3yt* *h3wt* وهى عبارة عن صينية دائرية الشكل موضوعه على قاعدة ذات شكل اسطواني أو مستطيلة ويوضع عليها القرابين من مختلف الأنواع (٩) النوع الثالث : مائدة قرابين على شكل علامة *wdhw* وهى عبارة عن صينية موضوعه على حامل ذى أربعة أرجل أو هي مائدة ذات أربعة أرجل (١٠) وكلا النوعين الثاني والثالث قد ظهر في كثير من مناظر تقديم القرابين على جدران المعابد و المقابر منذ عصر بداية الأسرات (١١)

مائدة با شرى كا *p3 – sri - k3*

مائدة على شكل علامة *htp* مصنوعة من الحجر الجيرى مقاساتها٣٧,٥×٣٠سم السمك ٨٠٨ و تحمل رقم ٧٠٨ في سجل المتحف .

تعد هذه المائدة فريدة من نوعها وذلك لأن الفنان الذي صنعها وضع عليها أنواع القرابين المختلفة في ثلاثي سطح المائدة الخلفي و في الثلث الآخر بالقرب من

---

(6) qubiell ,J.E,The Tamp of Hesy -Re° ,pp.4-9

(٧) محمد محسن ، تقرير حفائر الصوه ,١٩٦٥ , محفوظ بمنطقة آثار شرق الدلتا ,ص١-٥

(8) Wb ,III ,183-6, Maha ,M.,Untersushungun zu opfertaeln, HAB,17,1982,p-38

(9) Dia,Abou-Chazi,Alters and offerring tables,denkmaler des alten Reiches III,le Caire,1987,p.10; Wb , III,226-5

(10) Wb ,I,393-7

(11) Klebs , L.,Die Reliefs des alten reichec, Heidelberg,1915,pp-130-132

مقدمة المائدة نقش نص مكون من أربعة سطور في وضع أفقي ، سطران على يمين المائدة و اتجاه الكتابة فيهما من اليسار إلى اليمين يقابلهما سطران على يسار المائدة واتجاه الكتابة فيهما من اليمين إلى اليسار لوحة(١) شكل (١).

ويلاحظ أن هذه الأسطر و القرابين الموضوعة على سطح المائدة في وضع متقابل ، حيث يرى الواقف خلف المائدة القرابين في وضع جيد و كأنها موضوعه أمامه منظمة ، ويرى النص المسجل معكوس لا يستطيع قراءته ، أما الذي يقف أمام المائدة فيرى النص بشكل جيد يستطيع قراءته بينما يرى القرابين في شكل معكوس أو بمعنى أدق مقلوبة و هذا المنظر الذي تحويه هذه المائدة سواء للقرابين أو للنص فريد جدا على موائد القرابين ، وليس في موائد قرابين العصر المتأخر و البطلمي فحسب بل قبل ذلك أيضا([١٢]) وربما يكون هناك أكثر من سبب أدى إلى هذا الوضع ،الأول ربما يكون هناك ثمة خطأ من الفنان الذي صنع هذه المائدة ولم يدرك هذا الخطأ إلا بعد أن انتهى من صنعها .

ثانيا : ربما أراد الفنان بهذا الوضع أن يفصل بين مهمتين لهذه المائدة ، الأولى : أنها مائدة قرابين لذلك وضعت عليها القرابين ، والثانية : أن يجعل منها لوحة جنائزية مسجل عليها نص مديح لصاحب المائدة وأنواع القرابين المقدمة له وبالتالي فإنه لن يقوم بعمل لوحة أخرى .

ثالثا : أراد الفنان أن يجمع بين مهمتين للقرابين التي وضعها في ثلثي سطح المائدة والمكونة من زهرة اللوتس وأواني الماء البارد والزيوت والعطور والبخور، الأولى أن تكون هذه القرابين موضوعة على المائدة بشكل منسق يستفيد منها المتوفى في العالم الآخر، والثانية أن تكون هذه القرابين جزءاً من النص التالي ، وهذا هو الأقرب إلى الصواب وذلك لأن النقش الأول الذي على يمين المائدة يبدأ بجملة *n k3 n* .إلى قرين وكأنه يقول " هذه القرابين إلى قرين المتوفى" وكذلك النقش الثاني يبدأ بجملة *s n n . k* . هذه لك ، ربما أراد الفنان بذلك الوضع أن يجعل بداية النقشين تالية للقرابين مباشرة لذلك ظهر النقش والقرابين بهذا الشكل شكل (١) بيد أن الشكل الصحيح الذي ينبغي أن يكون عليه النقش وأواني القرابين أن يحل أحدهما مكان الآخر فعلى سبيل المثال توضع أواني القرابين مكان النقش في مقدمة المائدة في وضعها الصحيح ثم يتم وضع النقش أسفل منها وبذلك يمكن رؤية القرابين في وضعها

---

(١٢)من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنني قمت بمراجعة موائد القرابين التى درسها kuentz ولم أجد مائدة يوجد عليها منظر مشابه و لم يوجد كذلك منظر أو وضع مشابه بالموائد التي درسها Mond وكذلك بالموائد التي نشرها احمد كمال

kuentz , G., Bassins et Tobles d'offrandes . BIFAO, 81, 1981 . pp.254-282;Mond,R.,The Bucheum,london,1934;Kamal,A.,Tables d offrands,Cataloge des Antiquites Egyptiennes du musee de Caire,N-23001- 23256,Le Caire,1909

الصحيح وقراءة النص أيضًا وكذلك ستصبح القرابين جزءاً من النص التالي ، لذلك لا أستبعد ثمة خطأ من الفن في التنفيذ.

لقد ظهرت القرابين على سطح المائدة بشكل فني رائع دلت على مهارة الفنان في النقش حيث وضع إناءي *kbh* التطهير أو الماء البارد بحجم كبير في الأطراف ويعلو كل إناء زهرة اللوتس المتفتحة (١٣) وبينهما قرابين عبارة عن فخذان من نوع *hps* وخبز وأوان اللبن والدهان والبخور بحجم صغير في ثلاثة صفوف ، وأسفل القرابين ظهرت حصيرة من أعواد النبات أو البوص ، وكأن الفنان يعود بالذاكرة إلى الماضي حيث كانت توضع القرابين على حصيرة من البوص أمام المقبرة أو أمام الباب الوهمي منذ عصر بداية الأسرات(١٤) ويعد منظر الحصيرة التي عليها القرابين من المناظر القليلة التي قلما تتكرر على موائد القرابين (١٥).

إناء *kbh* : ظهر على هذه المائدة ، ويشبه إلى حد كبير إناء *hs* في الشكل وربما أن وظيفتهما واحدة حيث يوجد بهما الماء البارد من أجل التطهير (١٦) وقد ظهر إناء hs منذ عصر ما قبل الأسرات ، حيث عثر على نماذج له مصنوعة من الفخار والحجر في بعض المقابر التي ترجع لهذه الفترة (١٧) بيد أن الاختلاف بينهما يظهر في الشكل، حيث إن إناء hs ليس له صنبور أو بزبوز حتى ينسكب منه الماء ، أما إناء *kbh* فيتميز بوجود هذا الصنبور أو البزبوز بالجانب (١٨) وقد بدا البزبوز واضحاً جداً بإناءي *kbh* بهذه المائدة **، حيث ينسكب الماء من بزبوزى الإناءين في شكل فريد بموائد العصر المتأخر، حيث يخرج الماء من البزبوزفي شكل زجزاج وقبل أن ينسال على الحصيرة الموضوعة أسفل الإناءين يتحول الماء إلى فقاعة دائرية الشكل(١٩) .

---

(١٣)هناك مناظر مشابهة لزهرة اللوتس تعلو أواني التطهير أو الماء البارد ظهرت على موائد قرابين ترجع للعصر اليوناني الروماني أخص منها المائدة رقم ٢٣١٦٦ بكتلوج المتحف المصري وكذلك مائدتان من دندرة.

Kuentz,C.,BIFAO,81,1981,p.264;p.269;p.271;JE,23177

(14) Petrie , F,op.cit .,p-15

(15) Kamal, A.,op.cit.,N-230663-

(16) Wainwright, G.A, A subsidiary Burial in Hap-zelis Tomb At Assiut,ASAE,16,1916,pp.161-162

(17) Radwan ,A,. The cnh vessel and its Ritual function, Bde, XCVII ,2, 1985 , pp.212-213

(18) Wb,V, 26-27

** من الجدير بالأهمية الإشارة إلى أن إناء *kbh* ذي الصنبور أو البزبور ظهر على مائدة ترجع للعصر الفارسي CG,23114;JE,4843 محفوظة بالمتحف المصري

(١٩) قد ظهر مناظر مشابهة لانسيال الماء من الإناء في شكل زجزاج ثم ينته بفقاعة دائرية الشكل على أكثر من مائدة ترجع للعصر اليوناني الروماني . kuentz , G , BIFAO, 81, 1981, p – 272

زهرة اللوتس : ظهرت على المائدة متفتحة ** فوق الإنـاءين بشـكل ممـيز ، وربما يدل ذلك الوضع على أن الماء المنسكب يحمل عبق هذه الزهرة ، أو أن المـاء المنسكب ماء طاهر وله رائحة زكية ، وقد يكون الهدف من وضع زهرتـي اللوتـس بهذا الشكل أن تعم رائحتها الذكية ليس الأواني فحسب بل المائدة بكاملها ، أمـا الأهـم من ذلك هو أن عطر زهرة اللوتس في اعتقاد المصري القديم له دور في إعادة الحيـاة للميت مرة أخرى ، كذلك له دور في تجديد حيوية الآلهـة وخلـق قوتـها إذا قدمـها الشخص أو الملك للإله ، ولذلك فهي كثيرا ما تظهر فـي النقـوش والمنـاظر وهـي متفتحة(٢٠) .

إناء اللبن *irtt* : ظهر على المائدة بين أوان القرابين المقدمة للمتوفى مما يـدل على أهمية اللبن بالنسبة للمتوفى ، فقد كان اللبن مرتبط بالميلاد الجديد وإعادة النشـاط والحيوية للبدن وكذلك يساعد فى تجديد القوى (٢١) ، وهذه الصفات يرجوها المتوفـى لنفسه فى العالم الآخر .

البخور *sntr* ربما كان هذا الاسم مشتق من اسم الآلة *ntr* ، لذلك أطلق علية المصري القديم اسم عرق الإله (٢٢) ، ويعتقد أن طقوس العبادة لا يمكن أن تتم وتكتمل بدون تقديم البخور لأن رائحته تقدس وتطهر المكان من الأرواح الشريرة لذلك أطلـق علية اسم صانع القداسة (٢٣) من أجل ذلك كان البخور من بين القرابيـن الموضوعـة على المائدة ورمز إلية بالمبخرة .

الخبـز : تميز الخبز الذي ظهر على هذه المائدة بأنة على شكل الهلال ، وربمـا يكون من نوع خبز *t* (٢٤) ، بيد أن الفنان الذي صنع المائدة حور في شـكله حتـى يخدم غرضه الفني ، حيث وضع إناء ربما يكون مخصص للعجن وعلى جانبيه وضـع اثنين من أرغفة الخبز، فظهر الإناء مع الخبز بشكل فني مميز وبديع ، ربما تنفرد بـه هذه المائدة ، ويدل وجود الخبز على المائدة على أهميته لدى المتوفي الذي يخشـى أن يدفعه عدم وجود الخبز على مائدة قرابينه أو فى مقبرته إلي أن يأكل قاذوراتـه وهـذا مصير مشئوم بالنسبة للمتوفى .

** من الأهمية بمكان الإشارة إلى زهرة اللوتس المتفتحة ظهرت على كثير من موائد القرابين فـي العصـر المتـأخر وخاصة في العصر الصاوي وخلال فترة الاحتلال الفارسي ثم استمر ظهورها خلال العصر اليوناني الروماني.
Mond, R.,op- cit., pp.22 ., pl – LI

(20) Wb,V,p.293-1 ; Brunner,T.E.,LÄ III,1980,1094

(21) Wb,I,117

(22) Wb,IV,108-181

(٢٣) إرمان ، الديانة في مصر القديمة ، ص ١٩٨ – ١٩٩

(24) Wb,V,209

النقش الأول

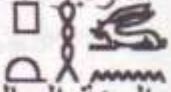
(I) *n k3 n hm – ntr wsir wn- pth*

(II) *p3 – sri - k3 ms phsd m3^{c} - hrw*

(أ) إلى قرين كاهن أوزير ون بتاح (ب) با شرى كا مولود بخسد صادق الصوت "

التعليـــق

n k3 n جملة نداء للروح حيث كان المصري القديم يعتقد بأن الـروح سوف تحضر وتنضم إلى جسد المتوفى ، وأن وجود هـذه الـروح مرتبـط بتقديـم القرابين ومناداتها بهذه الصيغة (٢٥) وبما أنها لم تسبق بأنواع القرابين ، فإن القرابيـن الموضوعة على المائدة تمثل من غير شك جزء مـن هـذه الجملـة أي أن القرابيـن الموجودة على سطح المائدة مقدمة بأنواعها إلى قرين أوزير.



wn-pth هو لقب الكاهن الأعظم في معبد الإله سبد في منطقة برسبد صفط الحنة الحالية ، ويرى مونتيه Montet أن من أهم وظائف هذا الكاهن أن يكون "فـاتح الفوهة (٢٦) وبناء على ذلك فإن باشرى كا كان الكاهن الأعظم في هذا المعبد ويحمـل لقب *wn – pth* فاتح الفوهة .

p3-sri- k3 هو اسم صاحب المائدة واسمه مكون من ثلاثة مقـاطع الأول بـا

P3 والثانى علامة وقد تعـددت الآراء بشـأن قراءتـها ، حيـث قرأهـا دومـاس Doumas(٢٧) .

hrd – sri – rnpi وتدل هذه القراءات على معان متقاربة شـاب صغـير young man ، طفل child ابن صغير younger san وقرأ فرمان fairman نفس العلامـة

(25) Gardiner , A.H, Egyptian Grammar, being in introduction to The study of Hieroglyphs ,London ,1957,p.172

(26) Montet, p ., Geographie de l'Egypte ancienne, I, Basse Egypte , Paris, 1957, p- 209

(27) Doumas, F, et al , Valeurs, phonetiques des signes Hieroglyphiques d epouque Greco Romaine ,Montpellier,3,1990,p.147

hrd (28) وقرأهـــا ارمان Erman P3 Sri ورأى أن هذه العلامـــة كـــانت جزءاً من الاسم

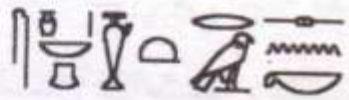
في العصر المتأخر وأنها اختصار ، (29) لذلك فضلـــت قراءة العلامة كما قرأها ارمان لأنها ظهرت على المائدة أيضا مسبوقة بعلامة □ *p*

phsd بخسد هو اسم الأم وقد ورد هنا ناقص علامة □ p في بدايـــة الاســم وقد استكملته بناءً على وجود هذه العلامة بالاسم في موضوع آخر من المائدة (30)

m3ᶜ- hrw من الجمل أو الكلمات التى تعددت الآراء بشأن ترجمتها ، فهي ترد دائما في النقوش بعد اسم المتوفى ، ويترجمها البعض صادق الصوت أو المبرأ من الآثـــام(31) وكذلك تعنى الذي يقول صواباً وصدقاً ، وأيضا أنه لا ينطق إلا صدقـــا ولا يقـــول إلا الحق ، ولا ينطق إلا بالعدل وربما يكون معنى المبرأ هو الأفضل من بين معاني هـــذه الكلمة عند المتوفى لأنه يتمنى أن ينال البراءة والعفو أثناء محاكمته في الآخر وهـــذه الكلمة تعد دليل عفته وطهارته بين المبرأين في هذا العالم (32).

wsir-pth. أوزير بتاح إله عبد خلال العصـــر المتـــأخر (33) وربمـــا يكون هناك ثمة إشارة لهذا الإله عن طريق الجمع بين الاسمين في أكثر مـــن موضـــع على المائدة

النقش الثاني



(28) Fairman, H., An introduction to the study of ptolemaic Signs and Their Values ,BIFAO,43,1954, p . 101

(29) Wb,IV, 526.

(٣٠) قمت بمراجعة الاسم ومقارنته بغيره بيد أنى لم أجد له مثيلا بين الأسماء في العصر المتأخر والعصـــر اليونـــانى الرومانى واستعنت في ذلك بـــ

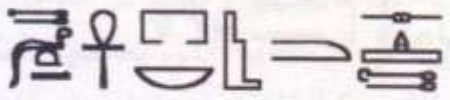
Malek,J.,Topograbhical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic texts ,Statues ,Relieves and Paintings VIII, Objects of Provenance not known ,indices to parts I and II, Statues, oxford, 1999,PP.8-23

Mond,R., The Bucheum,volumeII,London,1934,PP.82-86;Hermann,R.,Die Agyptischen Personnamn,3 vols.,Hamburg,1935-1952-1977.

(31) Junker,H.,Grammatik der Denderatexte,I,Leipzig,1906,P.49

(32)Faulkner,R.F,Aconcise Dictionary of Middle Egyptian ,oxford,1976p.101;Gardiner,A.,op.cit.,pp50-51

(33) Davies, N.G,The temple of Hibis, in El-khargeh Oasis ,part III ,1953, pL- 17



(A) .... *s(n) . k r sbd* (٣٤) *kbh* (٣٥) *mw* (٣٦) *nb ghs* (٣٧)
(B) *shtp* (٣٨) *.t m st nb ᶜnht dt*

(أ) .... هذه لك إلى سبد التطهير بكل (آواني) جحس .
(ب) الرضا لك في كل مكان وتحي أبديا .

نقوش جوانب المائدة

يوجد نقوش حول جوانب المائدة الأربع عبارة عن نقشين يبدأ كل واحد منهما من على يمين ويسار الجزء الذي ينزلق منه الماء بعيدا عن سطح المائدة (المصب) فالنقش الأول على يمين المائدة أو المصب واتجاه الكتابة فيه من اليسار إلى اليمين ثم يستمر النقش على الجانب الأيمن وعلى الجانب الخلفي للمائدة حيث يلتقي بنهاية النقش الثانى الذي يوجد على يسار المائدة أو المصب واتجاه الكتابة فيه من اليمين إلى اليسار ، وقد وضع الكاتب في نهاية النقشين عبارة

m3ᶜ - hrw صادق الصوت بشكل فريد وبديع في نفس الوقت حيث وضع علامة *hrw* ، بين ريشتي *m3ᶜ t* واستعاض في ذلك عن تكرار عبارة *m3ᶜ – hrw* مرتين ، فأصبحت كلمة *hrw* هي القاسم المشترك وظهر الشكل هكذا شكل (٢) .

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الكاتب نقش إناء التطهير أو الماء البارد *kbh* وبجوارها مخصص الماء على المصب ، ويعكس ذلك أهمية وجود هذا الإناء على المائدة

النقش الأول

(34) Wb, V,111-1
(35) Wb, III,154
(36) Faulkner,R., op.cit.,,p.127;Gardiner,A.,op.cit., p.66 § 86
(37) Wb, V,191-3
(38) Wb, IV,221-222

(A) htp –di-nsw (t) Wsir hnti – imntt

(II) di pf(٣٩) *prt- hrw*(40) *k3w 3pdw* (٤١) *sn tr* (42) *kbh* (43) *hry*(٤٤) *ss mnht* (٤٥)*ht nbt nfrt n k3 n hm-ntr wisr wn-pth hry-sst3* (٤٦) *m* (٤٧) *swt* (٤٨) r

(III) pth hry-ib(٤٩) *ht - nbs p3-Sri – k 3 s3 wn – nfr m3 ᶜ hrw*

" الهبة التي يعطيها الملك لأوزير إمام الغربيين (ب) إنه يمنح قرابين التضرع من الثيران والطيور ، والماء البارد والأنواع الجيدة من الأقمشة وكل شيء طيب إلى قرين كاهن أوزير ون بتاح كاتم الأسرار في الأماكن ، إلى (ج) بتاح الذي يسكن في معبد السدر با شرى كا ابن ون نفر صادق الصوت "

التعليق

htp – di- nsw(t) هي صيغة القربان أو الصلاة من أجل أن تعطى القرابين

للمتوفى ،وقد ظهرت في البداية على شكل نقوش أساسية مسجلة على الباب الوهمي في عصر بداية الأسرات ثم استخدمت على اللوحات وموائد القرابين والتوابيت وغيرها ، ولقد كانت عملية تلاوة صيغة القربان بمثابة بديل كاف عن القرابين الحقيقية

---

(39) Gardiner,A.,op.cit., p.85

(40) Barta,w., Aufbau und Bedeutung der altagyptischen opferformel,Gluckstadt,*AF*,24,1968,P.205 ;

عبد الحليم نور الدين ،اللغة المصرية القديمة ،ط٣، القاهرة ،٢٠٠٠،ص ٣٧٣

(41)Gardiner,A.,op.cit., p.170;Chassinat,RT,1903,P.61

(42) Wb, IV,181-I-II; Barta,w.,*Af*,24,1968,P.212

(43) Faulkner,R.,op.cit.,p.227;

(44) Wb,III,135

(45) Barta,w.,*Af*,24,1968,p.205

(46) Gardiner,A.,op.cit.,p.459; Faulkner,R.,op.cit.,p.249

(٤٧) حرف جر زاد استخدامه ابتداء من العصر المتأخر ثم انتشر استخدمه خلال العصر اليوناني الروماني ولم يذكر بالمائدة إلا مرة واحدة في هذا الموضع وفي النقش الثاني جاء حرف m بعلامة

Fairman , BIFAO , 43, 1943, p-71; Junker,H .,op.cit.,pp.20-21

(48)Wb, IV,2; Faulkner,R.,op.cit.,p.206

(49) Wb, III,137-I

خاصة فى العصر المتأخر ، وفي بعض الأحيان كان أصحاب المقابر يوجهون كلامهم للمارة ، حيث كانوا يطلبون منهم قراءة صيغة القربان بالنيابة عنهم (٥٠) وهناك مثال مبكر عن الهبة أو الأعطية التي يمنحها الملك قد وصل إلينا من عصر الدولة القديمة في مصطبة الأميرة الكاهنة ني سد جر كاى بالجيزة وترجع إلى بداية عصر الأسرة الخامسة وفي نصوص أخرى من نفس الفترة(٥١)

hnti-imntt (52) هذا اللقب من أهم ألقاب الإله أوزير التي تدل على أنه إله العالم الآخر أو الجبانة ، ويعنى هذا اللقب إمام الغربيين أو أول أهل الغرب ،وقد حمل أوزير هذا اللقب منذ أزمنة سحيقة في أبيدوس مكان تقديسه في الجنوب وورد في متون الأهرامات (53)، وظهور هذا اللقب على المائدة يدل على أن صاحب المائدة باشرى كا يرجو من أوزير أمام الغربيين وإله العالم الآخر أن يقف بجانبه ويساعده في هذا العالم، وكذلك يدل وجود هذا اللقب على المائدة أنه كان منتشراً بين الأفراد خلال العصر المتأخر فترة صنع المائدة وخلال العصر البطلمي .

ht كلمة وردت في النصوص منذ عصر الدولة القديمة ، وتدل على الجمع بين كل أنواع القرابين المقدمة للإله أو المتوفى ، وعندما تتبع بالمخصص فإنها تعبر أيضا عن النصوص والتعاويذ التى تصاحب التقديمة(٥٤).

nfrt كلمة ذات دلالة هامة ، حيث أنها تعنى الأشياء الطيبة والجميلة ، وكذلك فإنها أحيانا تعبر عن أنواع من الأقمشة جيدة الصنع (٥٥) التي ربما كانت تصنع منذ الدولة القديمة والتي كانت تنسج من أفضل أنواع الكتان الذي يوصف بالجميل والجيد (٥٦) وقد كان هذا النوع من الأقمشة من بين التقديمات الهامة في المعابد المصرية ويشرف على صناعته كبار رجال الدولة منذ عصر الدولة الحديثة(٥٧)

ht – nbs معبد السدر ، أهم معبد في شرق الدلتا خلال العصر المتأخر ، وكان مخصصاً لعبادة الإله سبد. وقد تم الكشف عن هذا المعبد بواسطة نافيل *Naville* وعثر بداخله على آثار ترجع للعصر المتأخر وخاصة من عصر الملك نختنبو الثاني وكذلك آثار من فترات أخرى من بينها آثار ترجع للملك رمسيس الثاني ،

(50) Munro,p.,Die Spatagyptischen Tatenslelen,AF,25,1973,pp.239-245
(51) Barta,w.,*Af*,24,1968,pp.11-15
(52) Wb, I,87-I;PM,2,p.823,p956
(53) pyr.,220 ; Quirke,S.,Ancient Egyptian Religion ,London 1992 , PP.52-54
(54) Wb , I, 125 ; junker , H., op.cit.,p.53
(55) Wb ,ll , 464- I-II
(56) Wb, II , 261 , I-III
(57) Wb, II , 261

وكذلك آثار من العصر البطلمي ([58]) ووجود اسم المعبد على المائدة ، يدل على أن صاحب المائدة كان من الكهنة المميزين وذوى المكانة البارزة بهذا المعبد

wn –nfr هو اسم والد باشرى كا صاحب المائدة وربما يكون هذا الرجل هو نفسه الكاهن " ون نفر " الذي يوجد له تمثال محفوظ بالمتحف المصري ومستخرج من الفيوم وكان يحمل لقب النبيل الوراثي وحامل ختم ملك مصر السفلي والصديق الوحيد لملك مصر العليا وأيضا كاهن الإلهة نيت والإله سبك وغيرها من الألقاب ، وقد عاش هذا الكاهن في الأسرة الثلاثين([59]) وكذلك له رأس تمثال من الحجر الجيري مستخرجة من منف ([60]) وربما أن با شرى كا قد ورث هذا المنصب الكهنوتي عن والده ون نفر وأصبح كاهن للإله سبد في برسبد (صفط الحنة الحالية)

النقش الثانى

(A) *htp – di - nsw (t) spd nb imtt*

(B) *di . f* ([61]) *prt-hrw k3w 3bdw ht nbt nfrt hm- k3* ([62]) *ᶜnh ntr im sn*

([63]) *n k3 n hm-ntr wn- pth hry - sst3 m swt r*

(c) *pth hry –ib ht – nbs p3-sri - k3 ms phsd m3ᶜ – hrw*

(أ) "الهبة التي يعطيها المالك لسبد سيد ايمنتت (ب) انه يمنح قرابين التضرع من الثيران والطيور وكل شيء طيب لخادم الكا الإله الحىداخلهم إلى قرين الكاهن ون

(58) Naville , E .,The Shrine of Saft El – Hennh and The land of Goshen,london,1898,p.2;Malek,B,Atlas of Ancient Egypt,p.175

(59) Ramadan El -Sayed,Un Document relatif au culte dans le Fayoum a la Basse Epoqe,statue Caire CG-688, *BIfAO* , 81, 1981,pp.313-318

(60) Bothmer ,B. ,Egyptian sculpture of the late period, New york,1960,pl-75

(61) Fairman , *BIFAO* , 43, 1943, p-70

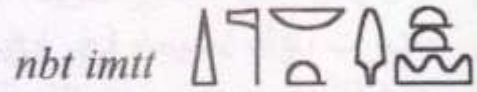
(62) Wb, III,90

(63) Faulkner,R.,op.cit.,p.312

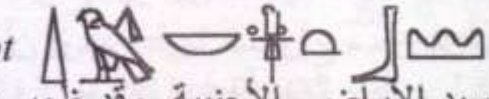
بتاح كاتم الاسرار إلى (ح) بتاح الذي يسكن في معبد السدر با شرى كا مولود بخسد صادق الصوت "

التعليق

اختلف النقش في هذا الجانب عن الجانب الآخر ، حيث قدمت القرابين للآلة سبد ولم تقدم لأوزير كما في الجانب الآخر



spd nbt imtt سبد سيد ايمتت ، الإله سبد يوصف بأنه إله الحرب في شرق الدلتا وحامى الحدود الشرقية من البدو الآسيويين وأي عدو أسيوي (٦٤) ومن أهم الصفات التي تميز بها في كتاب الموتى أنه إله قوى ذو أسنان حادة (٦٥) أيضا كان يلقب بسيد الشرق



spd nb i3bt وحور الشرق *Hr- i3btt* وسيد الاراضي الأجنبية وقد ظهر على كثير من الآثار على هيئة الصقر وأحيانا ذو غطاء للرأس أو ذو ريشتان وكذلك على شكل علامة وهى نفس العلامة التى وردت على المائدة مرفقة بعلامة *ntr* (٦٦) وعلى هذه المائدة ذكر على أنه سيد ايمتت ، وايمتت هو اسم مدينة بوتو بشرق الدلتا ويطلق عليها تل فرعون وتسمى الآن نبيشة (٦٧) ، وقد ورد الاسم على المائدة بشكل مختلف حيث كتب بعلامة *im* فى حين أن الكتابات الأخرى لاسم المدينة لم يكن بينها هذه العلامة فقد كتبت (٦٨) ، وربما تنفرد هذه المائدة بهذا اللقب للإله سُبد ، وكذلك هذا الشكل الجديد فى كتابة اسم مدينة ايمتت أو بوتو* بشرق الدلتا.

hm – k3 خادم الكا هو لقب الكاهن الذي كان يختص بتقديم القرابين للمتوفى وكذلك كان يختص بأداء الطقوس الجنائزية (69) ، ومن الجدير بالأهمية الإشارة إلى أنه كان لكل مائدة كاهن خاص بها يقوم بأداء الطقوس ويحمل هذا اللقب (٧٠)

(64) Shorter , A.W., The Egyptian gods ,london,1937, p.140
(65) Mercer , S.A.B., The Religion of ancient Egypt, london,1949,pp .184 - 185.
(66) Wb , IV, 111
(67) Faulkner,R.,op cit .,p.18
(68) Wb,I,78-12-13.

* من الجدير بالأهمية الإشارة إلى أن اسم بوتو يطلق على مدينة أخرى تقع فى غرب الدلتا بالقرب من مدينة دسوق – محافظة كفر الشيخ وتسمى تل الفراعين ألان .

(69) wb, III, 90,I-II
(70) Reisner,G.A., The Servant of ka , *BMFA* , 32 , 1934,PP.2-12.

Wn – pth فاتح الفوهة لأول مرة يظهر على المائدة دون أن يسبق باسم الإله أوزير وسبق بجملة *n k3 n* إلى قرين ، إذن القرابين مقدمة إلى قرين الكاهن ون بتاح الحي داخلهم .

phsd **بخسد** ظهر اسم الأم بهذا الجانب مكتملاً ولم ينقص منه شيء و يلاحظ أن اسم الأم ورد على المائدة مرتين بيد أن اسم الأب *wn – nfr* لم يذكر إلا مرة واحدة .

مائدة حتحور خرت *Ht- Hr – Hrt*

مائدة على شكل علامة *htp* مصنوعة من الحجر الجيري . مقاساتها ٢٩،٥ × ٢٠،٧سم السمك ٨,٧ سم وتحمل رقم ٧١١ بسجل المتحف.

استغل الفنان الذي صنع هذه المائدة سطحها في تسجيل نص لصاحبة المائدة ولم يفعل كما فعل الفنان في المائدة السابقة ولم يسجل أنواع القرابين كما يحدث غالبا على موائد القرابين التي من بين أهم أهداف صناعتها أن يوجد عليها أنواع من قرابين الطعام والشراب للمتوفى في العالم الآخر(٧١) أما في هذه المائدة فقد اكتفي الفنان بشكل المائدة فقط وهو علامة *htp* أي الرضا والسلام والأمن للمتوفى في العالم الآخر ، ثم جعل للمائدة دوراً أخر وهو أن تكون لوحة جنائزية ، وبذلك يكون قد حقق هدفين الأول مائدة قرابين والثاني لوحة جنائزية وكلاهما برز بشكل واضح جدا في هذه المائدة .

نقش السطح

وضعه الكاتب في وسط المائدة بين حوضين على شكل الخانة الملكية ، وتجاه الكتابة به من اليمين إلى اليسار في ثلاثة سطور رأسية ، والكاتب لم يراع فيها الدقة في رسم الحروف والكلمات مما جعلها تظهر بشكل بسيط ، وتبدو بعض الكلمات والحروف في غير شكلها الحقيقي ، بيد أن النقش لا يزال يحتفظ بعناصره كاملة إلى حد كبير .لوحة (٢) شكل (٣)

(71) Peet,T.E., Cemeteries of Abydos, part II (1911-1912),London,1914,p.118

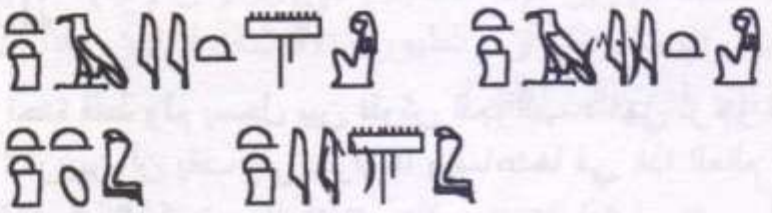
(A) *dd – mdw – in h3 Ht – hr – hrt ms T3 w3it ii* (٧٢) *tw n*
(B) *3st m dw3t* (73) *sy in .s tw n B3.t* (٧٤) *dw* (75) *.f pr* (٧٦) *t3(t)* (٧٧) *ib(t) .s hpr* (٧٨)
(C) *pr st .f dt r sty kbh m – b3h* (٧٩) *Wisr hnti - imntt dt*

(أ) " قول يقال ! أيا حتحور خريت مولودة تاويت ، مرحبا (ب) إيسه في عالمها الآخر حضرت باؤك تسبيحه (في) البيت الصغير (المقبرة) ، قلبها حضر(جـ) (إلى) مكانه الأبدي ، يصب من إناء التطهير أمام (التمثال) أوزير إمام الغربيين إلى الأبد "

التعليق

T3w3it **تاويت** اسم أم حتحور خرت ربما يكون هذا الاسم هو شكل جديد

لكتابة اسم إلهه المنسوجات المصرية تايت t3yt ربما انفردت به هذه المائدة ،فقد كتب اسم تايت بعدة أشكال منذ الدولة القديمة



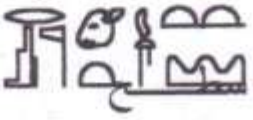
فقد نسبت صاحبة المائدة حتحور خرت نفسها إلى الإلهة تايت أو تاويت التي تعد من أقدم الإلهات المصريات فقد عبدها المصري القديم على أنها إلهه حامية للكتان وربة للنسيج والأقمشة(٨٢) واتخذها ملوك الدولة القديمة أمًا لهم في العالم الآخر ، حيث ورد في نصوص الأهرامات أن الإلهة تايت هي أم الملك المتوفى التي تقوم بإيقاظه

(٧٢) عبد الحليم نور الدين، المرجع السابق ،ص١٢٦

(73) Faulkner,R.,op.cit.,p.310
(74) Wb , I, 411-412
(75)Wb , V,426
(76) Fairman , *BIFAO* , 43, 1943, p-74
(77) Faulkner,R.,op.cit.,p.302
(78) Ibid,p.188
(79) Wb , I,420
(80) Wb , V,231
(81) Wb , V,232
(82) Wb , V,231

من نومه وسباته في العالم الآخر ، ثم تقوم بجمع أعضائه وتكسوه بالملابس(٨٣) وقد ترجو حتحور خرت من انتسابها إليها أن تفعل معها تايت كما كانت تفعل مع ملوك الدولة القديمة.

ومن الجدير بالأهمية الإشارة إلى أن هذه الإلهة كان لها وظائف أخرى فقد كانت الربة التي تقوم بنسج لفائف المومياء وأقمشة التحنيط (٨٤) وفي الدولة الحديثة أصبحت الإلهة تايت مختصة بعمل كساء لتمثال الإله ، والحامية لملابس وزينة الملك ، وقد كانت أيضا المسئولة عن الجنين في بطن أمه (٨٥) وقد ارتبطت كذلك بعدد من الإلهات في العصر المتأخر مثل الإلهة نيت ربة مدينة سايس ، صا الحجر الحالية بمحافظة الغربية ، والتي كان من وظائفها أنها ربة النسيج والكتان ، أدمجت تايت أيضا مع بعض الإلهات مثل إيسه وحتحور (٨٦) إذن قد جمعت صاحبة المائدة حتحور خرت بينها وبين كلا من الإلهة حتحور والإلهة إيسه فهي حتحور وأمها تاويت وهي أيضا ايسه المبجلة في العالم الآخر ، التي تأتى الأرواح إليها لتبجلها وتسبح لها في قبرها ومنزلها الأبدي .


wisr – hnti – imntt أوزير إمام الغربيين ورد هذا اللقب على

المائدة مرة واحدة فقط ولم يسجل بين نقوش الجوانب ، فهي ترجو من أوزير إله العالم الآخر وإمام الغربيين أن يقف إلى جوارها ويساعدها في هذا العالم

نقوش جوانب المائدة

بعد أن انتهى الفنان من سطح المائدة سجل كذلك نقوشا حول جوانب المائدة الأربع ، وقد كانت عبارة عن نقشين أيضا يذكر فيهما الكاتب أنواع القرابين المقدمة ، ويبدأ كليهما من مقدمة المائدة على جانبي الجزء الذي ينزلق منه الماء من على سطح المائدة إلى أسفل (المصب) والذي لم يوجد عليه أية نقوش وتتجه الكتابة في النقش الأول من اليسار إلى اليمين ثم يستمر النقش ليلتف حول الجانب الأيمن للمائدة ثم ينتهي في وسط الجانب الخلفي للمائدة ، حيث يلتقي بنهاية النقش الثاني الذي على يسار المصب ، وقد انتهى النقشان بجملتين مختلفتين ، النقش الأول انتهى بجملة صادق الصوت *m3ᶜ – hrw* والثاني بجملة *dt* إلى الأبد وهى نهاية مختلفة تماما عن المائدة السابقة ، توضح الفرق في المهارة الفنية بين الكاتب أو الفنان في كليهما ،

(83) pyr ., § 738 § 741
(84) Griffiths , G., The Origins of Osiris , p . 155
(85) Stricker , B. H , The enemies of Rc , DE , 23 , 1992 , p . 60
(86) Dondara , II , p . 227 – 7

فالكاتب في هذه المائدة لم يبرز أي ناحية فنية عند التقاء النقشين ولم يجمع بينهما ، بل وضع لكل واحد منهما نهاية مختلفة . شكل (٤) .

النقش الأول

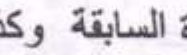
(A) *htp – di- nsw (t) n wsir ntr c3 3 bdw*

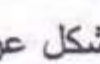
(B) *di . f prt -hrw* (٨٧) *t hnkt k3w 3bdw ss- mnht htbw df3w ht nbt nfrt*

(C) *tw n Ht-hr t3 hrt dt*

(أ) الهبة التي يعطيها الملك لاوزير الإله العظيم (في) إبيدوس (ب) إنه يمنح قرابين التضرع (من) الخبز والجعة والثيران والطيور والأقمشة وقرابين df3w وكل شيء طيب(ج) لحتحور تاويت خرت إلى الأبد "

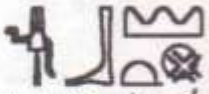
التعليق

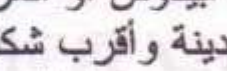

ظهرت هذه الصيغة على هذه المائدة مختلفة في الشكل عن المائدة السابقة وكذلك أضيف إليها حرف N وقد ظهرت هذه الصيغة في أكثر من نص متبوعة بحرف *N* (٨٨) وقد اختلفت الآراء بشأن ترجمة هذه الصيغة ، فمن ترجمها تقدمات لـ ، أو على أنه جملة فعلية تعنى " رضى الملك ووهب " أو على أنها جملة صلة الموصول وتعنى " الهبة التي يعطيها الملك (٨٩) فقد كانت الهبة تعطى من قبل الملك للإله أو أن الملك والإله هما اللذان يمنحان القربان أو الهبة للمتوفى (٩٠)


ظهرت بهذه المائدة مختلفة في الشكل عن المائدة السابقة وهي تعنى أن يكون الشخص لطيفا أو سعيدا أو كريما وأن يكون مسالما وأن يصبح هادئا ورضيا

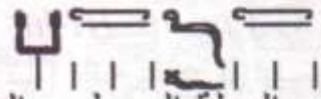
(87) Wb , I,529-539
(88) Munro,p.,AF,25,1973,pp.240-242
(89) Barta,w.,Af,24,1968,pp.11-17
(90) Maha, M., op.cit.,p.91

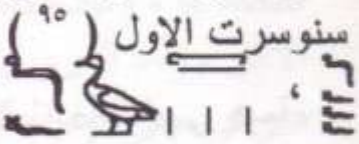
وطيبا ، وكذلك حينما تكون بين القرابين يقصد بها العطاء بلا مقابل والاستقبال في سعادة ورضا وأيضا الوصول إلى القناعة والكرم والرحمة والسلام (٩١)

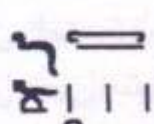


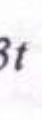
3bdw أبيدوس أو العربة المدفونة الحالية ، ويعد هذا الشكل نادراً بين أشكال كتابه اسم هذه المدينة وأقرب شكل له هو  (٩٢) وقد كانت أبيدوس المكان الذي يقدس به الإله أوزير في الجنوب ويقصده الجميع بالحج والزيارة وربما قامت صاحبة المائدة حتحور خرت بالحج لأوزير في هذا المكان لذلك حرصت على ذكره على المائدة .

نوع من قرابين الطعام يمنحه الآلهة للملوك او يقدمه الملوك للآلهه وقد ورد ذكره في نصوص الأهرامات على أنه غذاء للروح *p3 df3w* (٩٣)



k3 htpw df3w (٩٤) ، وكذلك يوجد مناظر عديدة من عصر الدولة الوسطى والدولة الحديثة يظهر فيها الآلهة وهم يمنحون هذا القربان للملوك او العكس ، من بينهما منظر للاله حابى وهو يمنح قربان *df3* للملك سنوسرت الاول  (٩٥) ، وقد كتب قربان *df3w* بأكثر من طريقة منها (٩٦)

بيد أن اقرب كتابة للتى ظهرت على المائدة هى *df3t* 

df3wt (٩٧) ، وقد استبدل كاتب المائدة حرف d بحرف  t الذى ينطق أحيانا d خلال العصر البطلمى (٩٨) ، ثم وضع علامة الأرض لتحل محل t

---

(91) Ibid,pp.87-90; Wb ,III,183

(92) Wb ,I,9-1;PM,I,p.408

(93) Wb ,V,569.

(94) Wb,V,570-7

(95) Kuhlmann,K.B.,Der Thron im Alten Agypten untersuchungen zu semantik ,I konographie und symbolik eines Herrschafts Zeichens , ADAIK,10,1977,P.54

(96) Wb,V,569- 570

(97) Wb,V,571

(98) Fairman, H.W. ,Notes on the Alphabetic Signs Employed in the Hieroglyphic Inscriptions of The Temple of Edfu ,ASAE , 43 , 1943,PP.246-247

ثم أكمل الكلمة بعلامات الجمع والمخصص ويدل هذا القربان على المائدة أن حتحور خرت تحرص على تقليد الملوك في مصر القديمة وأنها تريد ان تعامل نفس معاملتهم في العالم الآخر ، وأيضا يدل وجود هذا القربان الخاص بالملوك والآلهة في مصر القديمة بين قرابين واحدة من الأفراد خلال العصر البطلمى على انه لم يعد خاص بالملوك والآلهة بل انتشر بين الأفراد وخاصة الطبقة العليا منهم خلال هذه الفترة .

t3w3it لم يكمل الكاتب اسم الإلهة تايت أو تاويت واكتفي بأول حرفين فقط من الاسم وهما

t3 وقد قدم كتابتهما على اسم *hrt* وبدا الاسم وكأنه ينطق *Ht-hr t3 hrt* وهذه طريقة شاذة في كتابة الاسم على المائدة ، وربما أن الكاتب أخطأ في كتابة الاسم أو أنه أراد أن يجمع بين اسم الإلهتين حتحور وتاويت في اسم صاحبة المائدة وبالتالي يصبح اسمها حتحور تاويت خرت ، بيد أن المساحة المتبقية من المائدة في هذا المكان لم تسمح بأن يكمل ما أراد لذا فإنه اكتفي بأول حرفين من اسم تاويت كإشارة مميزة لاسمها ثم كتب اسم خرت الذي أصابه التهشير بالكامل.

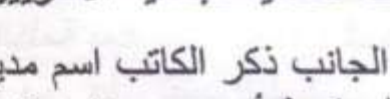
النقش الثاني

(A) *htp – di – nsw* (t) *n wsir ntr c3 ddw*
(B) *di .f h3 m t h3 m hnkt h3 iw^{c}* (99) *w^{c}b* (100) *m ^{c}prt*
(c) *n Ht - hr hrt ms n t3w3it m3^{c} hrw*

(أ) " الهبة التي يعطيها الملك لأوزير الإله العظيم (في) جدو (أبو صير بنا) (ب) إنه يمنح قرابين التضرع ألفاً من الخبز، ألفاً من الجعة ، ألف فخذ (من لحم البقر) ..... التطهير بـ عبرت ..(جـ) لحتحور خرت المولودة من تاويت صادقة الصوت " .

التعليق

(99) Wb ,I,50
(100) Wb ,I,280-5

 *ddw* (١٠١) على هذا الجانب ذكر الكاتب اسم مدينة جـــدو التى يقدس بها الإله أوزير في الدلتا وموقعها الحالي قرية أبو صير بنا مركز سمنود – بمحافظة الغربية وقد كانت عاصمة الإقليم التاسع من أقاليم مصر السفلي وتسمى بـو – أوزير سيد جـــــدو .

pr – *wsir* – *nb* – *Ddw* (١٠٢) وقد اختصر الاسم على هذه المائدة بعمودي جد فقـط دلالة على المكينة ، ويدل ذكر هذه المدينة على هذه المائدة أن مدينة جـــدو مـازالت مكاناً حيوياً يقصد للحج والزيارة في الدلتا خلال فترة كتابة هذه المائدة ، وبذلك تكـون صاحبة المائدة حتحور خرت قد ذكرت مكاني عبادة أوزير في الدلتا ومصر العليا.

h3 (١٠٣)غير الكاتب كمية وأنواع القرابين المقدمة في هذا الجانب ، حيث أصبح الخبز والجعه بالآلاف وأضاف آلفاً من أفخاذ لحم البقر ، وقد استعاض الكـاتب بـهذه الألف من الأفخاذ عن لحم الثيران قربان *df3w* الموجودة على الجانب الآخر.

ᶜprt أضاف الكاتب بهذا الجانب جملة جديدة لم تكن موجودة بالجـانب الآخر حيث جعل صاحبة المائدة تتطهر بيد أن الشيء الذي تطهرت بـه قـد أصابـه التهشير ولم يتبق منه إلا حرفان وهما *ᶜp* مما جعلني أكمل الكلمة على أنـها أحد أنواع أواني التطهير (١٠٤) وربما يكون نوعاً من السوائل لكن التخمين بكنهه مـن الصعوبة بمكان نظرا لعدم اكتمال الكلمة.

الخلاصة

١- مائدتا قرابين من فترتين زمانيتين متتابعتين ، يتضح ذلك من خلال أسلوب الكتابة في كليهما فمائدة با شرى كا ترجع إلى الأسرة الثلاثين و بداية العصر البطلمي على أكثر تقدير أما مائدة حتحور خرت فإنها تأتى من فترة متأخرة نسبيا عن بدايات العصر البطلمي .

٢- مقابر الصوة ظلت مكاناً مفضلاً لدفن أهل عاصمة الإقليم الثلاثين مدينة برسبد خلال العصر المتأخر ثم استمر الدفن بها خلال العصر البطلمي .

٣- با شرى كا كان الكاهن الأول للإله سبد خلال الأسرة الثلاثين وبداية العصر البطلمي .

٤- لقب ون بتاح فاتح الفوهة من الألقاب الهامة التي يلقبها كهنة في معبد الإله سبد على أن يلقبوا به .

---

(101) Wb, V, 630 – 2 , Gardiiner ,A., op . cit. , p - 654
(102) Wb ,I,514-I;PM, 2,p.545
(103) Wb ,III , 181-7
(104) Wb ,I , 181 -7; faulkner, R.,op.cit.,p.24

٥- ربما كان الكاهن ون نفر صاحب تمثال المتحف المصري صاحب رأس تمثال عثر عليه في منف والد با شرى كا ،وأن با شرى كا قد ورث هذا المنصب الكهنوتي عنه .

٦- اسم ألام بخسد من الأسماء النادرة في مصر القديمة قربت به مائدة با شرى كا

٧- معبد *Ht-nbs* من المعابد الهامة والمتميزة في شوارع خلال العصر المتأخر والبطلمي

٨- سبد سيد ايمتت (تل فرعون بشرق الدلتا) من الألقاب التي اتصف بها الإله سبد الذي يعرف بأنه سيد الشرق .

٩- يدل الوضع المتقابل للقرابين والنقش على مائدة بالكشوطى ضعف فن النحت والنقش الشعبي خلال هذه الفترة .

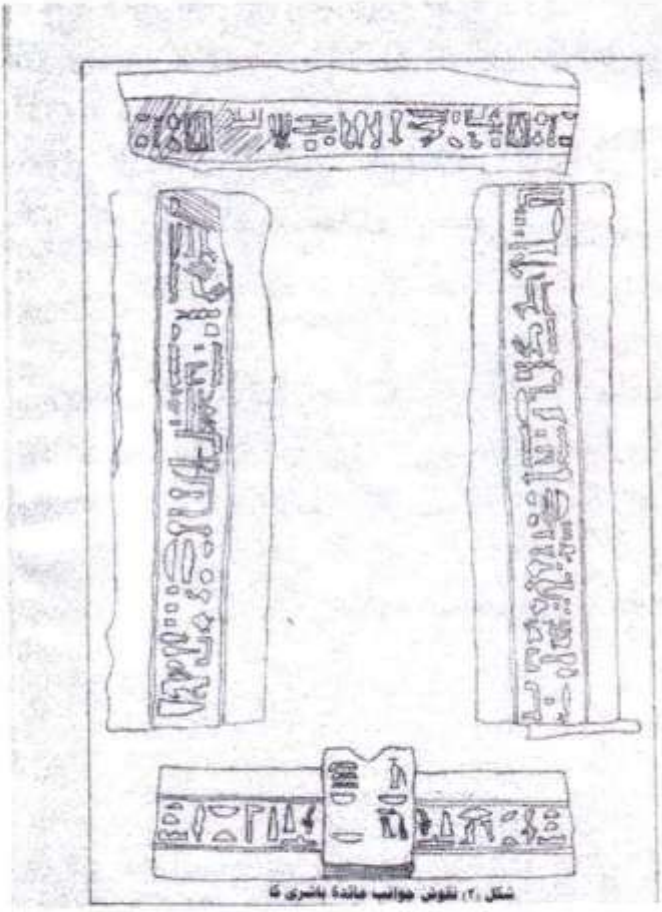
١٠-وجود إناء الماء البارد *kbh* ذى الصنبور أو البزبوز على أحد هذه الموائد يعكس أهميته بالنسبة للمتوفى كذلك يُعد ظهوره على مائدة با شرى كا من الحالات القليلة في العصر المتأخر .

١١-تعد هاتين المائدتين من موائد القرابين التي تجمع بين مهمتين كونها مائدة قرابين ولوحه جنائزية

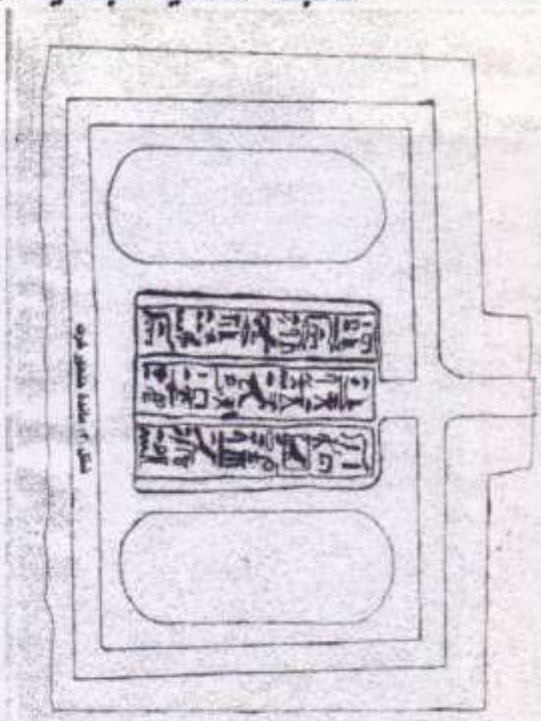
١٢-ظهور شكل ونطق جديد لاسم الإلهة تايت ربة المنسوجات في مصر القديمة وهو تاويت *t3w3it*

١٣-قربان df3w الذي كان خاص بالملوك والآلهة فى مصر القديمة انتشر استخدامه بين قرابين الأفراد خلال العصر البطلمى .

