

فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم

رسالة تقدم بها
علي عطية موسى السعدي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية

بإشراف
الأستاذ المساعد الدكتور
حامد عباس مخيف المعموري

٢٠٠٥ م

١٤٢٦ هـ

الإهداء

وطني .

علها تمسح بعضا من غبار الحوادث...
الذي علا جبينك الوضاء.
أو تهمس عافية في جرح من جراحك....
التي استباحها الألم.
أو تنظم إلى قوافل الدعوات ابتها لا يطرق سمع الملكوت.....
داعيا لك بالسلامة و الأمان.
و ذلك اضعف الأيمان ...

أساتذتي .

هي ثمرة من ثمار غرسكم المبارك , هنيئاً لكم قطافها.

زوجتي.

ستجدين فيها قبسا من ذلك السراج الذي طالما سهرت على ايقاده.

طيب و ميس .

هذا شذا القلب , فافتحا له نوافذ الفؤاد , فانه يشرح الصدر , و يغمر
النفس بعبق من النشوة.....

والكبرياء.....

علي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

((أَتَى جَلْوَهَا بِسَلَامٍ مِّنَ اللَّهِ))

يَوْمَ الْجَلْوَى

صدق الله العظيم

سورة (ق)

الآية (٣٤)

إقرار المشرف

أشهد أن أعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم) لطالب الماجستير (علي عطية موسى السعدي) .
قد جرت تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل, و هي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية.

الأستاذ المساعد الدكتور
حامد عباس مخيف المعموري
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

توصية رئيس القسم

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

رئيس قسم التربية التشكيلية

شكر وتقدير

الحمد لله الخالد بعد فناء الأشياء، ودوام الشكر على نعمته النعماء، بان منحني أسباب التبصر في الآلاء، والصلاة على خاتم الانبياء، وعلى اله وصحبه ومن بالغ لهم بالطاعة والولاء.

اما بعد فلا يسعني وانا اختتم هذا البحث الا ان اتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان والعرفان الى كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، عميدا واساتذة ومنتسبين لاحتضانهم الكريم لنا كطلبة للدراسات العليا في هذه الكلية وما بذلوه من جهد لتذليل كل العقبات التي اعترضت مسيرتنا الدراسية والبحثية.

وأن اقف اجلالا لروح استاذي الفاضل المرحوم (عبد السادة عبد الصاحب) داعيا الله ان يجعل مثواه الفسيح من جناته، فقد وجدت فيه الاخ المربي والأستاذ الجليل الذي استنفر كل امكانياته المعرفية والعلمية في خدمتنا ليثبت اقدامنا على الطريق القويم في مجال البحث الفني.

وأوجه شكري الجزيل للاستاذ الدكتور حامد عباس المعموري، الذي اشرف مباشرة على هذه الدراسة لطول صبره واناته وبما عرف عنه من علمية سديدة وخبرة في مجال البحث العلمي، حيث كان لتوجيهاته الاثر البالغ في وصول البحث الى هذه النتيجة. داعا له بالصحة والموفقية.

كما واشكر اساتذتي كل من أ.م.د عبد الحميد فاضل الذي فتح بوجهي كل الابواب للاستزادة العلمية من خبرته في مجال البحث، و أ.م.د عبد الهادي محمد علي و أ.م.د كاظم مرشد ذرب، و أ.د. علي شناوة و أ.م.د علي مهدي، و أ.م.د محمود عجمي، الذين غمروني بفضلهم ومتابعتهم لي، ولم يتركوا مناسبة الا وعرضوا علي من خلالها المساعدة بما عرف عنهم من دراية وعلمية سديدة.

ويشكر الباحث أيضا أ.م.د عباس نوري الفتلاوي، و أ.م.د عارف وحيد اللذان لم يبخلا علي بجهد اداري كان ام علمي خلال فترة الدراسة أو في مرحلة البحث، و أ.د مكي عمران الذي كان لملاحظاته القيمة تأثيرا في مجريات البحث.

ولا يفوتني ان اشكر كادر مكتبة الكلية، الاخوان والاخوات الذين لم يترددوا في ابداء المساعدة والتسهيلات لي في الاقتناء والاستعارة وتوفير المصادر والمراجع التي تطلبها البحث.

كما واوجه شكري وامتناني وعرفاني بالجميل للمدرس المساعد الدكتور عباس علي الحسيني، رئيس قسم الآثار في كلية الاداب/ جامعة القادسية الذي اتحفني بمعلوماته الغزيرة في موضع البحث وبالمصادر النادرة، داعيا له بالتوفيق والنجاح على الدوام.

وأشكر أيضا طالب الدكتوراه المدرس المساعد علي شاكر نعمه والسيد منذر فاضل اللذان كانا لي خير عون خلال فترة البحث متمنيا لهما دوام النجاح والتوفيق.

أما شكري الأخير فهو من نصيب عائلتي التي شاركتني خطوات الدراسة والبحث خطوة بخطوة وتحملت معي جزء من هذا العناء المثمر. مع دعائي للجميع بالتوفيق والسعادة والنجاح.

الباحث

المقدمة

في حياة الامم والشعوب القديمة ثمة افكار ومعتقدات لعبت دورا مهما في تشكيل عادات تلك الشعوب وأرساء تقاليدها واسهمت بفعالية في بنائها الحضاري. ولم يقتصر تأثيرها على المرحلة التي شهدت ظهور تلك المعتقدات. بل امتد تأثيرها ليشمل المراحل اللاحقة. فكثير ما نجد لها بصمات واضحة حتى في الحياة الحاضرة لتلك الشعوب.

وفي حضارة اصيلة كحضارة مصر القديمة لعبت فكرة الخلود التي اهتدى اليها الانسان المصري القديم في زمن مبكر دورا اساسيا لم يقف عند حدود ارساء قواعد الديانة المصرية القديمة بأعتبارها المحور الاساسي لهذه الديانة، بل تعدى ذلك ليشمل تفاصيل الحياة اليومية للانسان المصري، ففجر طاقاته الابداعية الى اقصاها ليبني شواهد حضارته الخالدة التي تميزت بالعظمة والاصالة.

فما من شيء طور الاسلوب والفن في مصر بقدر ما طورته شهوة الانسان المصري للحياة الاخرى بعد الموت. حتى ارتبطت حضارة مصر القديمة في اذهان الكثير من الناس بمخلفاتهم الجنائزية من المقابر الضخمة وما تحتويه تلك المقابر من تماثيل وصور وتوابيت وموميאות واثاث جنائزية.

والفن من اكثر النشاطات الانسانية التي خضعت لافكار تلك العقيدة، فهو اداتها الفاعلة في التعبير عن تلك الافكار، فقد صاغ رموزها ودار في فلكها حتى أحتل المكان الاول في قبور المصريين القدماء.

وقد حضي فن التصوير المصري القديم شأنه شان الفنون الاخرى بقدر كبير من تاثير تلك العقيدة، تمثل بالكم الهائل بالصور التي زينت جدران المقابر وموضوعاتها المختلفة التي تناولت مختلف النشاطات الحياتية للانسان المصري القديم، لترسم صورة الحياة الاخرى التي يتناها الانسان المصري القديم.

فبالرغم من الاطر والحدود التي وضعتها سلطة العقيدة الدينية للفنان في رسم اشكاله على اللوح. الا انها بذات الوقت اطلقت طاقاته الابداعية في ايجاد اساليب ومعالجات جديدة أسهمت في ارساء قواعد ثابتة لهذا الفن صارت فيما بعد من السمات المميزة له.

ويأتي هذا البحث ليسلط الضوء على تاثيرات تلك العقيدة في التصوير المصري القديم وليؤشر بدقة نقاط انعكاسها في هذا الفن. وبما يساعد على فهم وتفسير الاعمال الفنية التي اكتضت بها مقابر مصر القديمة على حقيقتها وبالتالي تحديد موقعها في سلم المسيرة التاريخية للفن.

*****والله الموفق*****

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم) المحور الأساسي لديانة مصر القديمة متمثلا بفكرة الخلود. من حيث بداياتها المبكرة الاولى، ومرجعياتها الفكرية والعقائدية، والعوامل التي ساهمت في بلورتها، ومراحل تطورها عبر العصور الواقعة ضمن حدود البحث، وما يتعلق بها من افكار ومفاهيم وآليات اسهمت في تشكيل طقوسها الجنائزية. وانعكاس هذه الفكرة في مجمل الاعمال الفنية لدولة مصر القديمة بشكل عام وفي فن التصوير المصري القديم خاصة. فقد احتوى البحث على اربع فصول:

الفصل الاول / ويمثل الاطار المنهجي للبحث وقد تضمن مشكلة البحث التي يمكن حصرها بالسؤالين الاتيين:

١- هل لفكرة الخلود تأثير على الفن المصري القديم؟

٢- هل انعكست فكرة الخلود في الأعمال التصويرية لمصر القديمة؟

واهمية البحث والحاجة اليه: التي تتلخص في كونه يسלט الضوء على فكرة الخلود كمحور اساسي لديانة مصر القديمة، ومنطلق جميع الفعاليات فيها، ويؤشر نقاط انعكاس هذه الفكرة في اعمال فن التصوير لمرحلة مهمه في تاريخ الفن المصري ويفيد الدارسين والباحثين والمهتمين بهذا الفن في الوقوف تفصيلا على دور هذه الفكرة في تحديد سمات فن التصوير المصري القديم وتشكيل قواعده .

بينما انحصرت حدود البحث في اعمال النقش والتصوير لعصر التأسيس وعصر الدولة القديمة وللفترة من ٣٢٠٠-٢٢٨٠ ق . م , والتي تمثل حكم الأسرات من الأولى ولغاية الأسرة السادسة.

كذلك احتوى الفصل على هدفي البحث .:

١- تعرف المرجعيات الفكرية والعقائدية في الفن المصري القديم.

٢- تعرف انعكاس فكر الخلود في فن التصوير المصري القديم.

كما تم في هذا الفصل تحديد **مصطلحات البحث**, وتعريفها, حيث تضمن تعريفا شاملا لكلمة (الخلود), من خلال ورودها في القرآن الكريم, وتعريفها لغويا استنادا الى بعض المعاجم والقواميس اللغوية, واصطلاحيا, كذلك تم اختيار تعريفا اجرائيا لهذه الكلمة (الخلود) يتناسب ومجريات البحث الحالي.

الفصل الثاني/ويمثل الإطار النظري للبحث وقد تضمن مبحثين.:

المبحث الأول/ المرجعيات الفكرية والعقائدية لفكرة الخلود في الفن المصري القديم:

حيث تضمن استعراضا تفصيليا لفكرة الخلود بدءا من بواكير ظهورها والعوامل التي اسهمت في بلورتها, ومراحل تطورها عبر العصور الواقعة ضمن حدود البحث وما يتعلق بها من أفكار ومفاهيم وآليات.

المبحث الثاني/انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة:حيث تناول الفنون المصرية القديمة (العمارة,النحت,النقش والتصدير) الفنون التطبيقية) مع شرح مفصل لنماذج مختارة من هذه الفنون, ثم تحديد السمات الاساسيه التي تميز بها كل فن من هذه الفنون وبالتالي استخراج نقاط انعكاس فكرة الخلود في تلك الاعمال, ماعدا فن النقش والتصوير الذي خضعت اعماله للدراسة والتحليل في الفصل الثالث.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث/ فقد تضمن وصفا تفصيليا لمجتمع البحث معززا بجدول يبين المجتمع الأصلي للبحث، والطريقة التي تم بها تحديد عينة البحث مع جدولاً يبين العينات المختارة بنسبة ١٠ % من المجتمع الأصلي، وجدول يتضمن وصفا تفصيليا لعينات البحث الخاضعة للتحليل، كما ويتضمن المرحلة التي مرت بها الاداة قبل الوصول الى بنائها بصيغتها النهائية وهي اداة تحليل محتوى والطريقة التي تم بها قياس صدق وثبات هذه الاداة والوسائل الرياضية والاحصائية المستخدمة في ذلك، والاسلوب الذي اعتمده الباحث في تحليل العينات.

بعد هذا العرض المنهجي لإجراءات البحث تضمن الجزء الآخر من الفصل تحليلاً مفصلاً للعينات المختارة والبالغة (٢٥) عينة، حيث تم التحليل على ضوء فقرات اداة التحليل اعلاه، اذ اعتمد الباحث ثلاث محاور اساسية في تحليل كل عينة من عينات البحث وهي:-

١- الوصف العام.

٢- فكرة الخلود مجسدة بالشكل.

٣- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون.

الفصل الرابع/ وقد تضمن عرضاً مفصلاً للنتائج التي توصل اليها الباحث استناداً الى ما جاء به الاطار النظري من معلومات وما تمخض عن تحليل عينات البحث، وهي مرتبة حسب درجة حدتها التي تمثل قوة انعكاس فكرة الخلود في تلك الاعمال وتمثل بمجملها تحقيقاً لهدف البحث. كما تضمن الفصل مجموعة من الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث في ضوء النتائج اعلاه، واحتوى البحث ايضاً على جملة من التوصيات التي يجدها الباحث ضرورية في فهم تفسير فنون مصر القديمة عامة وفن التصوير بشكل خاص، واستكمالاً للفائدة المرجوة من هذا البحث اقترح الباحث في هذا الفصل عدد من العناوين المؤهلة للدراسة مستقبلاً. والتي يراها ضرورية في اظهار حقيقة فن التصوير المصري القديم.

وتضمن البحث جدولاً بثبت المصادر والمراجع، وملاحق لاشكال والعينات والجداول المشار اليها في متن البحث.

هذه نبذة مختصرة لما تضمنه البحث الحالي من فصول وما احتوته هذه الفصول من عناوين شكلت بمجملها الخطوط الرئيسية للبحث، والتي يسعى الباحث من خلالها دراسة موضوعه (فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم).