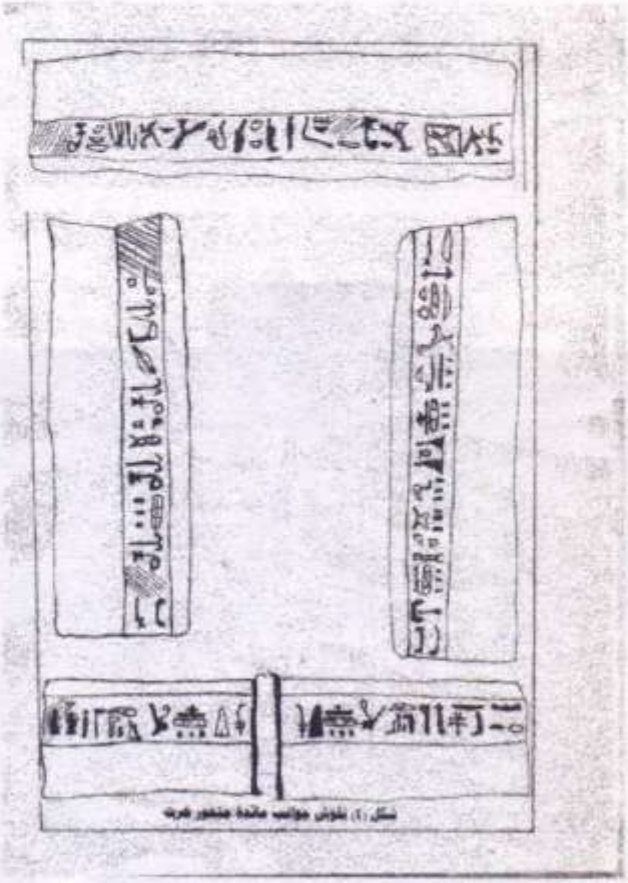
شكل (١) مائدة باشري كا



شكل (٢) نقوش جوانب مائدة باشري كا

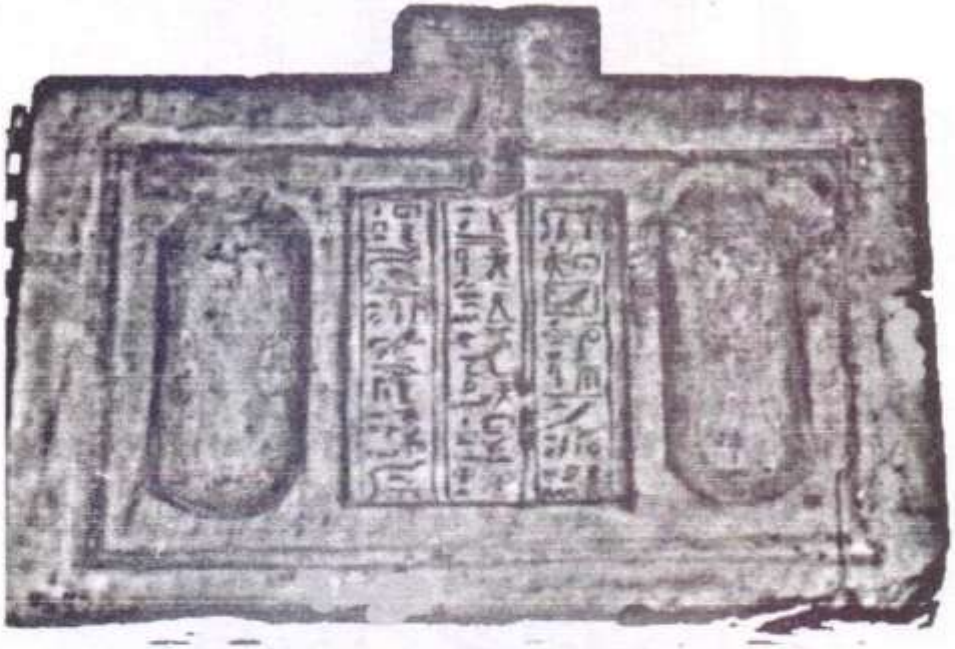


شكل (٣) مائدة حتحور خرت



شكل (٤) نقوش جوانب مائدة حتحور خرت

لوحة (١) مائدة باشرى كا



لوحة (٢) مائدة حتحور خرت

بعض مظاهر تأثيرات النشاط الملاحي على الصياغة الحضارية في مصر القديمة*

يتألف التاريخ من أحداث وفي الحدث يتفاعل الزمان والمكان ويؤلفان وحدة واحدة لينتج عنهما صياغة مشتركة تحمل ملامح كل منهما .

ولقد كان للجغرافيا " المكان " بصمة واضحة على الصياغة الحضارية ويعزى اختلاف الحضارات وتباينها إلى حد كبير إلى اختلاف المسرح الذي وقعت عليه الأحداث فجاءت كل حضارة مدموغة بخصائصها المحلية .

وقد تأثرت حضارة وادي النيل بشكل كبير بالمؤثرات المكانية ولا شك أن أخص وأهم ملمح جغرافي في مصر هو نهر النيل الذي كثيرا ما تنسب إليه حضارتها فنقول " حضارة وادي النيل " ذلك أن تأثيراته قد انعكست على الاقتصاد والعقائد والفلسفة وكذلك النتاج المادي بشكل كبير .

ويعد نهر النيل بمثابة الشريان الذي يربط بين أجزاء مصر جنوبا وشمالا وكان مجراه هو طريق المواصلات الرئيسي والسياحة في مياهه هي وسيلة الانتقال الأساسية [1] .

ويعلق على ذلك الجغرافي "جمال حمدان" قائلا: " إن عامل النقل والمواصلات عامل توحيد وظيفي محقق في بيئة مصر النيلية ففي تناسق نادر يتضافر النهر مع الرياح في ربط أجزائها ربطا محكما.

وقد كان النهر وملاحة النهر أساس انتشار الحضارة داخل الوادي وقد كان أيضا وسيلة توحيده سياسيا .

وكما أشار الجغرافي "جمال حمدان" فقد قام النهر بالفعل بتوحيد مصر شمالا وجنوبا قبل توحيدها السياسي بآلاف السنين ، وتشير إحدى فقرات قصة " سنوهي " إلى معنى مشابه حيث تذكر [2]

---

* د. زكية زكي جمال الدين: مدرس بكلية الآثار – جامعة القاهرة

(1) جمال حمدان ، شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٥١ .

(2) M.Blackman , Middle Egyptian Stories , Bruxelles , 1972 , B 271, P.38 .

ʿnḫ r fnd .k ḥnm tw nbt sbȝw ḫd šmʿ.s ḫnt mḥy.s smȝ(.w) twt m rn ḥm.k

" (ليت الواحدة الذهبية تمنح) الحياة لأنفك وسيدة النجوم تكتنفك ، (دع) إلهة الجنوب تتحدر مع النهر وإلهة الشمال تصعد في النهر متحدين في شكل (واحد) في كلمات جلالتك "

إلهة الجنوب وإلهة الشمال في رأي " باركنسون "[٣] هما تاجي مصر العليا والسفلى ، والنص يشير إلى توحد الجزئين من خلال النهر . ومن هنا جاءت أهمية الوسيلة التي ينتقل بها عبر النهر وهي المراكب التي كانت نتاج الحاجة الملحة للسياحة عبر النهر هبوطا وصعودا .

ولقد عرف المصريون المراكب منذ مرحلة مبكرة جدا ويذكر " ردفورد "[٤] أن أول تصوير لقلع مركب في العالم جاء من مصر . وقد شاع تصوير المراكب في مرحلة ما قبل التاريخ سواء في النقوش التي وجدت بالوادي أو التي نقشت على صخور الصحراء ، وقد انتشرت المراكب في النقوش الصخرية خاصة في الصحراء الشرقية وفي فخار نقادة الثانية كان رسم المراكب أحد العناصر الأساسية في تصاوير هذه الفترة[٥] .

وقد واكبت المراكب الأحداث التاريخية المبكرة فنجد في صلاية "تعرمر" تصوير لسفينة مع الرجال ذوي الرؤوس المقطوعة وهذا ربما يفيد أن حروب التوحيد كانت تجري على متن النيل .

ويذكر حجر بالرمو تسجيلا للأحداث المبكرة للتاريخ المصري ويتضح أن المراكب كانت ملازمة للنشاط الملكي مثل رحلة الشمسو حور وكانت رحلة تفقدية لأحوال الدولة وإقرار الأمن يقوم بها الملك في مركب عبر النيل . وقد ورد ذلك في إحدى فقرات كتاب الموتى التي تذكر : " إن اسمي لم يصل مركب الحاكم القوي "[٦] بمعنى أنه كان شخص ملتزم .

---

(3) R.B.Parkinson , The tale of Sinuhe and other ancient Egyptian poems 940-1640 BC , Oxford , 1997 , P.41 .

(4) W.Cheryl , Ships and Ship buildings , The Oxford Encyclopedia of ancient Egypt , vol. III , Cairo , 2001 , P.281 ff.

(5) لمياء شوقي الحديدي ، " دراسة مقارنة بين النقوش الصخرية في مصر والنوبة السفلى ورسوم الفخار في المرحلة النقادية " ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٦٣ (رسالة ماجستير غير منشورة) .

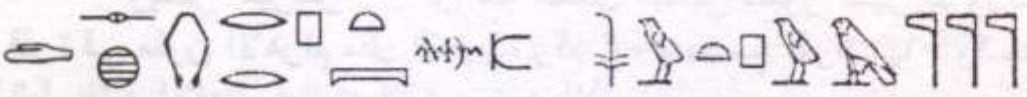
(6) M.Lichtheim , Ancient Egyptian Literature , vol. III , London , 1976 , P. 125 .

وقد نسب المصري المراكب إلى الآلهة منذ فترة مبكرة كما يوضح المشط العاجي للملك " جد " ، كذلك استخدمت المراكب في احتفالات الآلهة المختلفة وكما ذكرت متون الأهرام وهي من أكثر النصوص التي سجلت أحداثا موغلة في القدم أنواع عديدة من المراكب يستخدمها الملك في مناسبات دينية وجنزية[٧] .

وقد حوت اللغة المصرية القديمة حوالي ١٢٠ كلمة للدلالة على أنواع مختلفة من المراكب[٨] دلالة على انتشار استعمالها وتنوع أشكالها طبقا لهذه الاستعمالات المختلفة .

ولا شك أن صناعة المراكب أي إيجاد وسيلة للانتقال عبر النهر قد بدأ بشكل بدائي وبسيط على مستوى الأفراد ثم تطورت لتكون صناعة هامة ومعقدة .

وربما يدل على الشكل البدائي للسياحة في النيل إحدى فقرات متون الأهرام التي تذكر :



di šmwy pt n ⊏M) swt pw ḫr nṯrw .

" إن طوافتي السماء ستوضع للملك لأنه حورس الآلهة " [٩] .

وقد أشار "برستد" إلى هذا النوع البدائي من المراكب الذي استعمل في عبور النهر في مرحلة مبكرة جداً وهما الطوافتين اللتان كانتا تصنعان من البردي ذلك أن بلاد فقيرة الأخشاب مثل مصر وقبل استيراد الأرز من سورية لاشك أن المصري وظف ما هو موجود في بيئته المحلية وهو البردي[١٠] .

وتشير الفقرة C ١٢٠٦ من متون الأهرام إلى طريقة عمل šntyw فتذكر :

---

(7) F.Miosi , " Boats in the Pyramid Texts " , , 1975 .

(٨) مصطفى عطا الله ، " أسماء المراكب واستخداماتها من خلال النصوص والمناظر المصرية حتى نهاية الدولة الحديثة " ، القاهرة ، ١٩٨٧ (رسالة ماجستير غير منشورة) .

(9) Pyr. 1068 a .

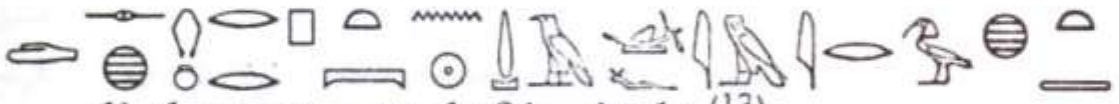
(10) J.H.Breasted , "The Earliest boats on the Nile" , in : JEA 4 , 1917 , P. 174 ff.

spi.sn sḫnw n ⊏M) šm.f im ir ȝḫt ḫr Rᶜ .

" احزموا الطوافتين للملك ليذهب بهم إلى الأفق إلى رع " .

ويضيف "برستد" أن فعل spi بمعنى يصمم أو يدكك قد ظل مستخدماً للدلالة على تصنيع المراكب الخشبية بعد ذلك . ويرى "كيس"[١١] أن صناعة المراكب الخشبية قد تأثرت بهذه الطريقة الأولى لصنع الطوافات وأن أجزائها كانت تربط إلى بعضها البعض ويستشهد في ذلك بنصوص تحتمس الثالث الذي ذكر كيف أنه صنع سفناً على الساحل السوري وحملها مفككة ليعيد تركيبها على شاطئ الفرات .

ويذكر "ميرسر" [١٢] أن هذا الشكل البدائي لعبور النهر قد ورد في أكثر من فقرة في متون الأهرام مثل التعويذة رقم ٤٠٥ بجميع فقراتها . وقد نسبت هاتين الطوافتين للإله رع نفسه فتذكر متون الأهرام .



di sḫnw pt n rᶜ ḏȝ.f im ir ȝḫt [13] .

" إن طوافتي السماء قد وضعتا للإله رع ليعبر بهما إلى الأفق " .

وتذكر التعويذة رقم ٤٦٤ " هذه الطوافات الطاهرة التي وضعتها لأوزير لكي يصعد بها إلى السماء " .

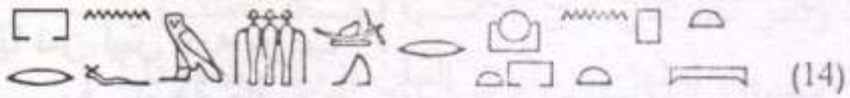
ويلاحظ في النصوص السابقة أن المراكب أو الطوافات تستعمل أيضاً للصعود إلى السماء وقد تكرر هذا المعنى بعد ذلك في الأسرة الثامنة عشر فنجد على لوحة جبل السلسلة الخاصة بالملك أمنحتب الثالث يتحدث عن وفاة تحتمس الرابع وصعوده إلى السماء فيقول :

---

[11] H.Kees , Ancient Egypt , cultural Topography , London , 1961 , P. 109 .

[12] S.Mercer , The Pyramid Texts in translation and Commentary , vol. IV , London , 1952 ,p. 71.

[13] Pyr. 337 a .



pr.n.f m ḫnt r ȝḫt nt pt

" لقد خرج مبحراً جنوبا إلى الأفق الخاص بالسماء " .

ونجد أن المراكب في الفترة رقم (a) ٥٨٦ من متون الأهرام تُشبه بأنها السلم الذي صنعه خنوم حتى يعتليه الملك للصعود إلى السماء .

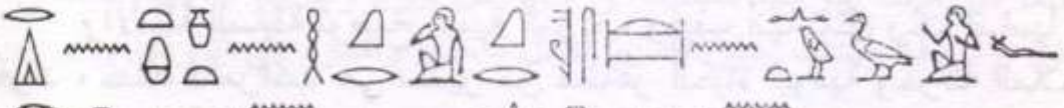
وربما تكون المراكب وسيلة غريبة بعض الشئ للصعود لأعلى أي للسماء ولكن المركب في الوجدان المصري كانت هي الوسيلة فحسب .

وتبعاً لأهمية المراكب وحيويتها في الحياة العامة بالنسبة للأفراد والجماعات والدولة فقد تطورت صناعتها بشكل سريع وزادت أحجامها وتنوعت أخشابها وأصبحت صناعة المراكب من الصناعات الأساسية والتي شكلت عنصراً واضحاً في الصناعات التي كانت تصور على جدران المقابر[١٥].

وقد دلت النصوص على اختلاف أنواعها على حيوية المراكب وكيف كانت المركب من ضمن الاحتياجات الأساسية في الحياة مثل المأكل والمشرب والملبس وقد عبرت عن ذلك إحدى فقرات كتاب الموتى حيث يذكر المتوفى :

" لقد أرضيت الإله بما يرغب فيه ... وأعطيت الجائع خبزاً ... والصادئ ماءاً ... والعريان كساءاً ... ومن لا مركب له مركب" [١٦] .

وفي السيرة الذاتية للمدعو " نار سشم رع " من الأسرة السادسة في مقبرته بسقارة يتغنى بفضائله فيقول :



rdi.n.(i) ḥnkt n ỉkr kꜣ.n.(i) n ḫwty-sꜣ.f ỉr.n.(i) m ḫnt n iwty m ḫnt.f [17].

---

[14] Urk. IV 1678 – 14 .

[15] B.Landstörm , Ships of the Pharaohs 4000 years of Egyptian ship building , London , 1970 , P.

[16] M.Lichtheim , Ancient Egyptian Literature , vol. II , London , 1973 , P. 128 .

[17] Urk. I , 198 –200 ; M.Lichtheim , op.cit , vol. I , P. 40 .

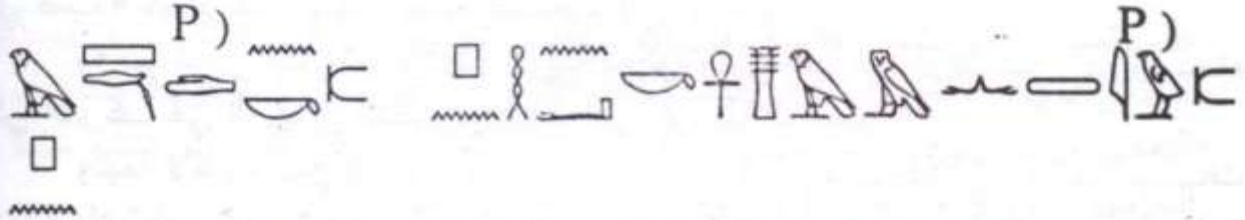
" لقد أعطيت خبزاً وجعة للجوعان ... لقد دفنت من لا ابن له ... لقد صنعت مركباً لمن ليس لديه مركب " .

وفي لوحة جنزية من جبلين يذكر صاحبها : " لقد صنعت مركباً طولها ٣٠ ذراعاً وأخرى صغيرة لكي أعدي من لا مركب له وقت الفيضان " .

وفي الفقرات ١١٧٦ ، ١١٧٧ يخاطب الملك كل من حورس وتحوت قائلاً : "دعوني أعبر ، لا تتركوني دون مركب أعطوني خبزاً وأعطوني جعة " .

وهنا نجد حاجة الملك إلى المركب تأتي قبل حاجته للمأكل والمشرب.

وفي إحدى فقرات متون الأهرام يذكر النص :



ḥr šd n.k ⊏ p) pn ḥnᶜ.k ᶜnḫ ḏd ḥr m iwi ⊏ p) pn .

" أيا حورس خذ بنفسك هذا الملك معك حياً ومعمراً ... أيا حورس لا تترك هذا الملك بدون مركب " [١٨] .

ونجد أن تعبير من لا مركب له كان يجمل عادة في كلمة iwi وترتبط العلامتان الأولى والثانية وبنفس النطق ولكن بمخصصات مختلفة لتدلل على معاني الضيق والضجر والعجز والإعاقة ...الخ [١٩] .

وعندما أسدى "أمنموبي" إلى ابنه النصح وحثه على حسن المعاملة وثقفه في شئون الحياة من واقع تجاربه أفرد فصلا كاملا (الفصل ٢٩) لأحد الأنشطة الهامة والمؤثرة وهي عبور النهر أو التعدية فيذكر : " لا تمنعن أناساً من عبور النهر عندما يكون في قاربك مكان ... لا تضعن لنفسك معبراً على النهر ثم تجاهد بعد ذلك لتجمع أجره خذ الأجر من الرجل صاحب الثروة ورحب بمن لا يملك شيئاً " [٢٠] .

والأمثلة السابقة توضح أهمية المركب وكيف أنها تمثل ركناً أساسياً في حياة الأفراد ، كذلك فالمراكب هي مظهر من مظاهر الحياة اليومية وحركة الملاحة في النهر هي جزء أساسي من السعي اليومي ويشير نشيد آتون إلى هذا المعنى فيذكر ضمن فقراته : " الكون بأسره تدب فيه الحياة ويعمل ... والماشية راضية بمروجها ... والأشجار و الأعشاب نضرت واخضرت ... والطيور ترفرف بعيدة عن أعشاشها

---

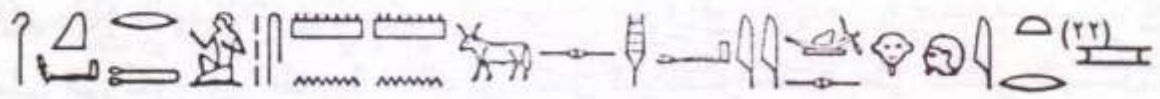
[18] Pyr.T 1030 a .

[19] WbI , P.47-48 .

[٢٠] سليم حسن ، مصر القديمة ج١٧ ، القاهرة ، ص ٢٦٠-٦١ .

فتنشر أجنحتها وتسبح لك ... وتقفز المواشي على أقدامها وسائر الطيور وسائر الدواب تحيا جميعا عندما تشرق من أجلها ... وتبحر السفن نزولا وصعودا [٢١] .

وعندما أرسل الملك "بيعنخي" جنوده لفتح مدينة الأشمونين أمرهم أن يفيضوا على مظاهر الحياة فيها أهلها وماشيتها وسفنها التي في النهر .



ḥḳ3 rmṯ mnmnt.s ḥ^cy.s ḥr-tp ỉtrw

وقد كان امتلاك المراكب وقدر حجمها دلالة على المكانة الاجتماعية وتعد من الأشياء التي يتفاخر بها الإنسان فيذكر " إيتي " حاكم منطقة جبلين في عصر الانتقال الأول أنه يمتلك قطعانا من مختلف أنواع الماشية كما أنه بنى سفينة طولها ٥٠ ذراعا وأخرى ٣٠ ذراعا [٢٣] .

ويذكر "إيبور" في توجعاته عن انقلاب الأحوال وتبدلها : " أنظر إن الذي لم يبن لنفسه مركبا قط أصبح الآن يملك سفنا " [٢٤] .

وكذلك كان الملوك يتفاخرون بحجم القوارب التي يبنونها للآلهة .

وعلى قدر تأثيرها في حياته المادية واعتبارها الوسيلة الأساسية للانتقال والحركة لم يتصور المصري أن يزاول أي نشاط دون استخدام المراكب لذا فقد جعلها وسيلة أساسية للآلهة رغم قدراتهم العظمى فرأى أن الشمس لا يمكن أن تعبر الأفق دون مركب كذلك سائر الآلهة في تجوالها .

وقد نسب المصري المراكب إلى مرتاه أيضا فكانت المراكب الجنزية التي حرص على دفنها مع المتوفى والتي تمثل عنصرا أساسيا في الأثاث الجنزي [٢٥] .

وقد نتج عن ملازمة المركب للأنشطة المختلفة في مصر قديما أن وعيها المصري وعيا تاما من حيث أجزائها المختلفة ووظيفة كل جزء وطريقة قيادتها التي تطلبت منتهى الدقة واليقظة وكذلك حسن تقسيم العمل داخلها والحزم في إدارتها .

---

(٢١) نيقولا جريمال ، تاريخ مصر القديم ، ترجمة ماهر جويحاتي – الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٢٩٠-٩١ .

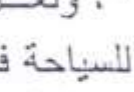
(22) H.Shäfer , Urkunden der alten ätheopien König , I , Leipzig , 1905 , P.7 .

(23) H.Breasted , Ancient records of Egypt , vol. I , London , 1905 , § 457-59 .

(٢٤) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ٣٠ .

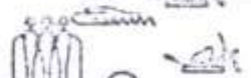
(٢٥) عن المراكب الجنزية ومراكب الآلهة أنظر :

K.Akitche , "Barke" , in: LÄ I , cols. 619 – 625 ; A.W.Cheryl , Sacred and Secular ancient Egyptian boats , Boston , 2000 .

وقد انعكس ذلك على تعبيراته وإنتاجه الأدبي أي صياغة أفكاره ، كذلك تداخلت المراكب في كثير من الرموز والمعاني ، ولعل أوضح دليل على تغلغل المراكب في الحضارة المصرية ومواكبتها للخطوات لهذه الحضارة أن المراكب وأجزائها المختلفة قد تداخلت بشكل كبير في مفردات اللغة المصرية القديمة ، وقد تعددت الأفعال الدالة على السياحة في النيل[٢٦] ، ولعل أكثرها شيوعاً فعل  d3 [٢٧] الذي يعبر عن الشكل الأول للسياحة في النيل وهو العبور من شاطئ إلى آخر أي " التعدية " ذلك أن المدن في مصر تنتشر على ضفتي النيل بل كثيراً ما يقسم النيل المدينة الواحدة إلى جزء شرق النيل وجزء آخر في غربه وقد استعير هذا المعنى ليعبر عن عبور السماء من الشرق إلى الغرب .

ومن أكثر الأفعال شيوعاً للدلالة على الملاحة شمالاً وجنوباً

يبحر شمالاً مع تيار الماء ḫdi [٢٨] .

يبحر جنوباً باستعمال الرياح ḫnti  [٢٩] .

وقد أشار "كيس" إلى أن السفر جنوباً كان يعبر عنه بفعل ḫnti بمعنى يصعد في النهر والسفر شمالاً بفعل ḫdi بمعنى يهبط في النهر حتى عندما تتحدث النصوص عن السفر خارج مصر [٣٠] .

وقد علق "جاردنر" على هذين الفعلين موضحاً الاختلاف بينهما حيث تعتمد الملاحة من الجنوب إلى الشمال على تيار الماء بينما تعتمد السياحة من الشمال إلى الجنوب على الرياح الشمالية [٣١] ، ولذا فقد كان الإبحار من الجنوب إلى الشمال هو الأسهل ، ولذا نجد أحد النصوص الجنزية من أبيدوس يذكر

ḫnt.k m msktt ḫdi.k m mᶜnḏt .

---

[26] Jones, A Glossary of Ancient Egyptian Nautical Titles and Terms , London, New York , 1988 .

[27] Wb. III , P.3 .

[28] Wb. III , P. 309 .

[29] Wb IV , P. 308-9 .

[30] Kees , op.cit . , P. 94 .

[31] A.H.Gardiner , Ancient Egyptian Onomastica ,vol. I , Oxford , 1968 , P. 160 .

[32] A.Piankoff & J.J.Clére , "A letter to the dead on a Bowel in the Louvre " , in : JEA 20 , 1934 , P.162

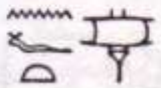
*عبرت أكثر من فقرة في متون الأهرام عن المخاطر التي تواجه سفينة السماء وتذكر الفقرة (a) ١١٧١ من متون الأهرام " رعب سفينة السماء " .

" ليتك تبحر في سفينة المساء ليتك تبحر في سفينة الصباح " (٣٢).

وقد جاء توظيف الأفعال هنا محكوماً بطبيعة السياحة في النهر حيث اختار فعل ḫnti مع مركب الليل لأنه من الطبيعي أن تكون سياحة الليل أكثر مشقة* وقد استعمل مع سفينة النهار وهي سياحة ميسرة فعل ḫdi .

ولم يقتصر استعمال المراكب أو أجزاء منها في صياغة الأفعال التي تتعلق فقط بل دخلت أيضاً في صياغة مفردات تحمل معاني لا تتعلق بالملاحة . مثال على ذلك الكلمات الدالة على النفس والتنفس مثل :

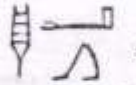
(٣٥) m3ᶜw


(٣٤) nft

(٣٣) ṯ3w

(٣٧) ḫrw

(٣٦) N3w

وفعل يقف عبر عنه بالصاري  (٣٨) .

وفي الكلمات السابقة نجد أن أجزاء المركب منها مكوناً أساسياً فالنفس لدي المصري القديم أول ما ارتبط بانتفاخ الشراع الذي جعله مخصصاً لأي تحرك للهواء أو الرياح .

والصوت لدى المصري هو ما نشأ بداية من ارتطام المجداف بالماء كذلك فإن استقامة الصاري تعبر عن معنى الوقوف بدلالته المادية والمجازية بمعنى يناهض أو يقف في وجه شخص ما وهي كلمات تدل على الصمود والثبات ، وقد عبر المصري بشكل وتد المرسى عن العديد من المعاني حيث تعبر عن الرسو الفعلي وكذلك سكون الحركة أو الموت وهي أيضاً تعبر عن الاستقرار أو الرسو على وضع ما ، وقد ورد

---

(33) Wb. V , P. 350 .
(34) Wb. II , P. 250 .
(35) Wb. II, P. 23 .
(36) Wb. II , P. 200 .
(37) Wb. III , P. 324 .
(38) Wb. I , P. 218 .

بقصة "سنوحي" المعان المختلفة لكلمة mni ، فعندما تحدث عن زواجه من ابنة الشيخ الأسيوي ذكر[٣٩] :

Mni.n.f wi m sȝt.f wrt

" لقد أرساني (زوجني) من ابنته الكبرى " .

وعندما ذكر أنه سيظل في حظوة الملك حتى وفاته قال[٤٠] :

Iw.i m ḥswt nt nswt ḫrt r iit hrw mni .

" إنني في حظوة الملك حتى مجيء يوم المنية " .

وجاءت نفس الكلمة mnit في نصائح " أمنمحات الأول " لابنه " سنوسرت الأول " بمعنى يخرج ما في قلبه [٤١]

Ink mni ȝ nty m ib.i .

كذلك فقد تعددت معاني هذه الكلمة مع أحرف الجر المختلفة [٤٢] . كذلك فقد جرد فعل الإبحار n ʿy ووظفه المصري القديم كفعل مساعد يشير إلى حدث وشيك الوقوع أو الدلالة على المستقبل القريب [٤٣] أي أن أفعال الإبحار لم تعبر عن الحركة المادية فحسب بل تعدتها إلى التعبير عن حركة الزمن .

وإذا أخذنا في الاعتبار أن الكتابة هي توثيق للغة انتشرت شفاهة فإن المصري عندما أراد تسجيل هذه اللغة استخدم في ذلك الأشكال الأكثر شيوعاً وتعارفاً للتعبير عن الأصوات المنطوقة ، وقد وجد غايته في أجزاء المركب وهنا يتبين لنا مدى الإدراك العام لأجزاء المركب ووظائفها والأصوات التي تنشأ عنها .

وقد شاعت تعبيرات الملاحة بشكل مجازي في الأعمال الأدبية واستخدمها الأدباء والمفكرون كموصل جيد لأفكارهم واعتمدوا في ذلك على شيوعها وكونها

---

(39) M.Blackman , Midle Egyptian Stories , Bruxelles , 1972 , B79 , P.22 .

(40) Ibid , B 310 , P.41 .

(41) J.L.Foster , "The conclusion to the testament of Amenmes King of Egypt " , in : JEA 67 , 1981 , P. 40-41 .

(42) R.O.Faulkner , A concise dictionary of Middle Egyptian , Oxford , 1961 , P. 107 .

(43) A.Erman , Neuägyptische Grammatik , Leipzig , 1933 , P.275 § 574 .

مدركة بين كافة المستويات . ونجد في شكاوى القروي الفصيح ما يعبر عن أهمية المراكب وحيويتها فيقول في الشكوى الرابعة :

" هل أحضر قارب التعدية إلى البر فبماذا يستطيع الإنسان أن يعبر ؟ " (٤٤) .

والفقرة السابقة تشير مجازاً إلى انعدام الوسيلة فالقروي يعاني من أن الحق والعدل معطلان ويشبه هذه الحالة بإحضار مركب التعدية إلى البر بمعنى "وقف الحال" . وعندما وصف "إيبور" تدهور الأحوال في صعيد مصر ذكر أن سفينة الجنوبيين شاردة ودمرت البلاد(٤٥) . ويقصد من شرود سفينة الجنوب أنها خرجت عن الطريق السليم " كناية عن عدم تبعيتها للشمال وما صاحب عصر الانتقال الأول من تدهور سياسي .

وعندما تحدث الملك "خيتي" في نصائحه لابنه "مريكارع" عن الأحوال في شرق الدلتا ذكر(٤٦) :

mk ḫwi mnit mwi ir.n.i ḫr ibtt .

" إن وتد المرسى الذي وضعته في شرق الدلتا قد اقتلع " .

وقد عبرت الأعمال الأدبية عن الأخطار التي تتعرض لها المراكب فنجد نص القروي الفصيح يعدد مخاطر الملاحة في صياغة مجازية إذ ينصح رئيسه أنه إذا اتبع العدل فإنه سيسلم من كل سوء فيقول له :" إنك إذا نزلت في بحر الحق وأبحرت فيه برياح العدل فلن تمزق العواصف شراعك ولن يكون قاربك معطلاً ولن يحدث لصاريك أي ضرر ومرساك لن ينكسر ولن يغوص قاربك حين يرسو على الأرض ولن يحملك التيار بعيداً ولن تذوق أضرار النهر ولن ترى وجوها هلعة "(٤٧) .

والتشبيه في الأدب هو نوع من التعبير عن الأفكار وتوضيحها بإسقاطها على مدركات شائعة لذا فإن النص السابق يشير إلى جانب من جوانب النشاط الملاحي وهي أنواع المخاطر التي تتعرض لها المراكب ، وهي تمثل هموم عامة تعاني منها فئة كبيرة . وعندما أراد القروي أن يُرغب "رنسي" في إقامة العدل جعل مكافأة ذلك ملاحة مُيسرة بعيدة عن الأخطار ، بمعنى حياة موفقة لا يعوقها شئ .

---

(٤٤) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ٣٠٤ .

(45) M.Lichtheim , op.cit. , vol.I , P. 213 .

(46) Helck , Die Lehre für König Merikare , Wiesbaden , 1977 , P. 53 XXXIII .

(٤٧) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ٥٩ .

وفي الشكوى الثانية من شكاوى القروي الفصيح يحث "رنسي" على إقامة العدل فيقول له : " كن حامياً حتى يصير شاطئك واضحاً " (٤٨) .

ويتكرر نفس المعنى في النصائح الموجهة من "أمنموبي" إلى ابنه فيذكر في الفصل الثاني منها : " من فعل فاحشة فإن المرفأ يُفلت منه وأرضه المبللة تأخذه بعيداً، كذلك يهب إعصار الشمال ليقبض على حياته ويتحد بالعاصفة " .

وفي مقبرة "بيتوزيريس" خطبة لوالده s3 šw "ساشو" يوضح فيها طريق النجاح في الحياة ويحثه على الفضيلة والتمسك بالدين وأن الشخص سيكافأ على ذلك " أنه يستطع أن يُبحر (في الحياة) بريح طيبة دون أن تصطدم بالشاطئ "(٤٩) .

وواضح من التشبيهات السابقة أنه في مجتمع يعتمد في انتقالاته على المراكب كوسيلة أساسية لم يجد أوضح من هذه المخاطر ليربطها بشكل مجازي بصلاح الشخص أو انحرافه وأنه من يتبع الطريق القويم سيلقى سياحة مُيسرة ومن ينحرف عن جادة الصواب فإنه سيلقى كل المُعوقات .

وكان طُغيان النهر أو الفيضانات العالية يُمثلان بعض المشاكل التي تواجه السياحة في النهر في هذه الفترة حيث يكون من الصعوبة التعرف على المرسى .

وقد أشارت اللوحة الخامسة من لوحات معبد "الكوه" التي ترجع لحكم الملك "طهرقا" في الأسرة الخامسة والعشرين فيذكر :

" أتى الفصل الخاص بارتفاع الفيضان واستمر يفيض على الأرض بكثرة كل يوم ومضت أيام كثيرة يعلو بنسبة ذراع يومياً وقد اخترق تلال الوجه القبلي وغمر تلال الوجه البحري وأصبحت الأرض محيطاً أزليا ولم يكن هناك مُميزاً للأرض من النهر " (٥٠) .

وقد أشار الأدب إلى صعوبة التعرف على المرسى وقت الفيضان ، فتذكر أسطورة حورس المُصورة على معبد إدفو صفة اشترك فيها حورس والملك وهي(٥١)

s n šsp mnit m nwy

" الرجل الذي يُمسك بالمرسى في الماء (وقت الفيضان) .

وفي الشكوى الثالثة للقروي الفصيح يُحذر من التراخي في إقامة العدل والاستهانة بشكواه فيذكر : " قد الدفة على حسب القلع وصُد الفيضان بعيداً حسبما يقتضيه العدل واحترس من أن تصطدم بالشاطئ " (٥٢) .

---

(٤٨) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ٦٢ .

(49) M.Lichtheim , op.cit. , vol. III , P. 50 .

(٥٠) سليم حسن ، مصر القديمة ج١١ ، ص ٢٠٤ .

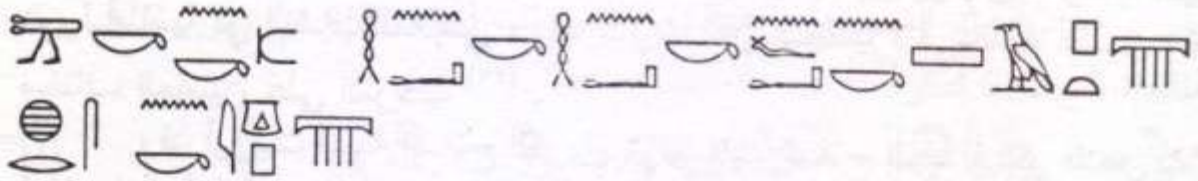
(51) Fairman & Blackman , " The Myth of Horus at Edfu II " , in : JEA 29 , 1943 , P. 4 .

(٥٢) سليم حسن ، المرجع السابق ج١٧ ، ص ٦٣ .

وقد عبر عن أعطاب المركب في بردية "أنستازي V"وفيها يُرسل أستاذ إلى تلميذه خطاب به العديد من الإرشادات ومنها التحذير من تعاطي المُسكرات حيث تجعله يفقد توازنه فيقول : " إنها تجعلك مثل سكان السفينة المكسور الذي يترنح على الجانبين " (٥٣) .

وكان الجو السيئ والعاصفة من الأخطار التي تتعرض لها الملاحة ، وقد عبرت الفقرة ٥٠٠ من متون الأهرام عن مظاهر الطقس السيئ فتذكر :

W)



Iṯ.k n.k W) ḥnʿ.k nfr n.k šȝpt ḫsr n.k igp .

" ليتك نأخذ لك الملك معك معك ليزيح لك العواصف و يطارد لك السحب " (٥٤) .

وهنا نلاحظ أن مثل هذه الصعوبات للملاحة في الحياة الدنيا لم يتصور المصري أن يبرأ منها في الآخرة .

وكانت الرياح الشديدة أيضا تمثل خطورة على الملاحة وتوضح هذا بشكل مجازي إحدى فقرات متون الأهرام ، حيث تذكر التعويذة ٣١١ الفقرات من ٤٩٧ إلى ٥٠٠ " لكي يتسنى لك الدخول في مركب الشمس المسائية أطلب من الملك أطلب منه أن يقول أربع مرات مرة تلو الأخرى لأولئك الثائرات الأربعة " .

والمقصود بالثائرات الأربعة هنا الرياح .

وفي قصيدة مديح لرمسيس IV في مناسبة تتويجه ، وقد كتبت على بردية محفوظة حاليا في متحف تورين تحت رقم ٥٧٠٠١ ، " إن السفن تحتفل في العمق (ربما يعني هنا في وسط النهر) متحررة من أمواجها إنها قادرة على الإبحار سواء بالشراع أو بالمجداف وليس للطقس سيطرة عليها منذ أخذ الملك التاج الأبيض"(٥٥)

---

(53) R.Caminos , Late Egyptian Miscellanies , London , 1954 , P. 182 .

(54) Pyr. 500 .

(55) K.A.Kitchen , Poetry of ancient Egypt , Jonsered , 1999 , P. 215 .

والنص يُشير ضمناً إلى استقرار الأمور والشعور بالأمان .

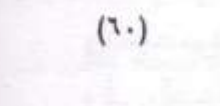
فإن قلة ماء النهر أو فصل التحاريق يُمثل صعوبة للملاحة حيث يكون من الصعب على السفن الطفو وتضطر إلى الرسو الإجباري . وقد عبرت أساطير الشمس عن هذا المفهوم ، حيث تُوضح أن أعداء مركب الشمس متمثلين في الثعبان ʿ3bb أو السلحفاة يشربون ماء المحيط السماوي مما يُجبر مركب الشمس على الرسو على الشاطئ الرملي الخاص بالثعبان ʿ3bb بسبب المياه المنخفضة ، ولكن هذه الحالة تنتهي عندما يصرع ست أعدائه برمحه فيُرجعوا ما شربوه وتستطيع المركب أن تتحرك ثانية (٥٦).

وقد كان للعاملين على المراكب من بحارة ومجدفين ورئيس للمركب القبطان دوراً أساسياً في النشاط الملاحي ، وقد عبرت مفردات كثيرة في اللغة عن وظائف مختلف العاملين على المركب (٥٧) .

وقد أوردت قصة الملاح الغريق مواصفات الملاح الجيد فيذكر النص : " كان فيها ١٢٠ بحاراً من نخبة مصر وكانوا يتعرفون السماء وكانوا يتعرفون الأرض وكانت قلوبهم أثبت من قلوب الأسود وكانوا يتنبئون بالعاصفة قبل أن تحدث وبالزوبعة قبل أن تمر " (٥٨) .

والنص السابق يرسم صورة الملاح المثالي ذلك الذي لديه قدرة على استقراء الأحوال الجوية لتأمين سلامة المركب ، كذلك فهو يتحلى بالشجاعة لمواجهة أية صعوبات . والصفات السابقة تُشير إلى طبيعة النشاط الملاحي الذي يفرض أو يُحتم أن يكون العاملين فيه ذوي قدرات خاصة .

ويُعد التجديف من أبرز الأنشطة ذلك أنه يُفعل دور المركب وهذا النشاط يرتبط بطبيعة الحال بالمجداف ، وقد عبر عن المجداف في اللغة المصرية القديمة بأكثر من كلمة أكثرها شيوعا



hrw (٥٩)، (٦٠)،

---

(56) J.Assmann , Egyptian Solar religion in the New Kingdom , Translated by Anthony Alcock , London , 1999 , P.54 .

(٥٧)عن ألقاب طاقم المركب أنظر

D.Jones , A Glossary of ancient Egyptian Nautical Titles and Terms , London , New York , 1988.

(٥٨) سليم حسن ، المرجع السابق ، ص ٥١ .

(59) Wb. III , P.324 .

(60) Wb. III , P. 68 .

ونجد أن كلمة ḥpt هي الأكثر شيوعاً ويكون معناها مع فعل it "يسافر بالمركب" . كذلك فقد أصبح المجداف يدل على الحركة بوجه عام ذلك أن تصوير المجداف مع مخصص الأرجل يُعطي معنى عداء ḥpwty كذلك فالعجل أبيس هو ḥpw . وقد انتسب إلى المجداف أحد أولاد حورس ḥpy . وتدخل كلمة ḥpt بمعنى المجداف في اسم التتويج لأول ملوك الدولة الوسطى الملك "تب حبت رع" .

وقد عُبر عن المجداف أيضاً بكلمة ḥmw ولكنها تُشير دائماً إلى المجداف الموجود في مؤخرة المركب لتوجيهها[٦١] .

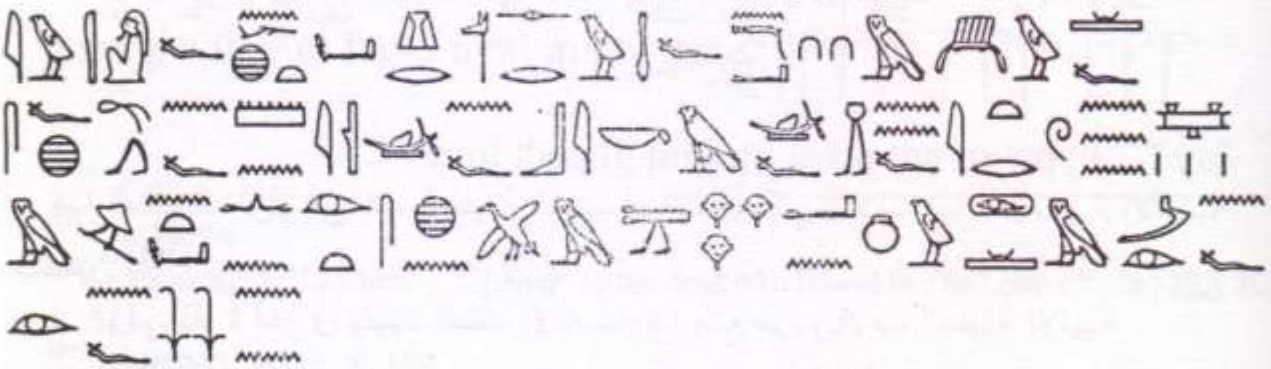
وقد أدرك المصري فاعلية دور المجداف فهناك فقرة في متون الأهرام في مناجاة المجداف تذكر[٦٢]

dd mdw I imy ḫfꜥ mḫnt n sḫt iɜrw in nw n ⊏M) ḏ3.k

⊏M)

" أيا هذا الذي في قبضة معداوي حقول الإيارو أحضر هذا إلى الملك لكي تعدي الملك " .

وكان التجديف من الأعمال التي تتطلب قوة ولذا فهو من الرياضات الهامة فى اللياقة البدنية والتي مارسها الملوك وتغنوا بتفوقهم فى هذا المجال مثال على ذلك لوحة الملك "أمنحوتب الثانى" عند أبى الهول وتذكر ضمن فقراتها[٦٣] :



(61) Landstörm , op.cit. , P. 122 .

(62) Pyr. T. 1743 a-b .

(63) Urk. IV , P. 1280 .

Iw Hm.f nxt xr wsrw.f nmH 20 m Aw.f sfx.n.f mni.n.f bik.f in.n.f itrw fdw mXnt nn irt sxn pA m iTt Hrw anw m mAA n.f ir.n.f nn

" لقد كان جلالته قوياً بمجدافه الذي يبلغ عشرين ذراعاً فى طوله ويتوقف ويرسو(بسفينة) الصقر وقد جاب النهر ثلاث مرات تجديفاً دون عمل هدنة (راحة) أثناء العملية ولقد كانت الوجوه سعيدة بالنظر إليه يفعل ذلك "

والنص السابق يعبر عما يمثله التجديف من قوة وكيف أن إجادته مادة للتفاخر ونلاحظ فى النص أنه كنى عن المجداف "بالقوى "

وقد زخرت النصوص الدينية و الجنزية بأمثلة تعكس نشاط التجديف حيث هو السبيل الوحيد لتفعيل دور المركب ومن أشهر المراكب التي ذكرت في النصوص الجنزية مركبتي الشمس مركب الليل ومركب النهار واللتان من خلالهما يشرق إله الشمس فى عالم الأموات والأحياء وكان أمل المتوفى أن يلحق بهم ليكون بصحبة إله الشمس وينعم بالخلود الأبدي هذا إلى جانب مراكب أخرى يبحر بها المتوفى خلال الطرق المائية الموجودة في العالم الأخر .

وطبقاً لمبدأ المنفعة المتبادلة بين الملك والآلهة والذي يتضح في متون الأهرام فإن نشاط التجديف على هذه المراكب كذلك سبل قيادتها وتأمين رحلاتها كانت مهمة يتبادلها الملك والإله

وتشير الفقرة رقم ٣٧٤ من متون الأهرام إلى " أن الملك قوى ويداه لاتكل"

وتؤكد الفقرة ١٧٥١ على دور المجداف فى تفعيل المركب تخاطب الملك قائلاً " خذ مجدافيك ذلك المصنوع من خشب w<n وتلك المصنوع sḏḏ من خشب حتى يستطيع عبور الطريق المائي إلى بيتك وأن تحمى نفسك منه ذلك الذي يؤذيك"

وتذكر إحدى فقرات متون الأهرام

ḥ3y P) pw m wi3 pw n nṯr ḫnn ḥt psḏt im.f .

"أن هذا الملك قد نزل فى هذه السفينة الخاصة بالإله والتي يجدف بها تاسوع الآلهة مجتمعين" (٦٤) .

وفى فقرة أخرى يتهدد الملك الإله أنه إذا مُنع من ركوب السفينة الإلهية

(64) Pyr. 1250 d .

ḫsfw iswt.k nt iḫmw sk ir ḫnt.k .

" فإن بحارتك من النجوم التي لا تفنى ستمنع التجديف له " (٦٥)

وفى الدولة الوسطى نجد على اللوحات الجنزية للأفراد أنهم يتمنوا أن يكونوا من المجدفين في مراكب الشمس ، وتذكر إحدى لوحات أبيدوس من الأسرة ١٢ النص التالي (٦٦) :

ḏsr.f ḥpw msktt sḳd.f mᶜnḏt :

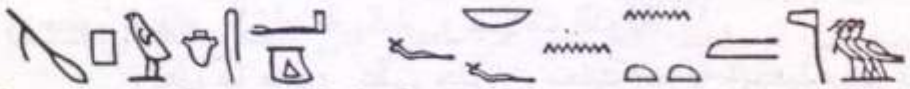
" لكي يبحر في قارب المساء لكي يبحر في قارب الصباح "

ويلاحظ فى المثال السابق اختلاف فعل الإبحار مع مركب المساء عنه عند مركب الصباح ذلك أن مركب المساء تحتاج إلى جهد أكبر

وقد استخدم المجداف استخداماً مجازياً فى الأعمال الأدبية فنجد فى العديد من الابتهالات يوصف الإله آمون أنه " القبطان الذي يعرف المياه والمجداف الدفة) الذي لا يضل " (٦٧)

وفى مقبرة "باسر" من عهد الملك "سيتي الأول" يُوصف آمون أنه " المجداف (الموجه) لذلك الذي يضعه في قلبه" (٦٨) ، ونفس المعنى فى ابتهال لآمون من عهد "أمنحوتب الثالث" يُوصف آمون بأنه ḥmw nfr (٦٩) .

ونجد فى نص لوحة "بيعنخى" (٧٠) :



ḥmw pw ib sᶜgꜣ.f nb.f n ntt m pꜣw nṯr .

(65) Pyr. 1439 a .

(66) A.Piankoff & J.J.Clére , " Letter to the dead on a Bowel in The Louvre " , in : JEA 20 , P.162

(67) J.Assmann , op.cit , P. 199.

(68) M.Lichtheim , op.cit , vol. II , P. 112 .

(69) J.Assmann , op.cit. , P.193 .

(70) H.Schäfer , op.cit. , III P. 20-54 .

" إنه القلب مجداف (السفينة) موجه بقلب صاحبه ماهر من قوة الإله "

كذلك فقد عبر الأدب بشكل رمزي عن وجود مجداف يعنى الإعاقة وانعدام الوسيلة فنجد على إحدى لوحات أبو سنبل يردد "رمسيس الثانى" من تسول له نفسه العصيان قائلاً :

Ink mkt mnḥ n sḏm.n.f nn ḥmy ḥr mꜣꜥw n wnn spw.i

" إنني حامي كفأ لمن يستمع (إلى) ولن يكون هناك مجداف مرشد لذلك الذي يتجاهل أعمالي" (٧١) .

وهناك فقرة فى متون الأهرام تشير إلى المجداف ككيان مستقل يُمثل أهمية عظيمة للملك حيث يذكر النص :

" لقد تعرف على عرشي لقد تذكرني مجدافي(٧٢) ... لقد وجدت عرشي خالياً في مركب رع الذهبية " ويشير النص أن تعرف العرش على الملك وتذكر مجدافه له قد أتاح له استرداد مكانته مرة أخرى

وإلى جانب استعارة نشاط التجديف فى النصوص الدينية لتفعيل دور مراكب الآلهة وكذلك المراكب الجنزية فى العالم الآخر وبالإضافة إلى استخداماته المجازية فى الأدب فإن نشاط التجديف قد عُنى بتصويره فى الاحتفالات الدينية حيث يكون الملك على رأس المجدفين فى سفينة الإله

ولعل أشهر الاحتفالات التي صورت هو احتفال الأقصر الشهير " عيد أوبت " وفيه يزور آمون الكرنك معبد الأقصر ثم يعود لمقره فى الكرنك مرة أخرى فى مركبه " الوسرحات " وقد صورت هذه الرحلة فى المعبد الجنزي للملك " نب حبت رع " "منتوحتب الثانى" ، كذلك على جدران معبدي الأقصر والكرنك وكذلك مدينة هابو وبعض المقابر الخاصة بكبار رجالات الدولة(٧٣)

ولعل ما صور على جدران معابد الدولة الحديثة هو تكرار لما ذكر نصاً فى متون الأهرام حيث يكون الملك من مجدفي إله الشمس

ويشير إلى دور الملك كمجدف فى مراكب الآلهة فى الأعياد الدينية نص "حورمحب" يذكر فيه : " لقد كنت من ربط حبل المقدمة لمركب أمون الوسرجات حيث

---

(٧١) K.A.Kitchen , op.cit , P.188-189 .

(٧٢) Pyr. 602 .

(٧٣) W.Murnane , " The bark of Amun on the Third Pylon at Karnak " , in : JARCE16 , 1979 , pp.11-27 .

حُنطت على رأس مصاحبيه (أي الملك) لكي يجدف لأمون رع في عيد أوبت الجميل "(٧٤).

وقد ارتبط بدور الملك الرمزي كمجدف للآلهة طقسه شهيرة صورت على العديد من معابد الدولة الحديثة وهي تصوير الملك في جرية طقسية يمسك بالمجداف وقد أثارت هذه الطقسة العديد من المناقشات بين العلماء واختلفوا في تفسيرها فرأى البعض أن المجداف هنا يمثل تقدمة يقدمها الملك للإله ولكن " كيس "(٧٥) الذي قام بدراسة هذه النوعية من المناظر يرى أن ظهور الملك في هذه الجرية في الاحتفالات الدينية يحمل المجداف هو إعلان عن وصول مركب العيد إلى مقر الاحتفال

ويقارب بين هذا المنظر وما يصور في مقابر الأفراد ضمن مناظر الحياة اليومية ، حيث كان يعلن عن وصول السفينة من أي مهمة بأن يأخذ قائد السفينة المجداف ويجرى به إلى السيد الذي كلفه بهذه المهمة ليعلن عن الوصول .

ويؤكد "كيس" في كتابه رأى "نافيل" وهو أن ظهور الملك بالمجداف أمام الآلهة من أجل الاحتفال بالعيد بعد الخطوة الأولى أو إشارة لبدأ الاحتفال وهذه الطقسة أمام الآلهة قاصرة على الملك لأنه يُعد الكاهن الأكبر وهو الوحيد المنوط بالتعامل مع الآلهة

ويرى "كيس" (٧٦) أن هذه الطقسة في مجملها تلخص وجود الملك في رفقة الآلهة مثلما تجده في متون الأهرام يأخذ بمجداف سفينة الشمس وعليه فهو أيضاً الشخصية الفاعلة في احتفالات الآلهة وعن وجود هذه الطقسة ضمن مناظر "الحب سد " يرى "كيس"(٧٧) أنها هنا تشير إلى سعي الملك الذي يجسد شخصية " حورس " وهو يطوف بمصر شمالاً وجنوباً لتجميع أعضاء جسد أبيه المتوفى " أوزير " وقد اعتمد "كيس" على النصوص المصاحبة للمناظر ففي معبد " إدفو" نجد النص يذكر " أن الملك يحضر أشلاء أوزير من كل البلاد " " أن الإله الطيب يسرع في جميع أنحاء البلاد ويجرى بدون مُعوق الذي يحضر سريعاً إلى أمه التوية " ، ثم يأتي بعد ذلك أسم الملك .

ويرى "كيس" أن طقسه المجداف في احتفالات "سد" هي تعبير عن السعي الملكي الذي لا ينقطع للبحث عن القرابين لأبيه المتوفى .

كذلك ناقش "كيس"(٧٨) تفسير هذه الجرية عندما تجئ ضمن المناظر الجنزية بمقابر الأفراد مثال لذلك مقبرة " رخمى رع " في أن طقسه المجداف هنا تمثل وصول الرحلة

---

(74) T.Säve-Söderbergh , The Navy of Eighteenth Egyptian dynasty , Upsala , 1996 , PP. 71-72 .

(75) H.Kees , Der Opfertanz des ägyptischen Königs , München , 1912 , P. 81 ff .

(76) Ibid , P. 87 ff.

(77) Ibid , P.93 ff.

(78) H.Kees , op.cit , P. 94 ff.

الجنزية إلى مدينة أوزير (أبيدوس)[٧٩] وهذا المنظر يعادل مناظر إعلان الرسو أو الوصول ونجد عاده النص المصاحب للمنظر:

dr t3 m b3ḥ ḫnty imntyw .

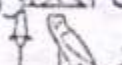
"الوصول إلى الأرض أمام خنتي إمنتيو"

ونخلص من تصوير جرية المجداف سواء لشخص الملك فى احتفالات الآلهة أو فى احتفالات الحب سد وفى الزيارات الجنزية بمقابر الأفراد أنها داخل الدور الأساسي والمباشر للمركب والذي لا يفعل إلا من خلال المجداف .

وقد كان للملك دورا آخر يتعلق بسفن الآلهة في الاحتفالات في احتفال "الحب سد" كانت تقام للآلهة المشاركة في الاحتفال مقاصير مؤقتة تسمى " بيوت احتفال سد " وكان الملك بنفسه يستقبل الآلهة وهو الذي يأخذ بحبل الرسو للسفن المقدمة وهذا يعنى توقير الملك لهذه الآلهة وترحيبه بها[٨٠] .

ونجد أن الآلهة كان لها دورا مشابه بالنسبة لرسو سفينة الملك فى العالم الآخر فنجد فى متون الأهرام الحديث عن الملك " أن يده قد أخذت بواسطة رع لقد رفعت رأسه بواسطة أتون أن حبله الأمامي (أي حبل سفينته) قد أخذ بواسطة إيزيس وأن حبل المؤخرة قد أخذ بواسطة تفتيس" [٨١] .

وقد قدر المصري بشكل كبير دور المركب في حياته وقد نسب بناءها إلى الإله خنوم نفسه مسوي البشر فتذكر متون الأهرام الحديث عن السفينة " أيا حابى إمستى ، دوا موت إف و قبح سنو إف أحضروها للملك أى عمل خنوم " [٨٢]

وفى قاموس " فولكنر" [٨٣] أورد كلمة  "šḥm" وترجمها "باني السفينة" ووضع بعدها علامة استفهام ونحن نعرف ما يرتبط بلفظة " سخم " من قوه وجسارة

كذلك فإن بناء السفينة كان من الأعمال التي تحظى بالتقدير فنجد فى قصة الصراع بين حورس وست لكي ترجح الآلهة كفة أحدهم على الأخر ألقت إليهم بعمل فيه الكثير من التحدي ويظهر المقدرة على تسيير الأمور فطلبت إليهم أن يقوم كل منهم ببناء سفينة وتسييرها فى النيل[٨٤] .

---

[٧٩] عن والزيارات الجنزية أنظر
أحمد محمود عيسى ، الحج والزيارات الجنائزية والرمزية في المناظر والنصوص المصرية القديمة ، القاهرة ، ١٩٨٣ (رسالة ماجستير غير منشورة) .

[80] H.Franlfort , Kingship and the gods , Chicago , 1942 , PP.80-81 .

[81] Pyr. T 1347 a –b .

[82] Pyr. T. 1228 b .

[83] R.O.Faulkner , A Concise dictionary of Middle Egyptian , Oxford , 1972 , P.241 .

[84] R.O.Faulkner & Wente , W.K.Simpson , The Literature of ancient Egypt , London , 1973 , P. 122 .

وفى أسطورة حورس إدفو عندما أصبح حورس شابا واكتملت قوته وعمل على الانتقام لوالده يذكر النص " أن الطبيعة والبشر قد ابتهجوا لأن حورس قد بنى المركب الخاص به " (٨٥) .

وقد تمتعت مركب الآلهة بتدسية كبيرة حتى أنه أصبح لها شخصيتها المستقلة فيذكر " كامب " (٨٦) أن سفن الشمس أصبحت من وسائل الأحياء والتجديد وأصبح لها دور مستقل وقداسة فى حد ذاتها ومن هذا المنطلق فقد لعبوا دوراً هاماً فى طقوس " الحب سد " ويذكر " أسمان " (٨٧) أن مركبتي الشمس لا تعبران فقط عن الحركة ولكنهما يمثلان وسيلة فرض القوة والسيطرة .

وفى متون الأهرام وصفت مركبتي الشمس أنهما " مركبتي الحق " (٨٨).

وتذكر الفقرة ١٦٨٧ من متون الأهرام والحديث موجه للملك " اعتلي ظهر هذه المركب الخاصة برع والتي يرغب الآلهة فى ركوبها والتي يجدف بها رع إلى الأفق حتى يمكنك أن تركبها مثل رع أجلس على هذا العرش الخاص برع حتى يمكنك أن تعطى الأوامر للآلهة "

وتدل هذه الفقرة على أن عرش رع موجود على مركبه وأن تمكن الملك من المركب يجعله يأمر ويتحكم فى الآلية وقد ذكرت فى صفحات سابقة أن عرش الملك أيضا موضوع على مركب حيث تذكر متون الأهرام على لسان الملك " أن عرشي قد تعرف على أن مجدافي قد تذكرني "

وقد حظيت مراكب الآلهة بقداسة مستقلة مثل مركب "تشمت" الخاصة بأوزير والتي جسدت كإلهة وكان لها طقوس(٨٩) .

وتذكر متون الأهرام " ليتك تجدف فى المركب الخضراء nšmt مع هؤلاء الموجودين بها" .

وفى جزء آخر : " أذهب إليه ذلك السعيد حتى يمكنك التعبد لمركب ḥnw "

وكانت سفينة آمون بها مقصورة أو ناووس في المنتصف ويتقدمه مسلتان ويصفها " كيتشن " (٩٠) بأنها كانت بمثابة معبد عائم وقد خوطبت كإلهة .

---

(85) Fairman & Blackman , The Myth of Horus at Edfu , II , in : JEA 29 , 1943 , P. 122 .

(٨٦) بري كامب ، تشريح الحضارة ، ترجمة أحمد محمود ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٢٤ .

(87) J.Assmann , op.cit. , PP.49-50 .

(88) Pyr. T 1785 .

(89) Pyr. T 1933 .

(90) K.Kitchen , "Barke" , in : LÄ I , 1975 , Cols. 119-125 .

وتجدر الإشارة هنا أن مسميات المراكب المقدسة تشير إلى صفات ذاتية لهذه المراكب ولا تتعلق بالإله صاحب المركب مثال على ذلك مركب " الوسرحات " الخاصة بآمون والتي تعنى " قوية المقدمة "

ولكن أحياناً ما كان ينظر إلى المركب كأداة مسخره لخدمة راكبها وقد أنعكس ذلك مجازياً فى النصوص الدينية فتذكر احدى فقرات متون الأهرام :

ḥ3.n.f n.k stš ḳ3s ṯwt k3.f sḫm.n n.k sw ḥr ṯwt wr ir.f nbb.f ḫr.k wṯs.f wr ir.f im.k

" لقد ذبح (حورس) ست من أجلك مقيداً وأنك الكا الخاصة به إن حورس قد نبذه من أجلك لأنك أعظم منه لقد سبح أسفل منك (وهو يحملك) لقد رفع من هو أكبر منه فى شخصك "

وفى الفقرة رقم a b ١٦٣٢ من متون الأهرام يقول النص " لقد أحضر اليه حورس ست لقد وضعه تحتك من أجلك لأن قوتك أعظم منه " (٩١).

ويتكرر نفس المعنى فى عدة فقرات توضح ست مسخراً فى شكل مركب لأوزير

وفى بردية الرمسيوم التي تحتوى على طقوس تتويج "سنوسرت الأول " فى المنظر السادس عشر نشاهد أولاد الملك الذين ينزلون في سفينتهم ثم يتكلم الملك ويمثل حورس مع ست الذي يمثل بسفينة قائلاً "احملني أنت يا من حملت والدي على ظهرك " (٩٢).

وقد كان أعظم أثر للملاحة على الحضارة المصرية هو تأصيل فن الإدارة حيث تمثل المركب أول مؤسسة أستلزم قيادتها منتهى الدقة وكان حسن تقسيم العمل عليها هو إلزام لتحقيق سلامتها وأي تهاون في إدارتها هو هلاك للمجموعة بأثرها ومن خلال إدارة المركب اكتسب المصري فن الإدارة والتنظيم الذي أبدع من خلاله واحدة من أكثر حضارات العالم تألقاً

وقد أشار " شيرل " (٩٣) إلى أن النشاط الملاحي الذي انتشر منذ البواكير الأولى للحضارة المصرية قد عمق فن الإدارة وأن تقسيم العمل فى مشروعات الدولة

---

(91) Pyr. T 587 b-c .

(٩٢) سليم حسن ، المرجع السابق ، ج٣ ، ص ٢٠٧ .

(93) A.W.Cheryl , op.cit. , PP. 2-4 .

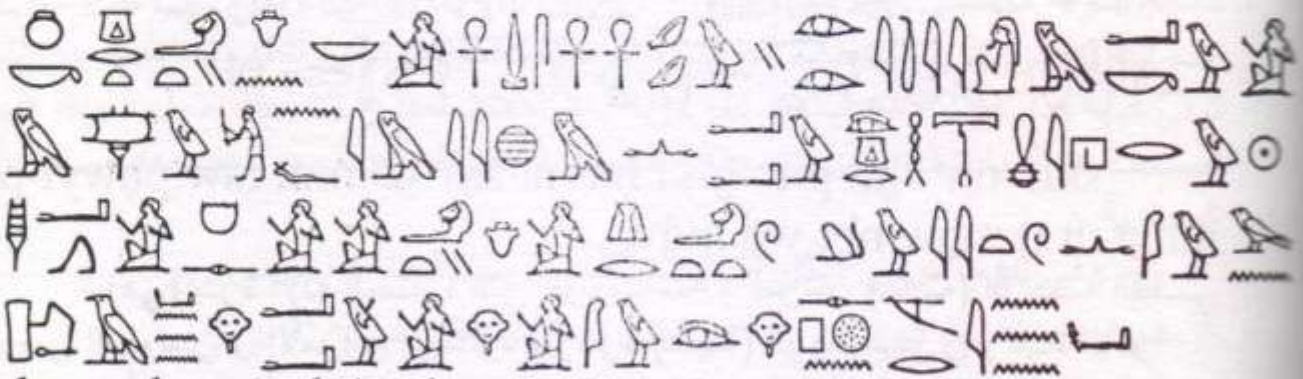
أستمد مما كان قائما من تقسيم العمل على المراكب وأن فرق العمال التي كانت تذهب للمحاجر والمناجم المختلفة كانت أيضا تخضع لنفس نظام تقسيم الحجارة على المركب وأن هذا يعكس الأصل الملاحي للإدارة في مصر القديمة [٩٤]

وقد أوضح " تشرنى " نفس الفكرة عندما تحدث عن مجتمع العمال فى دير المدينة حيث نظام تقسيم العمل بين هؤلاء العمال هو مستعار من نظام تقسيم العمل على المركب

وبدراسة أرشيف المعابد[٩٥] أتضح أيضا أن هذه المؤسسات الدينية قد طبقت نظام لتقسيم العمل فى المعبدين طوائف الكهنة يماثل ما كان قائماً على المراكب

وإذا كانت المراكب قد ساهمت بشكل كبير فى تأصيل نظام الإدارة فهي أيضا أبرزت دور القائد المشرف على الجماعة وكثيراً ما عبرت النصوص عن دور قائد السفينة أو القبطان الذي ربما يمثل أول قيادة مهنية حيث تتجسد فى إدارة المركب مركزية الحكم التي لا مجال فيها للنقاش أو المجادلة حيث قائد السفينة هو صاحب السلطة والمسئول الأوحد عن إصدار التعليمات واتخاذ القرارات .

ولقد عبر "رخمي رع" الوزير الأشهر للملك تحتمس الثالث عن صفات قائد السفينة الناجح بشكل مجازي عندما وصف قدرته وتمكنه من إدارة شئون منصبه فيذكر :



Ink grt ḥɜty n nb.i ꜥnḫ wḏɜ snb ꜥnḫwy irty ity mk wi m nfw n.f m ḫm ꜥꜥwy grḥ mi hrw ꜥḥꜥ.i ḥm.i ḥɜty.i ḫr ḥɜtt pḥwyt n šw n ꜥḥɜ mw ḥr ꜥwy.i ḥr.i šw rs ḥr sp n mry [96] .

---

[94] J.Černy , A Community of workmen at Thebesin the Ramesside period " , in : BIFAO 50 (2nd edtion) , 2000 , PP. 100-101 .

[95] Paule Posener – Kriéger , Les Archives du Temple funéraire de Nefer Ir karé KAKAI (Les Papyrus d'Abousir)
Bib.d'Et . LX v/2 , 1976 , PP. 565-574 . P.566 , note 2 .

[96] A.H.Gardiner , " The Autobiography of Rekhmere " , in : ZÄS 60 , 1960 , p. 69 .

" لقد كنت قلب سيدي ليعيش في يسر وصحة وأذني وعيني الحاكم ، وقد كنت ربان سفينته ولم أعرف النعاس ليلا أو نهارا وسواء كنت واقفا أو جالسا فقد كان قلبي على أمراس مقدمة السفينة ومؤخرتها ولم يتراخى قضيب جس الماء في يدي لأني (كنت) يقظا لأي فرصة قد تجنح فيها (السفينة) " [٩٧]

ونجد في النص السابق بعد أن أعلن " رخمي رع " توحده بسيده ويعني هنا الملك فهو قلبه وأذنيه وعينيه وبذلك فهو ينوب عنه تماما بدأ يسرد بشكل مجازي جميل حسن إدارته لمنصبه ، ولكي يدلل على ذلك وجد ضالته في مسئوليات قائد السفينة فاستعار التشبيهات التي تدل على اليقظة والتفاني ذلك أن مكانة القبطان أو قائد السفينة ترتكز أساسا على خطورة منصبه كقائد وكم المسئوليات التي يتحتم عليه القيام بها .

وهناك نص مشابه لوزير الملك "سنوسرت الأول" المدعو "منتوحتب" يذكر فيه أنه كان ربانا للشعب[٩٨] .

ويُفهم ضمناً من نص "رخمي رع" و "منتوحتب" أن تلك السفينة التي يتولون إدارتها هي "مصر" ، وكثيراً ما نجد في نصوص مديح الملوك ربط بين الملك وبين الملاحة والمراكب فنجد " أحد كبار موظفي الملكة "حتشبسوت" يصفها قائلا :

sk3t nṯr 3ḫt prt ḫn.f ḥ3tt nt šmᶜw mnit rsw pḥwyt pw mnḫt nt t3 mḥw nbt wḏ mdw .

" (هي) بذرة الإله الممتازة التي خرجت منه و أمراس (سفينة) الوجه القبلي ومرسى الجنوبيين و الأمراس الممتازة لمؤخرة (سفينة) الوجه البحري وسيدة الأمر"

والأوصاف السابقة يُشير فيها "إنني" إلى عظم شأن حتشبسوت فهي بذرة الإله الممتازة ، ثم ينزل إلى أرض الواقع ليوضح هيمنتها الكاملة فهي مقدمة سفينة الجنوب ومرساه كذلك فهي مؤخرة سفينة الوجه البحري . وقد أجمل سلطتها المطلقة في أنها سيدة الأمر ذلك أنها المسيرة لهذه السفينة التي مقدمتها الصعيد ومؤخرتها الوجه البحري حيث الملك هنا هو الشخصية التي تربط بين قطري البلاد ومن خلاله يتوحدان في كيان واحد .

---

[٩٧] سليم حسن ، مصر القديمة ج٤ ، ص ٥٦٦ .

[٩٨] عبد العزيز صالح ، الشرق الأدنى القديم ج١ ، مصر ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ١٨٤ .

وقد وُصف "أمنحوتب الثالث" بأوصاف مشابهة على لوحة في معبده الجنزي فتذكر أنه : " حبل مقدمة سفينة الصعيد وحبل مؤخرة سفينة الدلتا " .

وهذا الوصف يوضح التوحد الكامل بين الملك والسفينة الكبيرة التي هي مصر والتي مقدمتها في الصعيد ومؤخرتها في الدلتا ، وهو أيضا يقوم بدور القبطان على هذه السفينة فهو مُسير الأمور ومُنسقها .

وعن دور الملك في الإرشاد والتوجيه نجد في قصيدة مديح "سنوسرت الثالث" في بردية كاهون " المديح "لخع كاو رع" ليحيا مخلداً إلى الأبد (يرفع الشراع في مركبي بتوجيهاته) " .

ḥi ṯwꜣ m wiꜣ .i ḥr sšm.f

وفي مديح موجه للملك "بيعنخي" من جنوده يذكر النص :

in rn.k ir.f n.n ḫpš sḥ.k mni(t) mšʿ.k

"إن اسمك يمنحنا القوة نصيحتك هي مرسى جيشك " .

وإذا كانت مصر قد أشير إليها أحيانا أنها السفينة فإن الملك وهو المسئول الأول عن إدارتها يمثل القبطان . ونجد أن اسم التتويج لأول ملوك الأسر الحادية عشر فاتحة الدولة الوسطى "تب حبت رع" [99] nb ḥbt Rʿ ومع الوضع في الاعتبار أن اسم التتويج يرتبط بشكل مباشر بمسئوليات الملك كحاكم ونظرا للظروف السياسية التي تولى فيها هذا الملك وأنه استعاد المركزية بعد أحداث عصر الانتقال الأول ، وبذا فقد أصبحت له السيادة في تسيير السفينة ولذا يُقصد بسفينة رع "مصر" وليس سفن رع السماوية .

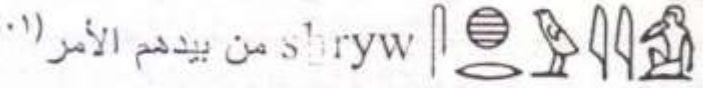
وفي نبوءه "نفرتي" يذكر أن الملك القادم " سيأخذ التاج الأبيض ويرفع التاج الأحمر وسيوحد القوانين ..... وسيجعل المجداف في حركة ".

ويُعلق "باركنسون" [100] على هذه الفترة بأنه ضمن طقوس اعتلاء العرش كان الملك يقوم بجرية طقسية ترمز إلى إحاطته بحدود مملكته وكان يمسك في يديه برمزين أحدهما هو المجداف الذي يرمز إلى الحكومة أي دور الملك القيادي

وقد كان من الطبيعي أن تتلاقى مسئوليات الملك والقبطان ، وربما استعارت الملكية عند بدأ صياغتها الكثير من صفات قائد السفينة . ويتضح التقارب بين مسئوليات قائد السفينة ومسئوليات الحاكم بوجه عام في بعض المفردات اللغوية :

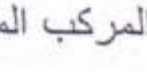
shry بمعنى قبطان السفينة

(99) V.Bekerath , Handbuch der ägyptischen Königsnamen , Berlin , 1984 , P.194 .
(100) R.B.Parkinson ,op.cit. , P. 138 , 142 .

 sḫryw من بيدهم الأمر (١٠١).

وكذلك كلمة wḏt بمعنى يأمر أو يسيطر أو يحكم ، فإن نفس الكلمة بمخصص الذراع wḏ تعني يعمل كقبطان (١٠٢) .

ونلاحظ هنا التلازم بين معاني النصح والأمر والسيادة ووظيفة القبطان وكذلك من بيده الأمر أي الملك .

ونجد أيضا كلمة  pnḥ وتعبر عن المركب المقلوب ، ومن معانيها أيضاً " يخلع الحاكم " (١٠٣) .

وقد أشار " šäve-šöderbergh " (١٠٤) إلى المشابهة الشديدة ولا نكون مبالغين إذا قلنا المطابقة بين لباس البحارة وبين الشنديت الملكي أو النقبة الملكية .

ويعد ذلك إكمالاً لما ذكر من قبل عن العلاقة الوظيفية بين قبطان السفينة ومنصب الملك .ويؤكد "بري كامب" (١٠٥) على تأثير الملاحة على نظام إدارة الدولة ويضيف أن جزءاً هاماً من القصر الملكي في الدولة القديمة كان عبارة عن حلبة أو مساحة ضخمة مسورة بها أبنية حجرية صغيرة ترمز إلى الحدود الإقليمية وبها أيضا منصة مرتفعة موضوع عليها عرش تعلوه مظلة ذات شكل مميز وهذا العنصر الأخير موجود بالفعل على إحدى السفن المصورة في المقبرة رقم ١٠٠ بهيراكونبوليس .

ويذكر "كامب" (١٠٦) أن أقدم تصوير لأحد عناصر احتفال الحب سد وهو تصوير الملك جالساً على عرش مرتفع تحت مظلة موجود على أحد القوارب في المقبرة آنفة الذكر .

وربما يكون ذلك متماشياً مع ما ذكره "فرانكفورت" (١٠٧) من أنه ضمن مراسم احتفالات التتويج قيام الملك برحلة نيلية حتى أن تعبير ḥ^ʿi أي يشرق كملك قد أصبح متداخل مع ḥnt أو ḥnw وهو الموكب النهري الذي كان يعد مرحلة هامة من مراسم الاحتفالات باعتلاء الملك للعرش .

---

(101) Faulkner , op.cit , P. 243 .

(102) Faulkner , op.cit. , P. 74 .

(103) Faulkner , op.cit. , P. 88 .

(104) Säve-Söderbergh , op.cit , P.83 ; Wolfgang Decker , "Ruderlauf" , in: LÄ V, col.314 .

(١٠٥) بري كامب ، تشريح الحضارة ، ترجمة أحمد محمود ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٤ .

(١٠٦) نفس المرجع ، ص ١٩٦ .

(107) H.Frankfort , op.cit. , P.302 .

وهنا نجد أن عمق النشاط الملاحي في مصر وشيوعه قد حتم وأصل دور القيادة كما أصل مفهوم الإدارة ، وعندما اكتملت لمصر وحدتها وأصبحت مسئولية إدارتها في يد حاكم واحد فقد طبع عليه الكثير من صفات قائد السفينة .

ولاشك أن كثير من أصول صياغة الملكية المبكرة في مصر قد غاب عن التدوين وربما إذا بحثنا بشكل أعمق وإذا حالفنا الحظ قد تتكشف لنا مظاهر أخرى لتأثير النشاط الملاحي على هذه الصياغة فربما كان لهذا النشاط تأثير على صياغة الألقاب الملكية خاصة تلك التي تتعلق بتتويج الملك .

لقد أورد البحث أوجه عدة لتأثير الملاحة على الصياغة الحضارية في مصر القديمة ومن خلاله اتضح أن المراكب قد ترسخت لفظا ودلالة في اللغة وإدراكا في التشبيهات الأدبية وترسخت كمفهوم لوحدة شديدة التنظيم في النظام الإداري وكقيادة مطلقة في دور الملك .

دراسة جديدة حول المدلولات الفلكيه والدينية لبعض زخارف الإبريق المنسوب إلى مروان بن محمد*

لا تزال الفنون الإسلامية معين لا ينضب ، وستظل القطع الفنية والتحف الاسلامية ، التى تحتفظ بها المتاحف العالمية مقصداً لعدد كبير من الباحثين ، وتقف دليلاً على تقدم المسلمين فى جميع مجالات الحياة .

وقد تميز الفن الإسلامى بأن الزخارف الهندسية تمثل إحداهم مقوماته الفنية ، وقد تعدت هذه الزخارف – على بعض القطع الفنية والتحف – مجرد كونها زخارف هندسية فحسب بل كان لها مدلولات أخرى بعضها مرتبط بعلوم الحساب والفلك والبعض الآخر له مدلولات دينية .

وهذا ما سأحاول جاهدا توضيحه من خلال دراستي لبعض زخارف الإبريق المنسوب الى مروان بن محمد اخر خلفاء بنو أمية ، فمن خلال الملاحظة الدقيقة لزخارف هذا الإبريق تبين أن الزخارف الهندسية المتمثلة فى الدوائر تعددت كونها مجرد أشكال هندسية وكان لها مدلولات أخرى ، وكذلك أشكال الأهلة ، والأشكال المشعة والدوائر الصغيرة التى كانت لها مدلولات مرتبطة بعلم الفلك كما أن لها علاقة بمواقيت تأدية بعض الشعائر والعبادات .

وهذا الابريق لا يقف دليلا على سماحة المسلمين واستفادتهم بخبرات الأمم السابقة فحسب بل ينهض دليلاً قوياً على ريادة المسلمين وتقدمهم فى علوم الحساب والفلك ، كما ينهض دليلاً قوياً على ورع المسلمين وتقواهم وتسخير بعض القطع الفنية لخدمة شعائرهم الدينية .

ولقد قمت باستخلاص بعض النتائج الهامة من خلال دراسة وتحليل بعض الاشكال والزخارف التى يزدان بها هذا الإبريق ، وأرجو أن تلقى هذه الدراسة قبول واستحسان أساتذتى ، وتكون إضافة جديدة للدراسات التى سبقت وتناولت هذا الإبريق[1] . ومن المعروف ان هذا الإبريق عثر عليه فى قرية أبو صير الملق بالفيوم

---

* د. عبد المنصف سالم حسن نجم: مدرس بقسم الآثار والحضارة – كلية الآداب جامعة حلوان

[1] تناولت العديد من الدراسات السابقة هذا الإبريق لعل من أهمها :

(ا) بحث للمرحوم أ.د حسن الباشا : ضمن كتاب (القاهرة تاريخها وآثارها – القاهرة سنة ١٩٧٠ من ص ٥٠٧ إلى ص ٥١٣)

(ب) تناوله كذلك المرحوم أ. د. محمد عبد العزيز مرزوق فى كتابه (الفنون الزخرفية فى مصر قبل العصر الفاطمى – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية طبعة سنة ١٩٧٤ ص ١١٠)

(جـ) تناوله ايضا المرحوم أ. د. سعاد ماهر ضمن كتاب (الفنون الإسلامية – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ ص ١٢٢.

فى انقاض قبر يعتقد انه قبر مروان بن محمد اخر خلفاء بنو أمية الذى قتل سنة ١٣٢هـ، وهو من البرونز ويبلغ ارتفاعه ٤١سم ، وقطره ٢٨سم ويتألف من بدن منتفخ كروى وقاعدة متوسطة الارتفاع ورقبة طويلة تنتهى بفوهة مزخرفة بالتفريغ ومقبض يصل بين كل من الرقبة والبدن ويزخرف المقبض من اعلاه حلية بهيئة أربعة طيور متدابره يعلوها حليه صغيره ، ولهذا الإبريق صنبور بهيئه ديك يصيح ، وما يخصنا من زخارف هذا الإبريق هى العناصر الزخرفية قيد البحث .

فمن الملاحظ ان البدن الكروى للإبريق مزخرف باشكال عقود يعلوها أهلة ، ونلاحظ ان الاهلة الموجودة على يسار المقبض بها سبع دوائر أو سبع أشكال كروية ، والاهلة الموجودة على يمينه بها ستة دوائر، كما توجد سبعة دوائر أخرى فوق بعضها البعض على يمين الحلية الزخرفية التى تصل بين المقبض والبدن ، ونلاحظ ان العقود التى تزين البدن بأسفل كل عقد يوجد شكل مشع وسوف نقوم فيما يلى بتحليل مدلول اشكال الاهلة والدوائر التى تزينها والأشكال المشعة .

ومن الملاحظ أن زخرفه الاهلة والمساحه المحصورة بين الرقبة والبدن مزخرفة بسبع وعشرون دائرة كانت لها مدلولاتها ايضا على نحو ما سيأتى بعد .

ومن الملاحظ كذلك أن العقود التى تزين البدن ترتكز على تيجان بهيئة مثلثات متساوية الأضلاع موضوعة على قاعدتها بحيث يرتكز كل مثلث على عمودين ولهذه المثلثات دلالتها كذلك .

ولهذا الإبريق صنبور على هيئة ديك يصيح بالإضافة إلى وجود أربعة طيور تعلو مقبض الإبريق ، وتتجه هذه الطيور صوب الاتجاهات الأربعة وقد كان لهذه الطيور دلالتها ايضا على نحو ما سيأتي .

زخارف الأهلة التى تزين بدن الإبريق ومدلولاتها :

لنبدا حديثنا عن اهم الزخارف التى تزين هذا الإبريق ألا وهى أشكال الأهلة والتى كانت لها مدلولات فى غاية الأهمية جديرة بالتحليل والدراسة ، ونلاحظ أن كل عقد من العقود التى تزين بدن الابريق يعلوها شكل هلال حيث نلاحظ بالبدن على يمين المقبض ثلاثة اهلة ، وعلى يساره ثلاثة ، والهلال كما يذكر الفيروز أبادى هو غرة القمر أو لليلتين أو إلى ثلاثة أو إلى سبعة ، ولليلتين من آخر الشهر ست وعشرين وسبع وعشرين وفى غير ذلك قمرا[٢]

وقد عبرت معظم الحضارات والأديان عن القمر بشكل الهلال وقد اختلفت مدلولاته باختلاف العقائد والاديان حيث نلاحظ أن مدلولاته اختلفت فى العصر

---

[٢] الفيروز أبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى) ت ٨١٧هـ : القاموس المحيط الجزء الرابع – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ ص٩٦.

الإسلامى عنه فى العصور السابقة . ففى مصر القديمة كان التقاء الهلال مع النجم يعنى شهر ، وكان يعنى كذلك عند نصف السنة وينطق (نت)[٣]

اما فى بلاد ما بين النهرين فقد ارتبط القمر قديما بالقمر ، وكانت له مدلولات عقائدية عديدة[٤] وعند الإغريق كان القمر يرمز إلى ديانا والتى كانت تنشر ضوءها فى أعماق الليل[٥] ، وكان يرمز كذلك إلى سيلينا والتى كانت تصور بهيئة سيدة على راسها هلال ويحيط بها سبع نجوم[٦].

اما فى العصر لساسانى فقد انتشرت زخرفة النجوم والأهلة وكانت تزين تيجان ملوك الدولة الساسانية[٧] ، نقشة الشاه خسرو على نقوده واتخذه شعاراً لدولته[٨] وكان الهلال كذلك شعارا لمملكة الرومان الشرقية[٩].

أما مدلول الهلال عند المسلمين وهو موضوع تركيزنا حيث وجد الهلال على بدن هذا الإبريق فنلاحظ ان الاهلة وردت ذكرها فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ، ففى سورة البقرة اية ١٨٩ يقول الله تعالى (يسئلونك عن الأهلة قل هى مواقيت للناس والحج) ويذكر ابن كثير فى تفسير ذلك أن الأهلة يعلمون بها حل دينهم

---

[3] Gardindr (A) : Egyptian Grammar, 3rd Edition, Oxford 1979, P. 487 N. 14 – P. 486. N. 13

[٤] راجع احمد عبد الرحمن عابدين : الفال " دراسة فى المضمون الدينى وأثره فى الحياة السياسية والاجتماعية فى بلاد النهرين " – مخطوط ماجستير – المعهد العالى للحضارة الشرق الأدنى القديم، قسم بلاد النهرين – إيران– جامعة الزقازيق سنة ٢٠٠٠ ص ١٤٢ ، ١٤٣

[٥] كوملان : الاساطير الإغريقية والرومانية – ترجمة أحمد رضا محمد رضا – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ ص ٣٩ .

[6] -A.H. Smith (M.A.): A Catalogue of sculpture in department of Greek Roman Antiquities. British Museum London 1904 – vol. III P. 231.

[٧] محمد عبد القادر محمد : إيران منذ فجر التاريخ وحتى الفتح الإسلامي ، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ – مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٣١ شكل ٥٧ ص١٠ .

[٨] عبد الرحمن زكى : العلم المصرى مطبعة وزارة الدفاع الوطني سنة ١٩٤٠ ص١٠.

[٩] كان سبب اتخاذ الرومان للهلال شعارا لهم حيث يُذكر أن فيليب المقدونى والد الاسكندر حاصر بيزنطة فى ليلة حالكة ولما اقترب منها ظهر الهلال فى الأفق وقت السحر وقبل ظهور القمر من وراء السحاب بدا طرفاه كالهلال فكشف لأهلها مواقع المحاصرين فدفعوهم عنها وتيمنوا به فجعلوه شعارهم وصوروه على ابنيتهم ونقودهم وبقى هذا الشعار لهذه المدينة إلى أن فتحها العثمانيين (عبد الرحمن زكى المرجع السابق، ص ١٠) .

وعدة نسائهم ووقت حجهم[١٠] كما ذكر ابن منظور أن الأهلة مواقيت لما يحتاج إليه المسلمون من معرفة اوقات الحج والصوم ومحل الدين[١١].

وكان الهلال عند المسلمين يعنى بدايه شهر عربى جديد كما أنه ميقات للحج والصوم فقد ورد عن النبى صلى الله عليه وسلم قوله فى الحديث الشريف " صوموا لرؤيته وافطروا لرؤيته ، فإن غمّ عليكم فاكملوا عدة شعبان ثلاثين يوماً "[١٢]

وعلى هذا فوجود الهلال على بدن هذا الإبريق يرمز إلى الشهور العربية كما يرمز إلى المواقيت خاصة مواقيت الصلوات الخمس وهو بذلك يناسب وظيفة الإبريق الذي كان يستخدم اغلب الظن في الوضوء للصلاة حيث يعتبر الوضوء هو أول شعائر الصلاة ، ، الصلاة لها علاقة كبيرة بالمواقيت لقوله تعالى (إن الصلاة كانت على المؤمنين كتاباً موقوتاً) ، كما أن وجود ثلاثة أهله على كل جانب من جوانب الإبريق يمكن الربط بينها وبين فصول السنة الأربعة (الربيع والصيف والخريف والشتاء) وكل فصل من هذه الفصول على حدة يمر المقرئ يحوى من ثلاثة بروج حيث يتكون الربيع من (الحمل والثور والجوزاء) والصيف من (السرطان والأسد والسنبلة) والخريف من (الميزان والعقرب والقوس) والشتاء من (الجدى والدلو والحوت)[١٣] وكل فصل يتكون من ثلاثة شهور ، وعلى هذا فكل ثلاثة أهلة على بدن الإبريق يرمز إلى الفصل الذى يحوى بدوره من ثلاثة شهور أو ثلاثة بروج عُبر عنها بثلاثة أهلة .

الأشكال الدائرية التى تزين الأهلة ومدلولاتها :

لعل من بين الزخارف الهامة التى تزين بدن هذا الإبريق هي الدوائر أو الأشكال الكروية حيث زينا هذه الدوائر تزين الأهلة ، كما أنها تزين بدن الإبريق حيث نلاحظ أن الأهلة التى تزين بدن الإبريق والواقعة على يسار المقبض يوجد بكل منها سبع دوائر او سبع اشكال كروية كما يوجد بالأهلة التي تزين البدن والواقعة على يمين المقبض سته دوائر ، كما يوجد سبع دوائر أخرى تعلو بعضها البعض على يمين القبض (لوحة ٢،٣،٦).

---

١٠ ابن كثير (ابو الفداء اسماعيل) ت سنة ٧٧٤ : تفسير القران العظيم الجزء الأول مكتبة التراث بدون تاريخ نشر ص ٢٢٥ .

١١ ابن منظور : (جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري) ت ٧١١هـ : لسان العرب – الجزء السادس – تحقيق عبد الله على الكبير – دار المعارف – بدون تاريخ ص٤٣٥٨.

١٢ السيد سابق : فقه السنة – المجلد الأول (العبادات) مكتبة التراث سنة ١٣٦٥هـ ص ٦٧ الشوكانى (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر بن محمد) ت ٨٤٥هـ : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار ، الجزء الأول ، طبعة مكتبة الآداب سنة ١٩٩٦ ص ٩ .

وإذا نظرنا إلى مدلول زخرفة الدوائر نلاحظ أن الدوائر كان يُرمز بها للكواكب[١٤] حيث اورد البيرونى فى حديثه عن الكواكب ان هناك عجز عن ضبط أجزاء الدائرة الكبرى (الكواكب) بالدائرة الصغرى (آلات المرصد)[١٥] .

وإذا نظرنا إلى السبع دوائر التى كانت تزين الأهلة فهذه الدوائر السبعة ترمز إلى الكواكب السبعة التى ترمز بدورها إلى أيام الأسبوع السبعة ، وكان لهذه الكواكب السبعة قدسيتها منذ القدم فقد كان الكلدانيين فى أرض الجزيرة وبلاد الشام (عند نزول إبراهيم الخليل وزوجته سارة) يعبدون هذه الكواكب السبعة ، وكان على كل باب من ابواب دمشق السبعة القديمة هيكل لكوكب منها ويعملون لها أعياد وقرابين[١٦]

كما آمن الأشوريين بالكواكب السبعة ، وكان الرقم سبعة مقدساً وكثيرا ما تيمنت به الاساطير والمعتقدات والروايات الادبية ... واصبح هذا العدد تشهد عليه أيام الاسبوع التى بقيت محافظة على اسماء الكواكب السبعة ، الأحد (يوم الشمس)، والاثنين (يوم القمر) والثلاثاء (يوم المريخ) والأربعاء (يوم عطارد) والخميس (يوم المشترى) والجمعة (يوم الزهرة) ، والسبت (يوم زحل)[١٧]

وقد عرفت هذه الكواكب السبعة السيارة عند العرب وكان يقال لها السبع الخنس وقيل هى التى عناها الله بقوله (فلا أقسم بالخنس الجوارى الكنس) والتى عناها بقوله تعالى (فالمدبرات أمر) ... والخنس منها خمسة وتضاف إليها الشمس والقمر لتصبح سبعة ، وقد نظمت فى بيت شعرى على النحو التالى :

زحل مشترى مريخه من شمسه فتزاهرت بعطارد الأقمار[١٨]

وعلى هذا فإن هذه الدوائر السبعة التى وجدت تزين الأهلة آلتي تزخرف بدن الإبريق ما هى إلا إشارة إلى الكواكب السبعة (الشمس والقمر والمريخ وعطارد والمشترى والزهرة وزحل) والتي تعبر عن أيام الأسبوع السبعة ، وقد أورد البيرونى جدولاً بأسماء هذه الكواكب السبعة بالعربية والرومية والفارسية والسريانية والعبرانية والخوارزمية[١٩] .

---

١٤ عفيف بهنسى : معانى للنجوم فى الرقش العربى (بحث) ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول – أيا صوفيا، سنة ١٩٨٣ – دار الفكر العربى بدمشق سنة ١٩٨٩ ص ٦١ .

١٥ البيرونى (ابو الريحان محمد بن أحمد البيرونى الخوارزمى) الآثار الباقية عن القرون الخالية – ليبزج سنة ١٨٧٨ ص ١٠.

١٦ ابن كثير (ابو الفداء اسماعيل) ت سنة ٧٧٤ : قصص الانبياء – مطبعة الأخوة بجدة، بدون تاريخ ص ١٣١.

١٧ عفيف بهنسى:المرجع السابق ص ٥٤ .

١٨ المقريزى:المرجع السابق ص ٧.

١٩ البيرونى :المرجع السابق ص ١٩٢.

ويلاحظ ان الفنان الذى قام بصناعه هذا الإبريق أراد أن يعبر عن الشهر برسمه الهلال وأراد أن يعبر عن أيام الأسبوع السبعة برسمه السبع دوائر داخل هذا الهلال نفسه .

ومن الملاحظ أن الأهلة التى تزين بدن الإبريق على يمين المقبض يوجد بكل هلال ستة دوائر، وهذه الدوائر ربما ترمز إلى أيام الأسبوع السبعة أيضا (شكل-٢) على اعتبار أن الستة دوائر ترمز إلى الكواكب الستة (الشمس والمريخ وعطارد والمشترى والزهرة وزحل) أما اليوم السابع فهو (يوم القمر) والذى رمز إليه بشكل الهلال الذى يحتوى على الدوائر الستة او الكواكب الستة أى أن كل دائرة ترمز إلى كوكب وبالتالى ترمز إلى يوم واليوم السابع يرمز إليه الهلال نفسه،(شكل-٢)

ويمكن الربط بين هذه الدوائر الستة التى تزين الاهلة التي تزين الجانب الأيمن من بدن الإبريق وبين البروج الستة حيث كان نصف الفلك يتكون من ستة بروج بمائة وثمانين درجة فوق الأرض ، ونصفه الآخر ستة بروج بمائة وثمانين درجة تحت الأرض[٢٠] .

ويمكن الربط بينها أيضا وبين الجهات الستة وهى الشرق ويكون من حيث تطلع الشمس والقمر وسائر الكواكب في كل فطر من الأفق ، والغرب وهو حيث تغرب ، والشمال وهو حيث مدار الجدى والفرقدين والجنوب وهو حيث مدار سهيل ، والفوق وهو ما يلى السماء والتحت وهو ما يلى مركز الأرض[٢١] أى أن هذه الدوائر الستة كان لها اكثر من مدلول حيث ترمز إلى أيام الأسبوع أو إلى البروج الستة أو إلى الاتجاهات الستة .

الزخارف المشعه التى تزين بدن الإبريق والتى ترمز إلى قرص الشمس

ولعل من الزخارف الرائعة التى تزين بدن هذا الإبريق هى تلك الأشكال الدائرية المشعة التى نفذت أسفل العقود ، وهذه الدوائر المشعة ما هى إلا رمزا لقرص الشمس حيث كان يعبر عن الشمس أحياناً بالدائرة[٢٢] فنلاحظ أن بدن الإبريق مزدان بدوائر مشعه كل دائرة يتوسطها دائرة صغيرة تمثل قرص الشمس ويتسع من هذه الدائرة خطوط تعبر عن ضوء الشمس، ونلاحظ أنه يوجد بأسفل كل هلال قرصا للشمس (لوحة -٢) .

وكان للشمس قديما مدلولات عديدة حيث كانت تعبد قديما ، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك فى قصة إبراهيم عليه السلام مع قومه وقد ورد في سورة الانعام اية (٧٨)(فلما رءا الشمس بازغة قال هذا ربى هذا أكبر فلما أفلت قال يا قوم انى برىء مما تشركون) وكذلك كانت الشمس تعنى عند المصريين القدماء الإله رع

---

[٢٠] المقريزى المرجع السابق جـ١ ص٩.

[٢١] المرجع نفسه جـ١ ص١٢،١٣.

[٢٢] عفيف بهنسى: المرجع السابق ص٥٨.

وعبدت منذ اقدم العصور في عدة أماكن من مصر وكانت الشمس ترمز عند المنجمين إلى ملك الكواكب[٢٣].

وقد استخدم قرص الشمس كذلك فى التقويم حيث أورد البيرونى أن أهل القسطنطينية والإسكندرية ، وأهل مصر وفارس والعبرانيون واليهود كانوا يتعاملون بحساب السنين الشمسية ، وقد كان هناك فروق فى التقويم بين كل فئة من هذه الفئات[٢٤].

وكانت الشمس ترمز عند العرب والمسلمين كذلك إلى العام ، ووجودها على بدن هذا الابريق انما هو للاشارة الى السنة حيث كانت الشمس وتنقلها فى البروج الأثنى عشر تكون از مان السنة الشمسية[٢٥] قد كان وجود هذا الشكل المشع على بدن هذا الإبريق إنما يرمز إلى قرص الشمس وكان الفنان او صانع هذا الإبريق أراد أن يجمع بين الشمس والقمر والكواكب السبعة كى يعبر عن السنة والشهر وأيام الأسبوع السبعة (شكل-١) كما عبر بالصنبور الذى على هيئه ديك يصيح عن بزوغ فجر كل يوم من هذه الأيام السبعة (لوحة ٥) .

وقد لاحظنا ان الفنان قام بتمثيل قرص الشمس وفوقها القمر أو الهلال على بدن هذا الإبريق ، وقد كان وقوف الشمس فوق أو تحت القمر قديما فى بلاد ما بين النهرين يعنى بشير خبير وثبات واستقرار العرش[٢٦] واشتهر العصر الساسانى بتمثيل الشمس والقمر مجتمعين حيث وجدا يزينا قمة تاج الملك كسرى الثانى فقد كان يوجد الهلال وفوقه قرص الشمس[٢٧] وكانت بعض الأعلام الملكية الفارسية عليها صورة الشمس بلون بنفسجى ، ومن فوقها القمر مذهب[٢٨] وعند المسلمين كان الشمس والقمر رمزا للضياء والنور حيث ورد فى سورة يونس آية (٥) (هو الذى جعل الشمس ضياءا والقمر نورا وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب) وجعل الله سلطان الشمس بالنهار وسلطان القمر بالليل[٢٩] وبذلك يكون التقاء الشمس والقمر على الإبريق بالإضافة إلى انه يرمز إلى العام والشهر فهو يرمز إلى النهار والليل واجتماع الشمس والقمر والكواكب رمزا للسماء بشكل عام .

---

[23] Rachel (H.) : An enamelled bowls with " Solomon's seal " the meaning of pattern (Gilded and enameled Glass from the Middle East, British museum. 1998. P. 43)

[٢٤] البيرونى المرجع السابق ص ١٠ .

[٢٥] المقريزى : المرجع السابق، ص١٢.

[٢٦] أحمد عبد الرحمن عابدين المرجع السابق ص ٢٤.

[٢٧] إرثركربستننسن : ايران في عهد الساسانيين - ترجمة يحيى الخشاب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨ ص ٤٤٢ .

[٢٨] المرجع نفسه ص ٢٠١.

[٢٩] ابن كثير :تفسير، المرجع السابق جـ٢ ص ٤٠٧.

زخارف المثلثات التي تزين بدن الإبريق ومدلولاتها :

نلاحظ أن الأعمدة التى تزين بدن الإبريق يعلوها مثلثات يرتكز عليها العقود الاهلة ، لنتساءل لماذا استخدم الفنان هذه المثلثات كطبالى لتيجان للأعمدة ولم يستخدم الطبالى المألوفة التى أنتاها فى العمائر الفنان على حد سواء فلو كان هدف الفنان مجرد الزخرفة لاستخدم طبالي التيجان المألوفة التى استخدمت فى العمائر التى ظهرت كعنصر زخرفى يزين الفنون المختلفة، ولكن كان هدف الفنان على ما يبدو أبعد من ذلك بكثير ، فقد لاحظ الفنان انه رمز إلى السماء بالأهلة والكواكب والشمس، لذلك اراد عنصرا يرمز به إلى الارض فاستخدم المثلث... فإلى جانب أن المثلث كان يرمز الى التكامل والانسجام ، فقد كان له بعض المدلولات حيث كان المثلث المقلوب الموضوع على رأسه ▽ يرمز إلى السماء والمثلث الموضوع على قاعدته △ يرمز إلى الأرض[٣٠] (شكل- ١،٢) (لوحة ١،٢،٣)

وقد لاحظنا ان المثلثات التى تزين بدن الإبريق وضعت فى وضع أفقى (على قاعدتها) وهى بذلك ترمز إلى الأرض ، وكان لسان حال الفنان أو الصانع الذى صنع هذا الإبريق يقول انى عبرت عن السماء بالشمس والقمر والكواكب السبع وعبرت عن الأرض بهذا المثلث إذن فهو جمع بشكل رمزى بين كل من السماء والأرض فى زخارف هذا الإبريق (شكل-١).

الاشكال الدائرية التي تزين اعلى البدن والرقبة ومدلولاتها :

ولعل من أروع الزخارف التى تزين بدن هذا الإبريق هى الزخارف الدائرية آلتي تزين المساحه المحصورة بين الرقبة والبدن ، حيث بلغ عدد هذه الدوائر عشرة، وقد حددت خمسة على يمين المقبض ، وخمسة على يساره ، وبفحص هذه الدوائر تبين انها مزخرفة بخطوط يصل عدد بعضها إلى أثنى عشر خط في كل دائرة وهى تعبر عن ساعات الليل الإثنى عشر .

ولو قمنا بتفسير هذه الدوائر نجد أن الدوائر ترمز إلى الكواكب[٣١] وكانت الكواكب ترمز إلى الأيام ولو نظرنا إلى هذه الدوائر العشر من حيث المدلول الديني نجد أن هذه الدوائر كان لها مدلول دينى وكانت لها علاقة وثيقة بالصنبور الذي مثل بيئة ديك حيث ترمز هذه الدوائر إلى الليالي العشر آلتي أقسم بها الله في سورة الفجر اية (١ ، ٢) (والفجر وليال عشر) والفجر هنا كما يقول الطبري في تفسير هذه الاية ان الفجر هو انفجار الظلمة عن النهار من كل يوم وذكر أيضا أنه صلاة

---

٣٠ - عفيف بهنسى:المرجع السابق، ص ٥٨ شكل (٨)

٣١ المرجع نفسه ص ٦١.

الصبح[٣٢] . إذن فقد عبر الفنان عن الفجر بنمنيل الديك وهو يصيح وعن الليالى العشر بتمثيل العشر دوائر(شكل-٤) ، وهذه الليالى العشر كما ذكر الطبرى هى الليالى العشو من ذى الحجة وما اورده الطبرى عن ابن عباس هى الليالى العشر الأواخر من رمضان[٣٣] وهى ليالى يستحب فيها العبادة وهى تناسب وظيفة هذا الإبريق الذى كان يستخدم فى الوضوء لأداء الصلاة التى هى جوهر هذه العبادة .

وقد كان صانع هذا الإبريق دقيق فى تمثيل العشرة دوائر فى المساحة الواقعة بين البدن والرقبة ومثل الديك أو الصنبور فى نفس هذا الجزء وكان تمثال الديك يتوسط هذه الدوائر حيث نفذ الفنان خمسه على يمينه وخمسة على يساره للتعبير عن ضوء الفجر والليالى العشر. وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على أن الفنان المسلم حاول جاهدا تسخير تحفته الفنية لخدمة دينه وخدمة عقيدته كما تنم عن الرمزية فى الفن الإسلامى.

ومن بين الزخارف التى كان لها مدلول فلكى هى تلك الدوائر التي كانت تزين رقبة هذا الإبريق حيث ازدانت رقبة الإبريق بسبعة عشر دائرة ، منها ثمانية في صفين على يمين المقبض كل صف يتكون من أربعة دوائر ، وثمانية على يساره في صفين ايضا وكل صف يتكون من أربعة دوائر تعلو بعضها البعض(شكل-٣) ، كما نلاحظ وجود دائرة منفردة تزين رقبه الإبريق وترتفع خلف الصنبور وهذه الدوائر يمكن الربط بينها وبين البروج السبعة عشر وهى (الحمل ، والكبش ، والثور ، والجوزاء ، والتوءمان والسرطان والأسد والسنبلة والعذراء والميزان والعقرب والقوس والرامى والجدى والدلو والحوت والسمكة) وهذه الأبراج السبعة عشر أورد البيرونى أسماء لها بالعربية والرومية والفارسية والسريانية والعبرانية والهندية والخوارزمية[٣٤] وهذه البروج مثلها مثل الكواكب كان يعبر عنها برسوم الدوائر ، وهذا دليل آخر على مدى تقدم العرب فى علوم الفلك والحساب في هذه الفترة المبكرة .

زخارف الطيور ومدلولها :

لعل من بين الزخارف الهامة التى تزين هذا الإبريق هى زخارف الطيور وقد كان نوع هذه الطيور لها مدلول ووضعها له مدلول أيضا . أما عن نوع هذه الطيور فقد اختار الفنان صنبور الإبريق ، بهيئه ديك يصيح وهو يرمز إلى آذان الفجر[٣٥] وهو بالتالي يرمز إلى ميلاد فجر جديد لليالى العشر التى عبر عنها بالدوائر التى تزين

---

[٣٢] القرطبى (ابو عبد الله محمد بن احمد الانصارى) ت سنة ٦٧١هـ : الجامع لأحكام القرآن - الجزء التاسع - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ ص ٣٨،١٧٩.

[٣٣] المرجع نفسه ص ٣٩ .

[٣٤] البيرونى:المرجع السابق ص ١٩٣

[٣٥] حسن الباشا: المرجع السابق ص ٥١٠

المساحه الواقعه بين الرقبه والبدن ، كما يرمز إلى ميلاد يوم جديد من أيام الأسبوع السبعة التى رسمهم بهيئة دوائر داخل الأهلة (شكل ٥).