***** ومن الله التوفيق *****

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول – الإطار المنهجي -	٧-١
مشكلة البحث	٢-١
أهميته والحاجة إليه	٣
حدود البحث	٤-٣
هدف البحث	٤
تعريف مصطلحات البحث	٧-٤
الفصل الثاني-الإطار النظري-	١٣٦-٨
المبحث الأول: المرجعيات الفكرية والعقائدية لفكرة الخلود في الفن المصري القديم	٧٢-٨
المبحث الثاني: انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة	١٣٥-٧٣
الدراسات السابقة	١٣٦
الفصل الثالث- إجراءات البحث-	٢١٣-١٣٧
مجتمع البحث	١٣٨-١٣٧
عينة البحث	١٤٠-١٣٩
أداة البحث	١٤٢-١٤١
أسلوب تحليل العينات	١٤٣-١٤٢
الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة	١٤٣
تحليل العينات	٢١٣-١٤٤
الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات -	٢٢٤-٢١٤
النتائج	٢٢١-٢١٤
الاستنتاجات	٢٢٢-٢٢١
التوصيات	٢٢٣
المقترحات	٢٢٤
المصادر والمراجع	٢٣٣-٢٢٥
الملاحق	٢٧٨-٢٣٤

ثبت الأشكال

رقم الشكل	اسم الشكل	طبيعة العمل	الصفحة
١-	اوزيريوس الإله	رسم على الجدار	٢٦
٢-	التحنيط	رسم على الجدار	٤٤
٣-	التحنيط وعودة الروح	رسم على الجدار	٤٧
٤-	محكمة الموتى	رسم على الجدار	٥٦
٥-	مشهد من محكمة الموتى	رسم على الجدار	٥٩
٦-	هرم زوسر المدرج	فن العمارة	٨٢
٧-	أهرام الجيزة الثلاثة	فن العمارة	٨٢
٨-	جارية من العاج	نحت في العاج	١٠٠
٩-	امراة من اللازور	نحت في حجر اللازورد	١٠٠
١٠-	رجل من حجر	نحت في الحجر الأسود	١٠١
١١-	خع سخم	نحت في حجر التشت	١٠١
١٢-	اسود	نحت في حجر الجرانيت	١٠١
١٣-	زوسر	نحت في الحجر	١٠١
١٤-	خوفو	نحت في الحجر	١٠٢
١٥-	خفرع	نحت في حجر الجورايت	١٠٢
١٦-	أبو الهول	نحت في الحجر	١٠٣
١٧-	منكاورة	نحت في المرمر	١٠٤
١٨-	منكاورة وزوجته	نحت في المرمر	١٠٤
١٩-	راع حتب ونفرت	نحت في الحجر	١٠٥
٢٠-	تمثال الكاتب	نحت في الحجر	١٠٦
٢١-	كاعبر	نحت في الحجر	١٠٧
٢٢-	ساحورع وممثل القليم الخامس	نحت في الحجر	١٠٩
٢٣-	خنوم حتب	نحت في الحجر	١٠٩
٢٤-	آخي واسترته	نحت في الحجر	١١٠
٢٥-	تيكي الأول مع ابنه	نحت في الحجر	١١١
٢٦-	اسير	نحت في الحجر	١١١
٢٧-	الطبيعة الزخرفية للرسم	رسم على الجدار	١١٩
٢٨-	الرخمة باللونين الأحمر والأزرق	رسم على الجدار	١١٩
٢٩-	الخلفية بلون اشهب مائل للزرقة	رسم على الجدار	١١٩
٣٠-	اللون الأبيض الثلجي للجدار	رسم على الجدار	١١٩
٣١-	اعمال زراعية	رسم على الجدار	١٢٠
٣٢-	الحصاد وجمع المحصول	رسم على الجدار	١٢٠

١٢٠	رسم على الجدار	الزراعة وتربية الحيوان	-٣٣
١٢٠	رسم على الجدار	الزراعة والملاحة	-٣٤
١٢٠	رسم على الجدار	اعمال الملاحة	-٣٥
١٢٠	رسم على الجدار	صناعات يدوية	-٣٦
١٢٠	رسم على الجدار	نشاطات موسيقية	-٣٧
١٢٠	رسم على الجدار	جني العنب وصناعة الخمر	-٣٨
١٢٠	رسم على الجدار	تقديم القرايين	-٣٩
١٢٠	رسم على الجدار	صيد الطيور	-٤٠

الفصل الأول: الإطار المنهجي

للبحث

أولاً: مشكلة البحث

يعد الموت من أولى الظواهر التي واجهها الإنسان مبكراً منذ أقدم العصور. كونه يمثل حقيقة مطلقة لا بد للإنسان من ملاقاتها، منذرة بمستقبل مجهول لا يعرف شيئاً عنه. محاولاً الخروج بتفسير مقنع يبدد القلق والارتباك الذي يثيره هذا المصير المخيف في نفسه، ورغم حقيقة الموت القاسية لم يقف الإنسان عاجزاً أمامها، بل استمر يحول دون انقطاع تدفقه إلى ذلك طبيعته التي جبل عليها، وردود فعله ازاء ما يصادفه ويشغله من الحالات والظواهر الغامضة التي يأتي الموت في مقدمتها، فكان يتشبث بأفكار ويقوم بممارسات عدة لمعالجة هذا الشبح الذي يخيفه ويقلقه مغيراً لوسائله واساليبه في كل مرحلة من مراحل تطوره بدءاً بالسحر مروراً بالأسطورة حتى ظهور التصورات الدينية، التي تعتبر بحق بداية مرحلة جديدة في حياة الإنسان وحياة الفن على السواء.

فمن هذه التصورات وحولها نشأت الأساطير كإقدم شكل قصصي عرفه الإنسان، ثم جاء الفن ليجسم بالصور والتماثيل هذه الأساطير، ليصبح الفن ذا مضمون بعد أن كان مجرد ضع ادوات وآلات.^(١)

وفي مصر واجه الإنسان المصري القديم معضلة الموت في زمن مبكر، يمتد إلى ما قبل عصور التاريخ بآلاف السنين كما تشير أقدم حضارات العصر الحجري الحديث، حيث انتهى التفكير الديني بالمصريين القدماء إلى عقيدة البعث، أي العودة الحياة مرة أخرى بعد الموت.^(٢) ليتحول كابوس الموت عندهم إلى أمل تتخلله حياة أخرى جديدة.

ومذ ذاك وفكرة الخلود محور الديانة المصرية، ومنطلق جميع الفعاليات، ولها يعود الفضل في تفجير مكامن الإبداع لدى الإنسان المصري القديم ليصوغ رموز حضارته الخالدة، فهي المحور الذي دار الفن في فلكها، وصاغ رموزها، وحضي بالمكان الأول في قبور المصريين القدماء.

وفن التصوير المصري القديم شأنه شأن الفنون التشكيلية الأخرى، قد خضع لتأثير تلك العقيدة، لا بل أصبح أدواتها في رسم الحياة الأخرى، وهذا مايفسره الكم الهائل من الصور التي زينت جدران المقابر وغرف الدفن والمعابد الجنائزية. و موضوعاتها المتنوعة التي جسدت مفردات الحياة اليومية ومختلف النشاطات الإنسانية في مصر، والتي تشكل بمجملها إطار المشكلة التي يتقصاها البحث الحالي. فقد أثرت فكرة الخلود شكلاً ومضموناً في فن التصوير المصري القديم، وهذا ما نلمسه في دورها المباشر في تحديد طبيعة الخامات والتقنيات المستخدمة في هذا الفن، بدءاً من اختيار الجدران، وطريقة معالجتها وطريقة الرسم على تلك الجدران، و انتهاء بإنتاج ألوان لم يزل تركيبها الكيميائي مجهولاً لحد الآن، وطريقة استخدامها في التلوين، وهذا يشكل جانباً من مشكلة البحث.

وكذلك في دورها في استنفار الطاقات الإبداعية للفنان إلى اقصاها والذي أسفر عن ابتكاره لصيغ واساليب ومعالجات فنية لم يسبقه إليها أحد من قبل. كدأبه

(١). اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار العلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ٣٤.

(٢). عويس، سيد: الخلود في التراث الثقافي المصري، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص ٦٠.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

للبحث

على رسم الأشياء من اخص مظاهرها , واهماله لقواعد المنظور, و تجاوزه للعلاقة الطبيعية بين اجزاء الجسم الواحد والعلاقة المكانية والزمانية بين اجزاء المشهد الواحد. وسعيه الجاد لمحاكاة الشبه في تصوير شخصياته. واعتماد المكانة الاجتماعية للشخص اساسا في تحديد حجمه وموقعه على اللوح . و استبعاد العوارض الدنيوية من صور الشخصيات خاصة الملوك منهم وكبار الموظفين وغيرها من الصيغ والأساليب والمعالجات التي غدت من السمات المميزة للفن المصري القديم و صارت فيما بعد مرجعا للخلق و الأبداع بمعناه الصحيح على مر العصور.

والتي تشكل بمجملها جوهر المشكلة التي يلتزم البحث الحالي بالتصدي لها و معالجتها.

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه

تكم اهمية البحث في ما ياتي:-

- ١- كونه يسلط الضوء على باكورة الانتاج الفكري للانسان المصري القديم والمتمثل بفكرة الخلود, محو الديانة المصرية, وينبوع جميع الفعاليات, هذه العقيدة التي تركت بصماتها واضحة على مجمل الشواهد الحضارية وخاصة الفنية منها لحضارة مصر القديمة.
- ٢- البحث يشخص نقاط تأثير فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم. وكيف انعكست تلك التأثيرات في اعمال هذا الفن لتصبح من سماته المميزة, ولتساهم من خلال ذلك في ارساء قواعد ثابتة ومستقرة لهذا الفن.
- ٣- كونه يمثل حلقة مهمة من حلقات الفن المصري تربط بين عصر ما قبل الاسرات وعصر الدولة الحديثة , لما تمثله هذه الحدود الزمانية من نضوج الفن المصري ووضوح سماته واستقرار قواعده.

أما الحاجة إليه فتكمن في كونه يساعد الباحثين والدارسين والمهتمين بتاريخ الفن المصري القديم في الوقوف تفصيلا على فكرة الخلود كإحدا هم العوامل التي طورت الخيال والأسلوب والفن في مصر القديمة, كما يضع بين أيدهم مواقع انعكاس تلك العقيدة في أعمال فن التصوير المصري القديم, ودورها في تحديد سماته وتشكيل قواعده, كما انه يساعد الباحثين ونقاد الفن كونه يمثل دراسة عملية تطبيقية في هذا المجال.

ثالثا: حدود البحث

تنحصر حدود البحث في أعمال فن النقش والتصوير لعصر التأسيس المسمى بـ(العصر العتيق) أو (العصر الطيني)^(١).

^١ - القمني, سيد: رب الثورة (اوزيوس و عقيد الخلود في مصر القديمة), دار العالم العربي للطباعة, القاهرة, ط٢, ١٩٩٩. ص٤٠

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

وعصر الدولة القديمة والفترة الممتدة بين ٣٢٠٠ - ٢٢٨٠ ق.م والتي تمثل حكم الاسرات من الاولى ولغاية الاسرة السادسة. لما تمثله هذه الحدود من إرساء للأسس السياسية والدينية والاجتماعية والفلسفية والتي قام عليها شواخ الحضارة المصرية، ولما بلغة الفن عموما وفن التصوير المصري القديم خاصة ضمن هذه الحدود من منزلة رفيعة تمثلت في وضوح سماته واستقرار قواعده وثبات تقاليده.

رابعاً: هدفاً البحث

يهدف البحث إلى:

- ١- تعرف المرجعيات الفكرية والعقائدية لفكرة الخلود في الفن المصري القديم.
- ٢- تعرف انعكاس فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم.

خامساً : تعريف مصطلحات البحث

١- الخلود/ في القرآن الكريم

وردت كلمة (الخلود) في القرآن الكريم في (٧٩) موضعاً. دالة في جميعها على البقاء والدوام والاستمرار والأبدية. وفي صيغ مختلفة وكما يأتي.

أ- **الخلود** / وردت مرة واحدة مرادفة لليوم الآخر الذي وعد به الله سبحانه وتعالى عباده المخلصين، وفي قوله تعالى **بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** (ادخلوها بسلام ذلك يوم الخلود)^(١) حيث أضفت على هذا اليوم صفة الابدية.

ب- **الخلد**/ حيث تكرر ورودها في (٦) آيات، اقترنت في (٥) منها باسم منحه صفة الديمومة والبقاء. في قوله تعالى **بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** (ذلك جزاء أعداء الله النار لهم فيها دار الخلد جزاء بما كانوا يعملون).^(٢) و(فدوقوا بما نسيتم لقاء يومكم وذوقوا عذاب الخلد بما كنتم تعملون).^(٣) و(قل اذلك خير ام جنة الخلد التي وعد المتقون كانت لهم جزاء ومصيراً).^(٤) و(قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يفنى)^(٥) و(ثم قيل للذين ظلموا ذوقوا عذاب الخلد هل تجزون إلا بما كنتم تكسبون).^(٦)

في حين وردت منفردة دون ان تقترن باسم في موضع واحد في قوله تعالى **بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** (وما جعلنا لبشر مثلك الخلد افان مت فهم الخالدون).^(٧)

ج- **مخلدون**/ وردت في آيتين كصفة للولدان الذين يطوفون على اهل الجنة في قوله تعالى (يطوف عليهم ولدان مخلدون).^(٨) و(يطوف عليهم ولدان مخلدون اذا رايتهم حسبتهم لؤلؤاً منثوراً).^(٩)

^(١) سورة (ق) آية (٣٤)

^(٢) سورة (فصلت) آية (٢٨)

^(٣) سورة (السجدة) آية (١٤)

^(٤) سورة (الفرقان) آية (١٥)

^(٥) سورة (الأنبياء) آية (١٢٠)

^(٦) سورة (يونس) آية (٥٣)

^(٧) سورة (الأنبياء) آية (٣٤)

^(٨) سورة (الواقعة) آية (١٧)

^(٩) سورة (الأنسان) آية (١٩)

الفصل الأول: الإطار المنهجي

للبحث

د- خالدون/ خالدين: وردت في (٧٠) موضعاً كصفه لاهل الجنة الذين لهم النعيم الدائم واصحاب النار الذين لهم العذاب الدائم وكما جاء في قوله تعالى و(الذين امنوا وعملوا الصالحات أولئك أصحاب الجنة هم فيها خالدون)^(١). (جنات عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك جزاء من تزكى)^(٢). (قيل ادخلوا أبواب جهنم خالدين فيها فبئس مثوى المتكبرين)^(٣). (فكان عاقبتهم النار خالدين فيها وذلك جزاء جزاء الظالمين)^(٤).

٢- الخلود في اللغة

(خَلَّدَ . خُلُوداً) : دامَ

(خَلَّدَا وَخُلُوداً) : ابطأ عنه المشيب والضعف وقد أسَنَّ فهو :

(خَالَهُ وَمُ خَلَّهُ وَمُ خَلَّهُ وَمُ خَلَّدَ)

الى المكان وبالمكان : اقام فيه الى الأرض : لصق بها

(خَلَّدَ وَخَلَّدَ) الى المكان وبالمكان : اقام فيه .

خَلَّدَهُ : جعله خالداً

اخلَّدَ بصاحبه : لزمه .

اخلَّدَ إليه : مال وركن

(الخُلْد) : الدوام والبقاء .

(الخَلْد) : البال والقلب , الخالد .

(الخوالد) : الجبال والحجارة .

خ ل د- (الخُلْد) — دوام البقاء وبابه دَخَى و(اخْلَدَ)^(٥) الله و(خَلَّدَهُ تَخْلِيداً) و(الخُلْد) بوزن القفل ضرب من الجرذان. و(اخْلَدَ) الى فلان ركن اليه وفيه قوله تعالى: "ولكنه اخلَّد الى الارض"

و(الخُلْد) بفتحيتين: البال يقال وقع ذلك في خلدي أي في قلبي.^(٦)

خَلَّدَ: الخُلْد من أسماء الجنان. والخلود: البقاء فيها. وهم فيها خالدون ومخلدون وتفسير ولدان مخلدون: مقرطون

واخلد فلان الى كذا: أي ركن اليه ورضي به.^(٧)

خَلَّدَ: الخُلْد: دوام البقاء في دار لا يخرج منها

خَلَّدَ: يَخْلُدُ خُلُوداً. خلوداً بقی واقامَ

ودار الخُلْد: الآخرة لبقاء اهلها فيها

وخلَّدَهُ الله وأخلده تخليداً وقد اخْلَدَ الله اهل دار الخلد فيها وخلَّدهم. وأهل الجنة خالدون ومُخَلَّدون آخر الأبد واخلد الله اهل الجنة اخلاداً

^(١) سورة (البقرة) اية (٨٢)

^(٢) سورة (طه) اية (٧٦)

^(٣) سورة (الزمر) اية (٧٢)

^(٤) سورة (الحشر) اية (١٧)

^(٥) - البستاني، فؤاد افرام، منجد الطالب، دار المشرق، بيروت، ١٩٥٦، ص ١٧٤ .

^(٦) - الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣، ص ١٨٤ .

^(٧) - الفراهيدي، ابي عبد الرحمن الخليل بن احمد: العين، ج ٤، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤، ص ٢٣١ .

الفصل الأول: الإطار المنهجي

للبحث

والخُلْد: من أسماء الجنة, وفي التهذيب من أسماء الجنان
والمُخْلَد من الرجال: الذي أسن ولم يشب كأنه مُخلَد^(١).

خَلَدَ, يَخْلُدُ خلوداً وخلداً: دامَ بقي ولم يزال.
خَلَدَ, يَخْلُدُ خُلْداً وخُلُوداً بالمكان واليه: اقام فيه طويلاً.
خَلَدَ, تَخْلِيداً ١-٥ : جعله خالداً ٢ - بالمكان او اليه : اقام به طويلاً
الخُلْد: جمع أخلاذ ١-البال (لم يدر في خلدي) ٢- النفس ٣ - القلب
الخُلْد: ١- الدوام ٢- البقاء^(٢)

الخلود في اللغة يأتي من (خَلَدَ) بمعنى دام. وإبطا عنه الضعف والهزال والمشيب,
وكأنه وجد ليخلد أبداً. فهو خالد ومخلد, لذا كان الخلد, هو الدوام والبقاء و(الخالدة)
نبات من فصيلة المركبات تدوم أزهاره طويلاً, و(الخالد) الحجارة
والجبال لطول بقاءه, وتقرن بالمعنى عينه (الآبد) و(الآبدة) و(الأبدية) فهي دوام لا
نهاية له^(٣).

٢- الخلود / اصطلاحاً

عدم الفناء بالموت, صفة توصف بها النفس في ديانات وفلسفات كثيرة, ويندر أن
ينسب الخلود للجسم, وخلود الروح مبدأ أساسي في المسيحية والإسلام, وبصفة عامة
في اليهودية أيضاً والو أن الفكرة ليست يهودية أيضاً.

كان اليونان والرومان يعتقدون في حياة أخرى تحيا بها النفس البشرية, اما الخلود
الحق فمن خصائص الالهة وحدهم. كذلك تعتقد زرادشتية في الخلود. وان الديانات
التي نشأت في الهند (الهندوكية, البوذية, والجانسيه) فهي بصفة عامة تعد خلود
الافراد امرا غير مرغوب فيه وتعتقد في تناسخ الارواح بالنسبة للبشر تناسخا تتصل
حلقاته حتى ينتهي الى اتحاد اللا متناهي, وتلك هي النرصانه^(٤)

٣- الخلود / أجرائياً

مجموعة الظواهر والأساليب والمعالجات الفنية التي اعتمدها الفنان المصري
القديم في تجسيد اشكاله على اللوح بوحى من فكرة الخلود, والتي تمثل انعكاس فكرة
الخلود في الاعمال التصويرية لدولة مصر القديمة.

^١ - الأنصاري, ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب , ج ٣, الدار المصرية للتأليف والترجمة,
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر , د. ت. , ص ١٦٤ .

^٢ - مسعود, جبران: رائد الطالب, دار العلم للملايين, بيروت, ١٩٦٧, ص ٤٠٨ .

^٣ - المنجد في اللغة والأدب والعلوم. المكتبة الكاثوليكية, بيروت, ١٩٦٥, ص ٦٠٣ .

^٤ - الموسوعة العربية الميسرة, المجلد الثاني, الطبعة الثانية المحدثه, دار الجيل بترخيص من الجمعية المصرية
للنشر والثقافة العالمية, ٢٠٠١, ص ١٠٥٢ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

الحياة واقع جميل رغم كل شيء، والموت حقيقة مطلقة لا مفر منها رغم كل المحاولات والتشبهات. ويكتنف ذلك غموض يظل مجهولاً مبهماً. اجهد الانسان نفسه للكشف عن خفاياه، ولمحاولة الخروج من هذه الدوامة قامت عبر التاريخ تجارب ونظريات فكرية واجتماعية، دينية وسياسية، فنية وعلمية، دون الوصول الى حل مقنع ولكن دون استسلام ايضا.

لقد احتل الموت ومنذ اقدم العصور في تاريخ الانسان اهمية خاصة في الفكر الانساني منبعا امرين :-

الاول كونه حقيقة مطلقة لاخلص للانسان من ملاقاتها.

والثاني يتمثل بالغموض الذي يكتنفه باعتباره انتقالا للمجهول الذي لا يعرف شيئا عنه. ومع اولى الممارسات الواعية التي واجهها العقل البشري بدا الانسان يتشبث باصرار في محاولة الخروج من دوامة العجز والارتباك تجاه الموت مغيرا وسائله في كل مرحلة من مراحل تطوره بدا بالسحر مرورا بالاسطورة والدين انتهاءً بالعالم

الانه في تلك المراحل كان يقف عاجزا امام حقيقة الموت القاسية المؤلمة، واستمرت تلك المحاولات دون انقطاع بدفع مما جُبِلت عليه طبيعة الانسان وردود فعله ازاء كل ما يصادفه ويكتنف حياته من الظواهر الغامضة التي ياتي الموت في مقدمتها. يضاف الى مايمثله الموت من عامل مثير للهواجس والقلق عند الانسان الذي وان كان بمستطاعه أن يتناسى رهبة الموت والمصير المخيف الذي ينتظره عن طريق انهماكه في الحياة الا انه سرعان ما يجده ماثلا امامه بكل اثاره القاسية من خلال موت الآخرين.

ولكون الموت يتعلق بوجود الانسان ومصيره فقد كان من البديهي ان لا ينظر اليه على انه نهاية مطلقة للحياة، ومن هنا توالى الافكار عن خلود الروح والحياة الاخرى والبعث اضافة الى كل ما له علاقة بالحساب والثواب والعقاب وغيرها من الافكار ذات الصلة بما بعد الموت.

لقد اثرت ظاهرة الموت في حياة الانسان في مجالين :-

اولهما : عقلي في محاولة فهم تلك الظاهر وتفسيرها وبالتالي تحديد موقفه منها.

وثانيهما : عملي ويتمثل بالقيام باعمال خاصة ومعينة تعقب حدوث الموت ابتداء من عملية التخلص من الجثة وانتهاء باداء الطقوس والشعائر الخاصة بالموت.^(١)

وفي مصر واجة الانسان معضلة الموت في زمن مبكر، وبعد عناء طويل في استفادة افكاره الى اقصاها اهدى اخيراً الى فكرة الخلود محولا كابوس الموت الى امل تتخلله حياة اخرى جديدة.

لا يعرف تاريخ محدد لانتشار عقيدة الخلود لدى شعب مصر القديم، ولكن مهما يكن من امر فانها ترجع الى زمن بعيد موغل بالقدم^(١). يمتد الى ما قبل التاريخ بالالف السنين كما تشير بقايا اقدم حضارات العصر الحجري الحديث.^(٢)

^{١١} - حنون ، نائل :عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة الاعلام ،بغداد، ١٩٨٦ ،ص٢٧

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وما اكتشف من جبانات للإنسان، وجبانات الحيوان كابن أوى والثيران والكباش والغزلان التي جرى دفنها وهي ملفوفة بالحصر.^(٣)

حيث دلت ترتيبات المقابر على الاعتقاد بالبعث من خلال الاغذية الموجودة بالقرب من جثث الموتى واللوازم والادوات الاخرى، لأعتقادهم ان الموتى يعيشون في قبورهم ويتغذون فيها ويحتاجون الى العناية الجسمانية ويباشرون اعمالهم المختلفة.^(٤)

ان وجود مثل هذه اللوازم في قبور قدماء المصريين لا يفسر الا في ضوء افتراض ان هناك تصورا بان الحياة تمتد بعد الموت تحت ظروف شبيهة للغاية بتلك التي انصرفت على الارض. كما ان حالة الحفظ التي بقيت عليها اجساد الموتى فترة طويلة بعد الموت والتي تعزى الى المناخ الجاف قد اسهمت الى حد كبير في اصل فكرة استمرار الحياة.^(٥)

لقد لعبت رعشة الموت والحياة بعد الموت الدور الاكثر اهمية في حضارة مصر القديمة حتى اصبحت ينبوع جميع الفعاليات، فما من شيء طور الخيال والاسلوب والفن في مصر بقدر ما طورته شهوة الحياة بعد الموت.^(٦)

حيث لعبت هذه التخيلات المصقولة وامثالها من الهواجس النامة عن المصير بعد الموت وهمومه الخائفة دورا فعالا في تأسيس الحضارة الفرعونية. ومثلت باطروحاتها البداية الحقيقية للفلسفة الانسانية استنادا لما طرحه (هيجل) في ان الدين يؤدي حتما الى الفلسفة مثل ماتؤدي الفلسفة بالضرورة الى الدين.^(٧) كما انها تمثل بداية الحياة الساسية المنظمة متمثلت بحكم الاسرتين الاولى والثانية كأول حكومة منظمة في تاريخ العالم القديم استنادا لراي (هيجل) ايضا الذي يرى بان الفلسفة تظهر حينما توجد الحياة السياسية.^(٨)

لذلك ارتبطت ثقافة مصر القديمة في اذهان كثير من الناس اكثر من أي حضارة مبكرة اخرى بمخلفاتهم الجنائزية كالتوابيت الملونة والمومياءات المضمدة بالاربطة وهي بالتحديد اول ما يثير اهتمام الجمهور العام بالاثار المصرية. لقد كرس المصريون القدماء قدرا كبيرا من مواردهم لاعداد مقابرهم حتى تكون مسكنا ملائما لتحياي فيه ارواحهم بعد الموت، تلك الحياة التي قدروا لها ان تمتد الى ما لانهاية، كان على المصري ان يبني لنفسه مقبرة، ويزودها بالاثاث الجنائزي اثناء

١- ارمان اودلف : ديانة مصر القديمة ، ترجمة د. محمد عبد المنعم ابو بكر و د. محمد انور شكري ، صطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، دت ، ص ٢٤٩ .

٢- مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم ، ج١ ، دار العرفه الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص ٤٤٣

٣- دريتون ، آتئين ، و جاك فاندييه : مصر ، ترجمة عباس بيومي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ص ٥١ .

٤- دريتون ، آتئين ، و جاك فاندييه : المصدر السابق ، ص ٥٢ .

٥ - تشرنى ، باوسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة د. احمد قدرى ، هيئة الاثار المصرية ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص ١١٠ .

٦ - بدج ، السيرولس : الديانة الفرعونية ، ترجمة يوسف سامي اليوسف ، دار منارات للنشر ، عمان ، ١٩٨٥ ، ص ٣٨ .

٧ - حنفي ، حسن : محاضرات في فلسفة الدين لهيجل (تراث الانسانية) ، المجلد ٨ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة ، دت ، ص ٣٨٨ .

٨- ادهم ، علي : فلسفة التاريخ لهيجل (تراث الانسانية) ، المجلد الخامس ، دار الكتاب العربي ، للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص ١١٢ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

حياته ثم يوقف عليها الكهنة الجنزيين, حتى اذا ما جاء الموت كان متاهبا للقاءه, فيضمن العبور بسلام الى العالم الاخر. فاذا ما قصر في اتخاذ تلك الاستعدادات الضرورية, محا الزمن اسمه من ذاكرة الوجود. وهذا أخشى ما يخشاه الانسان المصري القديم.^(١)

لذا بذل المصريون كثيرا من مالههم ومهارتهم وجهودهم في بناء مقابرهم وتثبيتها. ومما يؤكد قدم عقيدتهم في الخلود ما عثر عليه من ادوات صيد كانوا يستعملوها كصيادين بدائيين في مقابرهم القديمة بالاضافة الى الاواني والمأكول والمشارب المختلفة, فلما اصبح لهم ملوك وحضارة بنوا المقابر الضخمة ووضعوا فيها أثاث كبير وزادوا ما كانوا يدفنون مع موتاهم.^(٢)

لم يترك لنا المصريون القدماء تصورا شاملا ومحددا عن العالم الاخر, وإنما كانت تصوراتهم مختلفة متضاربة ومتناقضة احيانا, تمثلت في تعدد تخيلات المتفكرين في تعيين عالم الخلود او فيما يحصل للانسان بعد الموت او في ماهية هذا العالم, بحيث شكلت هذه التصورات خليطا غير منظم ولا مفهوم من الافكار.^(٣)

ولكن الأرجح ان العقيدة الاولى في مصر تعلم ما فحواه ان الانسان سينال حقا في اقليم مايشبه اقليم مصر, ويخترقه نهر يشبه النيل وهذا لا ريب في عقيدة مجتمع زراعي بسيط لم يعرف الدولة ولا الكتابة, اما بعد بناء الاهرام فقد اختلف طموح الانسان الفرعون لان خياله صار انضج بكثير مما كان عليه قبل الدولة والكتابة والذهب.^(٤)

لقد اقر المصريون القدماء بوجود عالمين, عالما المادي المحسوس, وفي رايهم انه عالم زائل وفان ولا بقاء له, وعالم اخر شكل الركن الاساسي في الديانة المصرية القديمة واليه سيرحل جميع الناس بعد موتهم, مما جعل الخلود اساس الديانة المصرية وجوهرها, لان اهم ما يميز هذه الديانة توكيدها لفكرة الخلود.^(٥)

لقد انحصر الخلود بمعناه الحقيقي على الملوك وعلى الفرعون بشكل خاص في المراحل الاولى لعقيدة الخلود, لان الفرعون ابن الشمس الخالدة التي لا تموت (رع) وكما تذهب الشمس لتستريح في كل ليلة لتعاود شروقها كل صباح, كذلك الملك اذا ترك الدنيا فلا شك انه تعاد ولادته لسيادة ابدية, اما عامة الناس فلا يملكون هذه السمة الالهية الخالدة.^(٦)

١- سبنسر, ج: الموتى و عالمهم في مصر القديمة, ترجمة احمد صليحه, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, ١٩٨٧, ص٩.

٢- برستد, جيمس هنري, انتصار الحضارة, ترجمة د. احمد فخري, مكتبة الانجلو مصرية, القاهرة, ١٩٦٢, ص٩١.

٣- القمني, سيد: رب الثورة (اوزيروس وعقيدة الخلود في مصر القديمة), دار العالم العربي للطباعة, القاهرة, ١٩٩٩, ص١٢٣.

٤- برج, السيرولس: الديانة الفرعونية, ترجمة يوسف سامي اليوسف, دار منارات للنشر, عمان, ١٩٥٨, ص٣٨.

٥- ديورانت, ول, قصة الحضارة, ج١, ترجمة د. محمد بدران, الادارة الثقافية في الجامعة العربية, ط٢, ١٩٦١, ص١٦٢.