أما فيما يختص بوضع الطيور فالجديد هنا والمتصل إلى حد بعيد بالفلك هو أن مقبض الإبريق يعلوه اربعة طيور متدابرة وتتجه ناحية الجهات الأربعة الشرق والغرب والشمال والجنوب) وهذه الطيور ربما ترمز بالفعل للجهات الأربعة أو الفصول الأربعة (الربيع والصيف والخريف والشتاء) أو أركان الكون الأربعة (النار والهواء والماء والتراب) او ربما ترمز إلى أجزاء الأرض الأربعة حيث يرى اردشير بن بابك أن أجزاء الأرض أربعة جزء للترك، وجزء للعرب ، وجزء للفوس ، وجزء للسودان[٣٧].

كما كان الرقم أربعة له مدلول مقدس عند تلاميذ فيثاغورس حيث كانوا يعتبرونه الرباعى المقدس الذى يضم اصل العالم ومنبع هذا الخلق المتدفق إلى الأبد[٣٨].

ولكن على الراجح أن هذه الطيور ووضعها على مقبض هذا الإبريق وهى تتجه إلى الجهات الاربعة كانت ترمز إلى الاتجاهات الأربعة (الشرق والغرب والشمال والجنوب) وهى إشارة ومدلول واضح على أن الكون كله لله وبيد الله وإلى الله يصير وأن المشرق والمغرب والشمال والجنوب بيد الله وهى توافق قول الله تعالى فى سورة البقرة آية ١١٥ (ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله إن الله واسع عليم) خاصة لو وضعنا فى الاعتبار أن هذا الإبريق كان يستخدم فى الوضوء الذى هو مفتاح الصلاة التى هى أساس العبادة .

---

[٣٦] المقريزى : المرجع السابق جـ ١ ص ٩.

[٣٧] المرجع نفسه ص ١٤

[٣٨] عبد العظيم أنيس : العلم والحضارة (الحضارات القديمة واليونانية) دار الكتاب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ ص ١٥١.

نتائج الدراسة :

بعد تناولنا لبعض الزخارف التى كانت تزين الإبريق المنسوب إلى مروان إبن محمد آخر خلفاء بنو أمية كان هناك النتائج التالية :

اولا : زخارف الاهلة... كانت بعض الاهلة أشكال للأهلة كانت ترمز إلى المواقيت كما كانت ترمز إلى الشهور العربية وكلاهما مرتبط بالعبادة .

ثانيا : لوحظ أن الأهلة... كانت تزدان بعضها بسبع دوائر وبعضها بستة دوائر وهى ترمز إلى أيام الأسبوع حيث كانت تعبر كل دائرة عن كوكب كما سبق ذكره.

ثالثا : الزخارف المشعة أو الدوائر المشعة ما هى إلا أشكال ترمز إلى قرص الشمس التى ترمز بدورها إلى السنة الشمسية وبالتالى ترمز إلى العام .

رابعا : كل من الشمس والقمر والنجوم أو الكواكب ترمز إلى السماء كما عبر الفنان عن الأرض بزخارف المثلثات التى نفذها الفنان على قاعدتها وقد مثلها بدلاً من تيجان الأعمدة .

خامسا : الدوائر العشر التى نفذت بين الرقبة والبدن ترمز إلى الليالي العشر آلتي أقسم بها الله فى سورة الفجر كما يرمز الديك الذى وضع بين الدوائر العشر إلى فجر كل يوم من الأيام العشر.

سادساً : يزين رقبة الإبريق سبعة عشر دائرة وهى ربما ترمز إلى مدلول فلكي حيث ترمز إلى البروج السبعة عشر .

سابعا : يعلو مقبض الإبريق اربعة طيور تتجه صوب الاتجاهات الأربعة ، وهذه الطيور ترمز إلى الجهات الأربعة الشرق والغرب والشمال والجنوب .

ثامنا : هذه الدراسه تقوى إلى حد بعيد نسب هذا الإبريق إلى العصر الإسلامي كما تقف دليلا على التقدم العلمى لدى المسلمين وازدهار علوم الحساب والفلك كما تقف دليلا على ورع المسلمين وتنفيذ زخارفهم بشكل يناسب عقيدتهم .

المصادر والمـــراجع :

القرآن الكريم :

ابن كثير (ابى الفدا إسماعيل) ت سنة ٧٧٤ :
تفسير القران العظيم الجزء الأول . مكتبة الـتراث - بدون تاريخ .
قصص الانبياء ، مطبعة الأخوة بجدة - بدون تاريخ .

ابن منظور (جمال الدين ابو الفضل محمد الأنصارى) : ت سنة ٧١١هـ:
لسان العرب تحقيق عبد الله على الكبـير وآخـرون ، دار المعارف .

البيرونى (ابى الريحان محمد بن أحمد البيرونى الخوارزمى) :
الآثار الباقية عن القرون الخالية ، -- نيـبزج سـنة ١٨٧٨

القرطبى (أبى عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري) ت سنة ٦٧١هـ :
الجامع لأحكام القـرآن ، الجـزء التاسـع - الهيئـة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧

الفيروز ابادى (مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى) ت سنة ٨١٧هـ :
القاموس المحيط - الجزء الرابع - الهيـئة المصريـة العامة للكتاب سنة ١٩٨٠

المقريزى (تقى الدين احمد بن على بن عبد القادر بن محمد) ت سنة ٨٤٥هـ :
المواعظ والاعتبار بذكر الخطـط والآثـار - الجـزء الأول ، طبعة مكتبة الآداب سنة ١٩٩٦ .

احمد عبد الرحمن عابدين : الفال"دراسة فى المضمون الدينـى وأثـره فـى الحيـاة السياسية والاجتماعية فى بلاد النـهرين "- مخطـوط ماجستير غير منشور-المعـهد العـالى للحضـارات الشرق الأدنى القديمة ، - بـلاد النـهرين- جامعـة الزقازيق سنة ٢٠٠٠ .

السيد سابق : فقه السنة، المجلد الأول (العبادات) مكتبة التراث سنة ١٣٦٥.

حسن باشا : القاهرة تاريخها وآثارها - القاهرة سنة ١٩٧٠

سعاد ماهر : الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ .

عبد العظيم أنيس : العلم والحضارة (الحضارات القديمـة واليونانيـة) دار الكتـاب العربى للطباعة والنشر، سنة ١٩٦٧ .

عبد الرحمن زكى : العلم المصرى، مطبعة وزارة الدفاع الوطنى، سنة ١٩٤٠ .

عفيف بهنسى : معانى النجوم فى الرقش العربى (بحث) ضمن أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول ، ايران ، سنة ١٩٨٣ ، دار الفكر بدمشق سنة ١٩٨٩ .

محمد عبد القادر محمد : ايران منذ فجر التاريخ وحتى الفتح الإسلامي ، الطبعة الأولى ، مكتبة ألا نجلو سنة ١٩٨٢ .

محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية مصر قبل العصر الفاطمى - الطبعة الأولى - مكتبة ألا نجلو المصرية سنة ١٩٧٤ .

المراجع الأجنبية المعربة :

إرثر كريستنسن : ايران في عهد الساسانيين - ترجمة يحى الخشاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨ .

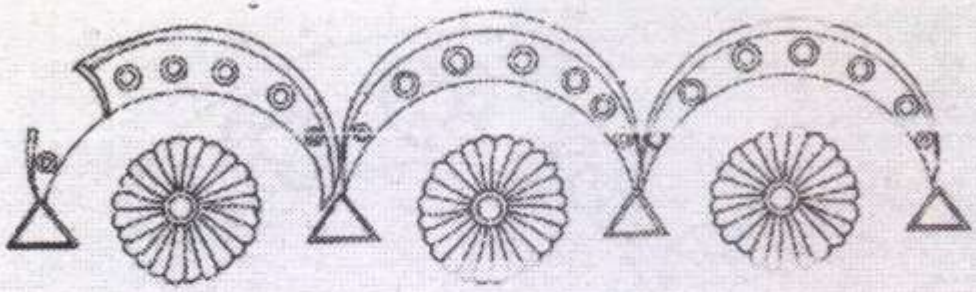
جورج بوزنر : معجم الحضارة المصرية ، ترجمة أمين سلامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ .

كوملان : الاساطير الإغريقيه والرومانيه ، ترجمه أحمد رضا محمد رضا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ .

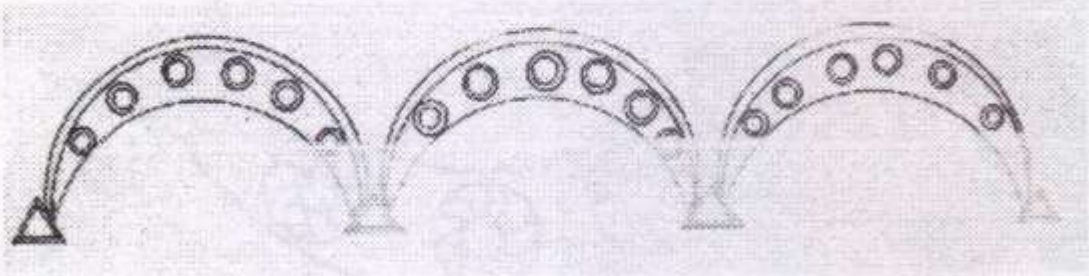
A. H. Smith: (M.A.): A catalogue of sculpture in department ot Roman Antiquities, British museum. London 1904

Gardinr (A.) Egyptian Grammar. 3rd Edition. Oxford 1979

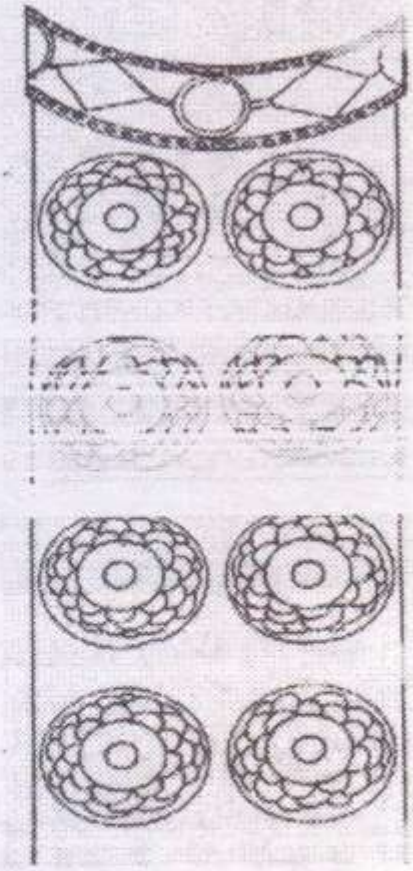
Rachel (H.) An Enameled bowl with (Solomon's seal) the meaning of pattern (Gild and enameled Glass from Middle East. British museum 1998



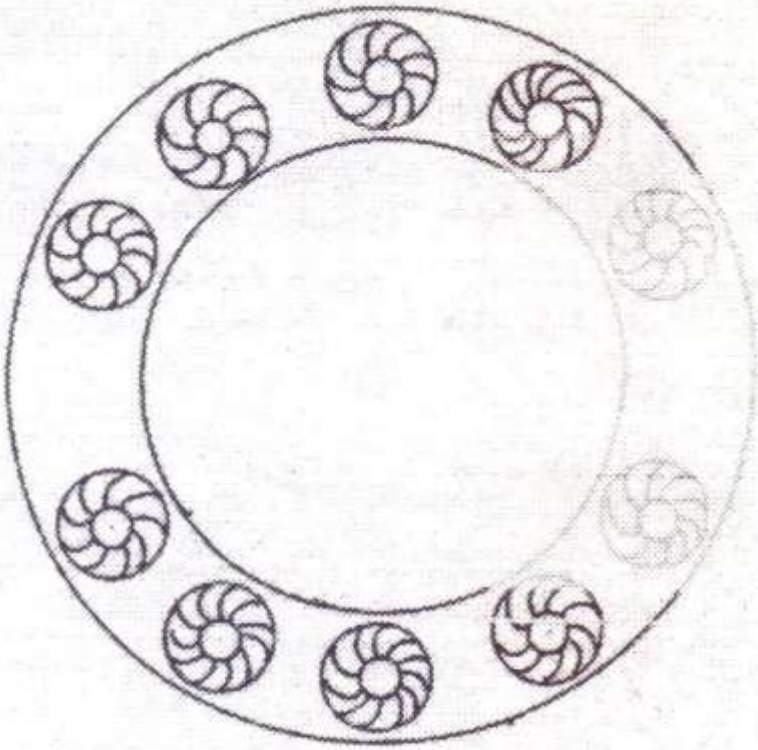
شكل (١) زخارف الاهلة بداخلها الدوائر السبع التي ترمز إلي أيام الأسبوع السبعة وأسفلها الشكل المشع الذي يرمز إلي قرص الشمس



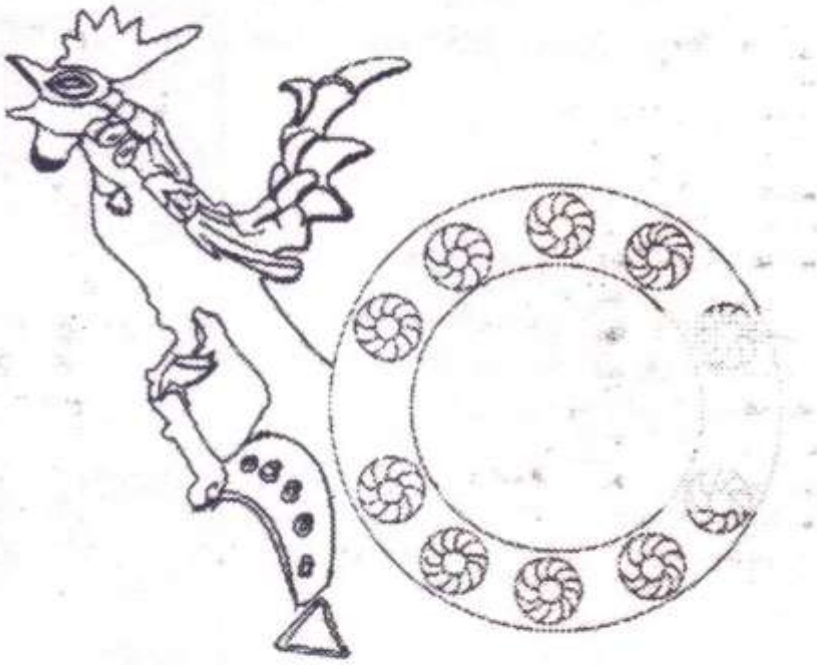
شكل (٢) زخارف الاهلة بداخلها الدوائر الستة التي ترمز إلي أيام الأسبوع السبعة واسفلها مثلثات ترتكز على قاعدتها ترمز إلي الأرض



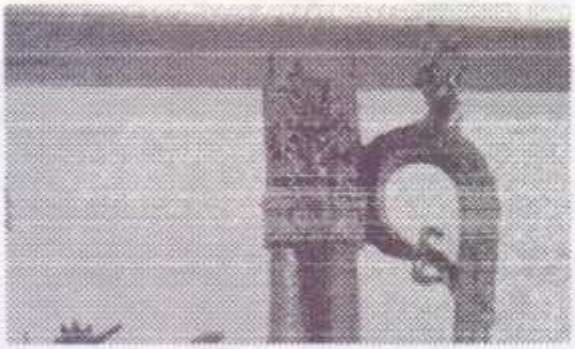
شكل (٣) أربعة دوائر من جملة السبعة عشر دائرة التي تزين رقبة الإبريق والتي ترمز إلي الأبراج السبعة عشر



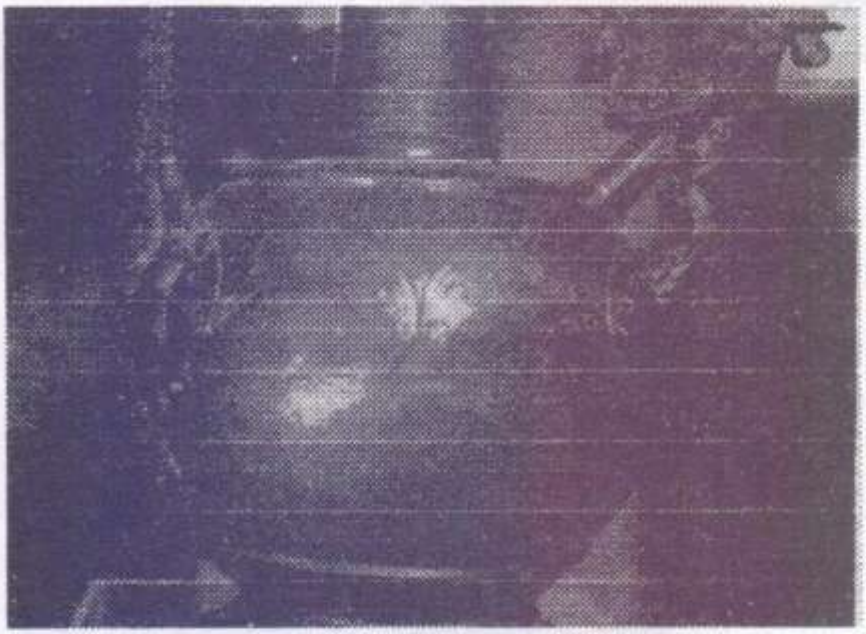
شكل (٤) الدوائر العشر التى تزين ما بين الرقبة والبدن والتي ترمز إلي الليالي العشر



شكل (٥) شكل توضيحى يجمع بين العشر دوائر التي ترمز إلي الليالي العشر ويوجد تمثال الديك بينها الذي يرمز إلي ضوء الفجر وبأسفل الديك الهلال الذى يرمز إلى الشهر ويزن الهلال التي ترمز إلي أيام الأسبوع.



لوحة (١)
منظر عام للإبريق المنسوب
إلي مروان بن محمد



لوحة (٢) تفاصيل لأشكال الأهلة التي ترمز إلي الشهور العربية
وإلى المواقيت وبداخلها الدوائر التي ترمز إلي أيام الأسبوع السبعة،
كما يوجد بأسفلها الأشكال المشعة التي ترمز إلى قرص الشمس
والتى ترمز بدورها إلي العام

لوحة (٣) أشكال الأهلة تزينها الدوائر السبعة التي ترمز إلي أيام الأسبوع

لوحة (٤) رقبة الإبريق ويبدو بها جانبا من الدوائر السبعة عشر التي تزينها، والتي ترمز إلي الأبراج السبعة عشر

لوحة (٥)
الصنبور الذي بهيئة ديك يصيح والذي يرمز إلي ضوء الفجر وهو بذلك يشير إلي ميلاد كل يوم من أيام الأسبوع السبعة المرسومة داخل الأهلة أو ميلاد فجر كل ليلة من الليالي العشر المرسومة بين الرقبة والبدن .

لوحة (٦)
الطيور الأربعة التي تعلو مقبض الإبريق والتي ترمز إلي الاتجاهات الأربعة .

الجامور في الصوامع المغربية*

في فهرس المصطلحات الحضارية التي استعملها الرحالة المغربي ابن بطوطة (ت٧٧٠هـ-١٣٦٩م) نجد ذكراً لكلمة الجامور مرتين اثنتين[١] وبالعودة إلي المجلد الأول من الرحلة التي نشرتها أكاديمية المملكة المغربية نجد أن الهامش رقم سبعة من الفصل الثاني المتعلق بمصر يتحدث عن الجامور الذي شاهده العبدري (ت٦٨٨هـ١٢٨٩م)، علي رأس منار الإسكندرية التاريخي عند رحلته الحجازية[٢] هذا المنار الإسكندراني الذي تقوم علي قاعدته اليوم قلعة قايتباي بالإسكندرية، والذي تذكره عبد الواحد المراكشي في كتابه (المعجب) عندما تحدث عن منار حسان بالرباط وقال إنه علي هيأة منار الإسكندرية[٣].

وقبل العبدري وابن بطوطة وجدنا مؤرخ الدولة الموحدية أبا مروان عبد الملك ابن صاحب الصلاة (٥٩٤=١١٩٨) عند حديثه عن جامع أشبيلية يذكره تحت اسم العمود العظيم قاصداً ما يصطلح علية بالجامور[٤] وقبل جامع أشبيلية وجدنا المؤرخين لجامع القرويين التي جددت في الفترة ما بين عهد الأدارسة والمرابطين عندما أمست فاس حليفة لبني أمية بالأندلس، وجدناهم يتحدثون (٣٤٥هـ=٩٥٦م) عن سيف الإمام إدريس الذي جعلوا منه جامورا لمنار جامع القرويين[٥].

والجامور في المصطلح المعماري الغربي (ويجمع علي جوامير) مجموعة زخرفية تتكون من عمود تنتظم فية ثلاث كرات تكون في الأغلب من ذهب خالص أو معدن مموه بالذهب أو من فضة، مختلفة الحجم، تتدرج من الكرة الأولى السفلى الكبرى، إلي الثانية التي تليها في الحجم ثم إلي الثالثة العليا التي تكون أصغر، تتوج بهذه المجموعة "صومعة الصومعة" كما يسميها ابن صاحب الصلاة، يعني القبة

---

* أ.د. عبد الهادي التازي :أستاذ معهد البحث العلمي بالرباط .

[١] رحلة بن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار تقديم وتحقيق عبد الهادي التازي نشر أكاديمية المملكة المغربية ١٤١٧= ١٩٩٧ جزء ٢ ص ١٣- ٤٠٦ رقم الإيداع القانوني ٣٢١-١٩٩٧ .

[٢] رحلة العبدري الحيحي تحقيق محمد الفاسي نشر جامعة محمد الخامس ١٣٨٨= ١٩٦٨ ص ٩٢ .

[٣] المعجب في تلخيص أخبار المغرب نشر شركة النشر المغربية ١٣٥٧= ١٩٨٣ مطبعة الثقافة - سلا ص ١٦٣ .

[٤] ابن الصلاة : المن بالإمامة تحقيق د. التازي ، طبعة ثالثة دار العرب الإسلامي ، بيروت ١٩٨٧ ص ٣٩٣.

[٥] د. التازي : جامع القرويين المسجد الجامعة بمدينة فاس ، طبعة ثانية ، دار المعرفة ،الرباط ٢٠٠٠ ص ٥-١٢ .

الصغيرة التي تعلو الصومعة ويسميها المغاربة بلهجتهم الدارجة (العزري) [٦] وهي التي يوجد في جوانبها الصاري الذي يحمل الفانوس الذي يضئ للناس عند أذان العشاء والصبح ، كما يحمل العلم الأبيض الذي يرفع عند حلول وقت الظهر والعصر، والعلم الأزرق إيذاناً بيوم الجمعة .

ومن الملاحظ أن هذه "المجموعة الزخرفية" قد تستعمل لتزين رأس خيمة ذات ميزة خاصة، كأن تكون خيمة للسلطان بين خيام متعددة تحمل اسم "آفراك"، وهو وزن بالبربرية يعني سياجاً يكون تقريباً مدينة كاملة متحركة من الخيام المتنوعة الأحجام، فيها ما هو خاص بحريم الخليفة ويحتوي علي القبة العظمى الخاصة بالخليفة نفسه، كما يحتوي علي بيوت للوزراء والكبراء هذا إلي المسجد وما يتصل به .

ومن الطريف أن نجد ابن الحاج النميري (ت بعد عام ٧٧٤ هـ) يخصص صفحات طويلة في كتابة (فيض العباب) لهذه المنشآة التراثية العظيمة التي تحمل اسم آفراك :" وآفراق السعيد كالبلد الواسع الأقطار، القائم الأسوار، البديع الاختطاط، الشريف الاستنباط المحكم الارتباط وهو في وضعة مستدير الساحة، بدري المساحة، قد صنع من شقاق الكتان الموضونة، وفضلاته الفاضله المصونة، وضوعفت طاقاته، وحذيت حذو القذة بالقذة مسافاته... إلي أن يقول : وله بابان أحدهما جوفي وهو المسمى باب الصرف وهو مفتوح لبيت علا سمكة السماك وأشرف علي المحلة إشراف البدر المنور الأحلاك والباب الثاني بقبليه أمام البرج الذي كاد يبلغ عنان السماء ويزحم النجوم المختومة كؤوسها بمسك الظلماء فسيح مجال الإطناب، عالي سادل الجلباب، شديد الأركان يفوق شامخ البنيان وزهي بجامور تحسد الثريا اجتماع تفافيحه، ويود الشفق لو كان بعض ذوائبه المرسلة إلا هز ريحه[٧].

ونحن إذا استشرنا كتب اللغة، ابن منظور مثلاً في تأليفه (لسان العرب) فإننا سنجد أولاً أن اللفظ العربي أصيل وهو لغة في الجمار (بضم الجيم وتشديد الميم المفتوحة) وهو قلب النخل ولبه: يكون رخوياً ليناً يتناوله الناس ويكون في أعلى النخلة.

ونقرأ عند ابن منظور أيضاً مما يعبر عن معنى القمة، أن الجامور يعني الرأس تشبيهاً بجامور السفينة يعني أعلاها، وهكذا نرى أن الكلمة تعني شحمة النخلة تكون في قمة رأسها، تقطع وتكشط فيوجد في جوفها لب كأنه قطعة سنام، وهي رخصة تؤكل بالعسل والكافور ...وجور النخلة قطع جمارها أو جامورها، وجمرت المرأة شعرها :جمعته وعقدته في قفاها ولم ترسله .

---

[٦] كلمة العزري : تعني بالدارجة المغربية العزب الذي لم يتزوج بعد، وقبة الصومعة فريدة بالفعل – معجم كولان ج ٥ ص ١٢٦٩ تحت إشراف زكية العراقي، معهد الدراسات للأبحاث والتعريب بتعاون مع المركز الوطني للبحث العلمي – باريس .

[٧] فيض العباب لابن الحاج النميري دراسة د. محمد ابن شقرون ، طبع دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٩٠ ص ٩٥ –٢٢٨.

ومن المعلوم أن الجامور متى قطع فإن النخلة تموت علي نحو ما يحصل إذا فصل الرأس عن الإنسان[٨] ولذلك فإن أهل النخيل لا يقربون إلي الجامور اللهم إلا في حالة ما إذا أصبحت النخلة غير ذات مردود أو أصابها ما حال دون عطائها، ففي هذه الحالة يقطعون الجامور ليتمتعوا به.

وبالمقارنة مع ما يوجد حول النخلة -كشجرة مقدسة- سواء في الديانة اليهودية والمسيحية والإسلامية فإننا سنقف في كل جزء من أجزائها علي ثروة هائلة من المفردات والتعابير التي تؤكد جميعها ما كان عند بعض الجهات من اعتبار كبير للنخلة لدرجة أن كانت معبودة عند بعض القبائل بعد أن كانت كذلك عند الإغريق[٩] .

وفي هذه الأجزاء اسم الجامور حيث نجد صدى في اللغة العبرية لهذه المادة (جمر) التي تعني الأوج والذروة وهم يقولون أن التلمود يتكون من مشنا وهو المتن وجمرا (كمرا) وهو الانتهاء والتمام .

والجامور في دارجة أهل الخليج هو ما يعرف تحت اسم"الجيب"كما ان الجامور هو المعروف في اللسان البربري تحت اسم اكنيض٠٠٠

ومن المهم أن نبحث عن الجامور -كمادة نباتيه-في كتب الطب ايضا ،وهكذا سنجد أن ابن البيطار مثلا يخصص فصلا تحدث فيه عن الجامور أو الجمار وينقل عن جالينوس ان اليونان يسمون قلب النخله بالجمار يريدون به الجزء الأعلى منها،كما ينقل عن ديسقوريدس قولة:ان الجمار إذا آكل وطبخ يعمل ما يعمله الكفري (بضم الكاف والفاء وفتح الراء مشددة :غشاء طلع النخل أي زهره)،أي انه يتخذ من لدن العطارين والعشابين لتخفيض الادهان،أي جمعها وتغطيتها ،وإذا خلط بالضمادات نفع في أوجاع الكبد ،وأذ غسل الشعر بطبيخه سوده،وإذا شرب طبيخه وافق من كان به وجه الكلي أو المثانة والاحشاء٠٠

وقد انتقل مفهوم الجامور -كمادة نباتيه-تقع في النخله،وتكلف الذين يريدون الوصول إليها الكثير من الجهد والخبره،أقول انتقل هذا المفهوم إلى معنى آخر يعبر عن معنى الشموخ والعلو٠٠ حيث وجدنا الجامور يعنى كما قلنا أنفا تلك المجموعة من التفاحات أو الرمانات كما يمنوها بالأندلس التي يختار لنصبها أعلى المنارات أو أعلى الخيمات٠٠

---

[٨] د. إبراهيم السامرائي : كتاب النخل لابن وحشية ، مجلة المورد البغدادية مجلد ١ عدد ١-٢ سنة ١٣٩١= ١٩٧١، د.جزيل عبد الجبار الجومرد : كتاب النخل لابن العوام لابن وحشية ، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني العدد ٥٧ عام ١٩٩٩.

[٩] عبد الوهاب الدباغ : النخيل والتمور في العراق، مطبعة الأمة بغداد ١٩٥٦ . جعفر الخليلي : التمور قديما وحديثا ، مطبعة المعارف - بغداد ١٩٥٦ . عباس العزاوي : النخل في تاريخ العراق ١٣٨٢=١٩٦٢. توفيق الفكيكي : شجرة العذراء يصورها أدب النخيل ، طبعة ثانية مزيدة وضع إضافاتها : عبد الهادي الفكيكي ، قدم لها عبد الحميد الرشودي ، طبعة ثالثة في فجيج المغرب ١٤٢٣=٢٠٠٢ تقديم عبد الهادي التازي .

وقد أثبت دوزي DOZY الجامور في ذيله على القواميس العربية،مادة جمر مشيرا إلى أفاده العبدري سالف الذكر والقائلة:ان الجامور الكبير كان موجودا فوق منار الاسكندر يه وأنه كان يعلوه جامور آخر دونه٠٠وقد أضاف إلى هذا ابن الخطيب في أحد تأليفه المخطوطة ذكرة على هذا النحو ،:"الطاعن في بحر الجو بالجاموز الهائل٠٠

وقد امتد استعمال هذه الزينة المعمارية على امتداد منطقة الغرب الإسلامي من فاس الى تلمسان إلى تونس ثم إلى اشبليه، أي المنطقة التي بقيت بعيده عن التأثير المشرقي بما فيها منطقة المماليك والعثمانيين ٠٠

وقد تكون تلك التفافيح أو الرمانات ثلاثة ،وقد تصل التفافيح أحيانا إلى خمسة على نحو ما نجده في منار جامع القرويين بفاس ،وأحيانا تقتصر على أربع على نحو ما كان في جامع اشبيلية بالأندلس (الخيرالدا) ،ولكن الجامور في معظم الحالات لا يتجاوز الثلاث كما أسلفنا ،وهو ما اعتمد عليه المعمار المغربي في منار الكتبيه بمراكش وفي منار مسجد الحسن الثاني بالدار البيضاء.

لقد وجدنا ذكرا لهذا المصطلح الحضاري في رحلة ابن بطوط مرتين – على ما أشرنا – مرة أولى بمناسبة ذكر منار مسجد يقع في الأندلس وتحديدا في مدينة برشانة pirrchena على بعد نحو خمسين كيلو مترا شمال ألمرية ،ومرة ثانية عند حديثه – وهو في بلاد (أوزبك) عن ترتيب القوم في احتفالات العيد ... وينزل يقول ابن بطوطة جميع الأمراء الكبار والصغار وأبناء الملوك والأمراء والوزراء والحجاب وأرباب الدولة يتمشون بين يدي السلطان على أقدامهم إلى أن يصل السلطان إلى الوطاق (بكسر الواو هو افراك) وقد نصبت هناك باركة (خيمة) عظيمة لها أربعة أعمدة ، وفي أعلى كل عمود جامور من الفضة المذهبة ، له بريق وشعاع [١٠].

وهكذا فالجامور يلازم المنارات والقباب وهو رمز لزينة الزينة ... لفظ ما يزال إلى اليوم حيا في الاستعمال المغربي السائر عندما يتحدثونى عن شخصية بلغت مركزا متميزا في الشهامة والفضل يقولون عنها : تستحق القبة والجامور !

وربما وجدنا الجامور مرفوعا على بناية محترمة هنا أو هناك وقد نجده على ظهر تاموسية لكبير من الكبراء أو على أركانها الأربعة كذلك ...

وقد تسائل أحد الدبلوماسيين من العلماء الباحثين الأكاديميين الإسبان : هل إن هناك سرا خاصا وراء اختيار هذا العدد أو ذاك ؟ ثلاثة أو أربعة أو خمسة [١١]..؟

ونحن إذ نرجح أن يكون اختيار العدد خاضعا لمزاج المهندس أو صاحب المبنى أو الصانع الذي "تكون عينه ميزانه " ... كما يقولون ! نحن مع ذلك نرى أن الأمر ربما كان أبعد من هذا بمعنى أن الذي يختار رقم الثلاثة يقصد إلى التذكير بالثارات الثلاث

١٠- رحلة بن بطوطة المسماة تحفة النظار ، مصدر سابق ج ٢ ٣٦٩-٤٠٥ ، ج ٣ ٢٥١- ٤١٥.

١١- التازي: المسجد في المأثور الإسلامي – مسجد الحسن الثاني رقم الإيداع القانوني ١٩٩٣/ ٦٥٥.

الحاسمة في حياة المسلم المؤمن : الحياة والموت والنشور : "منها خلقناكم ،وفيها نعيدكم ، ومنها نخرجكم تارة أخرة "وفي الناس من ذهب إلى أن اختيار رقم الأربعة كان إشارة إلى العصور الأربعة في تارخ البشرية :عصر آدم، وعصر نوح، وعصر موسى ، وعصر محمد ... وهي العصور التي ترمز إليها الآية الكريمة :"والتين ، والزيتون ، وطور سينين ، وهذا البلد الأمين "...

أما الذين كانوا يعتمدون رقم الخمسة ، فقد وجدوا في الفرائض اليومية الخمس مايبرر القول بأن رقم خمسة يوحي بالتنبيه الدائم والمستمر الى الاهتمام بالفرائض الخمس ،وقد قرأنا في الأشعار الكثيرة التي قيلت في (الجامور – السيف)المرفوع على منار القرويين ما يشير إلى هذا :

وليس ارتفاعي في المنار لكربة ولكنه كي يعلم الحق جاهله

أحضن على الخمس التي فاز أهلها ومن حاد عن أوقاتها أنا قاتله !.

ولو أن هذه الأقوال لا تعدو أنها مجرد افتراضات ، لكنها – مع ذلك – تعني اهتمام الناس بمسألة الجامور ،كما تعني بسر الأرقام التي أخذت كثيرا من اهتمام الذين ألفوا عن الأعداد وأسرارها واعتمدوا عليها في حل بعض المغيبات من أمثال الأمام ابن برجان دفين مراكش ، ومحيي الدين ابن عربي دفين دمشق الشام [١٢].

وقد عوضت هذه المجموعة أو الجامور كما نسميه بكل بساطة ، عوضت في المساجد المشرقية بشكل هلال ينصب في أعلى قبة منار المسجد عوضوا به شكل الصليب في الكنائس المسيحية..

ومع هذا فإننا نلاحظ أن الباني المدنية ،في العالم الغربي ، تشتمل أحيانا على هذا الجامور وأعتقد أن البنائين والمهندسين تأثروا في هذا التقليد عن طريق الأندلس التي – كما رأينا – كانت ترى في هذا الجامور ما يزيد في رونق البناء ، ولا أستبعد التأثر أصلاً بفكرة الاحترام الذي يضفي على النخلة بما فيها الجامور الذي يتوج أعلاها ، التأثر بتلك الفكرة لجعل الجامور رمزا للسيادة والسمو عندما رفعه على منارة أو على قبة في أفراج ...

وقد اهتم الأجانب الذين اشتغلوا بالدراسات المغربية ، اهتموا به في مذكراتهم ليس فقط من حيث عدد التفاتيح ولكن كذلك من جوانب أخرى : أسباب إختيارها أساسا ليجمل بها المنار، الكاتب الانجليزي طوماس بيلو(thomas pellow) الذي كان أسيرا بالمغرب أيام الدولة السعدية ، وجدناه يتحدث في مذكراته عن التفافيح الثلاثة التي تنتظم في جامور جامع مراكش [١٣].

---

[١٢] الشجرة النعمانيةفي الدولة العثمانية مخطوطة بالمكتبة العامة جامعة الإسكندرية – قسم المخطوطات رقم ٢١٦.

[١٣] La relation de thomas pellow , une lecture du Maroc an 18 Siecl, Magali Morsy , R 110 note 76 III editions recherche sur les civilsations , paris 1983 .

يبدو أن النقل عن تأليف الحسن محمد الوزان الفاسي المعروف عند الأوروبيين باسم،(ليون الافريقي) تأليفه المسمى، (وصف إفريقيا) المترجم من الايطالية إلى الفرنسية ، بما يحتو ي عليه التأليف من غموض ،خلق المجال لكثير من الأراجيف حول هذه التفافيح نظرا لذكر التأليف لبعض الأعلام الشخصية التي فهمها المترجم الفرنسي على أنها تعني العهد الموحدي فعلق عليها حسب هذا الفهم ،وفهمها اخرون على أنها تعني المنصور السعدي ، وقد ترددت بعض الترجمات العربية بين متابعة تعليقات الترجمة الفرنسية وبين الصمت المطلق عن التعليقات ! !

ويهمنا هنا حديث ابن الوزان عن القبة التي تعلو المنار المتناهي الجمال ، والتي ركز عليها عمود فيه ثلاث تفاحات من ذهب تزن مائة وثلاثين ألف مثقال إفريقي ، أكبرها التفاحات السفلى وأصغرها العليا ...

قال : وقد أراد بعض الملوك أن يزيلوا هذه التفاحات ويسكوها نقدا عندما اشتدت حاجتهم إلى المال ، ولكنهم في كل مرة تحدث لهم حادثة غريبة تلزمهم ترك التفافيح في محلها ..! ثم يقول ابن الوزان: وفي أيامنا هذه أراد ملك مراكش الذي كان عليه أن يصد هجمات المسيحيين البرتغاليين غير مبال بإصرار العامة على بقاء التفاحات في مكانها ! فقرر أن ينزع هذه الكرات لكن السكان منعوه من ذلك بحجة أنها تمثل أشرف حلية لمراكش ..!

ويختم ابن الوزان بهذه المعلومة التي زادت في اعتقاد بعض المعلقين بأن القصد إلى أيام المنصور السعدي ، وليس إلى المنصور الموحدي ، يقول ابن الوزان : ونقرأ في كتب التاريخ أن زوجة المنصور بعد أن بنى زوجها هذا الجامع أرادت أن يكون لها أيضا نصيب في تأثيثه ، فباعت حليها من الذهب والفضة والجوهر الذى كان الملك أعطاها إياه عندما تزوجها ، وأمرت بصنع التفاحات الذهبية الثلاث التي تعطي أبهى منظر لقبة الصومعة[14] .

ويتأكد لدي أن ابن الوزان يتحدث عن الفترتين معا : فترة المنصور الموحدي ، وفترة المنصور السعدي ، وبهذا نفهم الرواية التي تقول : إن التفافيح كانت من بين الهدايا التي صحبت الأميرة الموحدية زينب في زفافها للأمير الحفصي بتونس[15] .

---

[14] Jean – Leon l'africaine : Description de l'afrique trad. Par A. Epaulard, Paris 1956 TI .104.
وصف افريقيا للحسن بن محمد الوزان الزياتي ، ترجمة من الفرنسية إلي العربية د. عبد الرحمن حميدة، جامعة الإمام محمد بن سعود – كلية العلوم الاجتماعية – المملكة العربية السعودية – الرياض ١٣٩٩ ص ١٤٣.
وصف أفريقيا ترجمة عن الفرنسية محمد حجي، محمد الأخضر دار الغرب الإسلامي ١٩٨٣ طبعة ثانية ج أول ص ١٣١.

[15] د. التازي : التاريخ الدبلوماسي للمغرب ج ٦ ص ٢٣١ – ٢٣٧ رقم الإيداع القانوني ٢٥/ ١٩٨٦.

كما نفهم الرواية التي تقول إن التفافيح كانت هدية من الأميرة عودة (مسعودة) زوجة المنصور السعدي إلى الجامع الذي يحمل اسمها في مدينة مراكش ...

وبين أيدينا مصدر عربي أصيل لجامور منار إشبيلية ، مصدر شاهد عيان ،هو ابن صاحب الصلاة سالف الذكر الذي يقول بالحرف : "زنة العمود الذي يحمل التفافيح مائة وأربعون ربعا ، وكان عدد الذهب الذي طليت به هذه التفافيح الثلاث الكبار والرابعة الصغرى سبعة آلاف مثقال كبار يعقوبيه ...

وقد حملت التفافيح على العجلات مجرورة ورفعت بالهندسة حتى أعلى صومعة الصومعة المذكورة فكادت تعشى الأبصار من تألقها بالذهب الخالص الابريز وبشعاع رونقها ... وذلك يوم الأربعاء ربيع الآخر عام أربعة وتسعين وخمسمائة بموافقة التاسع عشر من مارس العجمي(١١٩٨)[١٦].

ويقودنا الحديث عن الجامور إلى ما يحكى عن هذا الموضوع مما لا يخلو من فائدة، مما قد نسميه (ثقافة الجامور) لاسيما وهو معدود – كما رأينا من التراث المعماري الخاص ببلاد المغرب ...

وهكذا قد سمعنا من بعضهم أن التفافيح كانت توضع فيها الرسوم والعقود التي تتضمن اسم المؤسس والباني ، وهي المقولة التي لم أجد لها ما يؤديها مما وقفت عليه لحد الآن ... ولقد قرأنا عن المؤرخ الفرنسي كاسطون دوفيردان في كتابه عن (تاريخ مراكش) أن أحد ملوك إفريقيا السوداء (كاو) أهدى ابنته في القرن الثامن عشر للعاهل المغربي ومعها أربع تفاحات ذهبية كبيرة ، وفي المعلقين من كان يرى أن التفاتيح كانت هدية من أمير إفريقي لملك المغرب عندما كان في طريقه إلى مكة. والمهم في هذا أو ذاك أننا نقف على جانب من جوانب التواد المتواصل بين ملوك المغرب وبين باقي ملوك إفريقيا من الذين يحكمون المماليك التي تقع جنوب المغرب . وقد نقل توربي ديلوف في كتابه بعنوان إفريقيا الغربية في الأدبيات الفرنسية في القرن السادس والسابع عشر[١٧] ما يمكن أن نقول إنه أصل كل ما ذكره الغربيون عن (الجامور) وعن التفاتيح في المصادر الأوروبية ...

وحسبما نقله هذا المؤرخ فإنه منذ ما قبل القرن السادس عشر سمعنا عن حكاية امتدت أطرافها إلى تونس حيث نجد أن جامور جامع تونس يحتوي على تفاحات كانت في الأصل هدية صحبت أميرة موحدية وهي تزف إلى زوجها الأمير الحفصي بتونس ... وينبغي هنا أن نعيد إلى الذاكرة حديث الأميرة الموحدية زينب التي اعترض طريقها قراصنة من صقلية في قصة مثيرة أشرنا إليها قبل قليل وقعت أحداثها على عهد الموحدين[١٨] .

---

[١٦] ابن صاحب الصلاة ، مصدر سابق

[١٧] F. Turbet : l'Afrique barbaresque dans la litterature francaise aux XVI et XVH siecles p.67-70.

[١٨] د. التازي : التاريخ الدبلوماسي للمغرب ج ٨ ص ٢٣١-٢٣٧ مصدر سابق .

وحسبما تحكيه كذلك الأسطورة الرائجة فإن زوجة المنصور السعدي كانت قد أفطرت ذات يوم من رمضان بمراكش ... ورأت أن تكفر عن مخالفتها ببناء يحمل إسمها وتزين جاموره بتفافيح صاغتها من الحلى الذي كانت تملكه على نحو ما أشرنا إليه[١٩].

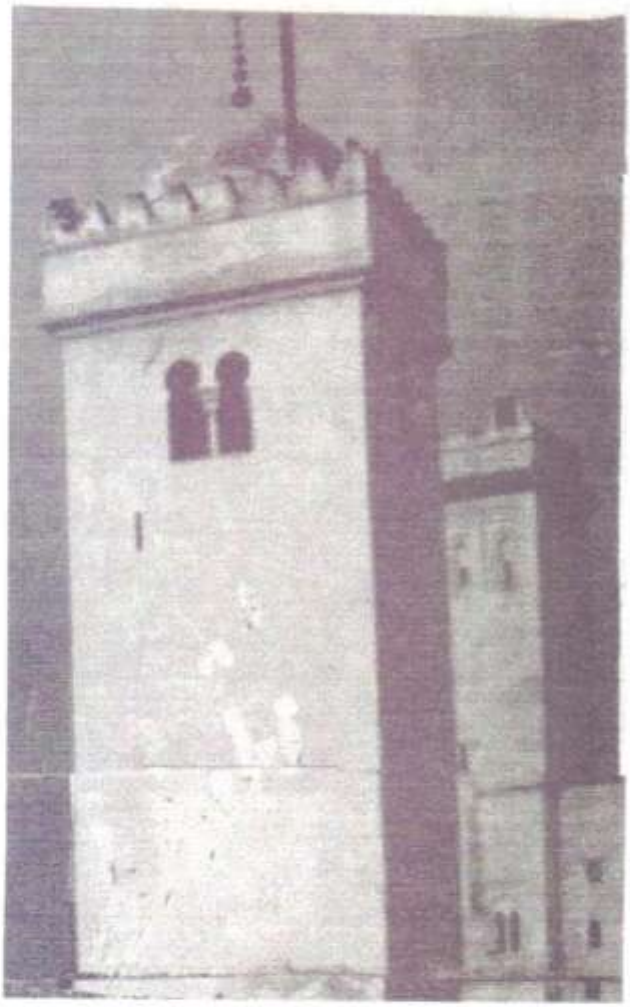
وتلخيص الحديث أننا أمام مفرد لغوي ومادة طبية ومصطلح حضاري يضرب في جذور التاريخ ، وقد ظهر اسم الجامور واضحا في المصادر المغربية والأندلسية وطوال العهد الادريسي ثم العهد المرابطي والعهد الموحدي الذي إهتم ببناء المعالم الثلاثة : الكتبية بمراكش ، والخير الدا بإشبيلية وحسان بالرباط تخليدا لانتصار الموحدين في موقعة الأرك[٢٠] عام ٥٩=١١٩٤.

واللفظ أخيرا أصبح يحمل في المغرب اسم جائزة كبيرة تمنح لأفضل وأحسن أداء في البرامج الإذاعية والتلفزيونية .

---

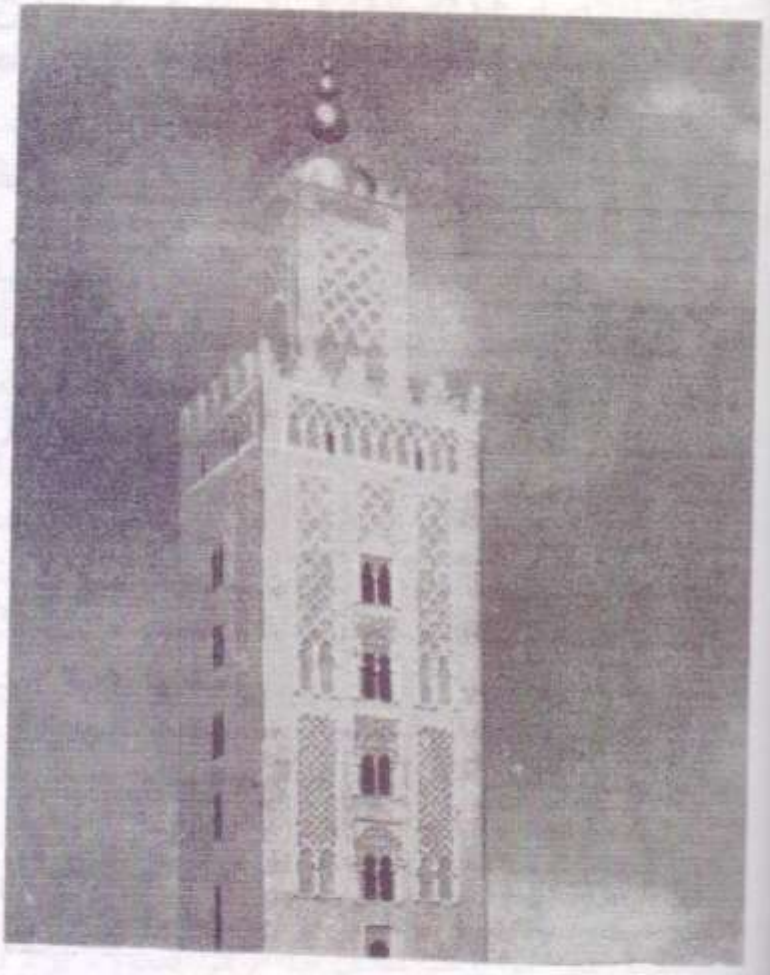
[١٩] د. التازي : المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي ١٤١٣ - ١٩٩٢ نشر الفنك الدار البيضاء بمشاركة Friedriche Ebert Stiftung ص ٢٣١ .

[٢٠] د. التازي : التاريخ الدبلوماسي للمغرب ج ٦ ص ٥٣ مصدر سابق .



منار القرويين

مسجد الحسن الثاني



جامع إشبيلية

منار الكتبية

تمثال متحف تاريخ الفن في فيينا رقم ÄOS 8184
(تحليل ديني وفني)*

لم يكن حجم التمثال هو الذي يحدد أهميته لدى المصري القديم ، فهناك العديد من التماثيل الصغيرة تعطى انطباعا لدى البعض بأنها ذات قيمة ومكانة أقل من التماثيل الضخمة ، إلا أننا لو دققنا في المغزى من بعض هذه التماثيل الصغيرة سنجد الكثير من المعاني والرموز الدينية آلتي قصدها الفنان المصري القديم الذي أنتج العديد من الفنون ليست من أجل الفن بل لخدمة أهداف أغلبها دينية ترتبط بعقيدة البعث والخلود ، حيث حددت الدوافع الدينية كثيرا من أساليب الفن المصري القديم، فخصص الفنان للدين معظم إنتاجه.

ومن بين هذه التماثيل الصغيرة تمثال نادر غير منشور ويوجد في متحف تاريخ الفن بفيينا (شكل ١)[١] inv.no.ÄOS 8184 .

أولا:الدراسة الوصفية للتمثال .

الارتفاع:حوالي ٥ سم.

مادة الصنع:القاشانى.

حالة الحفظ:جيدة.

التأريخ:غالبا العصر المتأخر (أ سرة ٢٦؟).

مكان العثور عليه:غير معروف.

المكان الحالي:متحف تاريخ الفن بفيينا.

الوصف:يظهر قزم أصلع عاري الجسد قميء الشكل وكبير الرأس ، له شفاه غليظة وأنف كبير وعيون واسعة وأذن صغيرة ورقبة قصيرة وسيقان مقوسة وبطن كبيرة ، مع ظهور عضوه التناسلي.

يعلو رأسه جعران ، ويقف القزم على تمساحين ويقبض باليد اليمنى على رمز إلهي يجثم على كتفه الأيمن على هيئة طائر الباشق (وهو نوع من الطيور الجارحة) ورأسه مفقودة ، وتكرر هذا الوضع أيضا بيده اليسرى ، ومن خلف ظهر القزم تقف سيدة مزودة بأجنحة الرخمة(أنثى النسر) وتمتد من ذراعيها (شكل ٢)، بينما تقف ايزيس على يمينه ونفتيس على يساره ويعلو رأس كل واحدة منهما العلامة الهيروغليفية الدالة على اسمها والخاصة بها (شكل ٣).

• د.مها القناوى: مدرس بكلية الآثار – جامعة القاهرة .

(١) Kunst Historisches Museum , Vienna ,inv.no.ÄOS 8184

ثانيا:الدراسة التحليلية للتمثال.

بالرغم من عدم الدقة في تنفيذ التمثال ورخص المادة المنحوت منها وصغر حجمه ، إلا أن الفنان أضفى عليه مظاهر الغموض والتقديس وبلغ غاية التأثر والترغيب وأهتم بأن يراه المتعبدون من جميع الجهات وأظهره كما لو كان كتلة واحدة حتى لا يكون عرضة للكسر.

ويندرج هذا التمثال تحت قائمة أشكال الـpataikos إلا أنه يحتوى على مغزى ديني عظيم نادرا ما نشاهده في هذا النوع من التماثيل .

أما عن "الباتك" أو patäke ,pataikos ,pataiken , pataikoi فهو تعبير أو مصطلح استخدمه هيرودوت (III,37) لشكل قزم قميء فنيقى كان يزين مقدمة المراكب أحيانا للحماية ، وقد استعاره الفنيقيون من "الباتك" المصري (شكل ٤) وهو عبارة عن هيئة إنسانية كاملة ولكنها ليست مغرية ، فمظهرها مظهر طفل ناقص التكوين ذو أعضاء مشوهة وقريب الشبه بالقزم ونجده كثيرا بعد الدولة الحديثة .

كان دور "الباتك" متصل بالسحر ومساعدة الناس وحمايتهم ودفع الأذى عنهم من مختلف الحيوانات والحشرات والزواحف الضارة والكائنات الشريرة ، وقد أخذ هذا الدور نفسه الأرباب شو ، بس ، حورس الطفل أو حربوقراط ، وكثيرا كانت الأرباب تمتزج معا لتكون حمايتها أقوى كما يظهر على لوحات حورس .

أرتبط "الباتك" بالمعبود بتاح القزم وهو ما تشير إليه تسميته التي نقلها هيرودوت ، والذي قال أنه وجد تمثال لبتاح في صورة قزم بمعبده في منف يرجع إلى العصور المتأخرة من التاريخ المصري[٢] .