٦- Pritchard, James, B.: Ancient Near Eastern texts, Princeton university press, New Jersey, third Edition, ١٩٦٩, P. ٤١٠.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وقد ساد هذا الاعتقاد طويلا حتى واسط حكم الاسرة الخامسة. ظل فيه الخلود الحقيقي موقوفا للفرعون, لانه ابن الاله ووريثها في الارض وسليلها في النسب, فكثيرا ما تحدثت متون الاهرام عن هذه الحقيقة في عقيدة الخلود في مصر القديمة:

الناس يفنون واسمائهم تمحى^(١) بعكس الملك الذي يصعد الى السماوات^(٢)

وخلال الالف الثالث ق.م ساد الاعتقاد بان الموتى يتحولون الى اشكال شبحية قد يكونوا خلالها مصدر خير او شر للآخرين من الاحياء, وربطوا ذلك بضرورة امداد المتوفي بما يحتاجه ويحبه في الحياة الخرى من اغذية وحاجيات وكان ذلك مختصرا فقط على الملوك اذ لم يكن للعامة نصيب فيه.^(٣)

ولم يعطي المصريون القدماء الصور الواضحة لخلود الملك, فتارتا نشاهده وهو يعتري العرش وفي مشهد اخر تراه يهيم في الحقول طالبا للقوت, وفي احيان اخرى نجده في قارب الاله (رع) في رحلته اليومية الابدية وهو يمزج عباب السماء, او في احدى النجوم القطبية حيث يقوم في اداء الخدمة للاله (رع)^(٤)

ولكن بعد بناء الاهرامات العظيمة لحكام الاسرة الرابعة بدا التدمير يدب في مشاعر الناس, وخاصة النبلاء الذين بدء يتصاعد نفوذهم ويقوى مركزهم في الاقاليم حتى تمكنوا من انتزاع حقهم في الحياة الاخرى والخلود الذي كان حكرا على الملوكية, وهذا تطور هائل في عقيدة الخلود, اصبح فيه للعامة حق في بناء مقابرهم الفارغة وتزويدها بمتطلبات الحياة الاخرى على غرار مقابر الملوك. وبذا اصبح الخلود مشاعا لعامة الناس وبالتحديد في منتصف حكم الاسرة الخامسة وستمر هاكذا حتى نهاية حكم الاسرة السادسة وانتهاء دولة القديمة.

ولغرض الوقوف تفصيليا على المرجعيات الفكرية والعقائدية لفكر الخلود في الفن المصري القديم لابد لنا من البحث في كل المواضيع ذات الصلة بهذه العقيدة, سواء تلك التي اسهمت في بلورتها وصياغة افكارها أو التي تقع ضمن الياتها ومفاهيمها وهي كما ياتي :

١- طبيعة مصر:

تعتبر البيئة من العوامل المهمة في بالورة افكار ومعتقدات وعادات الشعوب, أما في مجال الفن فقد اعتبرها تين (Tin)* في نظريته احدى اهم الافكار الاساسية الثلاثة (الجنس, البيئة, العصر) التي تساهم في ايجاد الحالة المعنوية الاولى للشعوب, والبيئة في نظر تين (Tin)* تمثل الحقيقة الجغرافية والاقتصادية والثقافية.^(٥)

١- برستد جيمس هنري : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٩٩ .

٢- زايد ، عبد الحميد : مصر الخالدة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٧٧ .

٣- انتس ، رودلف : الاساطير في مصر القديمة ، ترجمة احمد عبد اللطيف يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٤١ .

٤- برستد ، جيمس هنري : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٩٩ .

٥- برتليمي ، جان: بحث في علم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز ونظمي لوقا ، دار النهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٥-٣٧ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

لقد كان لطبيعة مصر اثر كبير في عقائد شعبها, فنيها الذي يحيي الارض بعدج موتها فتخصب الارض وبنمو الزرع وتعود الحياة تنبض في جنبات الوادي من جديد, وهذا ما اوحى عندهم ان الحياة في تجدد دائم وان الموت ليس نهاية الحياة على الارض, بل ان هناك حياة اخرى خالدة يستأنف فيها الانسان متع الحياة ومباهجها.^(١) فمصر التي تقع في الجزء الشمالي من القارة الافريقية يشقها النيل من الجنوب الى الشمال فهي عبارة عن سهل منبسطة كشرائط ضيق عند الجنوب تحف به من الشرق ومن الغرب هضبتان ثم يتسع الوادي في الشمال بسهوله الخصبة. والنيل بها سر الحياة, فهو رمز خصوبتها وعصب حياتها, وسبب بقائها, يفيض كل عام, وكانت امواجه تهدر في الازمنة السحيقة فلا تستطيع الجسور حد ثورته, فيغرق الحقول ويدمر القرى, ومع كل هذا فمصر بدون النيل هضبة جرداء, فبماء النيل ينمو النبات ويعيش الانسان والطير والحيوان وتستقر الحياة وتزدهر الحضارة.^(٢)

كما تتمتع مصر بسماء صافية زرقاء, وتمتاز بجفاف هوائها الملهب الذي يبرجى الموت ويحفظ كل شيء حتى جثث الموتى, في حين ان الضوء الطبيعي الصافي ينير ابعاد الاشياء حتى خطوط الافق التي يبرزها مجرى النهر والحقول المتدرجة الارتفاع أو ما هو اعلى من ذلك سلاسل الجبال العربية -الليبية, انه لمنظر طبيعي شاسع وهاديء يهئ النفس لذلك الشعور باللا نهائي والسرمدى وبما هو ضخم ومتناسق , ويثبت في النفس غريزة المحافظة على الاشياء والتمسك في التقاليد.

ولم يكن من شأن فيضان النيل الراتب, وما ينشأ عنه دوما من انتعاش الحياة سوى ان يدعم هذه الحقائق وان يؤدي الى نقلها لا شعوريا من الحياة الدنيا الى الحياة الاخرى , وذلك بانه يجعل خلود الروح وقفا على حفظ غلافها البدني.^(٣)

وصحارى مصر التي يقصر ان يحيط بمداهم البصروالتي يشملها فضاء واسع لا يدرك كنهه الأنسان كانت وما تزال تملأ قلوب كل من يجوبونها روعة بما توحيه مظاهرها من معاني الجلال والخلود.

هذه الطبيعة القوية البسيطة الرائعة, المشرقة المستقرة, الرتيبة السافرة, لابد ان اشاعت في نفوس المصريين البشر والابتهاج, الهدوء والاستقرار, والتمسك بالتقاليد الموروثة, ولا بد ان أوحى اليهم بمعاني الروعة والجلال والخلود والدوام والنظام الوضوح.^(٤)

امتازت مصر ومنذ القدم بعزلتها عن الأقوام الأخرى, فحدودها الطبيعية منيعة لا يمكن للغزاة اجتيازها الا باعداد كبيرة, اضافة الى ما تتمتع به من وفرة نسبية من المواد الضرورية كالحجارة والذهب والنحاس وغيرها, يضاف الى ذلك الضمان والطمأنينة التي شعر بها المصريون القدماء نتيجة لتوفر المياه والطمى اللازم لأخصاب الارض الذي ياتي به الفيضان.

١- المصري, كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة, دار المعارف بمصر, ١٩٧٦, ص ٥.

٢- المصري, كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة, المصدر السابق, ص ١-٢.

٣- ديروش, كريستيان: الفن المصري القديم, ترجمة خليل النحاس و احمد رضا, مؤسسة سجل العرب, القاهرة, ١٩٦٦, ص ٤.

٤- شكري, محمد انور: الفن المصري القديم, الدار المصرية للتأليف والترجمة, القاهرة, ١٩٨٦, ص ٦.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

ان هذا الاطمئنان الذي شعر به الانسان المصري نتيجته للامن والاستقرار بالاضافة الى الانتظام في الانتاج الزراعي جعل الانسان المصري يشعر بالثقة وصارت المبالغة ايجابا او سلبا صفة مميزة للشخصية المصرية على مر العصور , لهذا بنى حضارته العظيمة التي لاتزال اثارها شاخصة من الاهرامات والمعابد مبعث للاعجاب^(١)

وكان للشمس ايضا دورا بارزا في معتقدات المصريين, فقد سموها الاله الخالق ومن هذا الاله اشتق المصريون تصوراتهم عن الكون والخلقة, وجعلهم يتصورون مصر مركز الكون فاعتدوا بانفسهم ويشعورهم الوطني, فكان بوسعهم ان يشعروا دوما دون قلق بان مدينتهم اسمى المدن^(٢).

فلقد تصور المصريون القدماء بان الحياة الانسانية تتماثل مع المسار اليومي للشمس التي ترسل اشعتها للحياة طول اليوم, ثم تغرب في المساء, فالانسان يولد كما تولد الشمس في الصباح ويعيش حياته الارضية ثم يموت معها, فالتماثل الفترض يقتضي عدم اعتبار هذا بمثابة نهاية المطاف, فالانسان يواصل الحياة بعد الموت في عالم خارج نطاق حواسه, وكحتمية منطقية يبعث مرة اخرى الى حياة مجده, فالغرب حيث تختفي كل من الشمس والانسان تسمى عنخ (Ankh) أي الحياة, والتعبيرات مثل (Wahanankh) تعني الذي يجدد الحياة, وفي العصور المتأخرة (Ank-hotep) أي الذي يحيى ويستقر وهذه كانت تلحق باسماء الميت والتابوت نفسه يدعى (Neb ankh) أي رب الحياة^(٣).

وهناك ظاهرة طوبوغرافية اخرى في وادي النيل كان لها اثرها الواضح في نفسية المصري تمثلت في تشابه طبيعة مصر وتناظرها, فعلى كلتا الظفتين تمتد حقول خضراء يانعة بحيث تناظر الضفة الغربية اختها الشرقية وتشبهها, لذا فان الارض الوحيدة التي تهم المصريين هي ارض تتشابه في اجزائها وتتناظر, فكان المصري ميالا قويا الى التناظر والتوازن في الهندسة^(٤).

وقد ظهر هذا الميل الهندسي الى التماثل والتناظر في اعمال العمارة والنحت التي شهدتها دولة مصر القديمة, كانعكاس لذلك التناظر في طبيعة مصر, كما ويرى اخرون ان لضوء الشمس الحاد اثر في ابتعاد الفنان عن تأكيد التفاصيل الدقيقة في فني العمارة والنحت ايضا^(٥).

واثرت العزلة الجغرافية في نفسية الانسان المصري فاعطته الثقة والاعتداد بالنفس والاطمئنان من غزو الدول المجاورة ولهذا لم يفكر المصريون في احاطت

١- سوسة، احمد : حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٧٧-١٧٨ .
٢- عبد الله ، محمد صبحي : العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٤٥ .
٣- تشرني ، باوسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة د. احمد قدرى ، هيئة الاثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص ١١٦-١١٨ .
٤- فرانكفورت ، هنري ، واخرون : ماقبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، دار مكتبة الحياة ، بغداد ، ١٩٦٠ ، ص ٥٠ - ٥١ .
٥- الزعابي ، زعابي : الفنون عبر العصور ، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع ، الكويت ، ١٩٨٩ ، ص ٣٧ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

مدنهم وقراهم بأسوار كما كانت عليه في بلاد وادي الرافدين لانفتاحهم على الخارج.^(١)

فبالإضافة الى ماوفرته تلك البيئة من احساسا سعيدا بالطمأنينة والتفاؤل والاستقرار والثبات وعدم توقع المفاجأة فانها اوجدت لديهم احساسا جديدا بان الملك الفرعون الها حقيقيا وليس مجرد ملك، اذ اعتقدوا بانه هو الذي اعطى لمصر امتيازاً خاصاً لم يوفر مثله للكثير من الدول المجاورة.^(٢)

ان الارتفاع السنوي لمنسوب المياه في النيل والذي يتبعه ازدهار مبدع للحياة الخضراء التي كانت تكاد تتوقف من قبل الفيضان بسبب الحرارة العالية المتزايدة ونقص المياه، ونفحة الحياة من النيل التي تجدد الحياة الخضراء لا بد انها اثرت بعمق على مفاهيم شعب زراعي وارتبطت منذ وقت مبكر للغاية مع شخص أله (أوزيروس) باعتباره رمزا للحياة الجديدة عند قدماء المصريين.^(٣)

في هذا الوقت المبكر عندما غير المصريون طريقة حياتهم من الصيد الى الزراعة. فلاشك ان الزرع الاخضر الذي نبت من الارض السوداء قد لفت نظرهم الى التفكير في اصل الحياة، حيث رأى الزارع ان تلك الحبة التي بذرها نبتت واخضرت وانت ثمارها، ثم زرع تلك الثمار حبة اخرى فتكررت معجزة الحياة المتجددة والتي لايمكن ان تموت نهائياً، وكان من الطبيعي ان يدخل في روعه الاعتقاد بان هذا الشيء الذي لايموت يجب ان يكون الها، وسمى المصريون هذا الإله (أوزيروس)، واعتقدوا بانه هو روح هذه الحياة النابتة من الأرض.^(٤)

كما رأى بعض المصريين القدماء ان الارض لايمكن ان تأتي ثمارها الا اذا روتها مياه النيل. وان أوزيروس هو النيل وهكذا فان نهرهم العظيم وارضه الخصبة التي تزدهر بسببه الاشياء واحدا هو الإله (أوزيروس) الذي كان يرون فيه رمزا لحياة الارض التي لا تقنى.^(٥)

كما اعتقدوا بان الإله أوزيروس هو الماء الجديد الذي يحمله فيضان النيل ليحيي الأرض ويجعلها خضراء، فأذا ما جف النبات فمعنى ذلك ان (أوزيروس) مات، ولكن موته هذا ليس ابدياً بل تعود اليه الحياة في فصل الزراعة وبعودتها تزدهر الأرض وينمو النبات من جديد.^(٦)

فالاله أوزيروس ما هو الا تشخيصاً للفيضان النيلي وللميلاد الجديد للحياة الخضراء التي تعقب الفيضان، حيث ساد هذا المفهوم منذ العصور المبكرة في مصر، وظل

١- فرانكفورت ، هنري ، وآخرون : ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، دار مكتبة الحياة ، بغداد ، ١٩٦٠ ، ص ٥١ .

٢- ولسن ، جون : الحضارة المصرية ، ترجمة د. احمد فخري ، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٦٩ .

٣- تشرنى ، باوسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة د. احمد قدرى ، هيئة الاثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص ١١٧ - ١١٨ .

٤- برستد ، جيمس هنري : انتصار الحضارة ، ترجمة د. احمد فخري ، مكتبة الانجلومصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٩٢ .

٥- برستد ، جيمس هنري : انتصار الحضارة ، د. احمد فخري ، مكتبة الانجلومصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٩٤ .

٦- الدباغ ، تقى : الفكر الديني القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ٧٠ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

سائدا في عصور تأريخها المتأخر، وبسبب علاقته اوزيروس بالموت والحياة فقد اتخذ المصريون ملكا للعالم الآخر والها لمملكة الموتى، وهذه من ابرز الصفات المعروفة عنه.

٢- **ديانة مصر القديمة** :- الدين كان وما يزال وسيبقى اكبر قوة تؤثر في حياة الانسان، كما انه كان منفذا للخيالات ومحاولة لتفسير الظواهر المحيطة به، والدين في مصر القديمة فوق كل شيء، فنحن نراه في كل مرحلة من مراحلها وفي كل شكل من اشكاله من الطواطم الى عالم اللاهوت، ونرى أثره في الأدب وفي نظام الحكم وفي الفن. فما من قوة أثرت في حياة الانسان المصري القديم مثل قوة الدين.

ان الصلة بين الفن والدين تعود الى المجتمعات البدائية، حيث كان الفن مرتبطا بالسحر وكان لدى الشعوب البدائية يؤدي وظيفة مقدسة، وقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن الا وكان دينيا.^(١)

لقد لعب الدين دورا مهما في الحياة المصرية عموما لدى شعب يعجز عن التميز بين الفكر الديني والفكر السياسي، ويمكن القول ان الشعب المصري كان ينظر الى كل مظهر من مظاهر حياته الخاصة والعامة من خلال نمط من المعتقدات والشعائر الدينية يستبعد كل ما يمكن ان نطلق عليه النظرة العلمانية.^(٢)

والصفة الحقيقية للديانة المصرية تتلخص في نقطتين:-

- ١- اهتمامها بالملكية بوصفها مظهر من مظاهر السلطة الالهية.
 - ٢- اهتمامها باطالة الحياة بعد الموت، بما في ذلك رموز ميثولوجيتها المعقدة وتقاليد طقوسها التي تغلغت في مجمل الحياة اليومية.^(٣)
- ان طبيعة جليلة هادئ كطبيعة مصر لابد ان تنبثق منها مفاهيم روحانية ودينية عريضة تصدر عن سلطة كهنوتية مرهوبة الجانب، من شأن تلك المفاهيم ان تضع للانسان طوال التاريخ القديم اطارا وحدود لا تسمح له بتخطيها والخروج عليها، ومن الصعب في الواقع ان يتم هذا التوافق التلقائي بين الكهنة الذين يخلقون العقيدة الالهية وبين اولئك الذين يتولون التعبير عنها. هذا التوافق والانسجام بين الاطار الطبيعي والمفاهيم الدينية لابد ان يوجه روح الشعب الى ان يتقبل بفطرته تلك المبادئ الدينية والعقائدية المتصلة بالحياة الاخرى، طالما ان تلك المفاهيم قد اتت الى الكهنة والى الشعب من المصادر الداخلية نفسها ومن الاوفق ان لانرى في هذا الامر قانونا مفروضا على تفكير الانسان وعقليته انما هو بارتضاء مشاعر الانسان لهذه العقائد.^(٤)

١- برتليمي، جان : بحث في عالم الجمال ، ترجمة انور عبد العزيز و نظمي لوقا ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٧٣ .

٢- مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص ٤٤٣ .

٣- لويد ، سبتن : فن الشرق الادنى القديم ، ترجمة محمود درويش، دار المامون للترجمة و النشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٥٩ - ٦١ .

٤- ديروش ، كريستيان : الفن المصري القديم ، ترجمة محمود خليل النحاس واحمد رضا ، مؤسسة سجل العرب العرب ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٤ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

اعتقد المصريون منذ القدم بأن بلادهم قد حكمها الاله في عصورها الاولى, وعليه فان ملوكهم هم ورثة عروش وواجبات تلك الالهة, فهم آله ابناء الاله, فكانت الحكومات ذات طابع ديني قوي حتى قيل عن المصريين بانهم اكثر الامم تدينا.^(١) اكد الباحثون على ان المصريين قد وصلوا الى التوحيد في عصور سحيقة.^(٢) وان ما يسند اليهم في عبادة الحيوانات لم يكن اصلا في ديانتهم.^(٣) بل انهم اقرؤا بوجود الاله الازلي الكوني منذ اول بدأ التأريخ المصري.^(٤) فقد عرفوا الله واحدا لاشريك له ونزهوه عن طبيعة الاشياء^(٥), واعتبروه واحدا ليس له كفوء.^(٦)

قسم المصريون القدماء الهتهم الى قسمين رئيسيين:-

- ١- آلهة الكون وهم (رع آتوم) اله الشمس و(شو) اله الهواء و(تفوت) اله الرطوبة و(جب) اله الارض و(توت) اله السماء.
- ٢- الالهة الذين يمثلون الصلة بين الطبيعة والانسان وهم (اوزير) و(ست) و(آيزي), و(بنت حت), وهؤلاء ليس لهم صفة كونية.^(٧) اما قصة الخليفة فقد اقرتها مدينة (أون) المقدسة وتتلخص بما يأتي:
في البدء كان توت موجودا وحيدا في الوجود
وكان محيطا ازليا مظلما
ومن توت برز الاله (رع آتوم)
أي الكامل والمتكامل.^(٨)
بقدرته وحده دون معين.
لانه كان كل شيء في الوجود.^(٩)
اختر الكامل مدينة (اون) دون سواها
ليجعل منها مركزا للحقيقة كلها
وعلى تل فيها
بدا ايجاد العالم من نفسه وذاته.^(١٠)
فنطق باعطاء جسمه
التي شكلت الالهة.^(١١)

١- فريد، فاروق : التاريخ الجامع لهيروديت (تراث الانسانية) ، المجلد الخامس ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة، ص ٤٥٨ .
٢- العقاد ، عباس محمود : الله ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، د.ت ، ص ٢٦ .
٣- برستد ، جميس هنري : انتصار الحضارة ، ترجمة د. احمد فخري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ص ٩٥ .
٤- انتس ، رودلف : الاساطير في مصر القديمة ، ترجمة احمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧، ص ٢٩ .
٥- بدوي ، احمد : في موكب الشمس ، ج١ ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٥ ، ص ١٢٤ .
٦- زايد عبد الحميد : من اساطير الشرق الادنى القديم ، المجلد ٦ ، عالم الفكر ، الكويت ، د.ت ، ص ٨١٣ .
٧- Frank Fort , Henri : King ship and the goods , university of chicago press, sixth impression , ١٩٦٩ , P١٨٢ .
٨- زايد ، عبد الحميد : مصر الخالدة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٨١٣ .
٩- زايد عبد الحميد : مصر الخالدة ، المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .
١٠- زايد عبد الحميد : مصر الخالدة ، المصدر السابق ، ص ٨١٣ .

وكان الاول منهم الالهان
(شو) Chou اله الهواء
و(تقنوت) اله الندى والرطوبة
وكي تتم عملية التكوين الكوني
فقد التقى (شو) ب(تقنوت)
بمشيئة (رع آتوم)
واثمر اللقاء عن انجاب اله رابع
هو (جب) jheb اله الارض
وهنا حانت الفرصة امام (شو)
ليقوم بعمل عظيم
ففلق الارض الى قسمين عظيمين
بعد ان كانت رتقا.^(٢)
وسوى قسمها الاعلى سماء
وهي الاله (نوت)
ومن ثم تزوج كل من (نوت) و(جب)
لينجبا الابناء الاربعة
اثنان من الذكور
هما (اوزير) و(ست)
واثنان من الاناث
هما الالهة (ايزي) والالهة (نبت حت) او(نفتيس)
رعيلًا اولًا يجمع بين الالهية والبشرية
كانت مهمتهم الكبرى
التي قدرها لهم ابوهم(آتوم)
هي تعمير الارض بالبشرية.
والوسيلة ان يتزوج (اوزير) من اخته (ايزي)
ويتزوج (ست) من اخته (نبت حت)
لينجبوا كل الخلف
الذين هم اشباه له
صدروا عن بدنه^(٣)

وبهذا يسجل المصريون القدماء سبقًا فلسفيًا لم يسبقهم اليه احد من شعوب
العالم القديم، ويعد الكثيرون ان الفلسفة المصرية القديمة هي منطلق عقائد الامم
وفلسفاتها، فالمصريون اول من تقحموا الوجود وفلسفوه وصاغوا النظريات في هذا
المجال.^(٤)

١- زايد عبد الحميد : مصر الخالدة ، المصدر السابق ، ص ٨١٣ .
٢- شكري ، محمد انور : حضارة مصر و الشرق الادنى القديم ، د. ط، القاهرة ، د.ت ، ص ٩٠ .
٣- صالح ، عبد العزيز : الشرق الادنى القديم ، ج ١ ، الهيئة العامة للمطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ،
ص ١٥٠ .
٤- الالوسي ، حسام محي الدين : بواكير الفلسفة قبل طاليس ، المطبعة العصرية ، الكويت ، د.ت ، ص ٢٢ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وقد اعترف فلاسفة اليونان وعلى راسهم افلاطون بفضل المصريين القدماء على فلاسفة اليونان. ^(١) , فلو تمعنا في عالم المثل الذي تصوره افلاطون في فلسفته تجده يلتقي مع تصور المصريين القدماء للعالم الآخر. ^(٢) وحتى الهة اليونان لها او شج الصلات بألهة المصريين القدماء في كنهها وصفاتها وخواصها. ^(٣)

ان الروح الدينية المصرية القديمة غزيرة وخصبة بلغ من خصبها ان المصريين لم يعبدوا مصدر الحياة فحسب بل عبدوا مع هذا المصدر كل صورة من صور الحياة, فكانت بعض النباتات مقدسة كالنخلة وعين الماء , والغيطه والكميزة, وكانت الالهة من الحيوان اكثر ذيوعا بين المصريين من الهة النبات كالعجل والتمساح والصقر والبقرة والاوزة والفئران والكبش والقط والكلب والدجاجة والخطاف وابن آوى والافعى , وفي تطور لاحق للديانة المصرية القديمة تحول الالهة الى آدمين ولكنها ظلت محتفظة بصورتها الحيوانية ورموزها. فكان يرمز لامون بالاوزة او بالكبش, اما (رع) فيرمز له بالصرصر وبالعجل و(اوزير) يرمز له بعجل او بكبش, وحورس براس الصقر او بازي, وحتحور ببقرة الخ ثم صار الالهة في آخر الامر بشرا وبمعنى آخر صار البشر الهة, وهم من الرجال المتفوقون, خلقوا في صور عظيمة باسلة لكنهم خلقوا من عظام وعظلات ولحم ودم , يجوعون وياكلون, يضماون ويشربون, يحبون ويتزوجون, يكرهون ويقتلون, يشيخون ويموتون, شانهم شان الهة اليونان سواء بسواء. منهم (اوزير) اله النيل المبارك الذي كان يحتفل بموته ولقبه كل عام , وكان يرمز بموته وبعبثه لانخفاض النيل وارتفاعه. ومن الهتهم ايضا (ايزيس) الام التي قهرت الموت بالجد, والاله (حورس) ابن ((ايزيس) الذي قضى على عدوه (ست) ووحد عرش مصر, وكانت الالهة (رع, اوزير, ايزيس, حورس) اعظم ارباب مصر, وكان للمصريين عدد لا يحصى من صغار الالهة .

والملك نفسه كان الها في مصر وكان على الدوام ابن الاله (رع) لايحكم مصر بحقه الالهي بحسب بل يحكمها ايضا بحق مولده الالهي, فهو اله رضي رضا ان تكون الارض موطن له الى حين وكان يرسم على راسه الصقر رمزا لحورس, وتعلو جبهته الافعى رمز الحكمة والحياة وواهة القوى السحرية للتاج, وكان الملك هو الرئيس الديني الاعلى, يراس الموكب والحفلات العظيمة التي تمجد اعياد الالهة. ^(٤)

ما الكهنه فهم دعامة العرش كما كانوا هم الشرطة السرية القوامة على النظام الاجتماعي وتطلب هذا الدين الكثير التعقيد ان تقوم عليه طبقة بارعة في فنون السحر والطقوس الدينية لايمكن الاستغناء عن قدرتها وبراعتها في الوصول الى الالهة,

١ - زكريا ، فؤاد : الفكر العلمي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٩ .

٢ - القمني ، سيد : الموجز الفلسفي ، دار السياسة ، الكويت ، ---- ، ص ١٣ .

٣ - كوك ، ستانلي : الهة السحر ، ترجمة ابراهيم خورشيد ، المجلد الاول ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٢ ، القاهرة ، د.ت ، ص ٦٧٦ .

٤ - ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، ترجمة محمد بدران ، ج ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، شركة نهضة مصر للطباعة و النشر ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ١٥٧ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وكان منصب الكاهن ينتقل من الاب الى الابن, مما ادى الى نشوء طبقة اصبحت على مر الزمن بفضل تقوى الشعب وكرم الملوك السياسي اعظم ثراء واقوى سلطانا من الامراء الاقطاع ومن الاسرة المالكة نفسها.(١)

لقد كان الخلود في حضارة مصر القديمة مقتصرًا على الملوك فقط كونهم ابناء الالهة ومن سلالتها, وقد سار هذا الاعتقاد طويلا حتى بدا التذمر يسود عامة الناس منذ بناء الاهرام العظيمة ابان حكم الاسرة الرابعة حتى انتهى الى ثوره شعبيه قادها النبلاء في منتصف حكم الاسرة الخامسة, ادت الى تطورات خطيرة في العقيدة الدينية اصبحت بموجبها مدينة (ايبدوس) هي المدينة المقدسة التي تضم الاله (اوزينوس) الذي اصبح يحتل المكانت الاولى في ديانتهم.

وصار الناس يحجون الى ايبدوس بيت الاله (اوزيروس) من كل حد وصوب. وانطلقت شعائر شتى تبركا بالاله (اوزيروس) من اجل التطهير حيث يتذكر المؤمن هناك ماساة الاله الشهيد. وصارت السنة المحببه للمصريين القدماء دفن موتاهم بجوار البيت العتيق في ايبدوس بعد غسله بماء ايبدوس لينال الخلود ملتحقا باوزيروس.(٢)

وفي ظل هذه التطورات اصبح لعامة الشعب حق الخلود, فقام ببناء مقبره الضخمة وزودها بكل ما يشتهيها وخاصة من الطعام بعد ان كان ذلك محرم عليه سابقا. ثم توالى التطورات عن مصير الانسان بعد الوت, وعن موقع العالم الاخر وطبيعة هذا العالم الذي يشابه الى حد بعيد الحياة الدنيا, يمارس فيه الانسان الاكل والشرب واللباس والنشاطات اليومية الاخرى, حيث تقول احدى النصوص:-

يتلقى نصيبه مما في شونة الاله العظيم

ويلبس من الثياب مالا يبلى

وله من الخبز والجعة ما يبقى ابدًا

وهو ياكل خبزه وحده

طعامه بين الالهة

وشرابه النبيذ.(٣)

بل وستكون له نساء حسناوات

يتمتع بهن.

ويقوم بكل المهام.

التي كان يقوم بها على الارض.(٤)

واخيرا اصبحت الحياة الاخرى حقا مشروعا لكل الناس الذين يملكون من المال مايؤهلهم لشراء تابوت مكتوب اوتسخير رجال الدين للحصول على الطبيعه الالهيه عن طريق تعاويذ تتلى على الجثة لتتحول الى (با) عند موته.(١)

١- ديورانت، ول: قصة الحضارة، المصدر السابق، ص ١٦٢.

٢- أرمان، اودلف: ديانة مصر القديمة، ترجمة د. محمد عبد المنعم ابو بكر و د. محمد انور شكري، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ص ٤٨٢.

٣- أرمان، اودلف: ديانة مصر القديمة، المصدر السابق، ص ٢٦٠.

٤- زكي، عزت: الموت و الخلود في الاديان المختلفة، مطبعة كيلوباترا، القاهرة، د.ت، ص ١٣٠.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وكانت اهم ظاهرة فيها تلقيب الميت بلقب (اوزير) املا بان ينعم بعالمه الاخر كما نعم به الاله اوزير املا في ان يخلد مثل خلوده.^(٢)
اما موضوع الحساب في الديانة المصرية القديمة فيعتقد ان فكرته جاءت متأخرة, ويمكن تحديد فترة ظهورها خلال النصف الاخير من حكم الاسرة الخامسة واستمر آخذا بالتطور وهناك العديد من النصوص الجنائزية تعود الى الاسرة الخامسة والسادسة تؤكد هذه الحقيقة العقائدية:-

ان العدالة تبقى الى الابد
وعندما يدفن الانسان
ويوضع تحت التراب
فان اسمه لايزول من على الارض
لانه سيذكر بصلاحه

وهذا مبدا من كلام الرب ...^(٣)

وفي نص أخ:-

اقم العدل

لرب العدل

لان العدالة ابدية

تقرر العقاب

لمن يستحق العقاب

هل يخطيء الميزان؟!^(٤)

وفي مقبرة اخرى لاحدى النبلاء هذا النص:-

اني لم آخذ قط مايخص انسانا آخر

ولم اظلم احدا ممن يتمتعون باملاكهم.^(٥)

وفي مقبرة اخرى:-

لقد اعطيت خبزا للجائعين

والبست كل من كان عاريا.^(٦)

اما متى سيكون البعث والحساب فقد اكتفى المصريون القدماء بتحذيرهم لبعضهم بتلميحات عن اقتراب يوم الحساب, لان تحديده بدقه امر صعب ويخص الاله وحدها, وهو سر من اسرارها وعلى ذلك فليؤكد الانسان أي كان ان الزمن

١- ولسون ، جون : الحضارة المصرية ، ترجمة د. احمد فخري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د.ت، ص ٢٠٢ .