لقد أرتبط الأقزام بالمعبود الخالق بتاح حامى الصناع والحرفين والفنانين لأنهم كانوا غالبا صناع يدويين مهرة بارعين حيث صوروا كثيرا في مناظر صناعة الحلي في الدولة القديمة[٣] .

أما عن السيدة التي تقف خلف ظهر التمثال و لم يذكر اسمها فهي مزودة بأجنحة الرخمة أو أنثى النسر تمتلك من ذراعيها التي تظهر بدون مراعاة للنسب التشريحية

---

(٢)Grffiths ,J.G.,"Patäke"in:LÄ IV (1982),914;Shaw,I.,&Nicholson,P.,British Museum Dictionary of Ancient Egypt,Cairo,1996,219;Hückel,R.,"Über Wesen und Eigenart der Pataiken"in:ZÄS 70(1934),103ff;Andrews,C.A.,Amulets of Ancient Egypt,London,1994,38f Bonnet,H.,Reallexikon der Ägyptischen Religions Geschichte, Berlin,1953,584

ارمان،(ادولف)، ديانة مصر القديمة ، ترجمة ومراجعة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى ، القاهرة ، ص١٦٧،٣٤٦.

(٣)Griffiths,J.G.,op.cit.,914;Van Dijk,J.,"Ptah"in:Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Redford,D.B.,vol.3,Cairo,2001,75;Markowitz,"Jewelry"in:OEAE,vol.1,Cairo,2001,204; Holmberg,S.,The God Ptah,Lund,1946,182ff.;teVelde,H.,"Ptah"in:LÄ IV(1982)1177:1180; Shaw,I.,&Nicholson,P.,op.cit.,230.

للجسد كما يظهر وجهها في وضع جانبي، أما باقي جسدها فهو في وضع أمـــامي ، و ترتدى رداء ضيق طويل يظهر تفاصيل جسدها من أسفله و لها شعر مستعار طويـل و يظهر فوق رأسها ما يشبه قرص الشمس (شكل ٢) فربما تكون في الغالب ربة السـماء نوت، أحد تاسوع هليوبوليس الذي علي رأسه رب الشمس أتوم رع، وأبنـــه شـــو رب الهواء و تفنوت ربة الرطوبة و أخت و زوجة جـــب رب الأرض و أم أوزوريـــس و إيزيس و نفتيس و ست، و تبعا للأسطورة فهي تقوم بحماية رب الشمس رع و مسئولة عن ميلاده يوميا، فكانت تبتلع قرص الشمس عند الغروب في كـــل مســـاء ثـــم تقـــوم بولادته في كل صباح ،و بذلك يتضح لنا أهمية "أم الآلهة" نوت كما وصفت في الفقـــرة ٨٦٤ من نصوص التوابيت ، بالإضافة إلي ذلك لعبـــت نـــوت دورا فـــي المعتقـــدات الجنزية فكانت تصور داخل التوابيت لتحمى الموتى بجناحيها كما ساعدت فـــي ابنـــها أوزيريس[٤].

<u>أما عن شكل جناح الربة</u> فهو قريب الشبه بأجنحة الرخمة التي تتميز بأنها شديدة القـــوة و كبيرة الحجم، و عندما تنشر فهي تفوق قدرة أي طائر سماوي آخر ، و يعطى هـــذا قدرا كبير من الحماية وهي تغطى صغارها ، و يجب الإشارة هنا إلي أن الربة نـــوت قد سبق أن شكلت في هيئة الربة نخبت الرخمة في إحدى صدريات الملك توت عنـــخ آمون ، كما اجتمعتا في هيئة آدمية مجنحة على تابوت يويا من الدولة الحديثـــة ، كمـــا تساوت الربتان عندما رفع المصري القديم نخبت إلى مصاف الربات الأمهات و التـــي كانت من بينهن الربة نوت ، كما كان من بين ألقاب نخبت في نصوص الدولة الحديثـــة لقب"nbt pt" أو "سيدة السماء" و المعروف لدينا بأن نوت هي ربة السماء أو بقرتـــها، مما يشير إلي التأثير و التأثر المتبادل بين الربتين[٥].

<u>أما عن الجعران الذي يعلو رأس التمثال</u> فربما يكون "خبر" رب الشمس المشـــرقة ،أو شمس الصباح،أو تجسيد للشمس الوليدة وهو أحد تجليات رب الشمس في هليوبوليـــس حيث ميز المصري القديم بين ثلاثة مراحل تمر بها الشمس عند الشروق (خـــبر) ، و الظهيرة (رع) ، و الغروب (أتوم).

فلقد تصور المصري ربة السماء على هيئة امرأة و تحدث عن مراحـــل نمـــو طفلـــها الشمس الوليد الذي ينمو أثناء النهار و يصير رجلا، ثم كهلا في المساء ، وتبتلعه أمـــه

---

(٤) Kurth,D.,"Nut",in:LÄ IV, 1982,535:541;Altenmüller,B.,"Herrin des Himmels...",in:LÄ III(1977),1154;Lesko,L.H."Nut"in: OEAE, vol.2, 2001,558f;Shaw, I., Nicholson, op.cit, 207.

(٥) Aldred , C. , Jewels of pharaohs, New York, 1980, pl. 92, Houlihan, P.f, The birds of ancient Egypt, warminster, 1986, fig.58, Morenz, s., Die Ägyptische Religion, Stuttgart, 1960, 134. ؛عزة فاروق ،الإلهتان نخبت وواجيت منذ أقدم العصور و حتى نهاية الدولة الحديثة ، رسالة دكتوراه إشراف :على رضوان ، القاهرة ١٩٩٧،ص٣٩،٤٦،١٦١،١٦٢.

ليختفي ثم يظهر في العالم السفلي، و في الفجر تخرجه أمه من جديد (=مراحل الحياة حيث الميلاد ، و الموت ، و البعث).
بالإضافة إلي ذلك أرتبط أيضا الجعران بفكرة الخلق تلقائيا و كذلك بعقيدة البعث.[٦]

ثالثا:الآراء المقترحة حول التمثال:

ربما أن هذا التمثال يتعلق بتفسيرات المصريين لإحدى الحقائق الكونية التي تحيط بهم ثم صبغها الفنان في تلك الفترة بالصبغة الدينية و العقائدية و ربطها بعقيدة البعث و الخلود.
و الحقيقة الكونية هنا ترتبط غالبا بميلاد و شروق الشمس يوميا كل صباح، حيث كان يتم في الساعة الثانية عشرة من ساعات الليل عبر العالم السفلي كما جاء في "كتاب إمدوات" كتاب العالم السفلي ما قدر مهد له منذ الساعات الأخيرة ؛ فقد استقر في الساعة العاشرة جعل (جعران) إلي جانب رع ، و في المغار الذي يطلق عليه "نهاية السحر" تجر سفينة الشمس من جوف ثعبان طوله ١٣٠٠ ذراع ،و عندما تخرج ثانية من بين فك الثعبان إذا برب الشمس يصبح هذا الجعل . لقد تحول إلي خبري رب شمس الصباح ،و بينما يظل جسده القديم في العالم السفلي يستقبل شو الجعل، و يخرج المعبود الجديد من العالم السفلي و يستقر في زورق الصباح ، ثم يصعد في حضن ربة السماء [٧]؛ ليمثل الساعة الأولي و الثانية من شمس الصباح و التي ترتبط بالطفل الوليد .
و يصف كتاب النهار بمعبد أدفو المسجل علي إفريز صالة الأعمدة الكبرى C من الناحية الجنوبية والشمالية الرحلة النهارية لمركب الشمس منذ ميلادها من رحم الربة نوت، وحتى الغروب حين تبتلعها. و لقد أتخذ رب الشمس في كل ساعة صورة مختلفة ، ففي الساعة الأولي و الثانية يظهر على هيئة الطفل الوليد ، و كانت كلا من ايزيس ونفتيس من بين طاقم المركب،وفى الساعة الثالثة يظهر بهيئة مركبة من الأسد و الصقر و هكذا...، و يظهر في جميع مناظر رحلة الشمس عملية الصراع مع قوى الشر المختلفة[٨].

---

(٦)Griffiths , J.G., "solar cycle" in: Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt , Redford , D.B. , vol. 2, Cairo 2001, 477, Bianchi, R.S., "scarabs", in: OEA vol. 3 2001, 179, Pirelli, R., in: The Treasures of the Egyptian Museum, Italy, 2000, 376.
كونج (ايفان) ، السحر و السحرة عند الفراعنة مترجم القاهرة ،١٩٩٩،ص٤٠٨؛ ارمان ،المرجع السابق ، ص١٦؛ بوزنر معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة سيد توفيق ، القاهرة ١٩٩٦،ص١٢٣.
(٧)أرمان ، المرجع السابق،ص٢٦٦.
(٨) للمزيد أرجع إلى :
Kurth , D. , Treffpunkt der Götter , München , 1996; Chassinat , E. ,"Le Temple d' Edfou" MMAF 20 , vol. III , le caire, 1928 , pls. Lxx –Lxxiv; Hournung , E., the Ancient Egyptian Books of the After life, London, 1999, 116 f, 178 f.

وربما يرتبط العمودان اللذان ينتهيان على شكل طائر الباشق الجاثم رب الشمس إلى الجبلين اللذين تشرق من بينهما الشمس،أو الجبل الذي تبزغ الشمس من عنده والجبل الذي تغرب وراءه،وتقوم نوت ربة السماء بولادته بينماتقوم الربة إيزيس بدور القابلة وتساعدها الربة نفتيس ثم تتم عملية الرعاية والحماية (بردية وستكار وأسطورة ولادة أبناء الشمس ومساعدة الربات في ميلاد الملوك القادمين).[٩]

ومن المعروف أن الشمس عند الفجر تخوض صراعا ضد قوى الظلام و مثلما تنتشر الشمس المشرقة على أعدائها؛ ينتصر الشخص على أعدائه، فمنظر "الباتك "الذي يعلو رأسه الجعران و يقف على التمساح ربما يتعلق بموضوع انتصار شمس الصباح خبري ،أو الشمس المشرقة على أعدائها و في نفس الوقت يظهر المهزومين بواسطة السحر بدون حول أو قوة ، و قد ظهروا في هيئة العجز و الاستسلام ، فالوقوف على التمساح هنا ما هو إلا إهانة و تحقير له ، والتمساح هو رمز من رموز الشر التي تعترض طريق البعث و الولادة ، كما أنه جزء من كيان ست ، و قتله أو الانتصار عليه بمثابة الانتصار على العدو أو انتصار الخير على الشر.

و من ثم ، فالطفل يمثل رب الشمس المشرقة خبر و كذلك حورس الطفل (حور باغرد) أوحربوقراط كما يسميه الإغريق ،فهو النموذج لكل ما هو صغير وهو الولادة الحديثة،والحياة الجديدة ،و أول ساعات النهار، و شمس الشروق و أشعتها المبكرة و قد تطورت الفكرة وراء هذا التصوير في العصر الروماني لترمز إلى تجدد الحياة والخصوبة. و من المعروف أن حربوقراط قد أخذ الكثير من صفات حورس إذ وصف بأنه "ذلك الذي في الأفق" ، و أيضا "ذلك الذي يلمع مشرقا" ، و "حورس هو الشمس[١٠]".

وتذكرنا وقفة هذا التمثال بوقفة حورس على لوحاته السحرية التي تغطى سطحها بالتعاويذ لحماية ووقاية الناس من لدغاه الثعابين والعقارب وأبعاد الحيوانات والزواحف الضارة عنهم،وفى نفس الوقت تعمل على شفاء الشخص الذي أصيب فعلا بالضرر ،حيث تروى إحدى الأساطير بأن حورس الطفل أو "حور با غرد" قد لدغه عقرب وقامت أمه إيزيس بعلاجه ورعايته، وبذلك أصبح حور من الأرباب الراعية يلجأ إليه البشر لحمايتهم من الحشرات السامة والحيوانات الخطرة.

وقد عرفت هذه اللوحات باسم لوحات حورس أو لوحات حورس فوق التماسيح أو لوحات حورس المنقذ أو لوحات حورس المنجى "حور– شد"، وكانت تصور حورس

---

(٩) عبد العزيز صالح ، حضارة مصر القديمة وآثارها ،الجزء الأول، القاهرة ،١٩٨٠،ص٣٦٢.
Dexey,D.M.,"Nephthys",in:OEAE.'vol2,cairo,2001,518;Bergman,J.,"Isis",in:LÄ III(1980), 186ff;Graefe,E.,"Nephthys",in:LÄ IV(1982),457ff;Altenmüller,B.,"Herrin des Himmels",in: LÄ II (1977),1154

(١٠) منى حجاج ، تصوير المعبودات الشمسية في مصر في العصر الروماني ، كتاب الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب ، الندوة العلمية الثانية، الجزء الأول ، القاهرة ٢٠٠٠،ص٥٨٢.

طفلا عاريا تزين رأسه الضفيرة التي ترمز إلى الطفولة، ويقف عادة على تمساح أو تمساحين ويمسك في يديه مجموعة من الحيوانات والحشرات كالغزال والعقارب والثعابين والسباع ، وعلى جانبيه أحيانا تظهر زهرة اللوتس رمز نفرتوم وعمود قمته على شكل نبات البردي يعتليه صقر، ويعلو رأس حورس غالبا قناع على شكل وجه المعبود بس وكثيرا ما يحيط بالمعبود حورس مجموعة من الآلهة حسب ما جاء في الأساطير الدينية أن تعرضت لإصابات هذه الحيوانات ، وكان الهدف من هذا أن يتشبه الشخص المصاب بأحد هذه الآلهة لينعم بالقدرة السحرية التي تنقذه من الأمراض مثلما أنقذت الآلهة .

ويرجع أقدم نموذج لهذه اللوحات إلى عصر الأسرة التاسعة عشرة ثم اشتهرت في العصور المتأخرة، ومن أشهر هذه اللوحات لوحة مترنيخ التي ترجع إلى عصر الملك نختنبو الثاني، وتوجد حاليا في متحف المتروبوليتان بنيويورك .

ومن ثم فلقد أرتبط هذا التمثال بالسحر الدفاعي طبقا لتصنيف جاردنر للسحر،وكذلك السحر الحامي من الموت بواسطة العقارب والثعابين والتماسيح والسباع وكافة الوحوش آكلة لحوم البشر .[١١]

لقد لعب المعبود المشكل في هيئة القزم دورا هاما في التعاويذ التي كانت تستخدم للحماية من الأمراض وشتى أنواع الضر سواء كان ذلك في الحياة الدنيا أو عالم الأموات وربما كان تفاؤل المصريون القدماء بالأقزام في الحياة اليومية، واعتقادهم أن وجودهم في ديارهم يجلب لهم الحظ هو السبب الأساسي الذي جعلهم ينسبون إليهم دورا حاميا في بعض النصوص السحرية .

لقد أرتبط القزم غالبا برب الشمس ونعرف هذا من بعض النصوص السحرية والنصوص الدينية التي يغلب عليها الطابع السحري والتي تستخدم كتعاويذ لحماية الجسد ، ولعل سبب ذلك أن القزم مثله كمثل غيره من الأرباب الذين صوروا على اللوحات السحرية يستمد قوته الحامية من معبود الشمس الذي يعتبر الرب الأعظم الذي يملك القدرة على الحماية والشفاء فينوب عنه القزم في دور الحماية.[١٢]

يمكن أيضا ربط هذا التمثال بالتماثيل الواقية أو التماثيل الشافية التي من أقدمها تمثال عثر عليه في صحراء مصر الشرقية وهو يتكون من الملك رمسيس الثالث وإحدى الملكات وإحدى الربات ، وقد ظهر جعران مسطح فوق قمة تاج الملك رمزا للمعبود

---

(١١)Kákosy,L.,"Horusstele"in:LÄ III (1980),60f; Show,I.,&Nicholson,P.,op.cit.,133; Russmann,E.R.,&Others,The Treasures of the Egyptian Museum,Italy,2000,360,CG9401.
علا العجيزى،الأقزام فى مصر القديمة، رسالة ماجستير، أشراف :عبد العزيز صالح، لم تنشر،القاهرة،١٩٧٨ ،ص١١٧.
كونج،(إيفان)،المرجع السابق،ص١٣٢،١٣٨،١٥٠،١٥١،٣٧٨،٤٠٦؛أرمان،(أدولف)،المرجع السابق،ص٣٤٦،٤٣٥.

(١٢)علا العجيزى،المرجع السابق،ص١٣٩،١٤٠.

خبري الذي يتماثل به الملك ويجعل من شخصيته شخصية مزدوجة دنيوية وإلهية مما يعمل على تدعيم فاعلية الصيغ والكتابات السحرية الموجهة ضد الحيوانات والزواحف والحشرات الضارة والتي تغطى مقعد الملك وبهذا تخلق شخصية الملك الفاعلية والقوة التي تفيض بالحيوية والألوهية، ويؤكد لنا هذا إحدى الفقرات التي تقول بأن الملك هو خبري "أنه خبري" [١٣](وهذا ما يتطابق مع تمثالنا) .

***وفى النهاية يمكن تلخيص أهمية هذا التمثال فيما يلي:**

١ــ أنه يمثل إحدى الحقائق الكونية لدى المصري القديم وقد صبغها الفنان بالصبغة الدينية والعقائدية

والحقيقة الكونية هي ميلاد الشمس أو شمس الصباح أو الشمس المشرقة (خصوصا الساعة الأولى والثانية من كتاب النهار) بواسطة الربة الأم ربة السماء نوت وظهور إيزيس كقابلة ونفتيس كمساعدة لها (بردية وستكار) وانتصار الشمس المشرقة على الأعداء وقوى الشر المختلفة وظهور التماسيح رمز ست في هيئة الخضوع والاستسلام ومنع تأثيراته الضارة .

٢ــ تجلت في هذا التمثال خصائص قدرة إلهية واسعة لتزداد هيبته، بالإضافة إلى أن تكون حمايته أقوى وأقدر على فعل العجائب رغم صغر حجمه، فهو بتاح القزم (الباتك) حامى الصناع والحرفين والفنانين ،وخبري ، وحورس الطفل أوحربوقراط أرباب الشمس المشرقة .

٣ــ أستخدم التمثال كتميمة تساعد على عملية البعث والولادة .

٤ــ كما أستخدم كتميمة ترتبط بالسحر الدفاعي مثل لوحات حورس والتماثيل الشافية والتماثيل الواقية لحماية الناس ووقايتهم من لدغاه الثعابين والعقارب وأبعاد الحيوانات والزواحف الضارة عنهم ، وفى نفس الوقت تعمل على شفاء الشخص الذي أصيب فعلا بالضرر لينعم بالقدرة السحرية التي تنقذه من المرض .

٥ــ يشير إلى ارتباط الأقزام برب الشمس .

٦ــ قام الفنان بتدعيم فاعلية هذا المثال كتميمة للحماية وكذلك كتميمة تساعد على البعث والولادة بظهور الربات نوت ، وإيزيس ، ونفتيس .

**وأخيرا أقول أن للزمن دوراته في الفلك والنهر والزرع ... حتى الإنسان ، التي ما أن تكتمل واحدة منها مشيرة إلى النهاية حتى تتخلق في رحم هذه النهاية.. بداية جديدة.. وهكذا يكون التوارى إيذانا بميلاد جديد ، والخفوت بشيرا بولادة أخرى .

تلك هي معجزة الخالق وأية الكون التي عرفها الإنسان المصري منذ القدم .

---

(١٣)كونج،(إيفان)،المرجع السابق،ص١٤٩،١٥٠.

شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف*

الكشكول* تحفة رقيقة، عبرت بالشكل والزخرفة عن رموز ودلالات عديدة، فضلاً عن أنها تحفة فريدة، إذ تنفرد إلى حد كبير بشكل خاص وبوظيفة محددة وبطائفة معينة.

ورغم الارتباط الوثيق بين الكشكول والصوفي[١] إلا أن الكشاكيل كانت على قدر كبير من جمال الشكل وروعة الزخرفة ودقة الصنع.

فلقد ارتبط الكشكول بالصوفي، فتلازما معاً في رحلة التصوف[٢]، رحلة البحث عن الذات وعن الحقيقة وأيضا عن المعرفة.

وتتميز الكشاكيل التي وصلتنا بجمال الزخرفة وثرائها ودقة الصناعة وإتقانها سواء ما صنع منها من المعدن أو من الخشب وربما عكس هذا الثراء ما كانت عليه أسرة الصوفي أو الدرويش من مجد وثراء، فضلاً عن أنها تمثل ما بقى له من متاع

---

* د. ميرفت عيسى : قسم آثار وحضارة - كلية الآداب - جامعة حلوان

* **الكشكول**:كلمة فارسية مركبة من "كش" بمعنى سحب أو جر، و"كول" بمعنى كتف. ويطلق على الشحاذ والسائل. وعلى الوعاء الذي يدوره الشحاذون بأيديهم، ويطلق على كيس الفقراء الذي يضعون فيه حاجياتهم (محمد التونجي، المعجم الذهبي (فارسى/عربي) الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٠ ص ٤٦٩ - وهو أيضاً مخلاة الشحاذ (حسين مجيب المصري (د)، المعجم الفارسي العربي الجامع،القاهرة ١٩٨٤. ص ٣٢٨ - وهو ما يجمع فيه الدرويش الصدقات (السيدادى شير، معجم المصطلحات الفارسية المعربة، لبنان ١٩٨٠ ص ١٣٥-١٣٦ - إبراهيم الدسوقى شتا (د). المعجم الفارسي الكبير (فارسى/عربي) القاهرة ١٩٩٢. المجلد الثاني ص ٢٢٣٤.

[١] الصوفي : اما منسوبا إلى صوفة، وهو رجل انفرد بخدمة الله سبحانه وتعالى عند بيته الحرام اسمه الغوث بن مر، وإما إلى الصوف، مظهر التخشن والتقشف. وقد يكون نسبة إلى الصفاء، أو نسبة إلى صوفيا اليونانية ومعناها الحكمة. وقد تكون لقباً وليس اشتقاقاً (رينولد. أ. نيكولسون، في التصوف وتاريخه ترجمة أبو العلا عفيفى. القاهرة ١٩٤٧ من ص ٢٨-٢٩ قاسم غنى (د)، تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمة صادق نشأت. القاهرة ١٩٧٠م، ص ٢-٣-٦٨ عبد الرحمن بدوي (د)، تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، الكويت. الطبعة الثانية ١٩٧٨م. ص ١٤:٥ سعيد مراد (د)، الفرق والجماعات الدينية في الوطن العربي قديماً وحديثاً، الطبعة الثانية القاهرة. ١٩٩٩ ص ٤٩

[٢] حول التصوف، اصله ونظريات اشتقاقه انظر: قاسم غنى، تاريخ التصوف من ص ٦٦:٦٩ عبد الرحمن بدوي، تاريخ التصوف، ص ١٤:٥ و ٤٣:٣١ إبراهيم السوقي شتا (د)، التصوف عند الفرس، سلسلة كتابك، العدد ٦٢، القاهرة ١٩٧٨ ص ٨:٣، شاخت وبوز ورث، تراث الإسلام، ترجمة حسين مؤنس، سلسلة عالم المعرفة، الطبعة الثانية، الكويت ١٩٨٨، الجزء الثاني ص ٨٧:٨٩ Schimmel (Annemarle), Le soufisme ou les dimension my stiques de l'Islam. Paris, 1996.p. 17:63

الدنيا[٣]. والتصوف رياضة للنفس، مجاهدة لرغباتها، وتصفية للقلب من اداران المـــادة وشوائب الحس، وهو ذوق ووجد، وفناء في الإنية، وبقاء في الذات العلية[٤].

والتصوف لم يكن قصرا على الفقراء بل كان هناك أمـــراء وأثريـــاء انســـاقوا وراء موجة التصوف، وصار الرسم في إيران في القرنين إلحادي عشر والثاني عشـــر الهجريين أن يمضى كبار رجال الدولة بقية أيامهم، حين ينسحبون من الحياة العامـــة، لا في أملاكهم إنما في خانقاه أو مدرسة[٥].

وهكذا لم يكن التصوف وقفا على الدراويش الذي يعيشون عيش التسول، إنمـــا كان نزعة روحية يحسها الأغنياء كما يحسها الفقراء، وهناك من الصوفية ما دفعه حب أهل البيت إلى الزهد في دنيا الخلفاء والأمراء، ومن ثم ارتبط التشيع بالتصوف[٦].

والواقع أن الصلة وثيقة بينهما[٧] فعلى هو معبود الشيعة، وهو أمام الصوفيـــة. والشيعة أنفسهم يعطفون على الصوفية ابلغ العطف، وطبيعة الأشياء توجب أن يقـــترب التشيع والتصوف. فالشيعة انهزموا في ميدان السياسة والصوفية انهزموا فـــي ميـــدان الحياة، والاشتراك في الهزيمة يقرب بين النفوس والمرء حين يفقد سنده في عالم المـــادة فيذهب يلتمس الغوث في عالم الروح، ومما يقرب بين المذهبين أن الشيعة والصوفيـــة يؤمنون بالأسرار ويبحثون عن النجاة في عوالم الغيبـــة، ولذلـــك تشـــابهت أوهامـــهم وظنونهم وأمانيهم، وتقاربت مذاهبهم المعاشية والاجتماعية. واصدق دليل على اقـــتراب المذهبين أن أهل فارس هم أكثر الناس تصوفا بين الأمم الإسلامية، وإنما كانوا كذلـــك لأن التشيع ألقى رحاله هناك[٨].

---

[٣] فامبرى، ارمنيوس، تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر، ترجمة أحمد محمـــود الساداتى، الطبعة الأولى ١٩٦٥ ص ٣٢٠ ح٢.

[٤] محمد مصطفى حلمى (د)، أبن الفارض والحب الإلهي، القاهرة ١٩٧١، ص ٥٦.

[٥] فامبرى، تاريخ بخاري ص ٣٤١-٤٠٨ ح١ – يقال أن أول خانقاه أسست لتصوفه المسلمين كـــانت بالرملة في فلسطين قبل نهاية المائة الثامنة الميلادية (نيكلسون، التصوف وتاريخه ص ٥٦.

[٦] محمد زكى مبارك (د)، أثر التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مخطوط رســـالة دكتـــوراه بكلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٣٦، ص ٢٠٩.

[٧] يرى البعض أن التشيع وكذلك التصوف ، كانا من أهم ردود الفعل التى أورثها الصراع الفكـــري بين العرب والإيرانيين في التاريخ الأدبي والمذهبي والاجتماعي والسياســـي بعـــد انتـــهاء الصـــراع العربي الفارسي بهزيمة إيران وخضوعها للعرب. وعلى هذا فقد كان التصوف حينئذ ضرورة مـــن الضرورات. ودور الفرس في التشيع كان مجرد وسيلة لاستعادة المجد القديم وإلقاء التسلط العربـــي عن كواهلهم. وسنجد أن التصوف نفسه كان محاولة أخرى من طراز مختلف لتحقيق هـــذا الغـــرض (كامل مصطفى الشيبى (د)، الصلة بين التصوف والتشيع. الطبعة الثالثة، بـــيروت ١٩٨٢. ص ١٠٩ – ومن ص ٣٤٥:٣٤٩).

[٨] زكى مبارك، أثر التصوف الإسلامي، ص ٢٠٩.

ولقد ارتبط الكشكول بالمتصوفة بصفة عامة، وبمتصوفة إيران بصفة خاصة وعثر على المئات من هذه الكشاكيل بعتبات الأئمة الشيعة في إيران والعراق[٩] إذ كانت عدة الصوفي: الكشكول والعكاز: ويتوكأ عليه في سيره[١٠]

ولقد اعتاد المتصوفة حمل الكشكول في طريقهم إلى مقام الأمام الرضا[١١] بمشهد[١٢]، والذي كان شيعة إيران يحجون إليه[١٣] ويعتبرونها المحجة الشيعية الإيرانية التى تأتى في المقام الأول، وأيضا حرم كربلاء في النجف، الذي يعد أيضاً أهم أمكنة حج الشيعة، حيث دفن الحسين بن علىّ[١٤] والذي يمثل عندهم فريضة الحج الأكثر أهمية وبرزوا في العالم الشيعي[١٥]، فضلاً عن الحج إلى مكة والذي يمثل الحج إليها رمز البعد من المعاصي[١٦].

كما اعتاد المتصوفة حمل الكشكول في سياحاتهم طلباً للعلم والمعرفة. فقد اهتم الصوفية الإيرانيين بالسياحة طلباً للحقيقة حيثما كانت أو نشرا لعلومهم. والسياحة عند الصوفية ركن من أركانهم وعمد من عمد الطريق لا يتم الطريق عند بعضهم إلا به

---

[٩] سعاد ماهر (د)، مشهد الأمام على في النجف وما به من الهدايا والتحف، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٥٤.

[١٠] فامبرى، تاريخ بخاري، ص ٣٤٢ ص١.

[١١] الأمام الرضا: أبو الحسن على الرضا بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن على زين العابدين. أحد الأئمة آل أثنى عشر، على اعتقاد الإمامة، ولاه المأمون عهده وزوجه ابنته وتوفى سنة ٢٠٠هـ أو ٢٠٣هـ بطوس (أحمد بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، بدون، المجلد الثالث ص ٢٦٩-٢٧١).

[١٢] أول من بنى على قبره بمشهد ضريحا كان الخلية المأمون، الذي يعتبره. الشيعة قائلا له في حوالي سنة ٢٠٠هـ/ ٨١٥م. والضريح عبارة عن قاعة مربعة الشكل (١٠م) تعلوه قبة مزدوجة كسيت من الخارج بصفائح الذهب (عادل عبد المنعم سو يلم (د)، الاتجاهات العقائدية والفكرية في العصر الصفوى وأثرها على الفنون الإسلامية، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة عين شمس، ١٩٩٤، ص ١٦٣-١٦٤).

[١٣] يؤمن كثيرون من الشيعة أن زيارة مشهد، حيث ضريح الأمام الثامن، أهم من الحج إلى الكعبة المشرفة في مكة. وكانت هذه الدعوى على اشدها في عهد الدولة الصفوية ، حيث أهتم الشاه الصفويون بضريح الأمام، بل حاول جميعهم خاصة الشاه عباس الكبير إقناع الإيرانيين بالتخلي عن الذهاب إلى مكة لأداء فريضة الحج والاكتفاء بزيارة قبر الأمام الثامن على الرضا في مشهد (عادل عبد المنعم، الاتجاهات العقائدية، ص ١٦٢).

[١٤] هنري كوربان، فى الإسلام جوانب روحية وفلسفية (الشيعةالاثنى عشرة) ترجمة نوقان قرقموط الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٨٢-٨٣.

[١٥] شيلى الملاط، تجديد الفقه الإسلامي، ترجمة غسان بغض، بيروت ١٩٩٨، ص ٦٣. ولقد نأت الصوفية عن الشيعة هذا الرسم، أى زيارة قبور الأئمة، فقد كان الشيعة من جعلوا شعارهم تحريم المشاهد وزيارة القبور (كامل الشيبى، الصلة بين التصوف والتشيع، ص ٣٨٩ ح٤.

[١٦] نيكلسون ، في التصوف وتاريخه ، ص٧٧.

ضمن مقامات أخرى[١٧] في الطريق منها الغربة والعزلة والتوكل. وكان من أسباب السياحة أيضاً الحج أو الزيارة أو الجهاد[١٨]. وهناك من يعتزل في السياحات ليحقق صحبة الله الخاصة، لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: اللهم أنت الصاحب في السفر[١٩]. ولقد كان الإبحار أو السياحة من أجل العلم هدفاً للكثيرين من المتصوفة، فرحلوا إلى مناطق كثيرة[٢٠].

والرحلات يحتمل أن تكون حسية أو معنوية[٢١]. ولقد كانت عدة الصوفي في هذه السياحات وأثناء ترحاله كما ذكرنا الكشكول والعكاز ويرى البعض أن الكشكول كان وسيلته لجمع المال، أي يجمع فيه ما يستجديه من الناس[٢٢] في حين يرى آخرون أنه كان يستخدمه للطعام[٢٣] أو لوضع الماء[٢٤].

ومن المعتقد أن الكشكول لم يكن وعاء يدور به المتصوفة بين الناس لجمع المال أو للتسول كما يذهب البعض، خاصة وأن من بين المتصوفة من كان من الأثرياء، ومنهم من كان من اعف وأزهد من أن يسأل الناس المعونة أو يقبل الهبة[٢٥].

فضلاً عن أن من مقامات الصوفية: الفقر وله مراحل ثلاث: الأولى أن يقنع بالأموال القليلة التى لديه ولا يسعى إلى زيادتها. والثانية أن يربى شعور تحقير المال في فطرته وداخله. والثالثة أن يتعود الفقر وعدم التألم بفقد المال. ولا ينبغي أن يذل

---

[١٧] المقامات: جمع مقام وهى ثبات الطالب على أداء حقوق المطلوب بشدة الاجتهاد وصحة النية. والمقام هو مقام العبد فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات الرياضية والانقطاع إلى الله عز وجل. وهناك من يقول أن المقامات نتائج الأعمال. والمقامات الثلاث الأساسية هي: مقام الطالب ومقام السالك ومقام المريد (أبو محمد عبد الله بن أسعد اليافعى، نشر المحاسن الغالية في فضل المشايخ الصوفية أصحاب المقامات العالية، تحقيق إبراهيم عطوه عوض، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦١ ص ٣٣٢-٣٣٣ – شاخت، تراث الإسلام، ص ١٠٢ ح١).

[١٨] إبراهيم الدسوقي شتا (د)، دور المتصوفة الإيرانيين في ميدان التصوف الإسلامي، مقال في ندوة دراسات في الحضارة الإسلامية، القاهرة ١٩٧٥ الطبعة الثانية ١٩٩٧ ص ٢٥٣:٢٥٦.

[١٩] صلاح الدين التجانى، الكنز في المسائل الصوفية، القاهرة ١٩٩٩، ص ٤٨.

[٢٠] إبراهيم شتا، دور المتصوفة الإيرانيين، ص ٢٥٥.

[٢١] مثل فريد الدين العطار الذي أمضى ثلاث عشرة سنة في مشهد الأمام الرضا، وساح في أفاق الأرض مسافر إلى مكة ومصر ودمشق والكوفة والرى وخراسان وعبر سيحون وجيحون ودخل الهند وتركستان (عبد الوهاب عزام (د)، التصوف وفريد الدين العطار، القاهرة ١٩٤٥، ص ٥٤ ٥٥).

[٢٢] سعاد ماهر، مشهد الأمام على ، ص ٣٥٤.

[٢٣] أبو الحمد محمود فرغلى (د)، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بايران، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٠١.

[٢٤] شبل إبراهيم عبيد (د)، الكتابات الأثرية على المعادن في العصر ين التيمورى والصفوى، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٣٠

[٢٥] عبد الوهاب عزام، التصوف وفريد الدين العطار، ص ٥٧.

الصوفي أو الدرويش نفسه أمام الغنى الموسر لأن هذا يعنى أنه يعظم المال ويميل إلى اكتسابه، والدرويش الذي تتوفر له الأشياء الضرورية لا يجوز له السؤال[٢٦].

حقاً كان الصوفية يدعون إلى جمع المال، ولكن لأغراض محددة منها الإنفاق على أنفسهم، إما في عبادة أو الاستعانة على عبادة مثل الحج والجهاد، وإما فيما يقوى على العبادة ومن ذلك المطعم والملبس والمسكن وما إلى ذلك من ضرورات العيش، وما يصرف في الصدقة والمرءوة[٢٧]. وكان ذلك قطعاً بوسائل أخرى وليس بحمل الكشكول والاستجداء من الناس.

أما عن استخدام الكشكول كآنية للطعام والشراب، وقد صنع أغلبها من معادن نفيسة مثل الفضة فذلك مستبعد أيضاً ففضلاً عن كونها لا تتفق قط مع التقشف والزهد، سمة المتصوفة، ومع تحريم الإسلام لاستخدام آنية الذهب والفضة للطعام والشراب، فإن الصوفية قد عرفوا التصوف بأنه قلة الطعام[٢٨] وكان من الصوفية من يمضى حياته في السياحة والتجوال، يعيش عيش الكفاف، وكان عليه أن يتناول وجبة واحدة عبارة عن رطل من النخالة، دون حساء، ويجوز له أن يحوز كأساً قديمة من الفخار العادي للأكل والشرب[٢٩] وليس إناء من الفضة المكفته بالذهب.

كما كان للصوفية آداب في حياتهم اليومية، منها آداب الأكل، فقد أخذ الصوفية عن رسول الله صلى الله عليه وسلم النهى عن كثرة الطعام لأنه يبعد الإنسان عن الإيمان الحق والخشوع لله تعالى، وقد أخذ الصوفية بهذا المبدأ وبالغوا فيه فتحدثوا عن فضيلة الجوع[٣٠]. وكان منهم من يصوم الدهر ولا يفطر غير أيام العيدين وأيام التشريق. وكان الكثيرون منهم يحرصون على خبز الشعير[٣١].

ورغم أن بعض الكشاكيل وردت عليها كتابات تشير إلى أنها آنية للماء إلا أنه من المحتمل أن تكون هذه الكتابات لأسباب رمزية خالصة أو لأغراض أخرى لا يمكن قط التنبؤ بها.

---

[٢٦] بطروشوفسكى، الإسلام في ايران، ترجمة وتعليق د/ السباعى محمد السباعى، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٩٣، ص٣٢٠.

[٢٧] زكى مبارك، أثر التصوف الإسلامي، ص ٢٦٣.

[٢٨] نيكلسون، فى التصوف وتاريخه ، ٣٠.

[٢٩] بطروشوفسكى، الإسلام في ايران ، ص ٣٢١.

[٣٠] ملكة على التركي (د)، منظومة الهنامة للشاعر فريد الدين العطار، دراسة تحليلية نقدية، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة عين شمس، ١٩٧٩ ص١٤٨-١٤٩.

[٣١] زكى مبارك، أثر التصوف الإسلامي، ص ٢٤٥-٢٤٦.

ورغم أن بعضها كان يصنع له بزبوز إلا أنها كانت تشير إلى رمز أساسي يقصد به " أساس الوجود "[٣٢] عند الصوفية.

ومن المعتقد أن الكشكول لم يكن آداه وظيفية يستخدمها الصوفي بقد رما كان ذي دلالة رمزية في حياته، وما أكثر الرمزية في حياة الصوفية والتى ظهرت بوادرها في عصر مبكر جدا في تاريخ التصوف[٣٣]. فقد كان ابرز ما يميز التصوف في القرنين الثالث والرابع الهجريين اصطناع أصحابه لأسلوب الرمز في التعبير عن حقائق التصوف، وأصبحت لهم لغة اصطلاحية خاصة اتفقوا عليها فيما بينهم بحيث لا يفهمها غيرهم[٣٤].

وفى رأينا أن الكشكول يمثل قارب أو سفينة الصوفي في رحلة الحياة، يحمله، وهو في حقيقة الأمر يتخيل أنه يستقله في محاولة للخروج من الحياة الدنيا إلى عالم الأسرار حيث الحقيقة التى يبحث عنها. كما هو رمز لزهد الصوفي في الحياة الدنيا فلم يجد ما يحمله منها سوى الكشكول، وسيلة النجاة، ولذلك لا عجب أن كانت الكشاكيل بهذا القدر من الجمال، ولا عجب أيضا أن نجد من بين زخارفها رسم "المرساة"، والذي يعلن من خلال إلقائه في المرسى نهاية الرحلة (لوحة١)، وكأن الصوفي ربان سفينة أعلن نهاية رحلته في عالم البحث عن المعرفة الحقة.

ولا عجب أن كانت الكشاكيل على شكل قارب، فالكشكول عبارة عن وعاء أو علبة ذات شكل بيضاوي، يتخذ شكل القارب، والذي كان مشتقا، غالبا من شكل الغلاف الخارجي لثمرة جوز الهند التى كانت تستخدم ككشكول بعد أن تحفر من الخارج بطريقة تظهرها أشبه بالقارب، على قدر الإمكان، مع تقوس مدبب وواضح عند القمة[٣٥].

ورغم أن هذا الشكل لم يكن جديدا على التحف الإسلامية، إذ أن هناك مجموعة من آنية النبيذ تتخذ شكل القارب، ذات حجم كبير، يرجع أغلبها إلى القرنين ٧و ٨ هـ / ١٣و ١٤م ، هذه الآنية هي المعروفة الآن باسم "كشكول". وليس ببعيد أن تكون هذه الآنية خاصة بالنبيذ، ولكن بما أنها متوسطة أو كبيرة الحجم، فمن المحتمل أنها خاصة بالزهاد أو الدراويش حتى أنه يمكن تسميها بآنية الشحاذين[٣٦].

---

[32] Melikian (chirvani), from the Royal Boat to the Beggar's Bowl. Islamic Art. Vol. IV 1990-1991 p. 40-41.

[٣٣] نيكلسون، التصوف وتاريخه، ص٢١.

[٣٤] أبو الوفا الغنيمى التفتازانى (د)، مدخل إلى التصوف الإسلامي، القاهرة ١٩٧٩، ص ١٣٥-١٣٦.

[35] *Melikian, op. cit. p. 39.*

[36] Melikian, op. cit. p. 20-22

ومن المحتمل أن شكل الكشكول كان مستمداً في أول الأمر من شكل الغلاف الخارجي لثمرة جوز الهند، والتى كانت اصل هذا النوع من الآنية، ثم اشتق في العصر الإسلامي من شكل الهلال، والذي يرمز عند الصوفية من ناحية إلى شرب الصوفي للبنيذ[٣٧]، ويرمز عندهم أيضاً، من ناحية أخرى، إلى بداية رحلته الدائمة والخطرة سعياً وراء المعرفة، أثناء حياته، فالكشكول أشبه بالسفينة تجوب البحار مثلما هي حياة الصوفي يستغرقها بحثاً عن المعرفة، جوالاً في أنحاء المعمورة فترحال الصوفي أو الدرويش في هذا العالم بحثاً عن نور المعرفة تجعله أشبه ببحار يعبر بحر الأسى. فحياة الصوفي في هذا العالم يدركها من خلال قيادة القارب وشرب النبيذ[٣٨].

ويمكننا أن نستشف ذلك من خلال ما جاء من كتابات على أحد الكشاكيل الخشبية:

- سألت الدرويش (الشحاذ) ما الذي تنوى عمله بهذا الكشكول؟
- فأجاب: بدون القارب (الكشكول) من المحال أن يعبر أولئك الذين يسافرون في الماء كما أن الثرى يضع كل شئ في هذا القارب[٣٩].

ورغم ما سقناه من أدلة على رمزيه الكشكول إلا أن الصوفي لم يكن يحمله فارغاً إنما أستخدمه كأداة وظيفية لحفظ أغراضه الثمينة والضرورية خلال السفر[٤٠] ولكنه لم يستخدمه كوعاء للتسول ولا كإناء لطعامه وشرابه.

الكشكول موضوع البحث:

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بكشكول خشبي[٤١] *لم يسبق دراسته أو* نشره، شكل من الغلاف الخارجي لثمرة جوز الهند[٤٢]. يزخرف بدنه الخارجي زخارف

---

[٣٧] من بين المصطلحات الزردشيتة التى وردت إلى التصوف وشكلت في العشق أساسا متينا ما يطلق عليه بالخمر، أى خمر العشق، والتى تعنى النصر الإلهي والعشق الكامل (رفعت عبد العظيم محمود (د)، نظرية العشق عند الصوفية الفرس من النصف الأول من القرن الخامس الهجري حتى النصف الأول من القرن السادس الهجري، مخطوط رسالة ماجستير بكلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٨٥م ص٧٩.

[38] Melikian, op. cit. p. 39.

[39] Melikian, op. cit. p. 48

[٤٠] سمير الصيغ، الفن الإسلامي، قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه، بيروت ١٩٨٨، ص٢٤٤.

[٤١] متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ١٥٩٣٠ المقاس: القطر ٢٧,٥سم – العرض ١٣سم. مشترى من ورثة المرحوم د/ على إبراهيم سنة ١٩٤٩.

[٤٢] تعد ثمرة جوز الهند من الثمار الضخمة المعروفة. وتستغرق عشر سنوات لكي تنشق. والثمرة الفارغة، بعد نمو ثمرة جوزة الهند الداخلية، يمكن العثور عليها طافية على مياه المحيط الهندي أو على شواطئ جنوب إيران. وكانت تقطع نصفين وتستعمل كآنية لمتسولي الدراويش

متنوعة ما بين نباتية وهندسية وكتابية ورسوم طيور فضلاً عن منظر تصويري (لوحه ٢-٣).

إذ يزخرف مقدمة ظهر (سطح) الكشكول النصف العلوي لسيدة[٤٣] على جانبيها ثمار ثلاث،

(لوحة ٤) ويزخرف قاعدة هذه المقدمة المثلثة الشكل ثلاثة أقواس متصلة (شكل١) أما مؤخرة الظهر (السطح) (لوحه٥) فيزخرفها شكل نجمي، ثماني الفصوص، بداخله كتابه عربيه تتضمن عبارات دينية نصها: أفوض أمري إلى الله - أن الله بصير بالعباد (شكل٢)، كتبت بطريقة متداخلة.

ويزخرف المحاور الأربعة للشكل النجمي زهرة القرنفل بأشكال متنوعة (شكل٣) وعلى يمين ويسار الزهرة التى تزخرف قمة الشكل النجمي اثنان من البلابل (شكل ٤)، تناثرت حولهما الفروع والأوراق النباتية والزهور، واتجه كل منهما برأسه عكس اتجاه جسمه (لوحه٥) أما الجزء السفلي، من مؤخرة سطح الكشكول، فيزخرفه منظر تصويري (لوحة٥) يمثل شخصين متقابلين، أحدهما وهو الموجود على اليسار، شيخ كبير (شكل٥) يمد يده بكتاب[٤٤] وخلفه شجرة كبيرة محورة (لوحة ٦- شكل ٦) والآخر، على اليمين، شاب صغير مد يده اليمنى باتجاه الشيخ ليتلقى منه الكتاب، وقد تساقطت في يده الثمار وخلفه شجرة صغيرة (لوحة٧). ويزخرف خلفية هذا المنظر زخارف متنوعة ما بين رسوم معمارية مثل البناء ذي القبة، ورسم منضدة فضلاً عن الزخارف النباتية التى تضم زهور وثمار.

Allan(James w.), Islamic Metal work, The Nuhad Es-Said collection, London, 1982. pp. 114:117

[٤٣] ظهرت النساء في تصاوير الصوفية ولكن بشكل نادر، ومن ذلك تصويره من مخطوط ديوان الشاعر جامى من عمل بمزاد تمثل حلقة سماع في الهواء الطلق". م . س ديماند ، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٨، لوحة ٢٣ - صلاح أحمد بهنسى (د) مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصر ين التيموري والصفوى، القاهرة ١٩٩٠ ص ٢٥٥:٢٥٧ وقد جرت العادة بأن يلبس الزهاد رجالاً كانوا أو نساء جبة أو مدرعة من الصوف، وأن تلبس المرأة أحياناً غطاء على الرأس من القماش نفسه. نيكلسون، فى التصوف وتاريخه، ص٤٩.

[٤٤] ظهر فى تصاوير الصوفية، خاصة تصاوير حلقات السماع، شخص يمسك بكتاب لعله المثنوى (صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص٢٥٦). والمثنوى ديوان لجلال الدين الرومي (ت ٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م) وهو أشهر شعراء الصوفية. والمثنوى منظومة صوفية ضخمة باللغة الفارسية. وهو شعر وفلسفة وأخلاق وتفسير للقرآن والشريعة بأسلوب صوفى. نجلاء محمد أمين جمعة (د) اسهامات الإيرانيين في مجال التصوف الإسلامي، مستلة من بحوث المؤتمر الدولي للدراسات الإسلامية عند غير العرب، جامعة الأزهر. ١٩٩٧ ص ٢٢.

ويرتدى كل من الشخصين سروال يعلوه جلباب أو قباء[٤٥] مقور له كمين قصيرين وبند يربط القباء على الوسط (لوحة ٦-٧). ويختلف قباء الشاب عن قباء الشيخ، إذ تظهر به الرقع (شكل٧). أما غطاء الرأس فعبارة عن شال ملفوف حول عمامة مخروطية الشكل (شكل ٧-٨). ويزخرف حافة الكشكول الخارجية شريط من الزخرفة النباتية، عبارة عن ورقتين نباتيتين، إحداهما ثنائية والتى تليها ثلاثية الفصوص، مكررة باستدارة الحافة (لوحة ٨). وينتهي هذا الشريط، على جانبي فوهة الكشكول برقبة طويلة بنهايتها رأس بطة (لوحة ٦-٧ شكل ٨).

ويزخرف جوانب الكشكول الخارجية، من أعلى، ثمانية بحور تضم داخلها كتابة فارسية[٤٦]، بالخط الفارسي[٤٧]،تتضمن مواعظ وحكم مستمدة من المفاهيم والتعاليم الصوفية (الأشكال من ٩ : ١٦) ترجمتها:

- إذن لا تفش سرّ أتينك - أنت على الظلم نفس شريف كالرسن (الحبل) - الروح العظيمة هي التى تكون عند الفقراء - مادمت شيخا فلا ترغب في السلطة (في سلطنة أخرى) - لقد مل من القيل والقال - أيها المبتهج البشوش

---

[٤٥] القباء: الجمع "أقبية"، نوع من اللباس الخارجي للبدن، من أصل فارسى وهو عادة ثوب ذو أكمام ضيقة، ومن صفاته أنه واسع من أسفل، شديد الضيق من أعلى، مقفل من الأمام ومقور تمام التقوير في موضع الرقبة (ل. أ. ماير، الملابس المملوكية، ترجمة صالح الشيتى، القاهرة ١٩٧٢ ص٤٠-٤١). أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوى وعلى التحف التطبيقية، مخطوط رسالة ماجستير بمكتبة كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٠، ص١٥٩-١٧٥ لوحة ١٩-٥٣).

[٤٦] قام مشكوراً بترجمة هذه الكتابات الدكتور يوسف عبد الفتاح فرج المدرس بكلية دار العلوم جامعة القاهرة.

والنص الفارسي كما يلي: ضرر نالش بس مفش-برستم تو نفس نامو ست رس-اكبر جان كه در فقرا باشد- تاشيخى بسلطنت نمير - ازقيل وقال كشت ملول - أى خوشا حزم جوكشكول ما - ازكنون رهى بيز ارم/ ازكنون بيزارم رهى - نار مثل قلندرى دم.

[٤٧] الخط الفارسي: ابتكر الفرس نوعين من الخط يعرف أولهما بخط "التعليق، وهو الذي نسمية في تعبيرنا الحديث باسم الخط الفارسي. وأهم ما يستلفت النظر في هذا الخط ليونته واستدارة حروفه واستلقاؤها. أما الخط الثاني فهو "النستعليق" وهو يجمع بين جمال خط النسيج وخط التعليق، ومن هنا جاءت تسميته بهذا الاسم ويمتاز بأن حروفه قد قويت فيها الاستدارة وزادت الليونة وتجلت الأناقة بصورة جذابة (محمد عبد العزيز مرزوق (د)، الفن الإسلامي: تاريخه وخصائصه. بغداد، ١٩٦٥. ص١٧٥. وهو من الخطوط المشتقة من خط الثلث وشاع استخدامها في بلاد فارس. وانتشر على الآثار الإسلامية والفنون التطبيقية منذ القرن ٧هـ/١٣م. ويرجع الفضل في تجويد وتحسين خط التعليق على مير على التبريزى (مايسة محمود حامد، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة، القاهرة، ١٩٩١، ص ٦٠-٦١)- ولقد أستخدم هذا الخط بكثرة على التحف الإيرانية خاصة المعدنية في العصرين التيمورى والصفوى ونفذ بأسلوب قريب إلى ح ما بين خط الثلث. شبل عبيد، الكتابات الأثرية ص٣٤-٢١٩.

كن فرحاً مثل كشكولنا (لتكن حلوا بهيجا مثل كشكولنا – من الآن أنني متحور (طهرني من حالي) – تنفس ناراً مثل القلندرى[٤٨] (الدرويش). ويزخرف هذا الجزء بين البحور، جامات مفصصة تضم بداخلها رسم حمامتين (لوحة ٩-١٠) ،اختلفت أوضاعها. ويزخرف الكشكول اسفل هذه البحور والجامات أشكال شرا فات على هيئة ورقة نباتية ثلاثية، في صفين (لوحة٨).

الدراسة التحليلية:

وصلنا عدداً كبيراً من الكشاكيل الخاصة بالمتصوفة، الكثير منها صنع من المعدن[٤٩] وبعضها صنع

من الخشب (لوحات ١٢:١٧)، ومن المحتمل أنها قد صنعت من الفخار[٥٠] وإن لم يصلنا منها شئ.

وهذه الكشاكيل رغم تنوع المواد الخام إلا أنها قد زخرفت بزخارف متنوعة ما بين نباتية وهندسية وكتابية ومناظر تصويرية ونادراً ما نجد من بينها واحداً خلا من الزخارف والرسوم خاصة الكتابية والتى تناولت العديد من الموضوعات، ما بين آيات قرآنية وأحاديث نبوية وعبارات دينية أو مذهبية شيعية[٥١] كما أنها اتفقت جميعها تقريبا في شكلها العام فشكلت على شكل قارب أو سفينة. ورغم أننا نعتقد أنها اشتقت هذا الشكل من الغلاف الخارجي لثمرة جوز الهند والذي كان يتكون من فصين[٥٢]، يشبه كل فص منها الهلال وأيضا القارب، الذي اتخذه فقراء الهنود والإيرانيين منذ القدم وعاء يدرون به بين الناس للاستجداء ثم تحول بعد ذلك إلى أداة وظيفية للمتصوفة، بعد انتشار موجة التصوف، ولكن ليس بغرض الاستجداء بقدر ما كان رمزاً للفقر، والذي يعد إحداهم المقامات عند المتصوفة الإيرانيين[٥٣].