٢- صالح ، عبد العزيز : الشرق الادنى القديم ، ج١ ، الهيئة العامة للطباعة الاميرية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٥٢ .
٣- Pritchard, (James. B): Ancient near eastern , texts , university press, New Jersey , ١٩٦٩ , p. ٤١٠ .

٤- برستد ، جميس هنري : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، -----، ص ٢٠١-٢٠٥ .

٥- انتس ، رودلف : الاساطير في مصر القديمة ، ترجمة احمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٩٤ .

٦- انتس ، رودلف : الاساطير في مصر القديمة ، ترجمة احمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٩٤ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

الذي يقضيه على الارض انما هو طيف خيال فحسب فسرعان ما ينتقل الى عالم الغرب الابدي.^(١)

ووصف المصريون يوم الحساب هذا وقالوا بان كوارث فلكية ستصيب العالم بالدمار, حيث ستكتض سحب سوداء تغطي السماء, والنجوم تمطر على الارض, والاقواس تترنج.^(٢)

من خلال ما تقدم نستنتج ان اهم ما يميز الديانة المصرية القديمة توكيدها لفكرة الخلود. التي اصبحت محور هذه الديانة وانعكس تأثيرها في جميع مفاصل الحياة اليومية لدولة مصر القديمة بما فيها الفن الذي دار في فلكها وصاغ رموزها وحفل بالمكان الاول في مقابر المصريين القدماء.

٣- اوزيروس (الاسطورة, الاله, رب الخلود) شكل رقم (١)

اعتقد المصريون القدماء بعدد كبير من الاساطير, التي ساهمت بشكل مباشر في صياغة معتقداتهم وبلورة افكارهم وتحديد مسارهم, وقصارى القول ان هذه الاساطير كانت في جملتها دالة على الذكاء, تعبر في تقوى وصلاح عن اعتراف الانسان بفضل ما حوله من الاشياء التي صاغ اساطيرها, من هذه الاساطير ما يتعلق بالسماء والشمس والقمر والخلقة, ومنها ما يتعلق بالحيوان والنبات, ومنها ما يتعلق بالانسان المتفوق الذي يرتقي الى مصاف الاله.

ولكن الاسطورة التي لها شان كبير في حياة المصريين, والتي تحولت الى عقيدة اعتنقها المصري القديم عبر مراحل تاريخه, التي صار بطلها الها ذو مكانة كبيرة في الحياة الدنيا والحياة الاخرى هي اسطورة (اوزيروس), ولتعلق هذه الاسطورة بفكرة الخلود التي يتناولها البحث الحالي حرص البحث على تناولها بشيء من التفصيل.

هناك رأيان متناقضان عن اصل شخصية (اوزيروس) صاغهما علماء المصريين, وطبقا لواحدة منهما, كان (اوزيروس) اصلا ملكامن البشر, حكم في عهد سحيق للغاية, جميع ارض مصر من عاصمة شرق الدلتا, وقد فسرت ميته العنيفة غارقا في النيل والتي تسبب فيها اخوه الاله (ست) طبقا لهذه النظرية كميته لملك في ثورة ضده كان مركزها مدينة (امبوس Ambos) في مصر العليا مقر عبادة الاله (ست), وقد تسبب ذلك في انقسام البلاد الى مملكتين مستقلتين, احدهما في الدلتا والاخرى في الصعيد, وقد وحدتا مرة اخرى بعد ذلك نتيجة لحملة ناجحة للشماليين, وقد انعكس هذا الصراع واعادة تاسيس المملكة الاصلية في البلاد بالاسطورة بانتصار ابن (اوزيروس) الاله (حوس) على (ست) وقد اله (اوزيروس), واصبحت له عقيدة خاصة ارتبطت بحياته ومصرعه والتي كانت تشبه كثيرا عقيدة المسيحية التي اسست على اساس المعاناة التي لاقاها (يسوع) عند موته.^(٣)

١- ارمان , اودلف : ديانة مصر القديمة , ترجمة د. محمد عبد المنعم ابو بكر و د. محمد انور شكري , مصطفى البابي الحلبي , القاهرة , د.ت, ص ٢٧٠.

٢- برستد , جيمس هنري : فجر الضمير , ترجمة سليم حسن , مكتبة مصر , القاهرة , د.ت, ص ٨٩.

٣- تشرني , باروسلاف : الديانة المصرية القديمة , ترجمة د. احمد قدرى , هيئة الآثار المصرية العامة , ١٩٥١ , ص ١١٨.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وبذلك أصبحت هذه العقيدة التي انتسبت الى (اوزيروس) الذي الذي بعث ليحكم عالم الموتى ورأت في ذلك الهزيمة النهائية للاله (ست) رمزا لانتصار الخير والعدالة على الشر. بينما تفسر النظرية الثانية التي ترى أن (اوزيروس) تشخيصا للفيضان النيل وللميلاد الجديد وللحياة الخضراء التي تعقب الفيضان، وأن مثل هذا المفهوم كان سائدا في مصر في كل عهود تأريخها المتأخر وربما ساد أيضا منذ العهود المبكرة عندما نقابل اسمه للمرة الأولى في الوثائق المكتوبة.^(١) استندت أسطورة (اوزيروس) الى ذكريات تاريخية موعلة في القدم، وبخاصة أحداث صراع ولده (حور) مع عمه الشرير (ست) والتي تتجاوب مع أحداث التوحيد الأولى بين الشمال والجنوب.^(٢)

كان (اوزيروس) آخر الآلهة العظام، وقد ترك الملك لأبنه (حور)، ومن هذا الأخير تجدد في زعمهم كل ملوك مصر، حيث كان حق الملك قائما على طبيعته الإلهية التي كانت تنتقل اليه مع الدم لذا فإن كل الملوك الذين حكموا الشمال والجنوب في بداية عصر الاسرات قد أعلنوا أنفسهم أتباعا لـ(حور).^(٣) وان تاريخ مصر يبدأ بالملك (مينا) موحد القطرين، وان (مينا) حفيدا (لحور) ومن أتباعه يحكم باسمه وبحق تناسله منه.^(٤) ويذكر أن (اوزيروس) الملك قد حكم مصر المتحدة في عصر فجر التاريخ حتى قيل أنه كان يحكم (٢٨) سنة.^(٥)

لم يتعرض (اوزيروس) هذا للاغتيال فحسب على يد أخيه(ست) ولكنه مزق تمزيقا. والقيت أعضائه جسمه الممزق في النيل ليكون مصيرها الفناء. لقد دهمه الموت الزؤام قبل أن يتمكن من انجاب وريث يخلفه على مملكته التي كان من الطبيعي أن يطمع في استلابها (ست). ولم يجر له تحنيط أو أي مراسم دفن، أما المعجزة الأخرى في هذه الأسطورة فتتمثل بقيام (ايزيس) زوجة (اوزيروس) وأخته بجمع أشلاء جسده المبعثر، بمساعدة اصدقائها وتعثر على عضو التذكير المفقود، كي تمنح زوجها طفلا بعد الموت، أي ان تحمل بـ(حورس) من جسد (اوزيروس) الميت وبذلك احبطت خطة(ست)، فان وجود (حورس) يضمن انتصار الحق والابوة وانتقال الارث من الاب الى الابن. حقا كان على (حورس) ان يبذل جهده لاثبات حقه، ولكنه ينتصر في النهاية باستخدام المكر وقوة (ايزيس) السحرية، للتغلب على لجوء (ست) الى العنف الفض، وفي احتفال مهيب يصدر القضاة المقدسون في مدينة (اون) (هليوبوليس) الحكم بان يمنح (اوزيروس) السيادة على مملكة الاعماق التي يهبط اليها، ويصبح (حورس) ملكا على الارض يجسده الفرعون الحاكم.^(٦)

١- تشرني، باروسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة د. احمد قدرى ، هيئة الاثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص ١٢٠.

٢- أيمار اندريه ، و ابويه جانيين : الشرق و اليونان القديم ، ترجمة فريد. م ، داغر وفؤاد ، ج ، ابو ريحان ، المجلد الاول ، دار عويدات ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٩٢.

٣- ميخائيل ، نجيب : مصر و الشرق الادنى القديم ، ج١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٣ ، ص ٢٨٠.

٤ - ميخائيل ، نجيب : المصدر السابق ، ص ١٦٥-١٦٦.

٥- Zayed , D.Abdel –Hamid: Abydos , general organisation for government printing offices , Cairo , ١٩٦٣ , P٣٣

٦ - هور نونغ آرليك : وادي الملوك (افق الابدية ، العالم الاخر لدى قدماء المصريين) ، ترجمة محمد العزب ، مكتبة مدبولي ، ط٢ ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٥٥.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

لقد نجح (حورس) أخيرا من الانتقام لوالده ونجح أيضا في توحيد القطرين بعد القضاء على عمه الشرير (ست)، وتعتبر هذه القصة من أسس الديانة المصرية وتتبع أهميتها في القصائد الجنائزية من أن الملك المتوفي كان يعدموحدا بالاله (اوزيروس) بينما يكون وريثه الملك الحاكم تجسيدا للالهة (حورس).^(١) لقد اعتلى (حورس) عرش مصر من نسب شريف يعود الى أبوه الاله (اوزيروس) وبهذا أصبح الملوك المصريين ينتمون الى سلالة الاله المقدسة.^(٢) انظر moret.^(٣)

تعتبر (ايزيس) أهم أبطال الاسطورة الاوزيرية بعد (حورس) و(ست)، كما تعتبر من أقدم الهة فجر التاريخ في مصر، ومعنى اسمها (الكرسي)، وكانت في الأصل إحدى الهات السماء، وتمثل في هيئة امرأة تحمل على رأسها كرسي، وهو العلامة الهيروغليفية لاسمها أو قرنين ملتويين يضمنان قرص الشمس.^(٤) وقد ترجمت مصادر كثيرة فضل (ايزيس) اخت وزوجة (اوزيروس) واعتبرتها أجل قدرا منه كما ورد في اسطورة (ايزيس) الام العظمى والتي تعتبر من اعرق الاساطير المصرية، حيث لم تكن (ايزيس) اخت (اوزيروس) وزوجته الوفية وحسب، بل كانت من بعض الوجوه أجل قدرا منه لأنها قهرت الموت بالحب شأنها شأن النساء بشكل عام. كذلك لم يكن فضلها مقصورا على أرض النهر السوداء التي اخصبها موت (اوزيروس) فاغنت مصر كلها بانتاجها، بل كان لها فضل اعظم من هذا وانفع، لقد كانت رمز القوة الخالقة الخفية التي اوجدت الارض وكل ما عليها من الكائنات الحية، واوجدت ذلك الحنو الامومي الذي يحيط بالحياة الجديدة التي يتم نموها مهما كلفها من جهد وعناء. ذلك ان (ايزيس) كما تقول الاسطورة هي التي عثرت على القمح والشعير حينما كان ينمو نموا برياً في أرض مصر، وكشفت عنهما لـ (اوزيروس). وكان المصريون يعبدونها عبادة قائمة على الحب والاخلاص. فصوروا لها صور من الجواهر لأنها في اعتقادهم ام الالهة.^(٥) وكان لـ (اوزيروس) تأثير بالغ في حياة المصريين الذين اعتقدوا أنهم سيبقون أحياء ولم يموتوا مثل (اوزيروس) بل أنهم سيبعثون الى حياة جديدة وسعيدة مثل (اوزيروس) واعتقدوا أن الميت سيصحو ثانية على نحو ما بعث (اوزيروس) للحياة الجديدة ليس على شكل شبخ خيالي وإنما في بعث مجسد لأن الالهة جمعت معا عظامه واعادته الى الحياة، وان (اوزيروس) سوف يقترب منه حين يموت ويضم عظامه الى بعضها من جديد. هذا المصير الذي ينتظر الأتقياء الذين يعبدون

١- سبنسر، ج: الموتى و عالمهم في مصر القديمة، ترجمة احمد صليحة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧، ص ١٦٢.

٢- Lieblein: Le mythe dosiris dans La Rovae d'Histoire des Religions, IX ١٨٨٤, P. ٣٣٠.

٣- Moret: La passion de osiris, dans rois et dieux d'Egypte, Paris, ١٩١٦, P. ١١٦.

٤- دريتون، آتئين و جاك فاندييه: مصر، ترجمة عباس بيومي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص ٩٦.

٥- ديوارنت، ول: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، ج ٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الادارة الثقافية الثقافية العامة، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥، ص ١٦٠.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

(اوزيروس)، انهم لا يذهبون أمواتا وإنما يبعثون لحياة جديدة وحقيقية يحرزون فيها أجسامهم وأرواحهم وسائر أعظائهم.^(١)

لقد ساد الاعتقاد لدى سائر المصريين ومنذ البواكير الأولى أن (اوزيروس) هو أول أهل الغرب، وحاكم أرواح الموتى، أما ارتباطه بفيضان النيل والخضرة فهي خاصية مضافة عليه وردت في نصوص الاهرامات المتأخرة.

حيث ان خاصية (اوزيروس) كأول أهل الغرب وحاكم لأرواح الموتى (IKH) مألوفة تماما في عصر الدولة القديمة.^(٢) ينظر هورنونغ.^(٣)

أما ارتباطه بالفيضان النيلي والخضرة فهي خاصية أضيفت اليه فيما بعد (أي بعد حكم الدولة القديمة)^(٤)، حيث أضيفت هذه الخاصية من ملك الأحياء الذي كان توحيده التخيلي مع الفيضان والخضرة آخر لمحات من تراث المعتقدات البدائية التي ترى أن الحاكم الى جانب سيطرته على رعيته له سلطة أيضا على الظواهر الطبيعية. وبهذا أصبح (اوزيروس) رمزا للحياة الدائمة أبدا من خلال الموت.

ان امنية الميت أن يتوحد مع (اوزيروس) كي ينال الخلود، والموتى يرغبون في صحبة (اوزيروس) المفعمة بالحياة والسعادة في مكان مبارك يدعى (روستاو Rostau) ويمثل هذا المكان في الأبدية المدينة الشقيقة لأبيدوس التي هي مقصد الحجاج الأرضي حيث يقيم الأحياء المقابر والهياكل أو النصب الصغيرة بالقرب من معابد (اوزيروس) و هناك يقام الاحتفال السنوي الذي تحكى فيه الأحداث الأسطورية التي تمثل موت (اوزيروس) وبعثه.^(٥)

حيث يدوم هذا الاحتفال ثلاثة أيام يمثل اليوم الأول وفاة (اوزيروس) المأساوية، واليوم الثاني يوم البعث عن جثته، أما اليوم الثالث فيمثل يوم العثور على جثته وبعثه الى الحياة بشكل مجسد.^(٦)

١- برستد : جيمس هنري : انتصار الحضارة ، ترجمة د. احمد فخري ، مكتبة الانجلومصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص٩٢.

٢- تشرني. باروسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة احمد قدرى ، هيئة الآثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص١٢٢.

٣- هور نونغ ، اريك : وادي الملوك (افق الابدية ، العالم الاخر لدى قدماء المصريين) ، ترجمة محمد العزب موسى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص١٦٩.

٤- تشرني باوسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة احمد قدرى ، هيئة الآثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص١٢٢.

٥- هور نونغ ، اريك : وادي الملوك (افق الابدية ، العالم الاخر لدى قدماء المصريين) ، ترجمة محمد العزب موسى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص١٧٠.

٦- برستد ، جيمس هنري : فجر الضمير: ترجمة سليم حسن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ---- ، ص٢٠٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وفي التعويذة رقم (١٣٨) من كتاب الموتى يصل المتوفى الى (ابيدوس) العالم الآخر حيث يحييه الآلهة بصفته ابن (اوزيروس) لكنه يكون أكثر اهتماما بالدخول الى (روستاو) حيث يتناول المباركون الخبز والجعة بصحبة (اوزيروس) وهناك يجدون أنفسهم في العالم الآخر ويكون كل ما يرغبون فيه رهن اشارتهم، وفي حقول (روستاو) ينادي المتوفى اله الموت قائلا:

لك المجد يا اوزيروس

انهض بنفسك

لك القوة في روستناو

ولك السلطان في ابيدوس . (التعاويذ من ١١٧-١١٩) من كتاب الموتى. (١)

وقد شمل (اوزيروس) برعايته جميع الناس حتى الملوك منهم فهم يرجون عنايته بهم، ويأملون الالتحاق بمملكته والاتحاد به لينالوا الأبدية والخلود، وهذا مقطع وجد في احدى مقابر الملوك (مقبرة الملك يونس) يعبر بشكل جلي عن هذه الحقيقة:

أيها الملك يونس

انك لم ترحل ميتا، لكنك رحلت حيا.

لأنك تجلس على عرش (اوزيروس)،

وصولجانك في يدك.

آه يا أتوم ، ان الذي هنا هو ابنك (اوزيروس).

الذي منحته الحياة، ثم الخلود فهو خالد.

كذلك الملك يونس خالد،

هو لا يموت

هو أبدي، كذلك الملك يونس أبدي. (٢)

كان طبيعيا أن يتخيل العقل المصري ارتباطا بين البعث والبدور النامية، ففي نص من عصر الانتقال الأول تقارن روح الميت مع (نبري Napri) الإله المجدد للقمح الذي يحيا بعد موته. ومن الدولة الوسطى فصاعدا فان (اوزيروس) يشار اليه كاله للفيضان والخضرة، وأيضا في الدولة الحديثة تواتر الإشارة الى (القمح-اوزيروس) (Corn-Osiris)، حيث يوضع صندوق خشبي على هيئة (اوزيروس) محنط، ويملا بطمي الأرض المنثورة فيها حبيبات القمح حتى كأن الطمي يروى داخل الصندوق وتنضج البذور بالشكل الذي يخترق فيه النبات النامي تقوبا في غطاء الصندوق، وفي حالة اخرى كان الطمي المشكل في صورة (اوزيروس) يوضع على شكل شرائح الكتان الممتدة بدورها فوق حصيرة من الغاب داخل اطار خشبي. (٣)

وقد انتشرت عقيدة (اوزيروس) على الجانب الشرقي للبحر المتوسط وحتى الخليج الفارسي، حيث ظهرت أسماء محلية لهذا الاله مثل (دموزي) في الحضارة الرافدينية، و(اودينيس) في الحضارة اليونانية وأسماء أخرى تختلف من بلد لآخر،

١ - هور نونغ ، اريك : وادي الملوك (افق الابدية ، العالم الاخر لدى قدماء المصريين) ، ترجمة محمد العزب موسى ، مكتبة مديولي ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٧٠.

٢- Pritchard and , James . B : Ancient Near Eastern texts , princeton university press, New Jersey third Edition , ١٩٦٩ , P٣٢.

٣ - برستد، جيمس هنري: انتصار الحضارة ، ترجمة د. احمد فخري، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٢ ، ص ٩٣-٩٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وخاصة في سوريا وفلسطين وآشور وبابل. ولم ينسى المصريون الصلة التي تجمع بينهم وبين هذه البلدان في العقيدة، فنقرأ في اسطورة (اوزيروس) أنه مات ثم سبح جسده حتى استقر أخيرا في مدينة (بيلوس) القديمة (جبيل) وتقع على الشاطئ شمال مدينة بيروت الحالية (الشاطئ الفينيقي) حيث عادت الحياة اليه فأصبح شجرة خضراء وعاش مرة أخرى. وكانوا في غرب آسيا يرمزون للحياة المتجددة بشجرة يقيمون في كل عام احتفالا كبيرا ينصبون فيه الشجرة ويزرعونها ثم يزينونها ويكسونها بالأوراق الخضراء، وورث الغربيون هذه العادة وما زالوا يحتفلون بها عندما يقيمون (عامود شهر مايو may pole) الذي ينصبونه ويزينونه ويرقصون حوله احتفالا بعودة الربيع.

ولم يكن لهذا الاعتقاد في غرب آسيا تأثير يقود الناس الى الايمان بحياة ينعمون بها بعد الموت في العالم الآخر كما في مصر. حيث آمن الناس فيها بأن عقيدتهم في (اوزيروس) تيسر لهم حياة مباركة في العالم الآخر، وكانوا يرون في هذا الاله رمزا للموت ثم الحياة مرة أخرى وكانوا يرمزن له بشجرة في بعض الأحيان، وفي الوقت ذاته كانوا يرون أنه الأرض السوداء التي تخرج منها الخضرة ويرسمون سنابل الحب وهي تنبت من جسده، ورأى البعض أن الأرض لا يمكن أن تؤتي ثمارها الا اذا روتها مياه النيل فاعتقدوه (اوزيروس) هو النيل، وان نهرهم العظيم وأرضهم الخصبة ليس الا شيئا واحدا هو (اوزيروس) الذي كانوا يرون فيه رمزا لحياة الأرض التي لا تقنى. ^(١) ينظر سليم حسن. ^(٢)

٤- قوى الشخصية الانسانية:-

لم يكن المصريون القدماء يرون أن الانسان يتكون ببساطة من روح وجسد مادي فقط. بل يرون أنه أكثر تعقيدا من ذلك. ومن هذه العناصر غير المادية (الكا) التي تمثل الطاقة المتأججة أكثر من الروح الهادئة، هذه الطاقة الكامنة من الممكن مراعاتها بالوسائل المادية، فحين يقدمون الطعام والشراب للميت يقولون (من أجل كائك).

وهذه الكا تتحكم في أمزجة الانسان، بينما يتحكم القلب في أفعاله الواقعية، والموتى (يذهبون الى كائهم) في الأبدية، ولكن الكا لاتلعب دورا كبير الأهمية في كتب العالم الآخر أو كتاب الموتى، ربما لأن رعاية اله الشمس لعلاقة الميت المادية تقوم بهذا الدور بصفة أساسية.

أما (البا) فتلعب دورا كبيرا الأهمية في نصوص الأبدية، أنها العنصر الطليق الذي يتحرك بحرية في الكائن الحي والذي يتحرك بلا أزعاج عبر المكان والزمان اذ بينما يبقى الجسد رهين الأرض تنطلق البا الى السماء، ولذا كثيرا ما ترى بين النجوم التي تمثل أرواح الآلاف لربة السماء، وشكلها المعتاد هو طائر (القلق)، وفي الدولة الحديثة أصبح (طائرا ذا رأس آدمية) الذي يرمز الى الحركة والحرية، والاتصال بين البا والجسد هو الحدث الحاسم الذي يعيد الميت الى الحياة.

^١ - بل. هر. ايدرس: مصر من الأسكندر الأكبر الى الفتح العربي، ترجمة عبد اللطيف حمزة، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ت، ص ٥٥.

^٢ - حسن، سليم: موسوعة مصر القديمة، ج ١، شركة نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٩١-١٩٣.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وهناك جزء آخر من الانسان هو (الظل) الذي فهمه المصريون على أنه أكثر من مجرد الخيال المرئي، وهو مثل (الكا) مصدر الطاقة، فظل الاله يمكنه أن يهب القوة للبشر، بل ويأخذ شكلا مرئيا، كم انه مثل البا يمكنه أن يتحرك في سرعة غريبة ويدخل الى العالم الآخر واهبا الحياة للجثة التي بلا حراك، والعلامة المعتادة للظل هي مروحة من ريش النعام التي تأتي بالظل وكذلك يمكن رسمه كظل للجسم البشري.

أما الاجزاء الأخرى في الكيان البشري التي لها وجودها المستقل فهي الاسم والقلب فبقاء الاسم مرئيا ومسموعا بعد الموت يكون رمزا للخلود، اما القلب فقد اعتبره المصريون العضو البشري الرايسي للارادة والرغبة، انه (الارادة الحرة) التي تتحمل المسؤولية عن السلوك الحسن والسلوك الرديء. وفي يوم الحساب ينبغي على الميت ان يتأكد من أن قلبه لن يشي بسلوكه السيئ لأن ذلك يؤدي الى الخلود في العذاب.^(١)

اعتقد المصريون القدماء بأن الانسان انما يتكون من جسد وروح. وأسموا الجسد الذي يكون مصيره الى القبر بعد الموت (خت). وبجانب الجسد المادي روحا نورانية شفافة هي (الآخ)، تذهب الى السماء تبقى فيها الى الأبد مع الاله (اوزيروس) وهناك روح أخرى هي (الكا) أي (القرين) تبقى بجوار الجسد في مقبرته وفيما حوله على الأرض، وان القرابين انما تقدم لها. وهي في نظر القوم، الملك الحارس للانسان والتي كان المرء يستقبلها عند مولده بأمر من الاله (رع)، كما انهم يعتقدون ان مادامت هذه (الكا) معه، وما دام هو رب (الكا) وانه يغدوا منها فهو حي يرزق، وان كان احد لا يستطيع رؤية هذا (الكا) فالمعتقد انها تشبه صاحبها تماما. وهناك روح ثالثة هي (البا) التي يمكن تسميتها بالروح الأبدية، وهي اذا كانت تترك الجسد وتنتقل منه عند الموت، فقد تخيلوها في اشكال مختلفة، فهي احيانا كطير واحيانا يرونها طائرة كطيور الاشجار، وقد تكون في هيئة زهرة اللوتس أوفي هيئة ثعبان يندفع من حجره أوفي هيئة تمساح يزحف من الماء الى الأرض. هذا وكان القوم يعتقدون أن (البا) تلتحق بموكب الشمس في رحلتي الليل والنهار وان كل من (البا والكا) مرتبط بقاؤهما وخلودهما، ببقاء الجسد وخلوده، كما انهما تقيان ببقاء الجسد وفساده، ولعل هذا هو السبب في اهتمام القوم بتحنيط أجساد موتاهم حتى تحتفظ بملامحها التي كانت لها في الحياة الدنيا.^(٢)

والآلهة في الحقيقة كالإنسان لكل منها روح مثلها المصريون على هيئة طائر (با) وهو عنصر حي يسكن الجسم مدى الحياة، كذلك كان له قرين (كا) يمثله المصريون على هيئة ذراعين مرفوعين، وكانت وظيفة هذا القرين، أن يمد الجسم المادي بالحياة والقوة ويقف خلفه ليحميه بعد الموت وكان من الضروري وجوده مع الإنسان ليحميه في قبره وإلا مات أبديا. ويمكننا هنا أن نميز بين القرين (كا) وبين

١ - هور نونغ ، اريك : وادي الملوك (افق الابدية ، العالم الاخر لدى قدماء المصريين) ، ترجمة محمد العزب موسى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٧٧-١٨٠.

٢-مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم (الحضارة المصرية القديمة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٩، ص ١٤٣-١٤٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

الروح (با) فالأول يسكن مع الجسم في القبر ويمنحه الحياة بالقرابين التي يقدمها أهل المتوفى بواسطة الكهنة. أما البا فهي الروح التي تصعد الى السماء بعد وفاة الإنسان. أما بشأن اختلاف الالهة عن الإنسان فإن الالهة يمكنه في كل لحظة أن يترك الجسم الذي يسكن فيه وينتقل كما يريد لأنه لم يكن عرضة للموت، وفي امكانه أن يوجد في كل مكان يريد أن يشعر فيه بقربه أو بقوته. لذلك يمكنه أن يتفحص أشياء مختلفة جدا في وقت واحد. لأن الالهة في اعتقادهم له عدد عظيم من القرائن (كاو) وعدد عظيم من الأرواح (باو) تروح وتغدو حرة طليقة حتى عندما يكون الاله متقمصا صنمه أو تمثاله الأعظم.^(١)

وقد فسر المصريون القدماء الموت بأن قوة خالصة كانت تسمى (الكا) وقد هجرتهم، انها قوة غير مادية يمكن أن تكون تمثيلا لشخصية المرء الثانية، وإنها تمثل القوة الموجودة في الانسان والتي تميز الحي عن الميت. ولا أحد يستطيع رؤيتها، والمعتقد أنها تشبه صاحبها تماما، وكان يؤمل أن تظل معنية بالجسد الذي سكنته أمدا طويلا وأن تكون إلى جانب الميت من وقت لآخر، وأن تبادر إلى مساعدته إذا دعاها^(٢)، ومهمتها حمايته من المخاطر أثناء حياته وصحبته إلى القبر بعد مماته، وهي تتردد عادة ما بين القبر وظاهر الأرض.^(٣)

وكان القبر يسمى (دار الكا)، كما كانت القرابين تقدم إلى (كا) الميت، وكانت شبيهة (الكا) تبقى في الجسم بعد الموت وتحتاج إلى الطعام للاحتفاظ بوجودها. لذلك كان لها تأثير مهم بعد الموت وبوجه خاص في خلود الفرعون، ولهذا بذلت الجهود للاحتفاظ بالحسد بواسطة التحنيط^(٤). كما وضعوا بالإضافة إلى تحنيط الجثة عدد من التماثيل أو الرؤوس البديلة التي تشبه تماما صاحب المقبرة حتى تحل (الكا) في الجسد عندما تريد أو في أحد التماثيل عندما تلف الجثة. ثم بدأوا بوضع الأثاث المنزلي، و قاموا بتوريد الطعام بشكل دوري إلى المقبرة لأجل المحافظة على (كا) الميت.^(٥)

واعتقد المصريون أيضا بان (الكا) مهدده بالموت مرة أخرى في جوف الارض، لذا يتطلب ان يفعل للموتى بعد الموت ما يجلب الفرح والغناء، لانهم متى تركوا هذا (الكا) وحيدا اعتراه الجوع والضمأ وتبعته حيوانات فضيعة تهدده بموت اخر يودي الى فنائه، لذا يجب اقامة الدعوات والصلوات عليه باتقان وانتظار حتى ينال الغرف والمأكولات والخدم والحرس فيحفظونه من تلك الحيوانات التي تهدده بالفناء.^(٦)

١- حسن، سليم : موسوعة مصر القديمة، ج١، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٣٠- ٢٣١.

٢- الدباغ، تقي : الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص ٩٠.

٣- Steirdorff: Die Ka and die grabstatuen, Ae. Z. ٤٨, ١٩١٠-١٩١١, P1٥٢-١٥٩.

٤- الدباغ، تقي : الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص ٩٠.

٥- ارمان، اودلف و هرمان رانكه : مصر و الحياة المصرية في العصور القديمة، ترجمة د.عبد المنعم ابو بكر و محرم كمال، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ص ٣٢٦-٣٢٧.