وكما ذكرنا فإن شكل الكشكول قد اشتق في أول الأمر من الغلاف الخارجي لثمرة جوز الهند ثم كان لتشابه شكله مع شكل الهلال سبباً في استمرار اتخاذه لشكل

---

[٤٨] القلندرى: القلندرية فرع من الملامتية، تختلف عن سائر الطرق بأن درويشها من السواح لا يتقيدون بقاعدة معينة ولا يهتمون بالشرائح المدنية والقوانين الاجتماعية (أسعار عبدا لهادى قنديل (د)، الهجويرى ومذهبه في التصوف كما يبدو من كتابه قد انتشرت هذه الطريقة وهؤلاء الأفراد في خرا سان والهند في القرن ٧هـ/ ١٣م (جمادى عبدالمجبد حسين محمد، غزليات فخر الدين العراقي، ترجمة وداسة نقدية مقارنة، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر، ١٩٩٩ ص ٨١).

[٤٩] Melikian, op. cit. pp. 21:40 , pls. 47:66

[٥٠] محمد التونجى، المعجم الذهبى، ص ٤٦٩.

[٥١] شبل عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن، ص ١٢٦ : ١٢٩.

[٥٢] Allan, op. cit. p. 117.

[٥٣] بطروشوفسكى، الإسلام في إيران، ص٣٢١.

القارب، وذلك نظراً لما كان للهلال من رمزية في الدين الإسلامي وفي الفنون الإسلامية بشكل عام بسبب ارتباط الأهلة وظهورها بالشعائر الإسلامية، فالأهلة هي أوائل الشهور العربية التى ارتبطت بها الشعائر الدينية الإسلامية من صوم وحج وغيرها[٥٤].

وشكل الهلال أو القارب له أيضاً مدلول رمزي عند الصوفية، فجسم السفينة أو القارب متماثل مع كتابة حرف النون بالخط النسخ، وتشبيه جسم السفينة بالنون له معان رمزية عند الصوفية. فالنون هي العلم الإجمالي أي الدواة التى تحوى فيها إجمالا صورة العالم، فاصبح تشبيه شكل الجسم بالنون للدلالة أيضا على صفة العلم، كما أن النون عند الصوفية تحمل صفة الإبداع والخلق لعلم الوجود[٥٥].

ورغم أن المتصوفة اتخذوا الكشكول للتأكيد على مقام الفقر إلا أننا نرى أن هناك رمزية في تشكيل الكشكول على هيئة قارب أو سفينة، إذ أن السفينة لها عند المتصوفة رموز ودلالات صوفية، وكذلك الماء، سواء كان ماء بحر أو نهر.

فالسفينة عند الصوفية هي وسيلة النجاة والأمل التى تعبر بهم في ثبات وصلابة البحر لتخلصهم من الآثام وتصل بهم إلى الشاطئ حيث الطاهرين الناجين[٥٦]،

أما البحر (دريا)فهو عند المتصوفة عالم الوجود الذى يهيم السالك أو المريد[٥٧] في آفاقه بحثاً عن المعرفة[٥٨]، في حين كان النهر رمز الحركة والتغيير والصيرورة الخالقة[٥٩]. والماء (آب) عند الصوفية هو المعرفة[٦٠]. وماء الحياة الحقيقي هو المعرفة الإلهية التى تنير الطريق أمام السالك، والماء يمثل الطهارة التى يجب أن يتحلى بها

---

[٥٤] عادل عبد المنعم، الاتجاهات العقائدية والفكرية، ص٢٩٩.

[٥٥] عربى محمد حسين، الحياة الفكرية في العصر الأيوبي في مصر واليمن وأثرها على المظاهر الفنية، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٩١ ص ١٣.

[٥٦] مولانا محمد صادق عتقا شاه اويسى، من الفكر الصوفى الإيراني المعاصر، ترجمة د/ السباعي محمد السباعي، د/ إبراهيم الدسوقي شتا، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٠٠-٢٠١.

[٥٧] السالك والمريد: الطريقة عند الصوفية هي السيرة المختلفة بالمتصوفة السالكين إلى الله، فهي سفر إلى الله تعالى والسالك أو المريد هو المسافر. ولا يستطيع الفرد في نظر التصوفية أن يسلك الطريق بمفرده لذلك لا بد للسالك من رشد يهدية (ملكة على التركي (د)، مندنامة أو كتاب المواعظ للشاعر فريد الدين العطار، عرض ويحلل، القاهرة، ص ٥٧.

[٥٨] إبراهيم شتا، التصوف عند الفرس، ص ٦١.

[٥٩] عاطف جودة نصر، الرمز الشعوري عند الصوفية، القاهرة ١٩٩٨، ص ٣٢٠.

[٦٠] إبراهيم شتا ، التصوف عن الفرس ص٦٠.

السالك[٦١]. والعارف بما خصه الله من المعرفة دائم البحث عن المعارف، ولا نهاية لموارد العلم عنده، ولا انقطاع لها. ولذلك يعبرون دائما عن بحثهم عن العلم بالبحر، والصوفي يقصد بذلك أنه قريب من الله يمده بعلمه الإلهي الذي لا نهاية له، وذلك تصديقا لقول اله تعالى: قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفذ البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا (الكهف ١٠٩).

والصوفي يستقى نبع علمه من علم الله الذي لا ينفذ. وبذلك يكون البحر والسفينة مرادفين للسفر، والسفر عند الصوفية سياحة روحية[٦٢] خاصة السفر في البحر الذي يعد في نظر الصوفية عالم الملكوت أو عالم الأرواح[٦٣].

رمزية الزخارف:

إذا كان شكل الكشكول ذا مغزى ورمز صوفي فمما لا شك فيه أن الزخارف عليه، على اختلاف أنواعها خاصة المناظر التصويرية، كانت لها دلالات ورموز صوفية.

إذ أن المناظر التصويرية على الكشاكيل، رغم ندرتها، كانت معبرة وبدقة متناهية عن رسوم الصوفية وعاداته. ومن المعروف أن تصاوير الصوفية والدراويش كانت من الموضوعات التى شكلت ملمحا هاما من ملامح التصوير في العصرين التيمورى والصفوى بصفة خاصة(لوحة ١٨) ربما للمكانة العالية التى حظي بها المتصوفة في إيران وغيرها. وكانت تصاوير الصوفية معبرا حقيقيا عما كانت عليه المتصوفة في تلك الفترة[٦٤]. إذ كان من الشائع في إيران في القرن ١٠هـ / ١٦م. أن ترسم الصور بواقعية شديدة، خاصة للدراويش أو الشحاذين (لوحة ١٩)[٦٥].

ويعد التعبير عن الصوفية على التحف التطبيقية، رغم ندرتها، تسجيلا رائعا للعديد من رسومهم وطقوسهم، خاصة ما كان منها محفورا على الكشاكيل المعدنية أو الخشبية.

---

[٦١] ملكة التركي، منظومة الهي نامة، ص ٨١- ٢٢١ : ٢٢٣.

[٦٢] حسن الشرقاوى (د)، معجم ألفاظ الصوفي، القاهرة، ص ٧٠-١٧٤.

[٦٣] يوسف عبد الفتاح فرح (د)، مصادر عربية وإسلامية للتصوف عند الفرس، مستلة من مجلة الدراسات الشرقية، معهد الدراسات الشرقية، كلية الآداب، جامعة القاهرة العدد ٢٣ يوليو ١٩٩٩ ص ١١٧.

[٦٤] صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ٢١٥.

[٦٥] Robert (Arwin), Islamic Art, London. 1997. P. 54.

ورغم التشابه الشديد بين مناظر الاستجداء أو التسول على التحف التطبيقية الإيرانية وبين موضوعات المتصوفة، إلا أن ما جاء منها على الكشاكيل يختلف كلية وذلك لأنها تختلف في مغزاها وفحواها عن غيرها من التحف (لوحة ٢٠). خاصة وأنها عبرت بدقة عن بعض رسوم الصوفية والتى استطعنا من خلالها أن نستشف الكثير من الرموز والمعتقدات في حياة المتصوفة كما سنوضح فيما يلي.

اصطنع المتصوفة، كما ذكرنا لأنفسهم لغة خاصة بهم وكانت لهم رموز وإشارات تشير إلى حقائق صوفية يصعب فهمها على من هم ليسوا من المتصوفة[٦٦]. ولقد استعملوا الأساليب الرمزية في التعبير عما يشعر به الصوفي في المحبة الإلهية التى تختلف في جوهرها عن أي حب معهود وركن الصوفية إلى الرموز رغبة منهم في الاعتزاز بمعانيهم وستراً لها عن غيرهم ممن لا يحيطون بشيء من علمها وضنوا بكلامهم على غير أهله[٦٧].

ولقد كانت الزخارف على هذا الكشكول تعبيراً صادقاً عن هذه الرموز والإشارات الصوفية. فالمنظر التصويري على هذا الكشكول يمثل اثنين من المتصوفة، أحدهما شيخ كبير يميز وجهه وسحنته الوقار واللحية والشارب[٦٨]. والآخر شاب صغير، أو مريد، تميزت ملامحه بالحيوية وكان لباسه الخرقة أو المرقعة[٦٩].

---

[٦٦] قاسم غنى، تاريخ التصوف في الإسلام، ص ٧٦٥. نيكسون، فى التصوف الإسلامي وتاريخه ص ٩٠.

[٦٧] عاطف جودة ، الرمز الشعري، ص ٥٠٠-٥٠١ . حسين مجيب المصري، صلات بين العرب والفرس والترك. دراسة تاريخية أدبية. القاهرة، ١٩٦٩ ، ص ٢٣٠.

[٦٨] أحمد محمد توفيق الزيات (د)، فرسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصوفية ورسومها على التحف التطبيقية، دراسة أثرية فينة، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٩٠م ، ص ٢٣٧-٢٣٨.

[٦٩] يطلق عليها أيضا اسم "الدلق". والدلق أما أن يكون قطعة واحدة أو مرقعا ويسمى الدلق الموقع (جمادى عبد الحميد، غزليات فخر الدين العراقي ، ص ١٠٥).
الخرقة أو المرقعة: خرقة التصوف هي ما يلبسه المريد من يد شيخه الذي يدخل في أرادته، ويتوب على يد مو لاه منها التزيى بزي الراد لقيلبس باطنه بصفاته كما يلبس ظاهره بلباسه، وهو لباس التقوى ظاهرا وباطناً (أنور فؤاد أبى خزام (د)، معجم المصطلحات الصوفية، لبنان ، ص ٨٠).
والخرقة في الفارسية جاءت بمعان عديدة منها خرقة بوش بمعنى صوفي. وخرقة بوشان بمعنى الصوفية وخرقة دوز بمعنى مرقع الثوب (إبراهيم شتا، المعجم الفارسي، م ، ص ١٠٣٤-١٠٣٥) والخرقة نوعان الخرقة الأصلية (خرقة الإرادة) وهى التى يمنحها الشيخ للمريد وخرقة التبرك يحصل عليها بعد ذلك. ويعتبر من يلبس الخرقتين كأنه قد حصل على صادقين على أهليته. على أن لبس الخرقة لم يكن أمراً محتماص ليصير الشيخ شحا والمريد مريداً، ويبدو أنه كان هناك من لا يعولون كثيراً على هذا الأمر (إسعاد قنديل، الهجويرى ومذهبه في التصوف، ص ٤٠٦). ولقد حاول كتاب سيرا الصوفية تأصيل الحزقة عن الإسلام فذكروا أن الرسول (ص) كان يرقع ثوبه، وأن عمر كان فى ثوبه رقع- (كامل الشيبى، الصلة بين التصوف والتشيع ، ص ١١٥-١١٦). ثم أسندوا لبس

وهذا المنظر يعد من أجمل المناظر التصويرية في تصاوير المتصوفة، فقد كان من المألوف تصويرهم في مجلس سماع أو تدريس ولكنه على الكشكول أكثر تعبيراً ودقة في توضيح العلاقة بين الشيخ والمريد. فإن ظهور الشيخ وهو يمد يده بكتاب للمريد يعبر عن بعض المعتقدات الصوفية مثل السعي إلى الكمال، وهو مجاهدة النفس، يقوم به الإنسان بأشراف لا غنى عنه من قبل مرشد روحي، وينبغي أن يكون الطالب أو المبتدئ بين يدي شيخه[٧٠].

وارتداء الشاب للخرقة في هذا المنظر كان المراد منه عكس الفقر بأجل صوره[٧١]. فقد كان الصوفية يرون نزع المرقعة علامة الإقبال على الدنيا[٧٢]. كما أنها علامة على قبوله في الطريق، ورمزاً على أن المريد قد انخلع من إرادة نفسه وفنى في الشيخ فلم يعد له في نفسه اختيار[٧٣] ويقصد من ارتداءها أيضاً وصول بركة الشيخ الذي لبسه من يده المباركة إليه، ومنها المواصلة بينه وبين الشيخ، فيبقى بينهما الاتصال القلبي والمحبة دائماً[٧٤].

أما جلوس الشاب ذي الخرقة في حالة خشوع وخضوع وتواضع فيقصد به في اصطلاح أهل الحقيقة، الخشوع والانقياد للحق ، وقيل الخوف الدائم في القلب[٧٥].

وامتداد أيدي الرجلين في هذا المنظر له أيضاً مدلوله الرمزي ، فإن ارتفاع اليد اليمنى عند الصوفية يعنى أخذ البركة، بينما يدل انخفاض اليد اليسرى نحو الأرض على إعطاء الخير والبر للناس[٧٦]. كما أن اليدان عند الصوفية يعنيان أسماء الله المتقابلة[٧٧].

كما ينظر المتصوفة إلى الخرقة على أنها نوع من الموت، يسمى الموت الأخضر، لاخضرار عيش مرتديها بالقناعة ، وقناعة وجهه بنضرة الجمال الذاتي الذي

طرقة التصوف إلى على ليجعلوه أصلاً لطريقتهم (عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة كتاب العبرودیوان المبتدأ والخبر بيروت ،بدون ، ص٤١٥).

[٧٠] شاخت، تراث الإسلام ص١٠٣.

[٧١] كامل الشيبى، الصلة بين التصوف والتشيع ، ص ٤٥٥.

[٧٢] زكى مبارك ، أثر لتصوف الإسلامى الإسلامي [٧٣] قاسم غنى ، تاريخ التصوف ، ص ٥٨-٧٨.

[٧٤] أنور أبى خزام ، معجم المصطلحات الصوفية ، ص ٨٠.

[٧٥] أنور أبى خزام ، فمعجم المصطلحات الصوفية ، ص ٨١.

[٧٦] صالح بهنسى ، مناظر الطرب ، ص ٢٥.

[٧٧] أنور ابى خزام، معجم المصطلحات الصوفية ، ص ١٩٠.

جئ به واستغنى عن التحمل العارض، ويرمز بلبس المرقعة إلى طائفتين أولا هما : المنقطعون عن الدنيا، والأخرى المشتاقون إلى حضرة المولى[٧٨].

والخرقة عند الصوفية يمثل كل جزء من أجزاءها مقاما من مقاماتهم أو حالا من أحوالهم، فهم يرون قبوها من الصبر، وكماها من الخوف والرجاء[٧٩] وإبطاها من القبض والبسط ووسطها من مخالفة النفس، وجيبها من صحة اليقين وسجافها من الإخلاص وهى بكاملها تمثل مقاماً من مقامات التصوف وهو مقام الفقر[٨٠].

أما صورة الشاب في هذا المنظر التصويري فتشير إلى الصوفي المتأمل للجمال الأرضي ، الذي ينفذ من خلاله إلى أعماق الحياة الأخرى ويبلغ الرؤية المباشرة للحقيقة[٨١].

وفضلاً عن هذا المنظر الذي يضم الشيخ والمريد ، كان هناك صورة للأنثى في مقدمة الكشكول ، ولها أيضاً مدلولها الرمزي عند الصوفية، فوجود النساء الجميلات استدلال بالصنعة على الصانع[٨٢]. كما أن المرأة تعد رمزاً عند الصوفية بما يعنيه جوهرها من معان وأسرار ورمزا موحيا دالا على الحب الإلهي حتى لقد بات هذا الجمال الإنساني المشخص في الأنثى، تعينا للإلهي الذي لا يشاهد بمعزل عن التجلى في الصور والأشكال المحسوسة[٨٣].

ولقد امتزج هذا المنظر الرائع بالطبيعة بكل أشكالها وبما لها من مدلولات عند الصوفية. والطبيعة في تكثر مظاهرها وصيرورتها وحركتها، ليست إلا انكشافا للألوهية، ولها حيها وجا مدها رموزها التى استلهم الصوفية دلالاتها من مدركات وصور حسية تتعلق بالطبيعة الجرداء من صخور وجبال وصحارى وربوع وأطلال وأخرى استمدوها من الطبيعة حين تخضب وتهتز وتينع وتربو، كالأغصان المائسة والجداول الرقراقة والسحب المتراكمة ، والنوار والزهر ينفح الكون عطره الأسر[٨٤].

ولقد أبدع الفنان في زخرفة هذا الكشكول بتمثيله للطبيعة في أزهى صورها وبما لها من مدلولات عند الصوفية، فجلوس الشيخ والمريد فيما يشبه الحديقة وحولها

---

[٧٨] رفعت عبد العظيم (د)، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها ودلالاتها الصوفية والفنية، مخطوط رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٩٣. ص ١٣٩.

[٧٩] رفعت عبد العظيم ، نظرية العشق عند الصوفية ، ص١٠.

[٨٠] رفعت عبد العظيم ، رسوم الطريقة المولوية ، ص ١٤٠-١٤٤.

[٨١] Irwin, op. cit. p. 54.

[٨٢] قاسم غنى ، تاريخ التصوف ، ص ٥٦٧.

[٨٣] عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ١٦٢-١٨١.

[٨٤] عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ٢٩٣-٣٠٦.

الأشجار والأزهار والطيور يجئ متمشياً مع إجلال الصوفية للنبات واعتبارهم الوردة رمزاً للذات الإلهية[٨٥].

والصوفية يرون أن قلب العارف الصوفي اشبة بخميلة مورقة تزهر فيها ثمار المعرفة[٨٦]. كما أن الصوفية يرون أن النبات والأشجار من الفيض الإلهي وصورة للجنة العليا، وفى أحيان أخرى هي رمز الصوفي الزاهد، والحديقة هي الحياة الروحية له[٨٧] ويرى الصوفية الشجرة رمزا للإنسان ومصيره لقول الله تعالى: ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء[٨٨].

كما أن الأشجار عند الصوفية ، خاصة ذات الثمار، تصور الحقيقة الواضحة والسماء الصافية التى تشد الصوفي إلى حب الجمال[٨٩].

ويعتبر الصوفية أن للشجرة أصل ثابت في مضمونها الرمزي متصلا بآل البيت وفروعها في السماء تزداد سموا على سمو[٩٠]. أما الأزهار ومنها زهرة القرنفل، فقد كان لها دلالة رمزية فهي عادة ترمز للشمس كزهرة ذهبية[٩١]. وفضلاً عن رمزيه الأزهار والأشجار كان للطيور دلالاتها الرمزية عند الصوفية. إذ ترمز الطيور عندهم للبعث، أو بالأحرى الخلود وبعث الروح[٩٢].

ومن أشهر الطيور عند الصوفية البلبل، والبلبل الغريد الذي يعشق الوردة ولا يغنى إلا لها هو ذلك الصوفي الذي يحب الله ويسبح له[٩٣].

ونتيجة لملازمة البلبل للوردة يظل البلبل يجدد توده لها عساه يفوز برضائها، ولا يقف عند هذا بل أنه يتخذ من حبات المطر المتساقطة في أشداق الورد وبين وريقاته ريالة وزادا[٩٤]، وقد تحن له الوردة فتبكى بدمع الندى[٩٥].

---

[٨٥] صلاح بهنسى، مناظر الطرب ، ص ١٢٥.

[٨٦] عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ٣٠٨.

[٨٧] نادر محمود عبد الدايم. التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، مخطوط رسالة ماجستير بكلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٩. ص ٥٤ : ٥٦.

[٨٨] عبد الرحمن بدوي، تاريخ التصوف الإسلامي، ص ٥٠.

[89] Irwin, op. cit. p. 54

[٩٠] عادل عبد المنعم، الاتجاهات العقائدية. ص ٢٩٤ – ٢٨٥.

[91] Melikian, op. cit, p. 39.

[٩٢] عبد الرحمن بدوي ، تاريخ التصوف ، ص٥٠.

[٩٣] حسين نجيب المصري، صلات بين العرب والفرس والترك، ص ٢٢٨.

[٩٤] طلعت محمد أبو فرحة (د)، الطبيعة والصورة في الشعر الفارسي. القاهرة ١٩٨١، ص ٧٩.

[٩٥] منى رمضان ايراهيم ، منظومة عشاقنامة لفخر الدين العراقي، دراسة تحليلية ونقدية مع الترجمة، مخطوط رسالة ماجستير بكلية الآداب – جامعة عين شمس، ١٩٨٩، ص ٢٢٧.

ومن المعروف أن البلبل كان من الطيور التى استخدمها الإيرانيون في زخرفة تحفهم، وكانت ترسم على فروع الأغصان والأشجار، أو داخل جامات أو مناطق محددة ، وقد عبر عنها الفنان بواقعية شديدة، فجاءت إلى حد كبير محاكية للطبيعة خاصة في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي[٩٦].

ومن الطيور التى استخدمها الفنان في زخرفة هذا الكشكول ولها دلالة رمزية عند الصوفية البط، فهو مرتبط بالماء والطهارة، إذ يرون أن البط بعد خروجه من الماء يكون غاية في الطهر ولا يوجد في العالمين من هو أنصع منه وجها وأطهر[٩٧]. ولعلهم بذلك يرمزون إلى طهارة الصوفي ونقاء سريرته بعد انتهاء رحلته في التصوف، ولذلك وجد بكثرة في زخرفة الكشاكيل.

ومن المعروف أن البط كان من أكثر الطيور التى استخدمها الإيرانيون في زخارفهم[٩٨]. أما الحمائم والتى تكرر حفرها على جوانب الكشكول الخارجية، فهي أيضاً من الرموز المنتمية إلى عالم الطبيعة الحية، إذ أن الحمائم التىتشدو وتهدل وتسجع فتشجى قلوب العرفاء وتحرك فيهم تحنانا إلى الكينونة التى اعتبرت عندهم وطن الأوطان، وتثير فيهم شوقا لا متناهيا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه عود إلى البدن[٩٩].والحمامة المطوقة في شعر المتصوفة رمز الحب والغزل الشعري، والارتحال عن الديار، واعتبرها بعض الشعراء رمزاً على هبوط الروح من عالمها السماوي وتقيدها بالهياكل الإنسانية الفانية[١٠٠] وهى ترمز لحمل الأمانة والتذكير والشكر والتسبيح الدائم[١٠١].

والحمامة عند المتصوفة، سواء أكانت تشدو وتغنى أم تنوح وتبكى، رمز على تذكر الروح عالمها المثالي الأول الذي كانت ترتع فيه خاصة من شوائب المادة وعلائق الأجسام الكثيفة، حنينا إلى أصلها وجوهرها، كما يحن الولد إلى أبيه، والغريب الظاعن إلى وطنه، بمعنى الشوق العارم إلى البدء والأصل[١٠٢].

ومن الملاحظ في رسوم الحمام والبلابل أنها جاءت متقابلة أو متعانقة وذلك عند الصوفية له مغزى فالطيور التى تقف على جانبي الشجرة أو الفرع النباتي يقصد

---

[٩٦] أحمد الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ص ٢٤٦-٢٤٧.

[٩٧] فريد الدين العطار النيسابورى، منطق الطير ، ترجمة د/ بديع محمد جمعة ومراجعة د/ عبد المنعم محمد حسنين، القاهرة ١٩٧٥. ص ١١٢.

[٩٨] زكى محمد حسن (د)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، القاهرة ١٩٤٠، ص ٢٧٦.

[٩٩] عاطف جودة ، الرمز الشعوري عند الصوفية ، ص ٢٩٦.

[١٠٠] عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ٢٩٨ : ٣٠٠.

[١٠١] عربي محمد حسين، الحياة الفكرية في العصر الأيوبي ص ١٣.

[١٠٢] عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٣٠٣.

بها الإشارة إلى مصدر الحياة وهى رمز للعظة أو الحديث الخفي ورسمها تجثم فوق الأشجار يجعلها تبدو وكأنها تتضرع إلى الله أو يتخيل حدائق الفردوس[١٠٣].

والارتباط بين السفينة، والتى نرمز من خلالها بالكشكول، والحمائم ترمز إلى الأرواح الجزئية في سلوكها وسفرها إلى الوطن الأول، وقد أخذت تقطع البحار والأودية والجبال الشاهقة التى حولها الصوفية إلى رمز على ما يصادف السالكين في سفرهم الروحي من خطوط وأهواء ومخاطر وعقبات[١٠٤].

أما العناصر الهندسية التى استخدمها الفنان في زخرفة هذا الكشكول فقد كانت محدودة، وأهمها قطعاً الشكل النجمي الثماني ومن المعروف أن الأشكال النجمية لها دلالاتها الصوفية، إذ ترمز في أشعارهم إلى المتجليات الإلهية. وربما كان ذلك مستمداً من فكرة النور الإلهي الذي تتبعث منه كافة الأنوار[١٠٥].

ولعل الأشكال النجمية الثمانية، أكثر هيئات النجوم تمثيلاً في الزخارف الهندسية الإسلامية[١٠٦]. وهو مكون من مربعين متشابهين يؤلفان نجمة ثمانية، وكل نجمة من هذه النجوم تبدو جزءا متلاحما مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة متلاحمة لا حدود لها، وكأن الفنان أراد بذلك أن يصور قبة السماء أو يصور الملأ الأعلى ونسيجه مجا ميع من الأشكال الوميضية التى تشع وتستقبل باستمرار[١٠٧].

وهذا الشكل النجمي الثماني، مكون، كما ذكرنا، من مربعين، أحدهما يعبر عن القوى الأربعة فى الطبيعة، فالضلع الأعلى يمثل الهواء، والأدنى يمثل التراب والأيمن يمثل الماء والأيسر يمثل النار. أما المربع الثاني فيعبر عن الجهات الأربع: الشرق والغرب والشمال والجنوب وتداخل المربعين يعنى أن قوى الله فوق كل قوى الطبيعة[١٠٨].

ومن العناصر المستخدمة في الزخرفة والتى يحتمل أن يكون لها مدلولها الرمزي، رسم المنضدة ، في المنظر التصويري، فمن المعروف أن من بين الأخبار التى أهتم الصوفية بروايتها المائدة التى أنزلت على بنى إسرائيل من السماء، وما كان عليها من البقول والخبز والزيتون وحب الرمان، الذي كان عندهم من أحسن الطعام[١٠٩].

---

[103] Melikian, op. cit. p. 39-99.

[١٠٤] عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص ٣٠٣.

[١٠٥] نادر عبد الدايم، التأثرات العقائدية ، ص ٧٥.

[١٠٦] عبد الناصر محمد ياسين (د)، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، مجلة كلية الآداب جامعة جنوب الوادي، العدد ٢٣ الجزء الثاني أكتوبر ٢٠٠٠ ، ص٥٦.

[١٠٧] عفيف بهنسى (د)، جمالية الفن العربي. جملة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت فبراير ١٩٧٩، ص ٩٨.

[١٠٨] عبد الناصر ياسين ، الرمزية الدينية ، ص ٥٦.

[١٠٩] زكى مبارك ، اثر التصوف الإسلامي ، ص ٢٤٩.

ومن المحتمل أن يكون الفنان قد قصد بها أيضا رسم العرش الذي يمثل عند الصوفية الرحمة الإلهية وعادة يكون بجانبه الكرسي الذي يوضح أهمية طلب المعرفة والبحث عنها للوصول إلى الأسرار العليا[١١٠].

ولقد استخدم الفنان في زخرفة الكشكول الشرافات التى تتخذ شكل الورقة النباتية الثلاثية، وهى من العناصر التى استخدمت بكثرة في زخرفة التحف الإيرانية بخاصة الكشاكيل والشماعد المعدنية[١١١] في أواخر القرن ٩هـ / ١٥م.

تأريخ الكشكول:

لا تقتصر أهمية هذا الكشكول على ما يحويه من زخارف ورسوم ذات دلالات صوفية، ولكن لأنه من التحف الخشبية القليلة التى زخرفت بطريقة الحفر ويرجع إلى القرن ١٠هـ / ١٦م.

فلقد زخرف هذا الكشكول بطريقة الحفر الغائر، ومن المعروف أن طريقة الحفر كانت من أكثر الطرق استخداما في زخرفة الأخشاب الإيرانية. وفى النصف الثاني من القرن ٨هـ / ١٤م. بلغت المدرسة الإيرانية في الحفر على الخشب، وعلى الأخص في التركستان الغربية[١١٢] مستوى فنيا وصناعياً عالياً، وتعتبر التحف الخشبية المحفورة التى ترجع إلى هذه الفترة من روائع الحفر على الخشب الإيراني في العصر المغولي[١١٣]، في حين كانت التحف الخشبية المنسوبة إلى القرن ١٠ و١١هـ /١٧-١٨م تتذر بانحطاط صناعة الحفر في الخشب وشيوع طريقة جديدة، وهى الدهان باللاكية[١١٤] عوضاً عن الحفر[١١٥].

وهذا الكشكول يمكن نسبته إلى القرن ١٠هـ /١٦م، وهو القرن الذي شهد تدهور طريقة الحفر على الخشب، وحل الحفر الغائر محل الحفر العميق في زخرفة

---

[١١٠] ملكة التركي ، منظومة الهى نامة . ص ٢٢١.

[١١١] Welch (chir vani), The lights of Sufi shrines, Islamic Art, vol. II. New York, 1987. Figs. (243).

[١١٢] تعرف منطقة آسيا الوسطى تاريخيا باسم التركستان. وتعتبر موطن الترك. وتمتد من بحر الخزر (بحر قزوين) غرباً إلى حدود التبت ومنغوليا والصين شرقاً وسيبريا شمالا وإيران وأفغانستان جنوبا (أحمد فؤاد متولي (د)، الكتاب التذكاري لندوة العلامة أبى النصر مبشر الطرازى للدراسات الشرقية الإسلامية ، كلية الآداب – جامعة عين شمس، ١٩٨٧، ص ١٣٧ : ١٣٩).

[١١٣] دايماند ، الفنون الإسلامية ، ص ١٢٦-١٢٧.

[١١٤] طريقة جديدة في زخرفة الأخشاب ظهرت في العصر الصفوى والعصر العثماني لم تكن معروفة من قبل ويستعمل فيها اللك أو اللاكية Lack في الصباغة، وهى ماد شفافة سائلة تستخرج من شجرة السماق (محمد عبد العزيز مرزوق (د)، الفنون الزخرفية في العصر العثماني القاهرة ١٩٧٤، ص ١٦٥. سعاد ماهر (د)، الفنون الإسلامية. القاهرة ١٩٨٦. ص ٢٠٣).

[١١٥] زكى حسن، الفنون الإيرانية ، ص ٢٦٣-٢٦٤.

كثير من التحف الخشبية فضلاً عن أن العناصر الزخرفية عليه كانت من العناصر الشائعة في زخرفة التحف التطبيقية فىالعصرين التيمورى والصفوى[١١٦].

أما مكان صناعته فيمكن ترجيحه من خلال المنظر التصويري المحفور عليه ونحن نرجح إرجاع صناعته إلى منطقة التركستان[١١٧] وبصفة خاصة مدينة بخاري[١١٨].

فرسوم الأشخاص في هذا الكشكول تتسم بالتبسيط بوجه عام، وهو من الخصائص الفنية لفن التصوير في بخاري ذلك الوقت[١١٩].

ومن المعروف أن مدرسة بخاري قد احتفظت بالكثير من التفاصيل التيمورية في تمثيل مجالس المتصوفة، ولكنها أضفت على تصاوير مجالس الصوفية طابعا خاصا. وقد حدث بعض التغيير في تصاوير مجالس سماع الصوفية خلال النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م، فرغم أن اللحية من السمات المميزة للصوفية، إلا أن المصور في هذه الفترة لم يعد يلتزم برسم اللحية، فظهر بعض الأشخاص بلحى، خاصة كبار السن (لوحة ٢١) بينما ظهر الشباب بدون لحية[١٢٠].

فضلا عن أن غطاء الرأس يمثل غطاء الرأس في تصاوير مدرسة بخاري[١٢١]. والذي يتكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة[١٢٢] وتحيط العمامة بجزئها الأسفل (لوحة ٢٢ تنشر لأول مرة). كما أن الأقبية

---

[١١٦] أحمد الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية، ص ٢٤٦ : ٢٥٩

[١١٧] Kenike, (Boris) Quelques Monuments de Bois sculpte au Turkestan Occidental, Ars Islamic, Vol. II Part I, 1935, pp. 69.

[١١٨] بخاري: بلد كان قديما جزءا من أراضى تركستان، وغدا بعد الفتح الإسلامي من أهم الحواضر الإسلامية. وبخاري إقليم من خرا سان يشمل عدة مدن أهمها بخاري العاصمة أبو بكر محمد جعفر النرشخى، كتاب تاريخ بخاري، ترجمة د/ أمين عبد المجيد بدوي ود/ نصر الله مبشر الطرازى، القاهرة ١٩٦٥، ص ٦ :١٤). وأغلب سكان بخاري من العنصر الإيراني الذي يرد إليه الفضل في شهر المدينة الصناعية والتجارية (فامبرى، تاريخ بخاري ص ٣٠-٣١) ولقد ازدهر في بخابي مدرسة في التصوير في القرن ١٠هـ /١٦م بعد سقوط هراه في يد الاوزبك سنة ٩١٣هـ وفرار الكثير من الفنانين رغم استمرا بهذاد فيها، وهاجروا إلى سمر قند و بخاري وفى عام ٩٤٢هـ هلجر أكثر الباقين إلى بخارى وتعتبر مدرسة بخارى امتداد للمدرسة التيمورية وقد انتهت قبيل انتهاء القون ١٠هـ /١٦م (زكى محمد حسن (د)، التصوير في الإسلام عند الفرس، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٩، ص ٥٤ : ٥٦).

[١١٩] أبو الحمد محمود فرغلى ، التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة ١٩٩١. ص ٣٣١.

[١٢٠] صلاح بهنسى ، مناظر الطرب ، ص ٢٦٢.

[١٢١] زكى حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس ، ص ٥٦).

[١٢٢] وجدت أمثلة لهذه العمامة في تصاوير مخطوط الشاهنامة في العصر الصفوى وكانت تستخدم كغطاء للرأس للخدم والحاشية (غوزاليان (ل.ت) وديماكونوف (م.م)، المنمنات الإيرانية في

تتنوع فتحات الصدر فيها وهو ما نراه بكثرة في تصاوير مدرسة بخاري (لوحة ٢١).

ومما لا شك فيه أن أسلوب التعبير عن الصوفية وملامحهم وأزياءهم قد انعكس في زخرفة التحف التطبيقية المعاصرة ، مما يجعلنا نرجح نسبة هذا الكشكول إلى بخاري في القرن ١٠ هـ/ ١٦م، فضلاً عن أن المناظر التصويرية قد استخدمت بكثرة في زخرفة التحف الخشبية الإيرانية في القرن ١٠هـ / ١٦م[١٢٣].

النتائج:

- أن الكشكول لم يكن أداة وظيفية للمتصوفة بقدر ما كان له من دلالة رمزية، فهو وسيلة الصوفي المتأمل العارف للإبحار في بحر الحياة طلباً للنجاة من أهوالها وأهوائها.
- أن الكشكول قد أشتق شكله في أول الأمر من شكل الغلاف الخارجي لثمرة جوز الهند، والذي أتخذه فقراء الهند وإيران كوعاء للتسول، فقد وجد المتصوفة أن هذا الشكل يتفق مع شكل الهلال، بما له من رموز صوفية، وسمي بما لها أيضاً من رموز صوفية، فاتخذوه وصنعوا كشاكيلهم على نمطه شكل القارب أو السفينة،
- أن الكشكول لم يحمله الصوفي للتسول أو الاستجداء، كما يعتقد الكثيرون، بل كان تعبيرا عن أحد مقامات التصوف، ألا وهو الفقر، ولذلك حمله المتصوفة جميعا فقراء وأثرياء
- أن المناظر التصويرية والزخارف على الكشاكيل كانت تعبيراً صادقاً عن رسوم الصوفية وعاداتهم ورموزهم.
- أن الكشكول، موضوع الدراسة، يعد من التحف الخشبية الرائعة التي زخرفت بطريقة الحفر الغائر، وهى الطريقة التى قل استخدامها في زخرفة التحف الخشبية الإيرانية في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي.
- أن الكشكول، موضوع الدارسة، تم تأريخه ونسبته، بناء على ما حفر عليه من زخارف ورسوم، بالقرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي والى مدرسة بخاري على الأرجح.

مخطوطات الشاه – نامى التاريخية، ترجمة ريما علاء الدين ، الطبعة الأولى ، دمشق ١٩٩٥، شكل ٢٢ ص٤٧).

[١٢٣] أحمد الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية، ص ٢٠٩ أبو الحمد فوزي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين ، ص٢٠٨.

شكل (١)
سيدة بمقدمة غطاء الكشكول

شكل (٢)
الشكل النجمي والنقش الكتابي بغطاء الكشكول السابق

شكل (٣)
أزهار القرنفل بالكشكول السابق

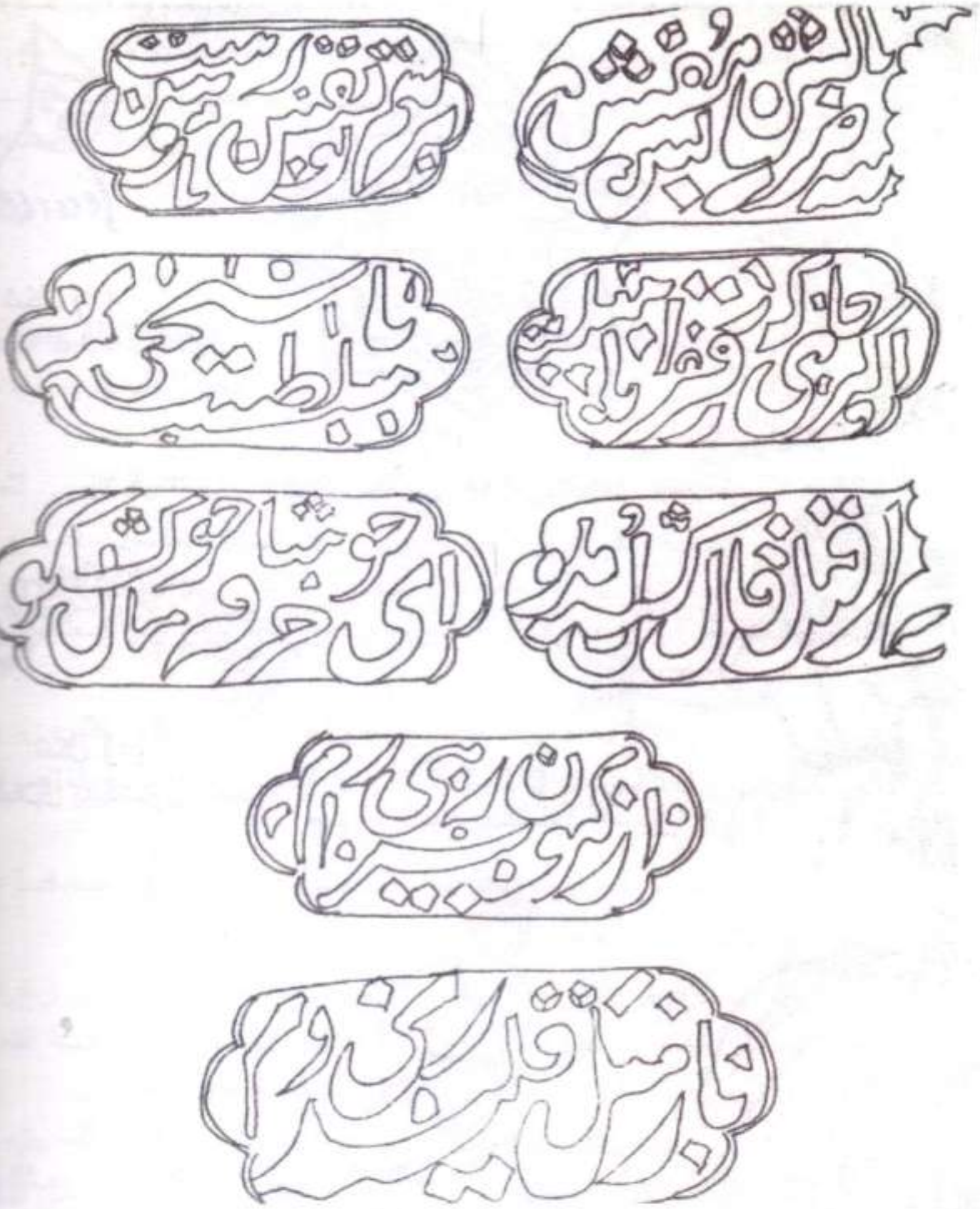
شكل (٤)
رسوم البلابل بالكشكول السابق

شكل (٥)
صورة الشيخ بالكشكول السابق

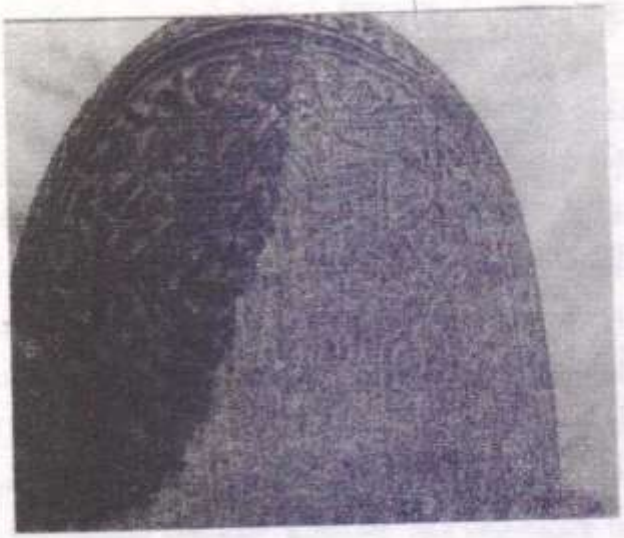
شكل (٦)
صورة الشجرة بالكشكول السابق

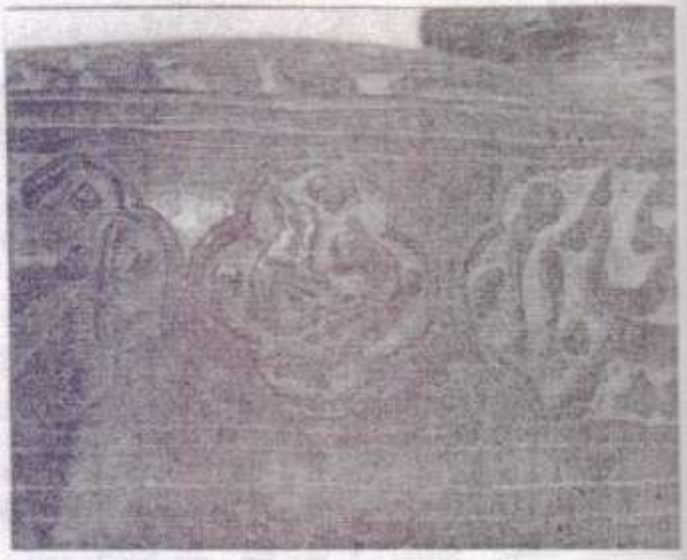
شكل (٧)
صورة الشاب بالكشكول السابق

شكل (٨)
صورة البط بالكشكول السابق من عمل الباحثة



شكل رقم ٩: ١٦
النقوش الكتابية بالخط الفارسي علي جوانب الكشكول السابق (من عمل الباحثة)





أول درهم معرب بالكوفة فى العراق*

العراق مركز للحضارة منذ أقدم الأزمنة ، وقد قدم للإنسانية الكثير فى خطوات الحضارة مثل الكناية والشرائح والتعدين والملاحم ، أضافة إلى النقود التى سهلت العمليات التجارية بعد أن كانت المقايضة سلعة بسلعة هي السائدة لقرون عديدة، وعندما ظهرت فى المقايضة بعض الصعوبات منها عدم اقتسام بعض الموارد وأهمها عدم توافق رغبات الإطراف انتقلوا بعدها إلى نظام السلعة الوسيطة ، وهي تحديد سلعة معينة تكون قيمة للمواد المطلوبة ، وقد اختلفت السلعة الوسيطة فى بلد إلى آخر ، فكانت فى بلاد الصين المحار ، وكانت فى بلاد اليونان السلاح وحيوان الثور، كذلك كان الثور فى بلاد وادي النيل زمن الفراعنة ، اما فى وادي الرافدين (العراق) فقد اتخذت الحبوب (الشعير) والمعادن (الفضة) بلعة وسيطة ، وقد وضحت ذلك الشرائح والقوانين العراقية القديمة مثل شريعة اورنمو ، وشريعة لبت بمشتار ، وقانون ايشنونا وقانون حمواربى ، حيث ورد فى نصوصها الكثير من ذكر الحبوب لقاء عمل معين أو كمية من الفضة جزاء غرامة معينة ، وقد كان الشيقل الفضي وحدة وزن عند العراقيين القدامى منذ الآلف الرابع قبل الميلاد عند السومريين والاكدين والبابليين ثم الاشوريين ، وفى العصور الاثوري الحديث فى عهد الملك سنحاريب ٧٠٥ – ٦٨١ قبل الميلاد عندما أمر بصنع قوالب للشيغل ولنصف الشيغل ، حيث يمكن القول بأن النقود قد ظهرت بالعراق منذ ذلك الوقت وقد انتقل هذا الاكتشاف المهم لتسهيل العمليات التجارية إلى بلاد ليديا – الأناضول – (تركيا الحالية) حيث طوروا هذا الابتكار المهم عندما سكوا نقودهم الأولى من معدن الالكتروم – سبيكة فى الذهب والفضة فى الطبيعة – ونقشوا عليها راس الاسد فاتح فمه ، ثم رأس الأسد يقابل راس الثور . وعند الليديين انتقلت صناعة النقود إلى أقطار المعمورة شرقاً وغرباً ، واتخذت كل دولة أو مدينة كبيرة شعاراً معيناً نقشته على نقودها ، وتستمر الحالة هكذا وصولاً إلى العرب قبل الاسلام ، حيث كانت ثلاثة انظمة نقدية معروفة حينذاك ، وهي التداول بالدينار الذهبى البيزنطى ، و النقد الفضى الساساني ، والدراهم اليمانية ، حيث كانت تلك النقود مقبولة التداول فى اسواق العرب مثل سوق عكاظ ومجنة وغيرها على اساس الوزن والعيار حيث كان القسطاس الة لوزن النقود معروفة عندهم وفى الاسلام ورد ذكر الدينار والدرهم فى القرآن الكريم ، ففى سورة آل عمران ورد ذكر الدينار وفى سورة يوسف ورد ذكر الدراهم ، وقد اقر الرسول الكريم محمد (صلى الله علية وسلم) التعامل بالنقود السابقة على الاسلام ، حيث وزع بعض الدنانير الذهبية البيزنطية بين اصحابه من الهدية التى بعث بها هرقل ملك الروم اليه ، كما قبل الرسول الكريم الجزية والزكاة والصداقة بالنقود الساسانية الفضية حتى ان

* أ.د. ناهض عبد الرازق دفتر القيسى :قسم الآثار – كلية الآداب – جامعة بغداد

صداق ابنته فاطمة (عليه السلام) فى الامام على (كرم الله وجه) كان أربعمائة وثمانون درهم وزن ستة ، وقد جعل الاسلام وزن الدراهم الشرعية ستة دوانيق ، بعد ان كانت الدراهم الساسانية السابقة على الاسلام على نوعين البغلية وتزن ثمانية دوانيق ، وطبرية وتزن أربعة دوانيق ، وبعد أن حدث التلاعب بالدفع ، جعلوا الوزن للدرهم فى الاسلام ستة وهو الوزن الوسط بين وزني الدراهم الساسانية ، استمر التعامل بالنقود السابقة على الاسلام فى عهد الخليفة الراشد الأول ابو بكر (رضا الله عنه) ١١-١٣ هجرية ، حيث حدثت حروب الردة فى عهده وفى عهد الخليفة عمر بن الخطاب (رض الله عنه) ١٣-٢٣ هجرية ، حيث حرر العرب المسلمون اقطار ذات حضارة فى عهده ، ففتحت بلاد الشام والعراق ومصر ، ووجد المحررون للعراق فى المدائن عاصمة الساسانين فى العراق قبل الاسلام العديد من دور سك النقود الساسانية بكامل عددها ، حيث استفاد منها المسلمون بعد أن نقشوا على قوالب النقود الساسانية بعض الكلمات والعبارات العربية وخاصة البسملة (بسم الله) وكانت الكتابة على القوالب تتم بصورة معكوسة وغائرة ، وعند السك تظهر بالصورة الصحيحة والبارزة ، وعرفت تلك النقود بـ (النقود العربية على الطراز الساساني) واستمر هذا النمط فى النقود حتى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان ٦٥-٨٦ هـ حيث عربت النقود فى عهده فالدنانير العربية الذهبية ظهرت سنة ٧٧ هجرية والدراهم الفضية العربية ظهرت سنة ٧٨ هجرية .

الدراهم فى العراق قبل التعريب:

لقد ساهمت مدن العراق مثل البصرة والكوفة مساهمة كبيرة فى تعريب الدراهم وذلك بإضافة النصوص العربية إلى الدراهم الساسانية وعلى مدى ستون عاماً ما بين سنة ١٨ هجرية بداية وضع الكلمات العربية على النقود الساسانية بعد تحرير العراق بالقاسية الاولى سنة ١٥-١٦ هجرية .

وقد ساهم عدداً فى امواء العراق بعملية تعريب الدراهم الفضية ومنهم :

١- عبد الله بن عامر ، وهو ابن عم الخليفة عثمان بن عفان (رض الله عنه) وكان اميراً على البصرة للسنوات ٢٩-٣٥ هجرية ، ثم أصبح أميراً على مكة للسنوات ٣٥-٣٦هجرية ، ثم عاد ثانية إلى البصرة فى السنوات ٤١-٤٢ هجرية ، وقد وجدت له نقود فضية كتب عليها اسمه بالحروف القهلوية ، ولكنها حملت البسملة بالحروف العربية (بسم الله) على طوق الدرهم [١]

٢- الامير زياد بن أبى سفيان ، نصب والياً على البصرة من قبل الخليفة الاموي معاوية للسنوات ٤٥-٥٠ هجرية ، ثم أصبح والياً للبصرة والكوفة للسنوات ٥٠-٥٣ هجرية ، وقد حملت نقود عبارة (بسم الله ربى) .

---

[١] Walker . A. cat . of the Mahammadan coins in the B.M. (Arab Sassonian coins London 1967 P.XLV II

٣- الامير سمرة بن جندب ، كان أحد الصحابة وتولى امارة البصرة نائباً عن زياد أبن ابية سنة ٥٣ هجرية ولمدة ستة أشهر ، وحملت نقوده البسملة (بسم الله)

٤- الامير عبيد الله بن زياد ، نصب ايداً على الكوفة سنة ٥٣ هجرية وفى سنة ٥٥ هجرية أصبح أميراً على الكوفة والبصرة ، وقد نقش اسمه (عبيد الله بن زياد) بالحروف القهلوية ، وعلى الطوق نقش بالعربية (بسم الله – ربي) [٢]

٥- الامير عمر بن عبيد الله بن معمر ، أصبح والياً على البصرة للسنوات ٦٤ – ٦٥ هجرية ، ونقش على نقوده بالعربية عبارة (الله الحمد) .

٦- مصعب بن الزبير ، هو أخو عبد الله بن الزبير الذي اعلن نفسه خليفة فى الحجاز ، وكان مصعب والياً على البصرة والكوفة ، وقتل سنة ٧٢ هجرية ، وقد حملت دراهمة بالعربية (مصعب – حسبه الله) فى البصرة منذ سنة ٦٦ هجرية [٣]

٧- الامير حمران بن أبان ، كان فى البصرة للسنوات ٧١-٧٢ هجرية وقد حملت الدراهم الفضية بالعربية البسمله الكامل (بسم الله – حمران بن ابان) [٤] وبذلك يكون حمران بن أبان اول من حملت النقود اسمه بالكامل .

٨- القطري بن الفجاءة ، خليفة الخوارج للسنوات ٦٩ –٧٨ هجرية وقد تلقب بلقب (أمير المومنين) على النقود والمضربة على الطراز الساساي ، وقد تنقل فى العديد من الاقاليم والمدن وكان فى البصرة لفترة فى الزمن حملت دراهمه شعار الخوارج بالعربية (لاحكم إلا لله) وبعضها (بسم الله لا حكم إلا لله) [٥]

٩- الحجاج بن يوسف الثقفى كان أمير العراق ويد الخليفة عبد الملك بن مروان ٦٥ – ٨٦ هجرية القومية فى القضاء على الحركات المناوئة للدولة الأموية عين بالعراق والياً على البصرة والكوفة ، ومنذ سنة ٧٥ هجرية نقش اسمه على الدراهم (الحجاج بن يوسف) على نقود والبصرة ، واستمر اسمه بالظهور على نقود اخرى وزاد الحجاج بالعبارات العربية فى طوق النقد حيث نقش (بسم الله لا اله الا الله وحدة محمد رسول الله) [٦]

مما تقدم نجد أن لامراء العراق دوراً فى عملية تعريب النقود وخاصة الدراهم الفضية ، لذلك جاء ظهور الدرهم العربى الاول بالكوفة سنة ٧٨ هجرية امراً طبيعاً لما تقدم منذ عام ١٩٧٣م حصل المتحف العراق على درهم عربى كامل التعريب مضروب بارمينية سنة ٧٨ هجرية وقد اعتقد المختصون ان هذا الدرهم الفريد والنادر ليس له

---

[٢] Walker : Ibid P.xlv III .

[٣] Walker : Ibid P. 102 .

[٤] Walker : Ibid P. 110 .

[٥] Walker : Ibid P. 112 .

[٦] انظر شكل رقم

مثيل ، وقد اشارت جميع الكتالوكات الخاصة بالنقود والصادرة بمختلف دول العالم بذلك الدرهم النادر وكانت نصوصه كمايلى : -

مركز الوجه : لا اله الا
الله وحده
لاشريك له

الطوق : محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق لظهره على الدين كله ولو كره المشركون

مركز الظهر : الله احد
الله الصمد لم
يلد ولم يولد
ولم يكن له
كفوا أحد

الطوق : بسم الله ضرب هذا الدرهم بارمينيه فى سنة ثمان وسبعين [٧] بقي هذا الدرهم لفترة تقرب فى ثلاثين سنة يعتبر الفريد والنادر فى العالم اجمع مضروب سنة ٧٨ هجرية إلى ان ظهر فى احد مزادات النقود فى لندن سنة ١٩٩٩ م درهم عربى النصوص مضروب بالكوفة ثاني مدن العراق فى العصور الاموي بعد البصرة مؤرخ سنة ٧٨ هجرية ويعتبر هذا الدرهم النادر والمهم والذي يؤكد على أهمية مدن العراق مثل البصرة والكوفة وميان والموصل فى عملية تعريب الدراهم ، ونصوص هذا الدرهم المهم كمايلى :

مركز الوجه : لا اله الا
الله وحدة
لا شريك له

الطوق : محمد رسول الله ارسله بالهدي ودين الحق ليظهره على الدين كله ولوكره المشركون

مركز الظهر : الله أحمد الله
الصمد لم يلد و
لم يولد ولم يكن
له كفوا أحد

الطوق : بسم الله ضرب هذا الدرهم بالكوفة سنة ثمان وسبعين [٨] نجد بعض الفوارق ما بين درهم ارمينية ودرهم الكوفة وخاصة فى نصوص مركز الظهر اذ جعلت فى درهم ارمينية خمسة اسطر ، فى حين كانت فى درهم الكوفة اربعة اسطر ان ظهور

---

[٧] المتحف العراقى رقم الدرهم ١٤٤٧٢ مسس

[٨] Sothebys . London 1999 .

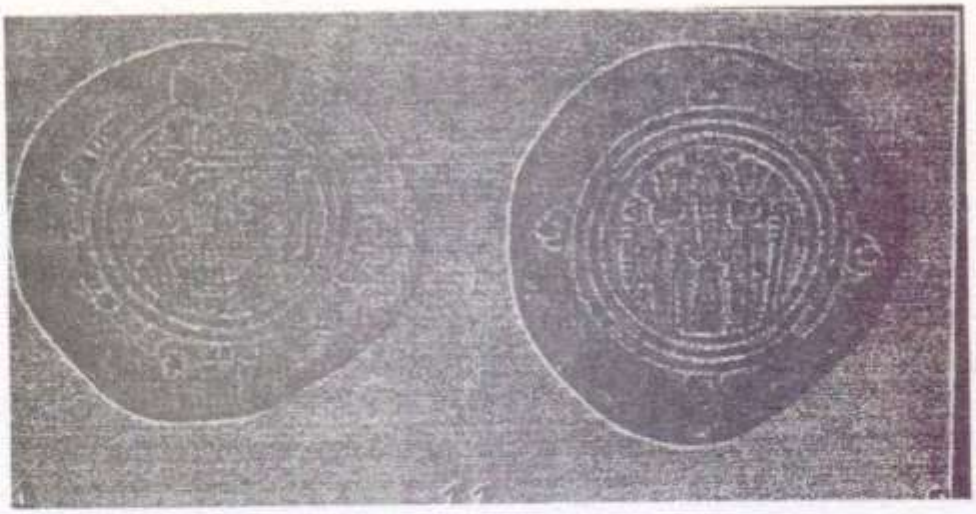
مثل هذا الدرهم العربى والفريد من نوعة فى العالم يؤكد بان قد سك منه الالاف لان صناعة قالب للوجه وقالب للظهر يسك منهما الالاف قبل حدوث تكسر فيهما مما يستوجب استبدالهما او حلول سنة جديدة فسيتبدل القالب الذي يحمل تاريخ السك الان النقود العربية كانت تسك سنوياً بالتاريخ الهجري كما أن هذا الدرهم يؤكد اهمية مدن العراق فى عملية تعريب النقود فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان ٦٥ – ٨٦ هجرية لا سيماوان مدن العراق مثل البصرة والكوفة كان لهما دوراً مهماً فى مراحل التعريب بالعصر الأموي ، لاسيماوان الوالى على العراق هو الحجاج بن يوسف الثقفى والذي كان على البصرة والكوفة ثم واسط عند بناءها سنة ٨٣هجرية استناداً إلى اقدم درهم مضروب بواسط [٩] كان الحجاج بن يوسف قد نقش اسمه بالعربية (الحجاج بن يوسف ٩ على درهم مضروب البصرة سنة خمس وسبعين [١٠] وبالتأكيد ان مثل هذا الدرهم كان مقبول التداول فى جميع مدن العراق حينذاك ويبدو ان الكوفة قد اخذت شهرتها منذ اتخاذها عاصمة للدولة العربية الاسلامية فى خلافة الامام على بن أبى طالب (عليه السلام) (٣٥ – ٤٠) هجرية حيث استقطبت الكثير فى العلماء والأدباء والخطاطين ومنهم النقاشين لنقش قوالب النقود واستمرت أهمية الكوفة الثقافية والسياسية خلال الحكم الأموي وظهرت بجلاء فى سك أول درهم عربى سبق حتى العاصمة دمشق ، ولكن ربما ستكشف لنا معاول المنقبينى عن نقود اخري فى هذه السنة فى البصوة أو دمشق ومن مدن اخري .

واليوم تقدم هذا الاكتشاف المهم فى هذا المؤتمر العربى العامر ليطلع الحضور الكرام على هذا الحدث المهم .

---

[٩] ناصر النقشبندي ومهاب البكري الدرهم الاسلامي المعرب فى المتحف العراق .

[١٠] انظر شكل



درهم في مرحلة التعريب حمل اسم
الحجاج بن يوسف

الدرهم العربي المضروب بأرمينية سنة
٧٨هـ
والمحفوظ بالمتحف العراقي

تم الطبع :
بمطبعة جامعة القاهرة

مدير عام المطبعة
محمد عمر عبد العال
٢٠٠٣/٩/٢٠

(مطبعة جامعة القاهرة ٣١٢ /٢٠٠٣/ ٥٠٠)

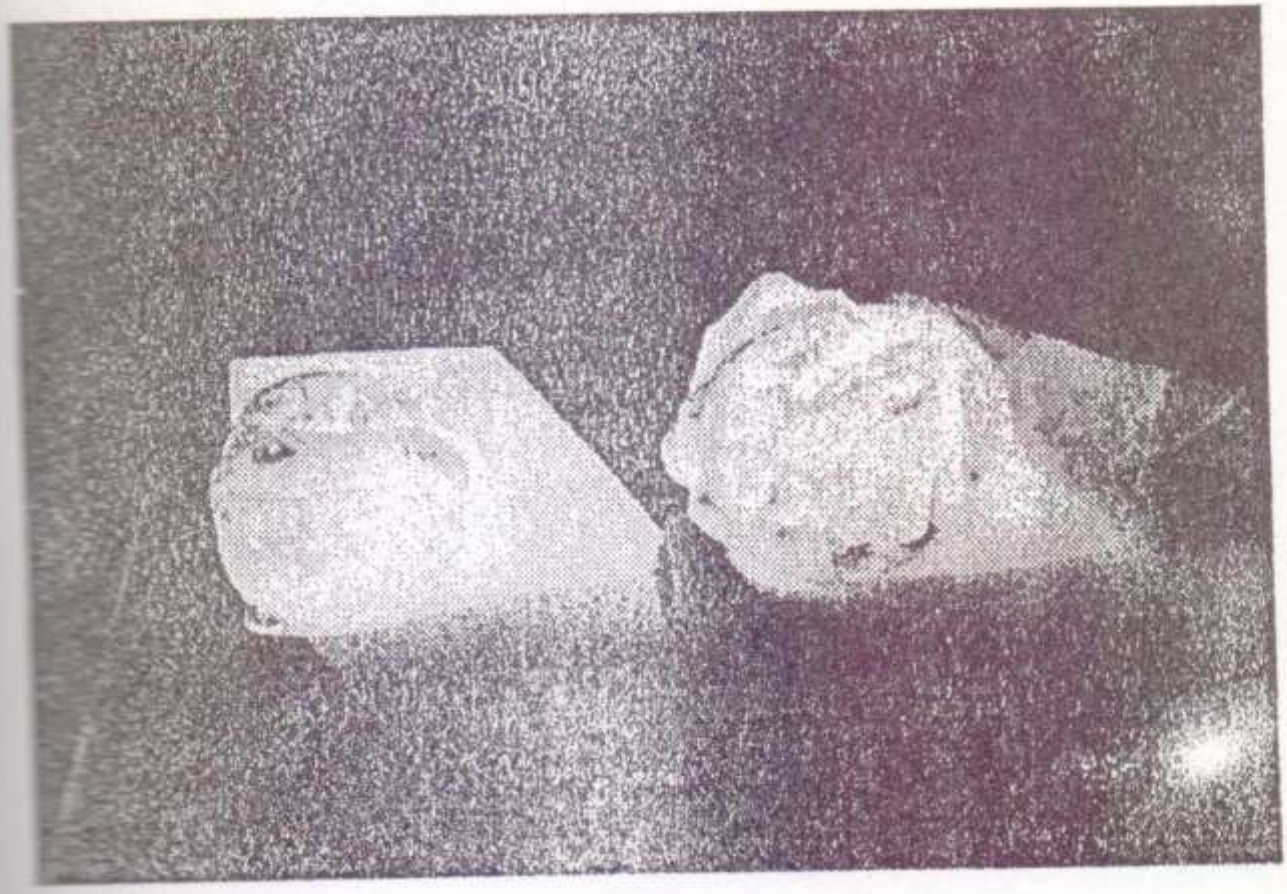
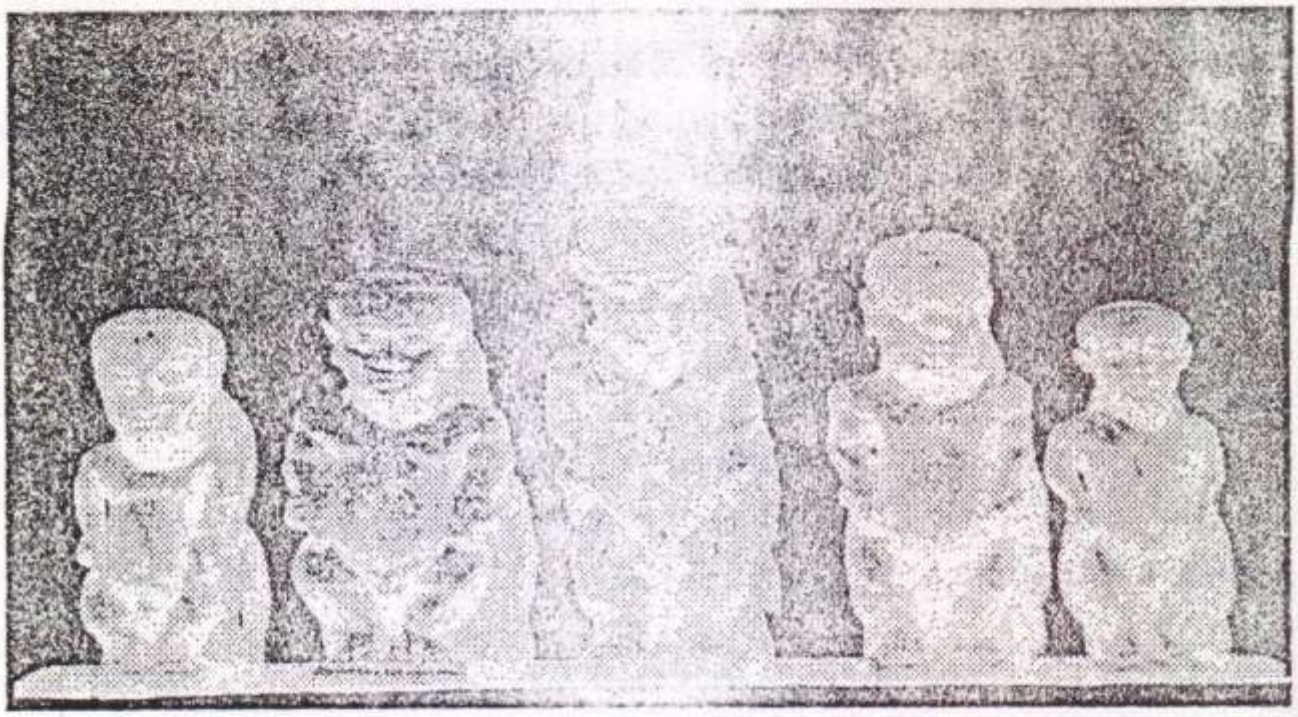


Plate II : The scarab on the head of the Pataike and the engraved sockel



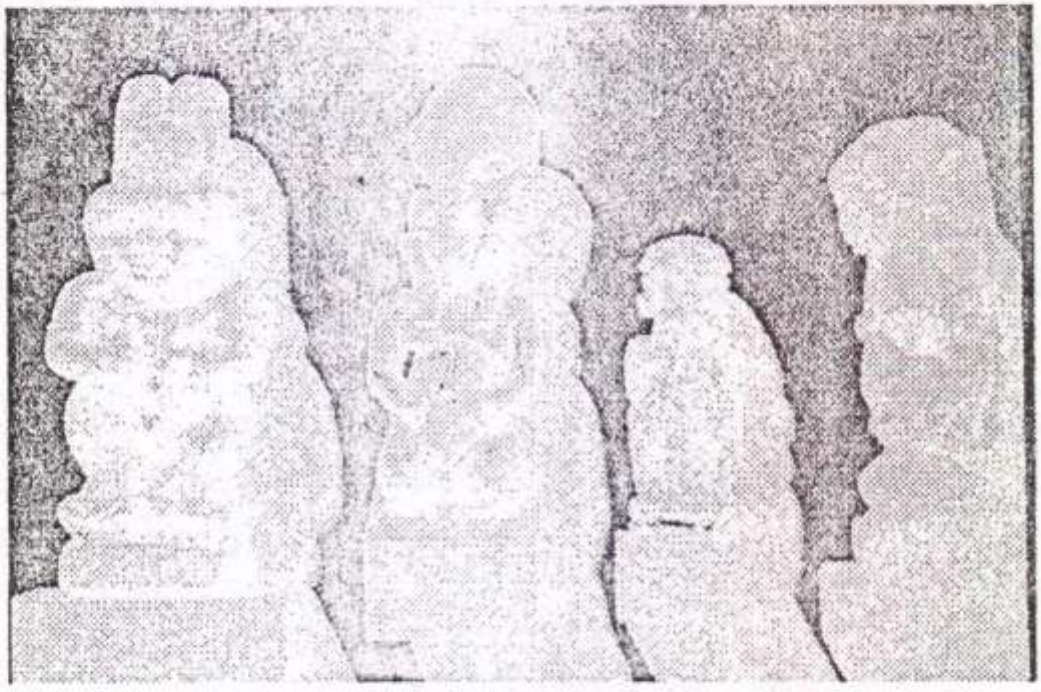


Plate I : Different forms of Pataikoi

the common people of the 21 Dyn [33] , this explains why the Phoenician put it on the prows of their ships.

Hence to conclude, Pataikoi are one of the different forms of the New born – Sun – God or the Solar – Horus cult , his mane is the " Opener"

See plates I , II.

[33] A. Niwinski , Cat du Musee du Caire , La second Travaille de Der-el – Bahari , p. 39 fig 34 (C.G. 6076).

example, about the Sun – God " the Sun is H , in the mourning Hwn in the afternoon and Atum in sunset [24]

This cult of divine children combines between the Sun – cult and Horus cult, which was very popular in Greaco – Roman period, [25] in that period the people thought that those children – Gods bring fertility to the nature[26], so they used them as amulets [27]

The most divine popular child – God, was "Hr – p3 –Hrd" or Herpokrates , besides, there were numerous divine children, all of them were associated with Sun and Horus Cult.

From these Gods are Mondulis, Chons, Nfr – Tum , Nfr – Htp , Heka , Semtus [28], all these Gods have all characteristic elements of the Solar – baby and Horus.

This divine Solar – child was always depicted in the horizon seated in the prow of the Sun – bark [29] , or inside the Sun – disk [30] or on the lotus flower which emerges form the primeval – water [31]

There are other rare examples which represent the Solar – child seated on the middle of the bark [32] or represent it as a scarab in the middle of the Sun – disk .

This representation (the seated child in the prow of the bark) became widely known in late – period, so we see it in the coffins of

---

[24] "H" or placenta was the symbol of the connection between generations, so certain shrines in Ptolmaic period were built for (H" of the divine child:- E. Feucht in LA III p. 430

[25] E. Hornung, in, LA, II, 1977, p. 631

[26] H. Bonnet, in, LA, III, 1980, p. 560

[27] H. Bonnet, in, LA, II, p. 48 ff.

C.A. Andrews, Amulets of a ancient Egypt, London, 1994, p. 38f

[28] R.O. Faulkner, The Book of the Dead, 1998, Cairo, Chap, 15 pl. 8

[29] E. Chassinat, Le Temple d'Edfou, 1928, Hypostyle, pls XIX , XXI .

[30] E.Brumer- Traut, in, LA, III , 1980 , p. 1042 f.

[31] W. Budge, The Gods of the Egyptians, pp. 304-308

[32] W. Budge, The God of the Egyptians, p. 297.

In the few examples [17] which have engraved sockels we see always the sign[18] which refers to mammals generally besides a fish and an animal.

(d) As above mentioned, Pataikos has sometimes a falcon's head, and in some cases we see two falcons on the both sides [19].

(e) Many of the statuettes of the Pataikoi in the Egyptian museum have the side – lock of the childhood [20].

Therefore from the above mentioned evidences we can derive a conclusion, Pataikos is a representation of the New – born Sun – God or the Solar Hours child, and it has not any connection with the God – Ptah.

As for the name "Ptah" it is not the God's name but it the verb " pth" which means "open", or create. If we examine the few examples which indicate the name of the statuette, we notice that the word is written without the determinative of Gods [21] but with the sign which depicts a man holds a steck [22], so the meaning of the name is " the Opener", this explanation agrees with the same meaning of this statuette for the Phoenician as [23] Roscher has mentioned.

It is known that the legend of the New – born God is one of the most important legends in the " creation" theories , it is said as an

---

[17] No. JE 38802 , 38805 , 38817 , 39230 , 39233

[18] A.Gardiner, Egyptian Grammar , Oxford, 1973 Sing – list p. 264

[19] No. JE 39243

[20] G. Darssy, Statues des divintes , pl. xIII no. JE 38796 , 39797

[21] No. JE 39237 , Just Ptah di anh " is written"

[22] Inscription on the base no. JE 39233 and on one of the Cippis in the Egyptian Museum no. JE 9448 and it is written also on Metternich Steale.
G. Daressy Text et Dessins magiques no. JE 9448
H. Brugsch, Hieroglyptisch-Demotisches Worterbuch, I, Leipzig, 1867 p. 527

[23] W. H. Roscher, Ausfurliches lexikon, p. 1675

Cippis [8] with scarab on the head. So there is an evident connection between Hpr (Sun – God) [9] and Pataikoi .

(3) In some cases, [10] we see the image of the God Nfr-Tm (who emerges on a lotus flower from the primeval water) engraved on the back of Pataikos

(4) As much as Pataikoi are connected with the emblems of the New born Solar- God they are also connected with Horus – cult, we can notice that from.:-

(a) The representation of the Goddess Isis behind the Paraikos in attitude of protection as she did for her son Horus before [11], in some examples Isis replaced by Shmt [12] Bastt [13] or depicted with Nbt – Ht [14] . Isis, generally, is represented with the two horns of Hathor, with the solar-disk, and she always has two plumes.

(b) It is noticeable that there is a connection between Pataikos and the Wd3t eye (or Horus – eye) we find it, in some examples, engraved on the sockel [15] and on one of the Horus Cippis, we see that Wd3t on the head of the Pataikos [16] .

(c) Pataikos has the same magic role of Horus the child, it is always depicted as a victorious God standing on crocodiles, and dangerous animals, and always holds Uraus.

---

[8] G. Daressy, Texts et Dissins magiques, le Caire, 1903 pl. 9448.

[9] The Beetle – God is represented at times with a beetle upon his head and at others with a beetle for a head.: W. Budge, The Gods of the Egyptians, London, 1904 , vol, II , pp. 355 , 379.

[10] Groups no. JE 39230 , 39232

[11] Groups no. JE 39232 , 39234-39238 , 39240

[12] Shmt alone, group no. JE 39229

Shmt and Neith. no.JE 39230

[13] Bastt (Dd – mdw in B3stt) no. JE 38810

[14] Isis and Nbt – Ht groups no. JE 39239 , 39241 , 39246

[15] No. JE 38802 , 38805 , 39230 , 39233

[16] G.Daressy, Textes et Dessines magiques, pl. 9430

Few other Egyptologists [4] have mentioned, but without explanation, that these Pataikoi were deformed children because of their big heads, and crooked short hands and legs

Just Daressy [5] referred to them as " children, however, he didn't provide any explanation of his description. In my opinion , I agree with Daressy Pataikoi were children, normal children, not deformed , this opinion will be justified by these arguments:-

(1) As for idea of a " deformed children " because of their big heads and the crooked short arms and legs. I think it is a misunderstanding to claim that they are deformed, if examined carefully, all of these characteristics are normal for a new born baby. Fortunately we have a very beautiful, rare, example from the New – Kingdom, which represents a child in a womb of his mother with the crooked, arms and legs [6]

Therefore, according to the ancient Egyptian canon of art when the artist want to illustrate a new born child in a standing position he (the child) would appear in that form.

(2) One of the very important elements connected with the Pataikos and considered its emblem is the scarab, which is at the same time, the emblem or symbol of the rising Sun-God "Hpr" and symbol also for re-birth.

-Most of the groups of Pataikoi in the Egyptian museum have this emblem on the head [7] . Pataikoi are represented also on Horus

---

[4] A.Erman, Die Ägyptische Religion, 1934, p;. 57

- L. Lons & P. Hamlyn , Egyptian Methology, New-York, 1975, p. 166.
- L. Shaaw, P. Nickelson, British Museum Dictionary of Ancient Egypt, London 1995 p. 219

[5] G. Daressy, Statues des Divintés, Le Caire, 1903.

[6] Ostraca from El-Kurna (Thebes) – Cairo museum – JE 52074

[7] G. Daressy, Statues, pl. XL II .

A NEW INTERPRETATION OF THE SO –CALLED PTAH – PATAIKE ACCORDING TO THE COLLECTION OF THE EGYPTIAN MUSUEM*

The name Pataikos or Pataikoi had been mentioned by Herodut [1] (111,37,) when he described the acts of Cambyses in Egypt, he said "Thus too he (Cambyses) entered the temple of Hephaistos (Ptah) and made much mordery of the image there. This image of Hephaistos is most like to the Phoenician Pataici (as the Greek called him) which the Phoenician carry on the prows of their triremes, I will describe it for him who has not seen their figures, it is in the likeness of a dwarf"

Hence most of the Egyptologists [2] and Historians [3] have agreed that Pataikos is a representation of the God Ptah, and he has a form of a dwarf, and the name Pataikos was derived from the God's name.

• Dr . YOSR SEDDIK AMIN: FACULTY OF ARTS – HELWAN UNIVERSITY

[1] A.D. Godly, Herodutus London 1971 , vol, II, pp. 49 – 52

[2] H. Bonnet, Reallexikon der aegyptischen Religiongeschichte, Berlin, 1971, p. 584

- John G. Griffith, in, LAe. IV, 1982, p. 419 f.
- S.M. Halmary, The God Ptah, Lund. 1946, pp. 182-185
- R. Huckel, Ueberwesen und Eigenart der Pataike, *ZAS*, 70 Leipzig, 1934, pp. 103-107
- S. Morenz, Ptah – Hephaistos der Zwerg, Festschrift fur Friedrick Zucker, Berlin, 1954, pp. 277 - 290
- J.S. Spiegelberg , Zu dem typus und der Bedeutung der als pataiken beziechneten Agyptischen Figuren, *SBAW* 1975, pp. 8-11

[3] See as an example :- Encyclopaedia of Religion and Ethics New York, 1912, vol. V. p. 123.

- It is mentioned here that Pataikos resembles the "Akka" pygmies of Africa .
- A Harmary , in LIMC, 7 , 1994 , p. 30f
- A Harmary , Der Neue Pauly, Encyclopaedia der Antike, Band, 9, Stuttgart, 2000 , p. 391
- W.H. Roscher, Ausfureliches Lexikon der griechischen und Roemischem Mythologie, Leipzig, 1886 – 1927, VI, p. 1673f.

5- When expressing a condition case and marking a topicalized element in the sentence at the same time, *"jr"* could be as an equivalent to أما الشرطية conditional *amma* (var. إما الشرطية conditional *emma*).

Several of the above examples indicate that carrying the meaning of condition, a frequent motive for the use of *"jr"* was the desire to lighten the sentence by placing outside it some lengthy and cumbrous member(39).

Conclusion

The Egyptian particle *"jr"* has several Arabic equivalents according to its function:

1- When expressing a real condition, it could be considered as an equivalent to "لو غير الامتناعية" :

(a) During O. Eg. and M. Eg., the protasis could be in *perfective "sḏm.f"* form to carry the meaning of *imperfect*, and the apodosis could be in prospective *"sḏm.f"* form or imperative .

(b) The conditional particle *"jr"* appears as more classical particle used in literary text (religious and official texts) as a parallel to the later conditional particle *"jnn"*, which was more colloquial used in non-literary texts. Especially that, the construction *"jr sḏm.f"* was quite rare in non-literary Late Egyptian manuscripts(40).

(c) In the field of real condition, the especial construction *"jr wn/wnn"* could be translated as *"lau kana"* لو كان, which was more conventional in modern Arabic colloquial.

2- When expressing unreal condition, *"jr"* could be considered as an equivalent to لو *"lau"*, لو أن *"lau anna"*, لو كان *"lau kana"*:

(a) When لو *"lau"* is used, both protasis and apodosis were *"sḏm.n.f"* form giving the meaning the pluperfect.

(b) When the protasis is a non-verbal pattern, then لو أن *"lau anne"* or *lau kana"* لو كان is used.

3- Most of apodosis are prefixed by the Arabic conjunction فاء *"fa-"*, "فاء الجوابية" or لام *"L-"* "لام جواب الشرط" (41) which introduce a clause that expresses the result or effect of a preceding clauses (42).

4- When expressing a requirment with urgency or rebuke, then لو *"lau"* is used as a counterpart of *"jr"* before *"sḏm.f"* form.

(39) Gardiner A., Eg. Gr. § 148-149 .

(40) Johnson J., Op. cit., p. 251, note 65.

(41) Wright W., op. cit., vol. II, § 15 (d).

(42) In Semitic conditional apodosis may be marked off from the protasis by a conjunction "and" (-ma, wa-, fa-). It depends mainly on the writer's or speaker's discretion and on the common usage of any particular language: Lipinski E., op. cit., § 61.12, § 56.8.

Arabic Example		Egyptian Example	Syntax
مهما	اما	"jr"	Conditional particle
يكن من شئ	---	----	If-clause (protosis)
---	المخترع	"sf"	Anticipated subject
فالمخترع عالم	فـ (هو) عالم	"wsjr pw"	Noun-clause as apodosis

The Egyptian constructions in which *"jr"* could be considered as an equivalent to أما الشرطية conditional ***amma*** will be shown in the following table:

Construction	Egyptian Example	Arabic Example
I- "jr" + noun +verbal or non-verbal form.	Orb.1,1: *"hr jr[j]npw sw [ḥr]j pr ḥry hmt* As for Anubis, he had a house and a wife "أما انوبيس، فكان له بيتًا وزوجة"	اما الرياء، فخلق اللئام اما اليتيم، فلا تقهر.
II- "jr" + A. P or P. P.	P Ebres 247: *"jr jrr.w n.f nb pḥrt tn"* As for everyone for whom this remedy is made, he gets well immediately "أما من صنع له هذا الدواء فإنه سيشفى في الحال"	فأما من خفت موازينه.
III- "jr" + *p3 ntj*".	Hs,2-6:*jr p3 ntj jw.s dd.tw.f jw.n jr.f"* As for what she had said, we had done (it) "أما ما قالته، فقد فعلناه"	
IV- "jr" + jnk.	Sauneron O.DM. 569, 5: *jr jnk tw.j sḏr.kwj jw.f jj* As for me, I was lying (i.e. taking a nap), when he came "أمَا علَى، فكنت مضجعاً عندما أتى"	أمَا علَى، فمسافر.

"وما لكم الاّ تقاتلون فى سبيل الله" ,"ألا تحبون أن يغفر الله لكم".

Otherwise, the use of the conditional clause followed by ألا-clause is attested in clessical Arabic, for instance:

"واذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين ليحملوا أوزارهم كاملة يوم القيامة ومن أوزار الذين يضلونهم بغير علم ألا ساء ما يزرون"

(II) When the particle *"jr"* was used before non-verbal patterns or was not followed directly by verbal forms, it could be correlated to the Arabic particle أما الشرطية conditional *amma* [34] (Akk. *amma, umma*), which have double meaning; to mark a topicalized element in the sentence, and to give the meaning of condition at the same time, for instance: "واما " وأما ثمود فهديناهم " اليتيم فلا تقهر "[35]

Actually, Arabic أما الشرطية must not be taken as a real conditional particle , but it replaces the conditional مهما in the phrase: " Whatever the case " مهما يكن من شئ"[36], for example: " اما المخترع، فعالم"، " والتقدير مهما يكن من شئ، فالمخترع عالم"

However, it is not unlikely to say in Arabic "أما أنت غنيا، فتصدق"; here أما can be taken as an actual conditional paricle[37].

The Egyptian particle *"jr"* when placed before a word emphasize its meaning (as for, as to), the resulting expression then is an adverbial phrase in anticipatory emphasis[38].

A syntactic comparison between the Egyptian example: *"jr sf wsjr pw"* "أما الأمس، فهو أوزير ", and the Arabic example: " اما المخترع، فعالم " will be shown in the following table:

---

(33) عباس حسن ، المرجع السابق ، المسألة (١٦٢)

(34) The particle " أما مفتوحة الهمزة " *amma* is preserved in Pre-classical and classical Arabic where it appears as a variant of إما مكسورة الهمزة " *imma "if"*, in formally nominal clauses which are followed by a verbal clause introduced by the prefix *"fa-"*. The particle " إما " is considered a compound of conditional particle "إن" *="en"* + ما *"-ma"* which is used to strengthen the conditional meaning, as: "فإما تثقفنهم في الحرب فشرد بهم". Lipinski E., op. cit., § 61.2; Wright W., op. cit., vol. II, § 20(d).

(35) Qur'an 41, 17.

(36) أما ليست اصلية الشرطية، وانما هى مكتسبة بسبب نيابتها عن اسم الشرط "مهما" الواجب حذف جملة الشرطية هنا : عباس حسن ، المرجع السابق ، المسألة (١٦١) ، صـ ٥٠٤

(37) عباس حسن ، المرجع السابق ، جـ١، صـ ٥٨٣.

(38) Gardiner A., Eg. Gr. § 149; Allen J., Middle Egyptian, § 18.4.

"ألا تصنف كتابا في الزهد"، " ألا صنفت كتابا في الزهد"

According to Arabic syntax, when لو carries the implication of the meaning of repuke or urgency, its apodasis can be mentioned or not depending on context. The concerned form here is *"jr + sḏm.f "* form :

Examples

(I-c-i-21) Peas. BI, 85-87: *"jr ḥ3j.k r sj n.j m3ᶜt skd.k jm.f m m3ᶜw nn kfj nbj.t ḥnt.k"*

"If you go down to the sea of righteousness and sail on it with (the right wind), no storm will strip away your sail".

"لو تنزل في بحر العدالة و تبحر فيه بالحق، لم تضرب العاصفة صاريك".

(I-c-i-22) LRL 1, 11: *"jr jrj.j ḥḥ n bt3 bw jrj.j wᶜ nfr"*

"(Even) If I have done millions of mistakes, can I do not one good thing ?".

" (حتى) لو فعلت ملايين الأخطاء، ألا أستطيع أن افعل شيئا واحدا طيبا ".

(I-c-i-23) P. D'Orbiney 8, 2: *"jst jr sh3j.k wᶜ n bjn jst bw jr.k sh3j wc n nfr m-r3 pw wᶜ n nkt jw jrj.j sw n.k"*

"Now, if you remember a bad thing, can not you remember a good or anything at all that I have done to you?.

"لو ذكرت (لي) الآن شيئا واحدا سيئا، إذا[31] ألا ذكرت شيئا واحدا طيبا و لو[32] تافها مما فعلته لك ؟".

From the preceding examples, we note that:

1- In the first example, both protasis and apodosis are mentioned in imperfective to carry the meaning of urgency.

2- In the two last examples, apodosis is omitted and the annexed clause introduced by interjection ألا اداة استفتاح للتنبيـــة in perfect to carry the meaning of rebuke.

We note also that Arabic construction لو....ألا corresponds here to the Egyptian "jr...bw", where *"bw"* is a negative particle, and ألا compound of أ+لا is used in the same sense as الآ "nonne" compound of أل+لا , but with less force, as [33].

---

(31) As Yousef A. has suggested, *"jst"* is an equivalent to Arabic إذا ver. إذن *"then"* : Youssef A., "the particles *"jst"* and *"js"*- an Arabic approach to Egyptian grammar", BIFAO 80 (1980), 129-138.

(32) The verb expressed or understood in a clause preceded by ولـو even if / though, has the same signification as that of the clause to which it is annexed, as أكثر من ضروب البر و الإحسان ولو بالكلمة الطيبة " Wright W., op. cit., vol. II, § 5(b).

"If I reach the place where A is, and he sees your commission, it is your commission (i.e. what you have done) he will procure something for you"

" لو ان وصلت الى حيث يوجد فلان، ونظر الى ما وصيت به فسيجيبك الى هذه التوصية بعض الشئ"

Occasionally Arabic extiential verb كان is placed between لو and the perfect in the protasis of the sentence, as: "لو كان فيهما آلهة آلا الله لفسدتا" (29).

Examples are quite rare:

(I-a-iii-19) P Smith 4, 2-3: *"jr r3.f mr(w)....tm.f wnw r3.f pw mdw.f "*

"If his mouth is tied..., that means he can not open his mouth to speak"

" لو(كان) فمه مربوطا...فهذا يعنى انه لا يستطيع فتح فمه ليتكلم "

(I-b-iii-20) Wen.2, 10-11: *"jr p3 hk3 n kmt pw p3 nb n p3j.j...mnwn jjr.f djt jnt hd nbw*

"If the Ruler of Egypt had been the Lord of what is mine..., would he have sent silver and gold (when issuing his orders)"

" لو (كان) حاكم مصر هو سيد ما املك (وأنا خادمه)، فهل كان سيرسل لي ذهبا وفضة (عندما انفذ أوامره)"

In the last example, the element ***pw*** could be grammatically analyzed as follows:

It could be taken as a counterpart of the so-called ضمير الفصل which is used to distinct between the subject and predicate rather than كان الزائدة. Since the conditional particle should be followed by a verb in Arabic syntax, so the existential verb كان should be inserted in the Arabic translation after لو in the two examples.

(I-c) *"jr"* as a particle of rebuke or urgency (التحضيض و التوبيخ):

The conditional particle لو is also used with other Arabic particles, such as لولا *"laula"* "if not" and ألا *"ala"*, to express urgency or rebuke, as :

" لو تحترم القانون، فتأمن العقوبة "، " لو تسهم فى الخير فتثاب"

These particles are used before the imperfect to incite one to perform an act, and before the perfect to rebuke the neglect of it (30), for example:

---

(29) Qur'an 21, 22.

(30) Wright W., op. cit., vol. II, § 169.

عباس حسن، النحو الوافى، الجزء الرابع، المسألة (١٦٢).

Examples:

(I-b-i-14) P. Berlin 3019, 2, 3: *" jr ssp.n.j 3s hᶜw m ḏrt.j jw dj.n.j ht hmw "*

"If I had made (lit. taken) hast, (with) weapons in my hands, I should have caused the cowards to retreat"

" لو أسرعت بالسلاح في يدى، لجعلت الجبناء يتراجعون"

(I-b-ii-15) Adm. 12, 6: *" jr znm.n.ṯw.n n gm.n.j ṯw "*

"If we had been fed, I would not have found you"[24]

" لو أطعمنا / أرضينا لما وجدتك "

"jr" as an equivalent to Arabic لو *"lau"* in the compound لو ان *"lau anna"* and لو كان *"lau kana":*

Arabic compound لو أن *"lau anna"* is generally used instead of لو before nominal clauses, as [25]:

"ولو أن أهل القرى آمنوا و اتقوا لفتحنا عليهم بركات من السماء والأرض "[26]

Arab grammarians suggest that the compound لو ان *lau anna* originally means لو(ثبت) ان[27].

Examples:

(I-b-iii-16) PBM 10052, 8, 21-22: *" jr jw kj hr jj.t mtw.f sᶜhᶜ.k jrj.j "*

"If another comes and accuses you, I shall act"

" لو(ثبت) أن آخر جاء (مرة أخرى) واتهمك، فسوف اتصرف"

(I-b-iii-17) O Wien NB, H9[75]: *"hr jr jw*[28] *bn sw hr djt.f n.k jw.k hr jnj n.j bȝj.f hnk "*

" And if he doesn't give it to you, you should bring me his *hnk* "

" ولو انه لم يعطها لك، فيجب أن تحضر لي جلد الشاه الخاص به "

(I-b-iii-18) Wen.2, 60-62: *"jr jw.j ph r pȝ ntjj A jm mtw.f ptr pȝjj.k shn m pȝjj.k shn jjr.(f) jth n.k nkt "*

---

[24] On this obscure meaning see : Gardiner , A. , The Admonitions of an Egyptian Sage from A Hieratic Papyrus in Leiden , Leipzig , 1909, pp. 83 – 84. Compare in Arabic"ولو نعطى الخيار لما افترقنا"

[25] Wright W., op. cit., vol. II, § 189 (b).

[26] Qur'an 7, 96.

[27] See: هبه مصطفى كمال، المرجع السابق

[28] On a discussion of the Late compound *"hr jr"* followed by *"jw"*, see: Černy J.- Groll S., A Late Egyptian Grammar, Rome 1975, §§ 17.9-17.9.2.

the prospective *"wnn"* is the normal form of the verb *"wnn"* after *"jr"* in middle Egyptian than *"wn"*, the verb *"wnn"* in the previous examples could be translated as كان rather than يكون / ح يكون. This is because that كان is considered here literally a past verb in present or future meaming [19] ماضى لفظا و مضارع او مستقبلى معنا. The apodosis is an imperative in some cases.

(I-b) Unreal-condition :

This is the condition, which implies contrary-to-fact. In O.Eg. and M. Eg., the unreal condition was expressed by using *"jr"* before the sentence. Later, the particle *hn-wn / h3-wn* Coptic ene was used beside *"jr"* [20]. The concerned Arabic particles expressing unreal-condition are as follows: لو *"lau"* if, لـو أن *"lau anna"* "if that", لو كان *"lau kana"* "if was". The verbs in both protasis and apodosis have usually the signification of pluperfect or occasionally imperfect [21], for instance:

" لو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة "[22]

In the following paragraph, we will offer the Egyptian constructions in which unreal-condition are expressed:

(I-b-i) *"jr + sḏm.n.f "*
(I-b-ii) *"jr + passive sḏm.f "*
(I-b-iii) *jr + subordinade sircumstantial form";" jr jw.f (hr) (tm) sḏm", " jr jw.f* o.p.

"jr" as an equivalent to Arabic لو الامتناعية "lau" :

The Arabic لـو *"lau"* (Heb. *Lu*, Ugar. *Lau*), expressing unreal condition, is called by grammarians "أداة شرط امتناعي". It implies that what is supposed either does not take place or is not likely to do so. It is signifying the impossibility of both protasis and apodosis [23] امتناع لامتناع, as "لو انصف الناس، لاستراح القاضي", or the impossibility of the apodosis alone امتناع لوجود, as " لو تعلم الجاهل لنهضت الامة" .

---

(19) قال النحاه العرب: مهما كانت صيغة فعل الشرط او جوابة فأن زمنهما لابد ان يخلص للمستقبل المحض بسبب اداة الشرط الجازمة : عباس حسن، المرجع السابق، صـــ ٤٢٢

(20) In general, irrealis has been dealt with by Till in ZAS 69 (1933), 112-117.

(21) Wright W., op. cit., vol. II, § 4 (a). In general, irrealis has been dealt with by Till in ZAS 69 (1933), 112-117.

(22) Quran, 11, 18

(23) Wright W., op. cit., vol. II, § 188;

عباس حسن، المرجع السابق، المسألة ١٦٠

construction *"jr wn / jrwnn"* as لو ح يكون- لو يكون / لو كان i.e. *"jw = أن / أن>*

wn= كان / *wnn*=يكون ح .

Especially that, in Arabic morphology لو غير الامتناعية should not be followed by أن مفتوحة الهمزة [16].

Examples:

(I-a-iii-9) Urk. I, 218, 8: *"jr wn mrj.ṯn ḥzj ṯn nsw wnn jmɜḥ.ṯn ḥr ntr-ᶜɜ ḏd.ṯn ... "*.

"If you want that the king praise you and to be praised by the great god say ..."

" لو كنتم تحبون أن يمتدحكم الملك، و يدوم تبجلكم لدى الإله العظيم فقولوا ....."

(I-a-iii-10) Pt. 264-65 : *"jr wnn.k m ssmj ḥr sdm.k mḏw sprw "*

"If you are a (true) leader, (you will be pleased) when you hear the word of the petitioner"

" لوكنت (لوح تكون) قائدا (بحق)، (فسوف تسعد) عندما تسمع كلام الشاكى "

(I-a-iii-11) Eb. 49 , 12 : *"jr wnn.f m ḫrd wr , ᶜm.f st m ᶜm "*

"If he be a big child, he shall swallow it down, "lit.: Swallow it with a swallowing"

" لوكان (لوح يكون) طفل كبير ، فسوف يبتلعه ابتلاعا "

(I-a-iii-12) Sinuhe 125: *"jr wnn jb.f r chɜ jmj dd.f ḥrt jb.f"*

" If his mind will be towards fighting, let him say what he has in mind"

" لو كان ينوى قتال (يكون قلبه تجاه القتال)، فدعه يقول ما في قلبه (ينفذ خطته)"

I-a-iii-13) O.DM. 303, 3-4: *"(tw.j m-dj.k mj pɜ ᶜɜ) jr wn bɜk jn pɜ ᶜɜ ḥr jr wn wnm jn pɜ jḥ* [17]

"(I'm for you like a donkey), if there is work, bring the donkey (I), if there is food, bring the bull (another person)".

"(أنا بالنسبة لك مثل الحمار) فلو كان عمل فأحضر الحمار (أنا) ولو كان طعام فأحضر الثور (شخص آخر)"

From the preceding examples, we note that the existential verb in all cases is an auxiliary verb. But in the last example, it is to be taken as a main verb translated as Arabic **كان التامة**, which also means "exist, happen" [18]. Although

---

[16] قال النحاة العرب ان " لوالشرطية غيرالامتناعية لا تدخل على أن ومعموليها"عباس حسن، المرجع السابق،صـــ٤٩٩

[17] Neveu F., La Langue des Ramses, 33.2.1.4 (Ex. 10).

[18] عباس حسن، المرجع السابق، صـــ ٤٩٩

"لو شُرب هذا الدواء بواسطة المريض(حرفياً الشخص الذي يوجد في جسده الآلام) فسوف يُشفـــى في الحال".

(I-a-ii-7) CT. VI 2a-b: *"jr jp.tw N pn r hrt.f ... mk n k3.tn"*
"If N be detailed for his task, ... , "Here we are" you shall say"
" لو خصص فلان هذا لمهامه،....، فسوف تقولون " ها نحن"" (12)

(I-a-i-8) P. D'Orbiney , 8.5 : *"jr jrjj.k 7 rnpṯ n wh3.f m-di f3j h3tj.k"*
"If you spend seven years searching for it, let your heart not be disgusted"
" لو قضيت سبع سنين باحثا عنه فلا يكون قلبك متشائما "

We note from the previous examples that the protasis were in imrfective meaning by using perfective *"sḏm.f"* form and the apodosis is either a prospective *"sḏm.f "*, or an explicit imperative.

"jr" as an equivalent to Arabic لوغير الامتناعية *"lau" in* the compound لوكان *"lau kana"*:

Sometimes, Arabic conditional *لـــو غـــير الامتناعيـــة* is followed by the existential *كان الناقصة "incompleted kana"* in the compound لو كان *"lau kana"* to carry the meaning of real condition. It seems that this use was common in modern Arabic collquial. In classical Arabic this compound is replaced by another one i.e. *إن كان* to carry the same meaning, for instance:

" إن كان قميصه قد من قبل فصدقت "– " إن كنتم تحبون الله فاتبعوني" (13)

The Egyptian concerned construction here is *"jr wn/wnn"*, which originally represented a sentence with adverbial predicate introduced by *"jw"*. Where this latter can be converted into hypothetical clause by transforming it into a verbal sentence governed by a grammticalized form of the verb *"wn / wnn"* "to be" (14)

Considering that, the Egyptian *"jw"* was formally correlated in one of its uses with Arabic الموصول الحرفى أن مفتوحـــة الـــهمزة(١٥), so, it is better to translate the

(12) Compare the example; *"mk wj k3.k"* "here am I, you shall say", see: Gardiner A., Eg. Gr., § 436.

(13) Qur'an , 12 , 26. In modern Arabic colloquial, the distinction between *"lau" and "en"* tends to be muddled to express a real condition: Lipinski E., op. cit. § 16.6.

(14) On this construction see: Grapow H., in ZAS 77 (1942), pp. 57-78; Gardiner A., in JEA 32 (1946), pp. 104-105; Malaise , op. cit., p. 165-167.

(١٥) هبه مصطفى كمال، دور الاداة *jw* فى جملة الشرط المصرية القديمة وما عساه ان يضاهيها فى اللغة العربية" مجلة كلية الآثار

correlative clauses, in both clauses, the verbs have either a present or a future significance i.e. imperfect [10], for instance:

" ولو تلتقي أصداؤنا بعد موتنا ومن دون رمسينا من الأرض سبسب"

Sometimes, the perfect is used instead of the imperfect either in the protasis or apodosis and occasionally in both clauses to denote future tense, as in:

"وليخشى الذين لو تركوا من خلفهم ذرية ضعافا خافوا عليهم "[11]

Egyptians examples:

(I-a-i-1) Urk. I, 130, 6-8: "*jr h3.f m-ᶜ.k r dpt jr rmṯ [j]krw*"

" If he goes down with you to the boat, appoint excellent people"

" لو نزل معك في السفينة فعين أناسا أكفاء "

(I-a-i-2) Urk. I, 39, 13: *"jr js prjj jht nb(t) m r n hm.f hpr hr-ᶜwj"*

"If anything goes out from the mouth of his majesty , it happens immediately".

"لو خرج أي شئ من فم جلالته، يحدث على الفور".

(I-a-i-3) Pt. 507-508: *"jr sḏm-k nn ḏdt.n.j n.k wnn shr.k nb r h3t"*

"If you listen to that which I have told you, all your plans will make a progress"

" لو أنصت لما قلته لك، فكل خططك ستتقدم "

(I-a-i-4) Peas. B II , 98 – 99 : "*jr sm grg jw.f tnm.f* "

"If falsehood walks (outside) , it goes astray "

" لو مشى الكذب (في الخارج) ، فإنه يضل "

(I-a-i-5) P Chester Bertty III, rt. 7, 25:"*jr m33 sw s m rswt pr ht r 3ttj.f ḏw drj ḥmt.f pw*

"If a man sees himself in a dream , his bed catching fire , bad; it means driving away (divorce) his wife".

" لو رأى المرء نفسه في حلم و قد أمسكت النار بفراشه ، سيئ ، و يعني ذلك طرد زوجته (طلاقها)".

(I-a-ii-6) Gardiner, Eg.Gr. Exers. XVI, 5: *"jr swj.tw phrt tn jn ntj mrt n ht.f snb.f hr-ᶜwj*

"If this remedy is drunk by the patient (lit;one is in whose body are pains", he will become healthy immediately".

(10) Wright W., op. cit., vol. II, §§ 5, 6, note a, b;
(11) Quran, 8, 31.

(II) Before non – verbal patterns to make a stress on an element in the sentence

The two types of conditions (real or unreal) will be explained as follows:

(I-a) Real condition :

Since M. Eg., protasis of a hypothetical clause is introduced by *"jr"* plus the set of *sḏm.f* forms[5]. Later , Egyptians first derived a variety of patterns in which the particle *"jr"*, the more classical morpheme, is followed by a *sḏm.f* for past tense or by *"jw.f sḏm"* for present or future. The conditional particle *"jnn"*[6], was also used to express real-condition. It seems to be that this latter is much more colloquial, and could be followed by a past, present or future form. Occasionally, *"jr"* was omitted in L. Eg., but in Demotic, this particle was no longer written [7]. In Coptic, all these options were reduced to a clause conjugation pattern in which the circumstantial prefix is frequently followed in the positive form by the morpheme ⲱⲁN > ϵⲢⲱⲁN (S), ⲁⲢⲱⲁN (B) [8].
Constructions in which real conditions where expressed are as follows:

(I-a-i) *"jr + sḏm.f "*
(I-a-ii) *"jr + sḏm.tw.f "*
(I-a-iii) *"jr + wn/wnn "*

"jr" as an equivalent to the Arabic لو غير الامتناعية

Like the Arabic conditional إن *"en"* [9], Arab grammarians describe لو غير الامتناعية as a particle denotes what is possible الشرط المتحقق. It is followed by two

(5) Gardiner A., Eg. Gr. §§ 347, 6; 212; 216. Loprieno A., op. cit., p. 229; Allen J., op. cit., §§ 19.7, 12.6; Polotsky J., Egyptian tenses, p. 5-6. But we can say that the use of conditional clause goes all the way back to Old Egyptian : Edel E., Altägyptische Grammatik, § 1035. On a discussion of this item, see also Malaise, "La conjugaison suffixale dans les propositions conditionelles introduites par *jr* en ancien et moyen egyptien", CdE 60 (1985), pp. 152-167; Ray J., "An approach to the *sḏm.f* : forms and purpose", Lingua Aegyptia I (1991), p. 252-253.

(6) This particle seems to be the ancestor of Demotic *"jn-n3"*, see: Johnson J., Demotic verbal system, p. 248.

(7) Johnson J., op. cit., p. 248.

(8) Both Černy and Vycichl give *"jr(s)hn"* as an etymology for er¥an: Černy J., Coptic etymological dictionary, p.38; Vycichl W, Dictionnaire etymologique, p. 46. For a Discussion on the Demotic etymology of this Coptic conditional particle see: Johnson J., "šan and ene in Demotic" JNES 32 (1973), pp. 167-69.

(9) حيث قال النحاة العرب إن " لو الشرطية غير الامتناعية شبيهة بأن الشرطية":عباس حسن، المرجع السابق، صـــ٤٩٤-٤٩٥

The Arabic Equivalent of The Egyptian Conditional Particle *"jr"*

The conditional clause introduced by " if ", " when ", or "should" in English is called the protasis "فعل الشـوط", and the main clause is known as the apodosis"جواب الشرط". Conditional clauses regularly precede the main clause[1].

Egyptian language as well as Arabic language have several methods to express conditional clauses[2]. This research will deal with the most considerable particle in this meaning, i.e. *"jr"* as a conditional particle. It will be suggested that *"jr"* could act as an equivalent to each one of the following Arabic conditional particles:

لو الامتناعية وغير الامتناعية *lau"*/ أما الشرطية conditional *amma*" [3].

The Egyptian particle "jr" will be analysed here from two different perspectives:

1- The origin of "jr" .
2- The uses of "jr"

1-The origin of *"jr"*

Like many other Semetic languages, the protasis of a conditional sentence in Egyptian language is treated as an adverbial topicalized verbal sentence. Hence, it was suggested that the Egyptian particle *"jr"*, which normally introduces the protasis and can be translated as " if ", "when", or "as", is originally considered as the full form of the preposition *"r"* "as to, concerning, with respect to" [4]. But, it is not unlikely to decide that *"jr"* was originally an actual particle.

2-Uses of *"jr"*

Whatever the origin of this particle , it was used in two different ways :

(I) Before verbal patterns to express either real condition or unreal condition.

---

* د. تحية شهاب : كلية الآثار – جامعة القاهرة .

(1) Allen J., Middle Egyptian, An introduction to the language and culture of hieroglyphs, Cambridge 2000, §§ 26.24, 19.7. For a general discussion on this issue see: Haiman J., "Conditionals are topics ", Language 54(1978), 564-89.

(2) In general, there is a great variety in the particles used by Semitic languages to express conditions: Lipinski E., Semitic languages, § 61.2.

(3) عباس حسن، النحو الوافي، الجزء الرابع، صـــ ٤٢٢. محمد عيد، النحو المصفى، صـــ ٣٩١ –٣٩٥

(4) Gardiner A., Eg. Gr. § 149 ; Loprieno A., Ancient Egyptian, A linguistic introduction, Cambridge 1995, sect. 6.6.3, 7.9.4.

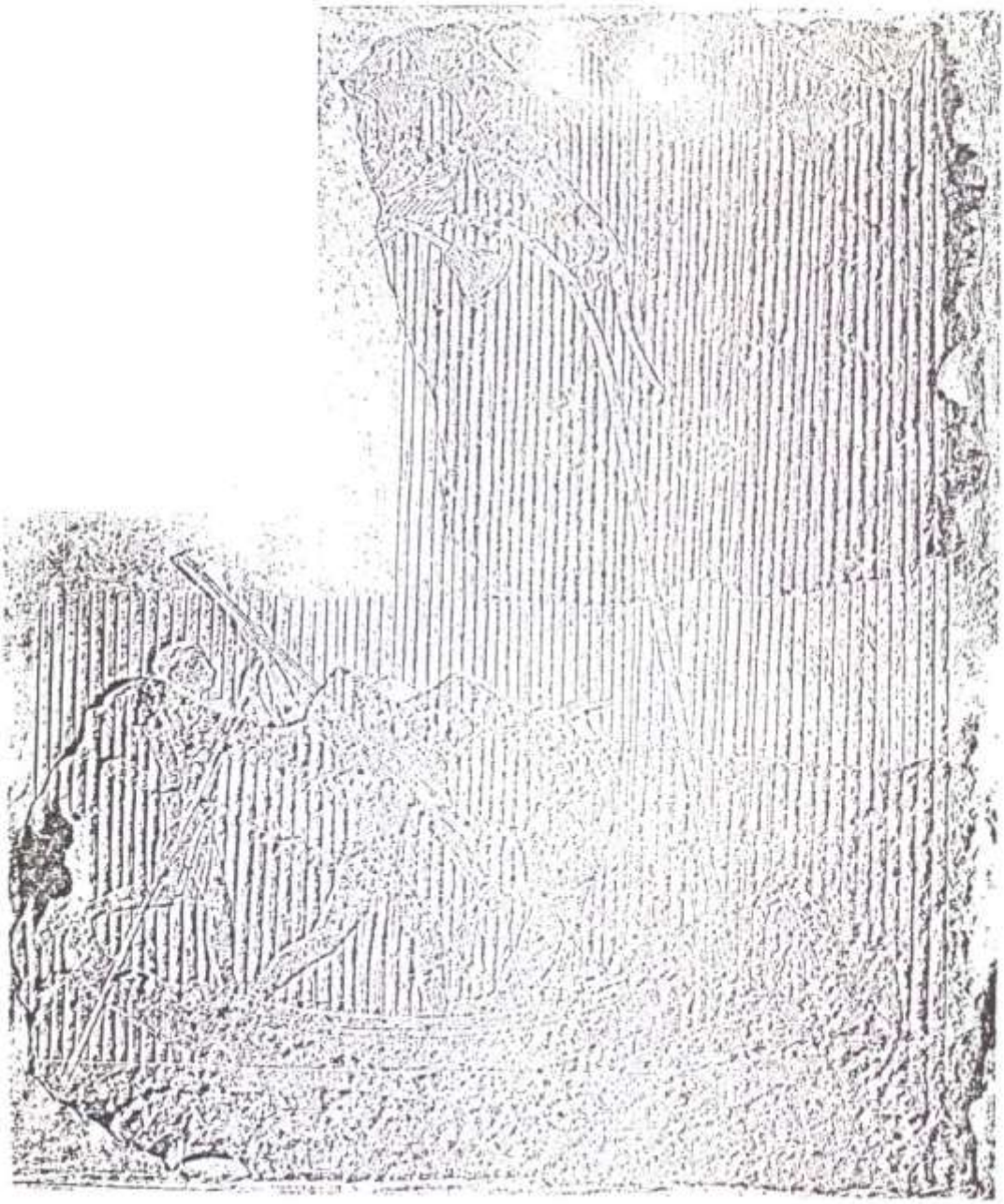


Abb. 5 : Das Gefolge des Grabherrn beim Erlegen eines Nilpferdes

Nach : Wesziniski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte III, Leipzig, 1938, Taf.104 A

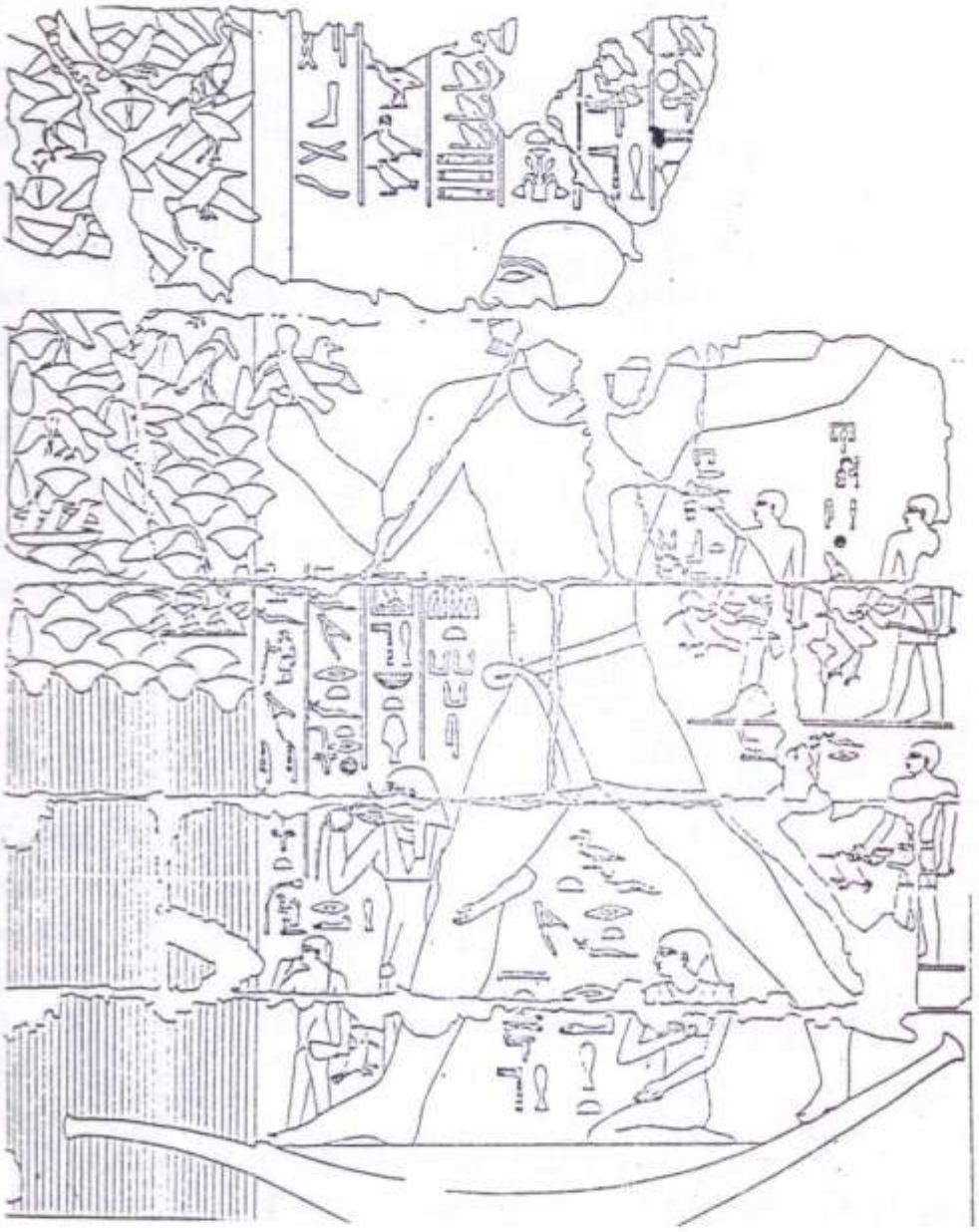


Abb. 4 : Der Grabherr bei Vogeljagd mit dem Wurfholz

Nach : Moussa/ Altenmüller, Das Grab des Nianchnum

Und Chnumhotep, AV 21, 1977, Abb.6

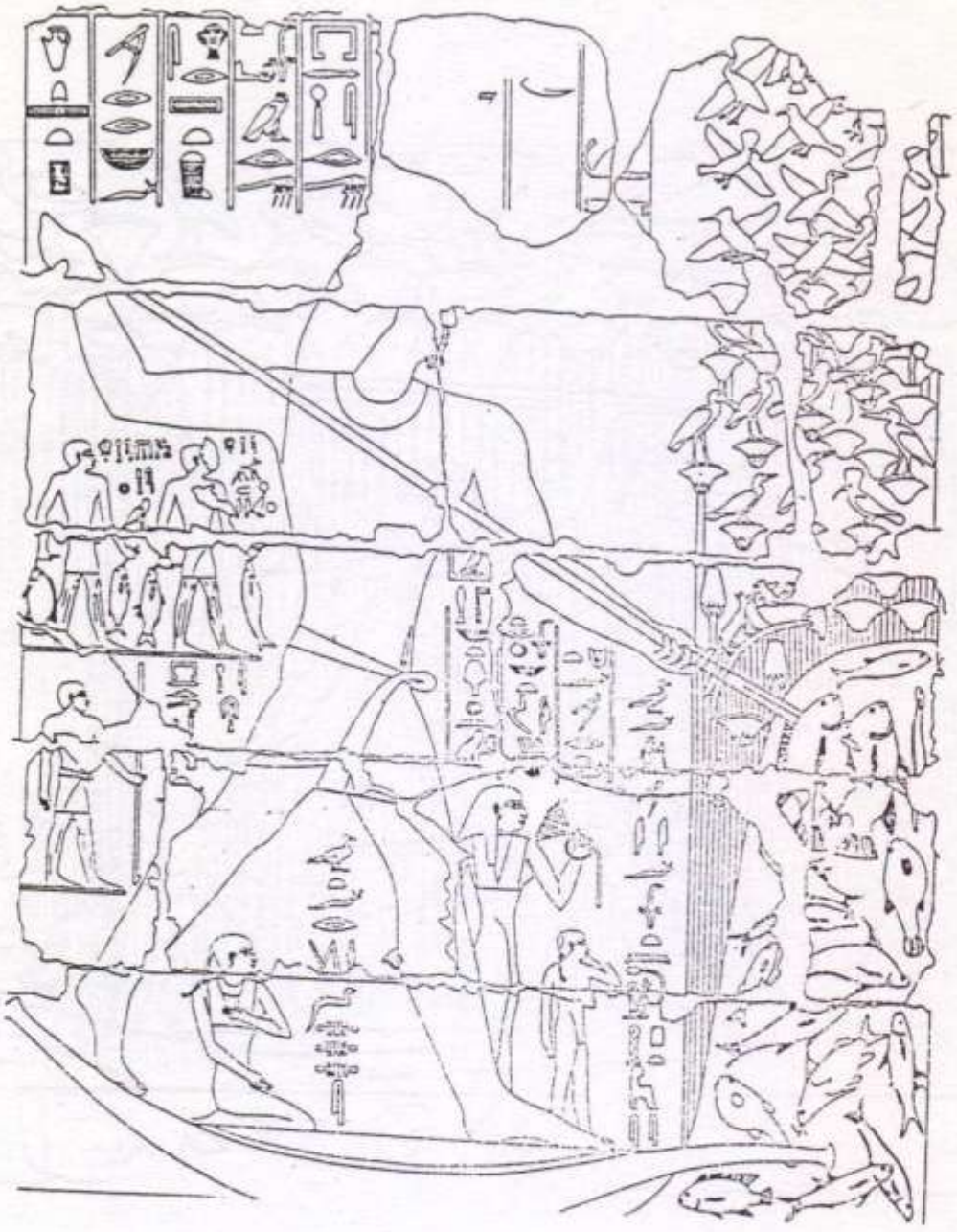


Abb. 3 : Der Grabherr beim Fischharpunieren

Nach : Moussa/ Altenmüller, Das Grab des Nianchnum und Chnumhotep, AV 21, 1977, Abb.5

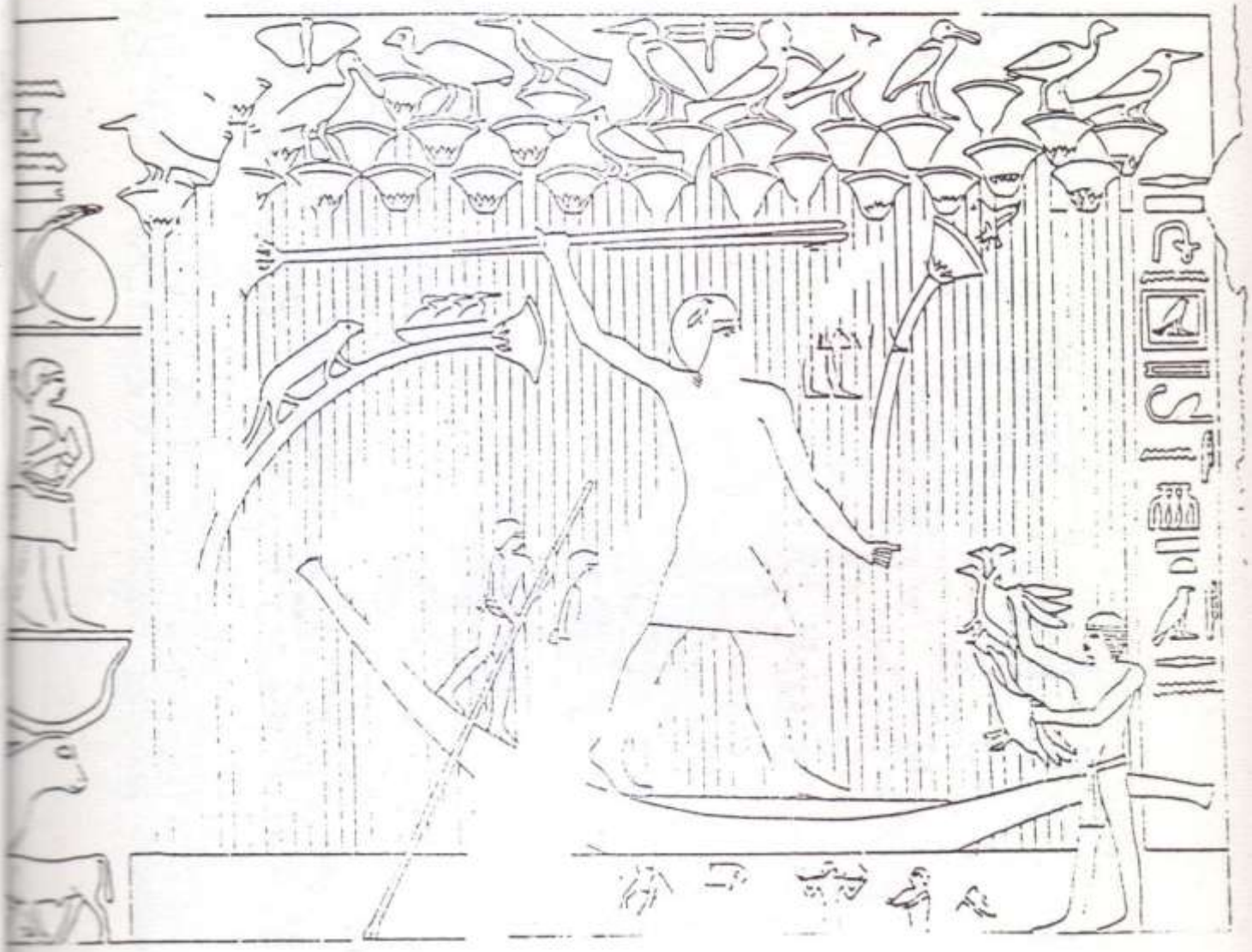


Abb. 2b : Der Grabherr beim schleudern des Papyrus

Nach : Simpson, Mastabas of the Western Cemetery,

Part I, Giza Mastabas 4, 198

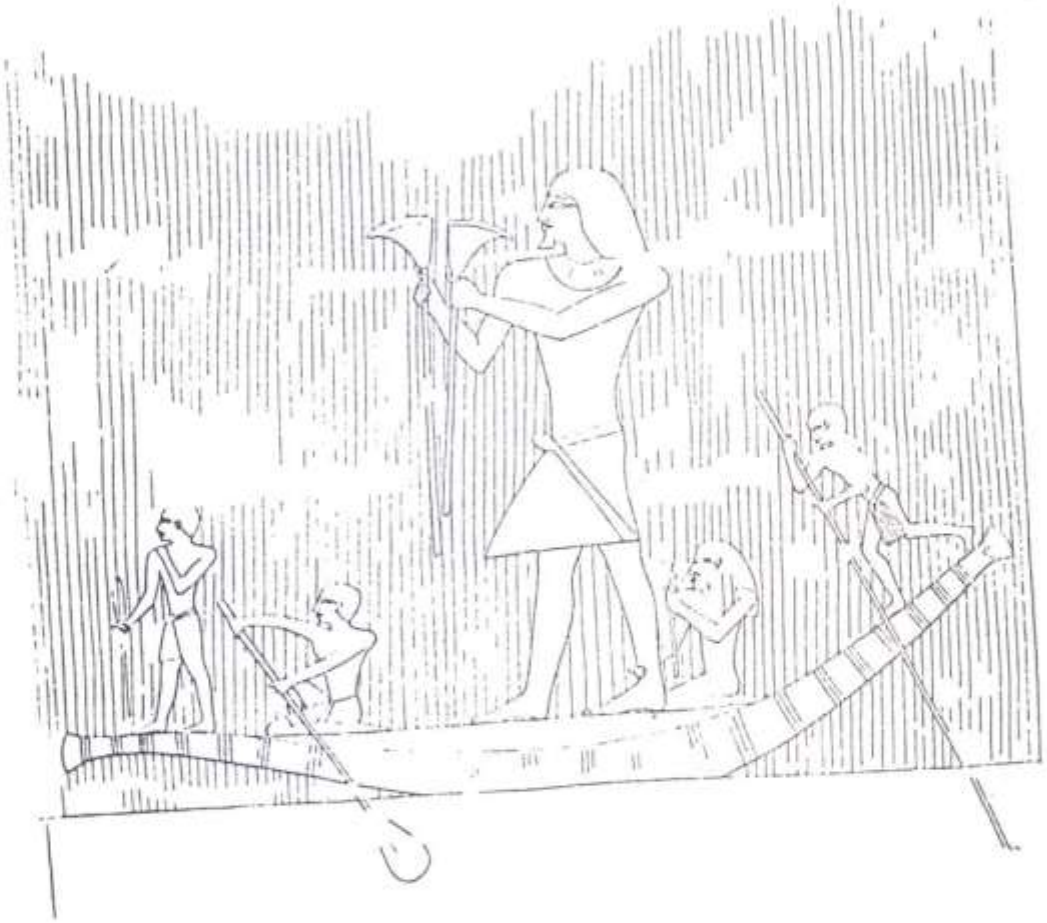


Abb. 2a : Der Grabherr beim Ausraufen des Papyru
Nach : Epron/ Wild, Le Tombeau de Tjj, MIFAO 65,
1939, Taf. 46

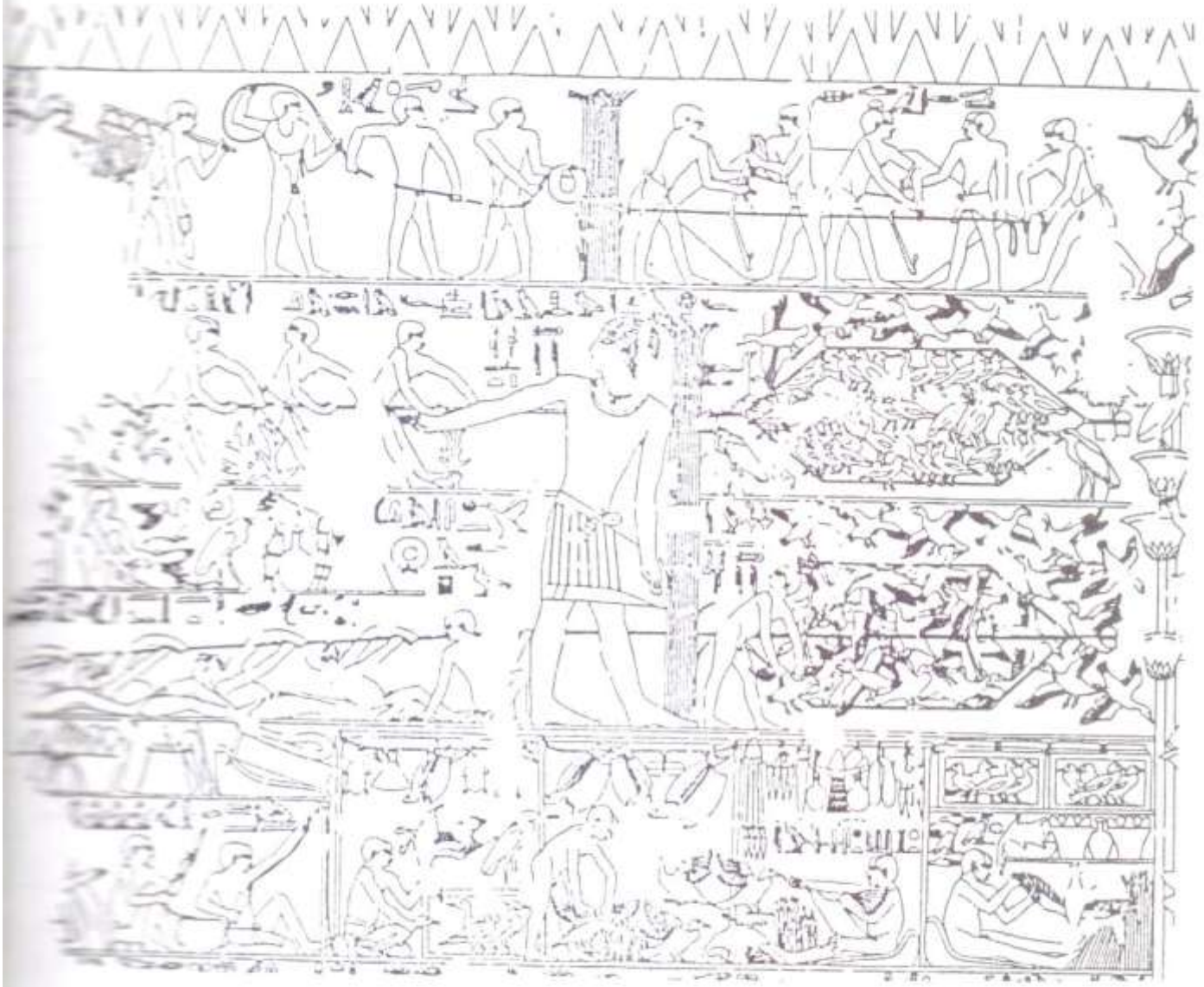


Abb. 1: Darstellung einer sich auf wirtschaftliche Vorlagen stützenden Szene des Vogelfangs mit dem Schlagnetz aus dem Grab des *tjj*

Nach : Wild, Ti II, Abb.122

nach der Phase als Osiris im Jenseits übernehmt er durch die Wiedergeburt die wahre Gestalt des Horus.

Dagegen übernimmt der Privatmann durch seine Wiedergeburt im Jenseits nur ein Abbild des Horus, das ihm von dem wirklichen Horus, der Sohn von Osiris, verleiht wird. Dieser Gedanke ist deutlich in CT 312 übertragen *{Ich (Horus) habe seine (des verstorbenen) Form zu meiner Form gemacht und seinen Gang zu meinem Gang. Er geht und kommt nach Busiris, angetan mit meinem Ba}.* **Hier sieht man doch den deutlichen Unterschied zwischen dem Horus als König und dem horus als privatmanns. Die wiedergeburt des Privatmannen als Horus im Jenseits garantiert ihm den erfolgreichen Einzug in die Jenseitige Welt der Beamten. Er erlangt somit das einst von ihm im Diesseits ausgeübtes Amt. Aus diesem Grund ist auch das Bild des Grabherrn in den Sumpffahrtszenen mit höchsten Beamtendtitel versehen.**

Fischharpunieren mit dem Speer und die jagt auf das Nilpferd. Diese Szenen präsentieren im religiösen Sinn die Auszugsphase aus dem diesseitigen Bereich bzw. die Einzugsphase in den jenseitigen Bereich. Wir sehen im Vogelfang mit dem Wurfholz und fischharpunieren die Kraftprobe des jungen Horus, und im Papyrusausraufen, sowie Bekämpfen gegen die Gefahre des Nilpferdes die Herrschaftsergreifung.

Nunmehr teilen sowohl der König als auch der Privatmann das Schicksal im Jenseits als Horus wiedererstehen zu können.

Und doch besteht ein gewisser Unterschied zwischen Horus als König und Horus als Privatmann.

Im königlichen Bereich erfolgt die Wiederauferstehung des zu Osiris gewordenen Totenkönigs dadurch, dass er in dem Königlichen Jenseits und die Welt der Götter als Horus aufgenommen wird. Dieser Vorgang wird in den königlichen Totentempeln, sowie in den königlichen religiösen Texten als Auszug des Horus aus CHEMMIS, als Herrschaftsergreifung, und als Triumph des Horus ausgedeutet. Für den ägyptischen König ist die Umwandlung zur Horusgestalt selbstverständlich, da diese Gestalt als Herrscher von Anfang an von Natur und Dogma aus zugeteilt ist. Zu Lebzeit regierte er als Horusvertreter auf die Erde *„Horus im Palast“*, und im Jenseits

sowie den kampf des Verstorbenen für seine Entwicklung von Osiris zu Horus sein, d.h., seine Wiedergeburt und sein Wiederauferstehen.

Zusammenfassung

So scheint sich folgendes Bild zu ergeben.
Die Sumpffahrt im Papyrusdickicht des Deltas und die damit verbundenen Jagdszenen scheinen auf eine sehr alte Tradition zu weisen, die zu der Zeit der Vorgeschichte zurückkehrt.
Doch die reale früh ausgeübte Jagdtradition entwickelt sich im Laufe der Zeit und gewinnt vor allem eine neue religiöse, rituelle Bedeutung, die direkt mit dem Osiris/Horusmythos im Verbindung stand. Sie weiset auf Wiedererstehung des verstorbenen Königs im Gestalt eines Horus hin.
Ab der zweiten Hälften des Alten Reiches wurde dieser Gedanke auf den Privatmann übertragen. Mit der Gewinn des Rechts mit Osiris in Verbindung zu sein erlangt der grabherr auch das Recht für sich auf die Wiedererstehung als Horus.
Dieser Gedanke ist eines der Leitmotive der Darstellung in den Privatgräbern des Alten Reiches. Darunter waren auch die vier Szenen, die mit der Sumpffahrt verbunden sind, das Ausraufen des Papyrus, der Vogelfang mit dem Wurfholz, das

Schlagen mit einer der beiden *3ms-Zepter des Horus*, wenn es feindliche Absichte hatte

Spruch 324(pyr.522a.e)

{Sei gegrüßt, du Nilpferdweibchen der Ewigkeit(?) (a). Wenn du (feindlich) gekommen bist (b) gegen (NN) als ein Nilpferd der Ewigkeit(?) wird er einen der beiden 3ms-Zepter des Horus[28] (c) aus dir herausreißen (d) und dich damit schlagen. Sei du gegrüßt bei seinem(des Toten) Vergehen (e) und seinem (des Toten) Entstehen.[29]}

Damit erweisen sich die Szenen des Nilpferdharpunierens in den privatgräbern als bildliche Wiederspiegelung der königlichen religiösen Texte. Sie repräsentieren die Übergangsphase zwischen dem diesseits– und Jenseitsbereich,

[28]**Der Begriff *3ms-Zepter des Horus dürfte in diesem Zusammenhang die Nilpferdhauer sein. In vielen Szene der Nilpferdjagd worde das Gefolge des Grabherren beim Ausreißen der Nilpferdhauer während des Kampfes dargestellt,vgl. z.B. Epron/Wild, Le Tombeau de Ti II, in: MIFAO 65, 1953, Tf. 119; zu weitere Erklärung von 3ms-Zepte s. Altenmüller, op.cit.,* S.17**

[29]**.Sethe, op. cit., II, 403 u..Faulkner,op. cit, 103 ließen die Stelle (522d) wegen der unklaren Bedeutung unübersetzt, doch sieht Altenmüller,op. cit., s.17f. diese Stelle als Hinweis auf das Betreten und das Verlassen des Jenseitsbereichs. In dem das Nilpferdweibchen als Wichter steht durch den Verstoben. Damit ist „Vergehen des Toten" ein Hinweis auf das Betreten des Nilpferdbereichs im Jenseits beim Verlassen des Diesseits und „Entstehen des Toten" ein Hinweis auf verlassen des Nilpferdbereichs beim Wiederaufertehen bzw. bei Wiedergeburt.des Verstorbenen.**

zwischen den königlichen religiösen Texten und dieser Ikonographe in den Privatgräbern. Der Spruch 231, ein Zauberspruch zum Schutz des königlichen Leichnams, sieht nach Übersetzung und Kommentar von K.Sehte in dem Nilpferd eine Gefahr bei der Wiedergeburt des verstorbenen Königs, die durch das Harpunieren beseitigt werden soll.

Spruch 231(Pyr.235a)

{Dein Knochen ist eine Harpunenspitze, und du wirst harpuniert[26]}.

Auch der Spruch 324(Pyr.522)[27], ein Wegespruch, der Begrüßungsformeln und Anreden an Wesen, die sich dem Verstorbenen auf seinem Weg ins Jenseits entgegenstellen, enthält, berichtet über ein Nilpferdweibchen als Hüter einer Region am Eingangsweg zum Jenseits. Der Verstorbene fängt seine Rede zu ihm mit der Begrüßung, dann bedroht er es mit

---

[26]Sethe, Übersetzung und Kommentar, I, S.202-206; Faulkner, Ancient Egyptian pyramid textsund Suppl. Of Hieroglyphic Texts, Oxford 1969, S. 55; vgl. Auch Altenmüller, 0p.cit., S.16

[27].Sethe, op. cit., II, 395-407; R.Faulkner,op. cit, 103-104

Der Begriff *3ms*-Zepter des Horus dürfte in diesem Zusammenhang die Nilpferdhauer sein. In vielen Szene der Nilpferdjagd worde das Gefolge des Grabherren beim Ausreißen der Nilpferdhauer während des Kampfes dargestellt, vgl. z.B. Epron/Wild, Le Tombeau de Ti II, in: MIFAO 65, 1953, Tf. 119 ; zu weitere Erklärung von *3ms*-Zepte s. Altenmüller, op.cit.S.17

du dein Wurfholz gegen sie geschleudert (*ḳm3*), bedeutet dies doch, dass 1000 niederfallen auf das Geräusch seines Windes hin].

Die Deutung der Szenen der Nilpferdjagd (Abb. 5)

Auch die Darstellung der Nilpferdbekämpfung[24] ist als Phase des Auszugs des Horus auf dem Weg zu seiner Machtergreifung zu sehen. Hier geht es um die Vernichtung des Götterfeindes, der in der Horusmythos mit der Nilpferdgestalt verbunden wird. Diese Vernichtung ist die Voraussetzung für die Übernahme der Herrschaft und stellt den Kampf des Horus dar. (5. Etappe des Mythos).

Dieser schritt wird in der Regel von dem Gefolge des Grabherrn erledigt. Nur selten ist zu sehen, dass der Grabherr selbst gegen das Nilpferd kämpft[25]. Zwei Sprüche aus den Pyramidentexten (Spr. 231 u. 324) erklären die möglich Zusammenhänge

---

[24] Eine Zusammenstellung der gesamten quellen dieser Szenen finden wir bei: Behrmann, Das Nilpferd in der Vorstellungswelt der Alten Ägypter I, Hamburg, Frankfurtam Mains, 1989.

[25] Für die Regel und Ausnahmen dieser Szenen s. Behrmann, op.cit., 68-74ff.; vgl. auch Altenmüller, Nilpferd und Papyrusdickicht in den Gräbern des Alten Reiches in: Bulletin de la Société d'Egyptologie de Genève 13, 1989, S.11, auch Anm. 15

seiner neuen Welt des Jenseits. Mit diesem Schritt erreicht der Grabherr den erfolgreichen Eintritt ins Jenseits. Darum ist diese Szene auch hier in der Regel am Grabeingang, versehen mit allen Titeln des Grabherren, vorzufinden.[20]

In diesen Szenen trägt der Grabherr ungewöhnlicherweise den Götter- und königlicher Tracht „Horus Schurz", den sogenannten *ḫnḫwt*[21], ein deutlicher Hinweis auf die Übernahme diesen Szenen aus ihren ursprünglichen königlichen Bereich und auf die Rolle des Grabherrn als Horus. Ein späterer religiöser Text aus dem Mittlern Reich (CT. 62)[22] bestätigt auch diese Annahme. Darin wird die Horusgestalt des Verstorbenen

direkt mit diesem Auszug verbunden[23]

Der Text beginnt mit {Ich bin Horus, Ich bin gekommen}

Dann wird an einer späteren Stelle die Vogeljagd im Papyrus weiter beschrieben. {Möge zu dir kommen zu Tausenden die Zugvögel (*kpḫwt*), welche sich auf deinem Weg befinden. Hast

---

[20] Altenmüller, op.cit., S.193

[21] dazu vgl. LÄ II, S.718f.

[22].Faulkner, The Ancient Egyption Coffin Texts I, 1973, 58-59; Fecht, Literarische Zeugnisse zur "persönlichen Frömigkeit" in Ägypten, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.hist. I, 1965, S.30ff.

[23] Altenmüller, zum möglichen religiosen Gehalt von Grabdarstellung des Alten Reiches , in, Ernte was man sät, Fs. Koch, Neukirchen, 1991, S.21-35

beiden Länder" und "*Vereinigung mit seiner Mutter, die große Wildkuh*" ist Hinweis auf den Auszug des neu zum Leben erstandenen Königs. In diesem Zusammenhang kann das Raufen der Papyrusstämme als erster überzeugende Beweise der Reife des Kindes Horus gelten (u.a. vierte Etappe des Mythos).

Die Deutung der Szenen der Vogeljagd mit dem Wurfholz und dem Fischspeeren mit dem Speer (Abb. 3 u.4)

Der mythische Hintergrund dieser meist rechts und links am Grabeingang dargestellte Doppelszene ist hier der Auszug des reifen, kräftigen Horus aus seinem Versteck im Papyrusdickicht. Dieser Auszug deutet wiederum auf die Überwindung seiner früheren Schwäche hin, wenn er seine Feinde in Gestalt von Vögel und Fischen, niederschlägt. Er läst mühreiche Vögel mit dem Wurfhulz niederfallen und harpuniert mit großer Ausdauer die Fische (vgl. Text o. Anm.7). Anderseits weist dieser Auszug auf den bevorstehenden Kampf, der nötig ist, um seinen Vater zu rächen und die Macht zu ergreifen (s.u. Nilpferdjagd). Bei dieser Machtsergreifung übernimmt der König die Rolle des Horus. Für den Privatmann bedeutet es die Wiedererlangung seines Amts als Beamte in

gegen den Götterfeind (s.u. Die Deutung der Szenen der Nilpferdjagd), erfordert viel Kraft. Er musste sich vor diesem Kampf seine Kraft beweisen. Die Szenen des Papyrusraufens sind in Zwei Formen belegt, die eine ist das Ausreißen- und Herausziehendes Papyrus aus dem Boden, die Andere ist das Schleudern der Papyrusstämme.[18] Die beiden Bewegungen sind mit vielen Kraft verbunden. Daher müsste man in den beiden Formen dieser Darstellung, das (*zšš wꜣḏ*),[19] ein Art Kraftprobe des jungen Horus sehen. Ein PT: Spruch 271 (pyr.388a-c) erklärt auch das Raufen des Papyrus als Reifbeweise für den Horuskanbe {Unas ist der, welcher den Papyrus ausrauft} (Zitat a von dem Spruch)

Der Inhalt dieses Pyramidenspruchs mit seinen unterschiedlichen Aufzählungen *"Überschwimmung des Landes" „"Herauskommen aus dem Wasser" Ausraufen des Papyrus" Versöhnung der beiden Länder" „Vereinigung der*

---

[18] **vgl. o. Anm. 2**

[19] **Für die Erklärung der *zšš wꜣḏ* Szenen sind große Meinungsverschiedenheit. Sie sind als Ritus zur Übergabe eines Papyruszepters an die Göttin, als vorbreitung für Vogeljagd, Aufscheuchung der Vögel. Vorbreitung einer heiligen Hochzeit von Grabherr und Ehefrau, und eine Übergabe eines Opfers an die Gottheit, um die Fruchtbarkeit des Landes nach der Überschwimmung zu garantieren, vgl. Altenmüller, op. cit., S. 192, Anm. 12. Doch eine Erklärung dieser Szene als Kraftprobe von Reifzeugnis des jungen Horus bzw. des Grabherrn scheint mir überzeugend.(s.o.im Text).**

Ersatz für die königlichen religiösen Texte. Für den Auszug des Horus aus CHEMMIS sind in den Grabdarstellungen des Alten Reiches vor allem die Szenen der Sumpffahrt zuständig.
Die vier Beschäftigungen im Sumpfgebiet, die der Grabherr ausübt, nämlich
Ausraufen des Papyrus das Sogenannt (*z8š w3d*), Vogelfang mit dem Wurfholz,
Fischfang mit dem Speer, und Nilpferdjagd, sind seit der Mitte der 5. Dynastie relativ häufig zufinden. Sie sind meist in einer Sammelszene zusammengestellt und sollen hier den Grabherr als Horuswerdende darstellen. Alle vier Darstellungstypen dienen der Überwindung voa Götterfeinden und sind mit einem Triumph des Grabherren verbunden, d.h. sie stellen die dritte, vierte und fünfte Etappe des Mythos dar.

<u>Die Deutung der Szenen des Papyrosraufens.)</u> (Abb. 2a u. b)
Schon seit dem Alten Reich gelt CHEMMIS als Ortsname[17] für das „Papyrusdickicht Unterägyptens" (pyr.2190a).Es ist der Ort, an dem Horus geboren wurde und bis zum knabenalter aufwuchs (pyr.1703c). Der Auszug des jungen Horus aus diesem Ort und die Vorbreitung für den nächten Schritt, den Kampf

[17] Nach Herodot II, 156, eine Insel bei Buto im Westdelta; s. .Dunham, in: JEA 24, 1938, S.1ff.; LÄ I, S.921ff.

(PT 477; PT. 532)

2 Isis empfängt ein Kind von Osiris

(PT. 466; pyr: 632; Ct. 148)

3 Geburt und Aufzucht des göttlichen Kindes im Sumpfgebiet von CHEMMIS

(Diese Etappe wird vor allem im Zauber verwendet

4 Kampf des Horus und Vereinigung der beiden Länder (PT: 271) und Bestrafung des Götterfeindes (CT: 7-9)

5 Triumph des Horus (PT. 271 pyr. 2190)

Damit ist auch der Todeszustand des Osiris durch den Horus aufgehoben. [15]

Diese Fünf Etappen gelten als mythische Grundstruktur für die Jenseitsvorstellung sowohl für König als auch für Privatmann. So lässt sich auch viele Grabdarstellung des Alten Reiches unter den Aspekt Osiris/Horus Konstellation erklären.[16]

Für den Privatmann der zweiten Hälften des Alten Reiches waren die ikonographischen Darstellungen des Mythos ein

[15] Altenmüller, Der Grabherr des Alten Reiches als Horus, Sohn des Osiris, in: ANKH, .4/5, 1996, S.190

[16] Altenmüller,op.cit, S.190

Hier stellt sich die Frage, welche religiösen und rituellen Motive nun hinter der Darstellung dieser vier Szenentypen stecken?

Für die Suche nach den religiösen Motiven müssen wir die Inhalte des Osirismythos kurz in Erinnerung rufen. Wir können sie schon seit dem Alten Reich in den Pyramidentexten verfolgen, auch wenn sie nur in Einzelnen separaten Sprüchen belegt sind. Sie sind auch maßgebend für die Jenseitsvorstellung im Königlichenbereich.

Ab dem Mittleren Reich übernahm der Privatmann Einzelteile des Mythos und schrieb sie als Sargtexten nieder. Sie sind ebenfalls als separate Akten erwähnt. Erst seit dem Neuen Reich sind die verschiedenen Akten dieses Osiris-Dramas zusammen beschrieben.[14]

Fünf verschiedenen Etappen stellen zusammen den gesamten Inhalt des Osirismythos. Sie sind in den Pyramidentexten und Sargtexten wie folgend belegt.:

1 Der Tot des Osiris und die Suche der Isis nach seinem Leichname

[14] ASSMAN, ägyptische Hymnen und Gebete, Zürich, München 1975, S. 213, Vers. 87-153; Moret, in: Bulletin de lé Institut francais d'Archéologie Orientale 30, 1930, S.725-750; ASSMAN, Ägypten, Theologie und Frömigkeit einer frühen Hochkultur, Stuttgart 1984. S.174-176

Reiches übernommen. Sie lassen kein individuelles Jagdgeschehen erkennen. Das berichtigt wiederum die Frage ob die Beamten des ausgehenden Alten Reichs, oder des Mittlern Reichs
oder Neuen Reichs jemals die Jagd, die Sie in ihren Gräber darstellen ließen,
tatsichtlich durchgeführt haben?
Wir müssen diese Frage vorsichtig beantworten, da eine klare Bejahung oder Verneigung dieser Frage wäre M.E. nicht richtg. Das reale Geschehen muss relativ gesehen werden. Die in ihren Gräbern dargestellten Sumpfszenen dürfen nicht direkt mit dem realen Geschehen der Jagd in Zusammenhang gebracht werden.

Damit wäre das religiöse, dogmatische Motiv der vorrangige Grund für diese Szenen. Darum war es für den Grabherren wichtig, auf den mythologischen Hintergrund zu betonen. So stehen das Ausraufen des Papyrus für das Kraftmessen des Grabherrn und die Jagd auf Wildvögel, das Stechen der Fische sowie die Jagd auf das Nilpferd symbolisieren die Bekämpfung der Feinde Gottes.

und drei Jagdszenen, lässt sich leicht erkennen, dass diese Szenen nicht auf reale Wiedergabe aufgebaut sind. Häufig fehlen in der Darstellung viele Einzelheiten der Jagd und der Jagdvorbreitung. So ist z.B. in den Szenen der Flugwild meistens nicht zu erkennen, wer das Papyrusbündelboot rudert oder stockt.

Meistens bleibt auch unklar, wer die erlegten Vögel im Wasser aufliest und den Jäger überreicht. Beabsichtigte man, die reale Handlung in einer Szene darzustellen, so wurde meist der gesamte Ablauf einer Jagd, vom Beginn bis zum Ende, wiedergegeben, wie z.B. in den Szenen des Vogelfangs mit dem Schlagnetz bei *nj-ʿnḫ-ḥnmw und ḥnmw-ḥtpw* oder bei *tjj*. (Abb. 1). Das Motiv stützt sich hier auf eine wirtschaftliche Vorlage. Daher werden in dieser Darstellung meistens alle Elemente des Fangs, wie die Vorbereitung für den Fang, die Darstellung der in dem Fang verwendeten kleinen Gräte, aber auch der zeitliche Ablauf wiedergegeben und berücksichtigt[13].

Auch die Entwicklung der Sumpffahrtszenen in den Privatgräber des Alten Reiches sind, wie schon erwähnt, ursprünglich aus dem königlichen Totentempelbreich des Alten

[13] Vgl. Mahmoud, Die wirtschaftliche Bedeutung der Vögel im Alten Reich, Frankfurt am Mains, 1991, S.154-162

Der Osiris-Mythos unterteilt seine Hauptfigur in zwei sich von einander entwickelten Figuren. Auf das Sterben des Gottes Osiris folgt seine Wiederauferstehung durch die Wiedergeburt in seinem Sohn Horus[11].

In der Gestalt des Osiris werden damit zwei entgegengestickt Zustände erfasst, der verstorbene Osiris und der aus ihm heraus gekommene Horus. Der letzte (Horus) ist die Aufhebung des ersten..[12] Darum soll der Verstorbene Osiris später auch die Funktion bzw. die Aufgabe seines Sohns Horus übernehmen.. Einer der Wichtigesten dieser Aufgaben ist der Kampf gegen den Feind (Seth), der sich in einem Nilpferd verwandelt hatte. Genau ab dieser Zeit, nämlich der zweiten Hälften des Alten Reiches werden diese Szenen ein Teil des Bildprogramms der Privatgräber.

Bei genauer Betrachtung der Sumpffahrtszenen und der vier damit verbundenen Szenen, eine Szene des Papyrusraufens,

---

[11] Vandier, Manuel d'Archéologie Egyptienne, IV, 140-192; VASILJEVIĆ, Untersuchungen zum Gefolgen des Grabherren in den Gräber des Alten Reiches, Zentrum für archäologische Untersuchungen, Bd 15, Belgrad 1995, S. 97-109; Brunner, Geburt des Gotteskönigs, in : ÄA 10, 1964, S.233ff., vgl. auch S.173-187 ; Altenmüller, zu Isis und Osiris, in : Ägypten und Altes Testament 35, 1996, S.3, Vgl. auch Anm. 10

[12] Assman, Ägypten, Theologie und Frömigkeit einer frühen Hochkultur, Stuttgart 1984, S.149ff., ibid, Stein und Zeit. Mensch und Gsellschaft im alten Ägypten, München 1991,.S. 125

Der Kampf zwischen Mensch und Tier wird in den religiösen Texten als der Kampf zwischen den Göttern Horus und Seht angedeutet, die nach der Mythologie als Rivalen einst um die Herrschaft Ägyptens stritten. Horus besiegte den Feind, der sich in ein Nilpferd verwandelt hatte, und bestieg als König den Thron Ägyptens.

Mit dem siegreichen Gott(Horus)vergleicht sich in geschichtlicher Zeit der König. Wie jener Horus muss er daher an einem bestimmten Festtag in ritueller Zeremonie ein Nilpferd erlegen.

Dies bezieht sich mit Sicherheit auf den König als Horusvertreter und gleichzeitig als Osiris und Osiris werdende. Daher waren diese Szenentypen zuerst nur auf den Königlichenbereich beschränkt, und zwar auf die Szenen der Totentempel der Könige der 5. Dynastie, wie z.B. bei Userkaf[9] (Szenen der Flugwildjagd) und bei Sahure.[10] (Szene des Fischespeerens). Doch im Zuge des wachsenden individualismus der Privatleute während der zweiten Hälfte wurde angestrebt, das Richt das werden zu Osiris in den nichtköniglichen Bereich zu übernehmen.

---

[9] Smith, The Art and Architecktur of Ancient Egypt, Ballimore.1958,Taf.47

[10] Borcherdt, das Grabdenkmahl des Königs Sahure, Bd II, Taf. 16

Sonne sind. Ich sehe sie, aber sie können mich nicht erblicken. Ein Fisch wird von meiner Speerspitze durchbohrt. Mit jedem Stoß töte ich. Der Schaft meines Speers ruht nicht, und ich erbeute bündelweise Fische} .[7]

Es sei Wohlbemerkt, dass der Ton dieses Literarischen Textes den Eindruck des Gefallen am Kampf vermittelt und eine triumphale Stimmung wiedergibt.

Das Fehlen jeglicher historischer Berichte, die zusätzlich Auskunft über die in den Gräber des Alten Reiches bezeugten Szenen der Sumpffahrt geben könnten, führt zu der Fragestellung, ob hinter dem rein visuellen Aspeckt, dem realen Motiv der Wüstenjagd und des Fisch- und Vogelfangs nicht ein symbolischer, ritueller Huntergrund zu vermuten ist.

Auch über die Nilpferdjagd bzw. das Nilpferdharpunieren legen keine historischen Urkunden vor. Die Annalenberichten der ersten Könige Ägyptens erwähnen jedoch ein Fest mit der Bezeichnung „Harpunieren des Nilpferdes „[8]. Die spätern Texte berichten, dass der König an diesem Festtag mit seinem Gefolge in das Sumpfgebiet Auszug, um ein Nilpferd zu erlegen.

---

[7] Caminos, op.cit., S.1-21; vgl. Auch Altenmüller, op.cit., S.11

[8] Schäfer, Ein Bruchstück altägyptischer Annalen, Abhandlungen der Preußeschen Akademie der Wissenschaften, 1902

Was die Jagd auf Wildtiere in der Wüste betrifft, so haben wir allerdings erst seit dem Mittleren Reich historische Texte, die diese Jagd behandeln und dokumentieren. Als ein Beispiel können wir hier eine Felsinschrift aus Wadi Hammamat erwähnen, die die älteste Nachricht über eine Wüstenjagd enthält[4]. Ein Beamte berichtet über die Vorbreitung und Organisation der Jagd in der Wüste für seinen König Mentuhotep IV..

Mehrere Jagdberichte liegen uns auch aus der Zeit des Neuen Reiches vor, die hier allerdings nicht behandelt werden sollen.[5]

Im Gegensatz zur Jagd in der Wüste sind uns keine historische Berichte über die Jagd im Sumpfgebiet erhalten. Nur in den literarischen Erzählungen des Mittleren Reiches, die lückenhaft im Abschnitten des Neuen Reiches erhalten sind, wird einige Male das Thema" Jagd im Papyrusdickicht" behandelt.[6]

In einer dieser Erzählungen berichtet ein Fischer über sein Fischfangunternehmen mit dem Speer im Sumpfgebiet: *{Ich lasse mich an der Furt nieder und lege meinen Köder aus. Ich befinde mich im kühlen Schatten, während meine Fische in der*

[4] Schenkel, Memphis, Herakleopolis, Theben, Wiesbaden, 1961, S.269ff.
[5] Urkunden des ägyptischen Altertums IV, S.1245
[6] Caminos, Literary Fragment in the Hieratic Script, Oxford, 1956,s.22-39

Einer Seitz sportlichen Motiven und Vergnügungsreise[1], andere Seitz auch eine religiöses Motiv

Wohl aus diesen beiden Gründen wurden die Szenen der Jagd und darunter auch die Bootsfahrt in den Sumpfgebieten Unterägyptens, in das Bildprogramm der Privatgräber des Alten Reiches aufgenommen, darüber hinaus aber auch in den Gräber der späteren Perioden[2]. Somit sind die Szenen der Fahrt im Papyrusdickicht ein Teil der Jagdszenen, die in vier verschiedenen Typen unterteilt sind. Meistens sind alle Szenen, abgesehen von denen der Jagd in der Wüste in einer Sammelszene untergebracht[3].

1- Die Wildtierjagd in der Wüste
2- Die Vogeljagd mit dem Wurfholz im Papyrusdickicht
3- Der Fischfang mit dem Speer (Fischstichen)
4- Die Nilpferdjagd im Papyrusdickicht

[1] zu der sportlichen Motiven des fischstichens, derWildjagd, sowie der Sumpfjagd s. Decker, Sport und Spiel im Alten Ägypten, München 1987, S.108 ff, S. 155ff, 1166 ff

[2] Eine Zusammenstellung der bisherigen quellen dieser Szenen finden wir bei : Munro, Der Unas-Friedhof Nord-west :- Das Doppelgrab der Königennen Neht und Khonut, Mains 1999, S.126 ff

[3] Dazu s. Altenmüller, Jagd im Alten Ägypten, Hamburg/Berlin, 1967

Bemerkungen zu möglichen religiösen Motiven der Darstellungen der Sumpffahrt im Delta in den Privatgräbern des Alten Reiches

Osama Mahmoud

Die Szenen der Sumpffahrt im Delta gehören mit ihrer verschiedenen Darstellungsabzweigungen (Vogeljagd mit dem Wurfholz, Fischspeeren mit dem Speer, Papyrusausraufen, und Nilpferdbekämpfung) zu dem Bildprogramm der Privatgräber der zweiten Hälfte des Alten Reichs.

Der Ursprung dieser Sumpffahrt und der damit verbundenen Jagdszenen kehrt zur Jagdgewohnheit der Menschen der Vorgeschichtlichen Zeit zurück, als Jagd die Hauptnahrungsquelle der damaligen Einwohner war.
Im Laufe der Zeit nach der Sesshaftigkeit und der Veränderung der Lebensweise der Einwohner. gewann allerdings diese Jagd einen neuen
Sinn. So entwickelt sich daraus kurz vor der Beginn der geschichtlicher Zeit

ARAB JOURNAL OF ARCHAEOLOGY - VOLUME 3 - january 2002

ARAB JOURNAL OF ARCHAEOLOGY

Published by

ARAB COUNCIL FOR GRADUATE STUDIES AND SCIENTIFIC RESEARCH

ARAB COUNCIL FOR GRADUATE STUDIES AND SCIENTIFIC RESEARCH
Tharwat Street, Cairo Univ. Hostel, Giza-12613, Egypt
TWL: (202) 5676036 – 5676055 – FAX:7602658
E-MAIL : arab_arch@hotmail.com

مكتبة جمعية إتحاد الأثاريين العرب
رقم المصنف: .....
التاريخ: ١٨/١٠/٢٠٠٢
رقم التسجيل: ٩٩/٤٤٤٠

Association
of the Arab Archaeologists

ARAB COUNCIL FOR GRADUATE STUDIES AND SCIENTIFIC RESEARCH

ARAB JOURNAL OF ARCHAEOLOGY

ARAB JOURNAL OF ARCHAEOLOGY

٢١,٠٥
٢

VOLUME 3 - JANUARY 2002

Designed by Cairo Univ. Press