٦- القمني، سيد : رب الثورة (اوزيروس وعقيدة الخلود في مصر القديمة)، دار العالم للطباعة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٢٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

ان كل ما يعلمه المصريون عن (الكا) انها تعيش في القبر، ولا تفارقه الا طلبا للزاد والقوة، فاذا ما خرج من الجثة هام في القرى والقي نفسه على الماكل والقاذورات، وحسد الاحياء، وتعمد للانتقام منهم لسبب اعتزالهم عنه، فياخذ في مهاجمتهم وتعذيبهم واصابتهم بالامراض وتحمله ردائيته الغريزية على الفتك بذوي القربى.^(١)

والى جانب الكا التي ضلت كائنا غامضا غير محدود.اعتقد المصريون بالروح وكانوا يسمونها (البا) وهي تترك الجسم وتنفلت عنه بعد الموت. وتخلوها على شكل طائر، وتصوروا روح الميت طائرا من الطيور التي تستقر على الاشجار التي غرسها بنفسه من قبل.^(٢)

او بشكل زهرة اللوتس التي تطفو على سطح الماء اثناء الليل، وفكر فريق اخر بوصفها بالتمساح الذي يزحف من الماء الى الارض. وبالرغم من انفصال الروح عن الجسد فان استمرار وجودها يتوقف على المحافظة على الجسد وهذا لا يكون الى بالتحنيط.^(٣)

عند مغادرة البا للجسد بعد الموت تظل حرة في الانطلاق خارج المقبرة طيلة النهار، فاذا جاء الليل عادت لتبقى مع المومياء.^(٤)

لقد وردت اشكال مختلفة للاشكال الروحية ولطبيعتها والية فعلها ومصيرها بعد الموت فالروح (البا) تغادر الجسد لحظة الموت ثم تطير بعيدا في صورة طائر، وهذا الطائر كان اما (با) (Ba) أي (Jabiru) وهو نوع من الطيور اسمه العالمي (mycteria) ولم يعد موجودا في مصر الان، أو (أخ Ikh) وهو طائر (أبيس) واسمه العالمي (Ibis compta) ورغما عن ذلك فيمكن للروح ان تأخذ أي شكل تحبه. وفي العصور التاريخية كانت البا والاخ يستخدمان مع الكا وذلك للتعبير أو لتجديد المكونات الروحية لفرد ما. ولكن من المستحيل أن تعرف طبيعة كل منهما بدقة. ولم تكن طبيعتها المحددة واضحة تماما للمصريين أنفسهم.

فر(البا Ba) تدل على أي شكل وليس فقط المظهر الخارجي. وجمع الكلمة (باو) يعبر عن مجموع المظاهر التي يستطيع فرد ما أن يتقمصها. ولذلك فهي تعني (قدرات Abilities) أو قوة(Power). وال(أخ Ikh) تترجم روح (Spirit) او الروح المشعة (shining-spirit)، ومشعة(shining) وهي المعنى الاصلي لكلمة التي تعبر عن الطائر بسبب الالوان الزاهية لريشه، ولقد بقى طائر البا(babird) في كل الاوقات الرمز المفضل للروح، وكان يمثل عادة برأس انسان، ولكن منذ الدولة الوسطى لم نعد نقابل طائر (Ikh bird) بعد ذلك، واصبحت كلمة (أخ) تميل اكثر واكثر للتعبير عن معنى مارد أو شبح، وقد استخدمت بهذا المعنى الاخير في اللغة

١- كمال ، احمد : بغية الطالبين في علوم وعوائد وضائع واقوال قدماء المصريين ، ج١ ، مدرسة الفنون و الضائع الخديوية ، القاهرة ، ١٣٠٩ هـ ، ص١٢٤.

٢- ارمان ، اودلف و هرمان رانكه : مصر و الحياة المصرية في العصور القديمة ، ترجمة د.عبد المنعم ابو بكر و محرم كمال ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، د.ت، ص٢٣٧.

٣- الدباغ ، تقي : الفكر الديني القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص٩٠ ..

٤- سينسر ، أ.ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة ، ترجمة احمد صليحة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص٦٠-٦١.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

القبطية. وليس على الانسان المعاصر فهم معنى كلمة(كا ka) وهي الجزء الثالث الروحي للانسان. ويرى اخرون بعد التمهيد لمصطلح (الكا ka) انها تقابل المفاهيم الحديثة في الشخصية(الشخصية الروح والفردية والمزاج) وانها تعني ايضا خط الشخصية ومكانتها. وقد ادرك المصريون هذه الدلالات بفهم شخصي ومنسق اكثر من ادراكنا.^(١)

ولقد ضلت الروح شيئاً غامضاً غير محدود.^(٢) ولكن المهم ان اجزاء الانسان الثلاثة مجتمعة (الجسم والقرينة والروح) تبقى بعد ظاهرة الموت وكان في استطاعتها ان تتجو منه وقتاً طويلاً أو يقصر بقدر ما يحتفظون بالجسم سليماً من البلى. ولكنهم اذا جاءوا الى (اوزير) مبرئين من جميع الذنوب سمح لهم ان يعيشوا مخلصين في حقل الفيضانات السعيدة، أي في الحقائق السماوية حيث توجد الوفرة والامن على الدوام.^(٣)

بينما يرى الاخرون انتقال الروح الى الدار الأخرى، فهناك حياة يعيشها الانسان تختلف في سعادتها وشقاوتها بالعمل الذي جناه في دار الدنيا، وان الروح قبل ان تستقر في تلك الدار تعرض أولاً للحساب.^(٤)

ولقد ساد الاعتقاد لدى قدماء المصريين بان (البا) التي هي سر الخلود لا تشمل عامة الناس، بل هي مقصورة على الملك كان ذلك في بداية العصور التاريخية، ولكن تطوراً حصل في عقيدة الخلود بدأت بواكره في نهاية الأسرة الرابعة وبالتحديد عند حكم الأسرة الخامسة وعلى ضوء هذا التطور أصبح للعامة (با) أسوة بالملوك، فقد حصلوا على هذه الطبيعة الالهية بمجرد إيمانهم بـ(اوزيروس) وبأبوتهم لهم.^(٥)

فعند الموت سيجعل (اوزيروس) من جسد الميت مضيئاً كأجساد أهل السماء.^(٦)

٦- عالم الموتى:

لقد تعددت تخيلات المتفكرين في تعيين عالم المخلصين، فبعضهم يراه في جوف الأرض حيث يدفن الناس فعلاً، بينما يراه الآخرون بأنه عالم يقع في الغرب على وجه الاطلاق ثم اعتبروه آخرون في السماء حيث الرفيق الأعلى.^(٧)

١- تشرني ، باروسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة احمد قدرى ، هيئة الآثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص١١٢-١١٤.

٢- Naville : La Religion des anciens Egyptiens, Paris, ١٩٦٠ , P.٥٣-٥٤.

٣- ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، ترجمة محمد بدران ، ج٢ ، دار التأليف و الترجمة و النشر الادارة الثقافية العامة ، جامعة الدول العربية ، ١٩٦٥ ، ص١٦٢.

٤- كمال ، احمد ، بغية الطالبين في علوم و عوائد وصنائع واقوال قدماء المصريين ، ج١ ، مدرسة الفنون و الصنائع الخديوية ، القاهرة ، ١٣٠٩ ، ص١٢٤.

٥- بيرستد ، جيمس هنري : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت ، ص٦٥.

٦- ارمان ، اودلف و هرمان رانكه : مصر و الحياة المصرية في العصور القديمة ، ترجمة د.عبد المنعم ابو بكر و محرم كمال ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، د.ت ، ص٢٤٠.

٧- صالح، عبد العزيز : الشرق الادنى القديم ، ج١ ، الهيئة المصرية العامة للطباعة الاميرية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص٣١٦.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

أو ان الإنسان يلتحق بالآله (رع) الذي يبحر بقارب السماء برحلته اليومية, أو يلتحق بإحدى النجوم القطبية, ولكن معظم المصريون يميلون الى الرأي القائل باستمرار الإنسان العيش في داخل قبره, وامتعا لما زود به من اطياب الدنيا, وان يخرج من قبره بشكل أو بآخر ليستنشق الهواء ويتمتع بأرض مصر الجميلة.^(١) وما برهن ذلك إقدام ملوك مصر القديمة على تشييد أضرحة ضخمة لإقامتهم الخاصة بعد الموت في حين لم يقيموا للآله سوى أماكن متواضعة.^(٢) لقد كان الغرب هو الذي سادت الفكرة عنه بأنه أرض الموتى في كل الأزمنة والذي كانت الكلمة المصرية له (أمنتي Amente) وهي الترجمة للمفهوم الإغريقي عن العالم (هاديس Hades). ولقد كانت الآلهة (أمنت Ament) تجسد الغرب وتمثل مرجع الميت لعالمها. وهناك كانت تستقبل الشمس الغاربة. ولا ريب في ان اختفاء الشمس في الغرب قد أحلت مفهوم الغرب كعالم للموتى, وعلى الرغم من تشييد العديد من الجبانات في شرق النيل الا انه نظريا كانت كل الموتى تدفن في الغرب. وكانت ترحل الى الغرب عبر الطرق الجميلة التي يرحل عليها المبجلون (الموتى) وكما تعبر نقوش الدولة القديمة فان (اهل الغرب) تعبير ظل في المراحل اللاحقة سائدا كناية عن الموتى, ففي الغرب كانوا يحيون مكرمين من الآلة العظيم أي الملك, محيطين به على غرار النظام الرئاسي المقدس في اثناء الحياة على الأرض.^(٣)

ان عالم الموتى في نظر المصريين القدماء عالما سفليا يقع في الغرب, لان الشمس كانت تغيب كل مساء في الغرب لتظهر من جديد في الشرق عند الصباح, لذلك فلا بد للشمس ان تكون قد اجتازت عالما يمتد تحت الأرض, ومن هنا نشأ الاعتقاد بان هذا العالم هو عالم الاموات ولا يدخلوه الاحياء, وعلى غرار ما تفعل الشمس اعتقد المصريون القدماء ان الاموات ينزلون في الغرب ويعيشون في عالم مظلم ولذلك سمي عالم الاموات باسم الغرب وسمي الاموات اهل الغرب.^(٤) ان المفاهيم عن مصير البشر بعد الموت متناقضة ومتشابكة, فهم يصعدون الى السماء لمزاولة وجودهم هناك كنجوم, أو يواصلون حياتهم الأرضية مستمتعين بكل ما تملكوه من قبل, أو كانوا خاضعين من قبل لكل ضروب العمل الزراعي السفلي الشاق, أو منظمين إلى (اوزيروس) ليأخذوا نصيبهم في حكم العالم السفلي الشاق, أو منظمين لآله الشمس (رع) في مركبته لمصاحبته في رحلته عبر السماء خلال النهار, وفي العالم السفلي خلال الليل. وهذه الرحلة الليلية في العالم الآخر كانت موضوعا لكتابين أحدهما (كتاب البوابات) (Book of gates) وكتاب من هو (موجود في العالم

١- رايفشتال ، اليزابيث : طيبة في عهد منحوتب الثالث ، ترجمة ابراهيم رزق ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص٢٣٣.

٢ - رايفشتال ، اليزابيث : طيبة في عهد منحوتب الثالث ، ترجمة ابراهيم رزق ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص٢١٣.

٣ - تشرني باروسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة احمد قدرى ، هيئة الآثار المصرية العامة ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص١١١.

٤ - الدباغ ، تقي : الفكر الديني القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص٩١.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

السفلي)(Book of him who is in the under water) والذي يسمى بالمصرية (امداوات) (Amduate) . وقد كان الكتابين نموذجين آخرين للأدب الجنائزي المثير الذي انفرد به المصريون دون شعوب كل العصور وكل العالم في إبداعهم مع موتاهم, وأصل هذان الكتابان يمثلان الأفكار السائدة عن العالم الآخر, فيما عدا فكرته الرمزية عن الرحلة الشمسية, فهي إنتاج خيالي لعقول متفتحة لا يمكن لنا تجاهلها, لأنها تشكل مضمون معظم النصوص والرسوم التي تغطي المقابر أو سطوح التوابيت, حيث ظهرت هذه النصوص على أوراق البردي في صيغ مختصرة في مقابر الأفراد من غير ذوي الأصول الملكية ومن غير الممكن نقل فكرة عن مضمون هذين الطرازين الضخمين من الأدب الجنائزي في بضع سطور.

ان اراء المصريين عن طبيعة الحياة بعد الموت في الارض الأخرى (other land) كما أطلقوا عليها أحيانا لتمييزها عن هذه الأرض (this land) كانت معرضة للتغييرات رغم محافظتها على هذه العقيدة , وعلى ذلك فان الاصول البسيطة نسبيا لهذه الاراء عن الحياة بعد الموت اصبحت مضطربة وغامضة بمرور الزمن فحتى منتصف الاسرة الثامنة عشر كان الرأي السائد ان الحياة هناك تعد نموذجا مبسطا لمفهوم الوجود على الارض, وهذا المفهوم ليس واضحا فحسب من خلال الادوات الموجودة في المقابر بل ايضا من الرسوم والتماثيل في مقابر هؤلاء الذين تسمح مواردهم بمثل هذه الزخارف ففيها يصور الميت محاطا بافراد عائلته وأصدقائه واتباعه وكذلك ممتلكاته او مصطحبا رئيسه او مليكه ممارسا اهتمامه ومتعه , وباختصار في استمتاع كامل بكل ثروته التي احرزها.^(١)

وفي اعتقاد المصريين القدماء لا يتساوى الكل بعد الموت, ولا بد من ان يكون هناك من هو افضل ولا بد ايضا من وجود مقر احسن للارواح الممتازة خصوصا ارواح الملوك الذين كانوا يعتبرون انفسهم آلهة , لقد كان مقرهم السماء, حيث يوجد عالم ثان للموتى,

وتذكر النصوص الموجودة في الاهرام ان الملك المتوفي ليس بانسان لان اباءه ليسوا من البشر وان امهاته لسن من الناس وانما هو الإله (تحوت) اقوى الالهة أو الإله (شو) ابن (رع) الذي يحمل السماء.^(٢)

فلقد كانت نصوص الاهرام من الاسرتين الخامسة والسادسة تصور اساسا مصير الملك بعد الموت, ولكن قدرا من هذا بلا شك كان مقدرا ايضا لاي ميت عادي, فارواحهم تصل السماء التي تجسدها الآلهة (نوت), وترى النجوم على جسدها ليلا (نوت), الواحدة ذات الألف روح, وبالتأكيد ان هذه النجوم التي لا حصر لها لا تعود الى الملوك الموتى فقط ولكن انطوت ايضا على الموتى من البشر, كذلك وتحت تأثير هذا الاعتقاد فان غرفة الدفن في المقبرة وكذلك التابوت التي كانت اصلا لا تعدوا ان تكون بمثابة منزل الميت قد تحولت تدريجيا الى صورة مصغرة للكون, فسقف غرفة الدفن مزخرفة تماما بصنوف النجوم بينما غطاء التابوت يحمل على سقفه صورة الآلهة (نوت) وتحتوي النقوش التي عليها كلمات الترحيب التي تخاطب

١ - تشرني باروسلاف : الديانة المصرية القديمة , ترجمة احمد قدري , هيئة الاثار المصرية العامة , وزارة الثقافة , القاهرة , ١٩٥١ , ص ١٢٨-١٢٩ .

٢ - الدباغ , تقي : الفكر الديني , دار الشؤون الثقافية العامة , وزارة الثقافة و الاعلام , بغداد , ١٩٩٢ , ص ٩١

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

بها (نوت) المتوفي كابن لها، وكذلك كلمات اله الارض (جب) الذي يعد الميت ابنا له، فالملك اذا هو ابن السماء والارض اللذين كما هو متخيل يحتضان روحه والجزء المادي أو جسده.

كما اكدت نصوص الاهرامات بأن الملك المتوفي ابنا ل(رع) اله الشمس حيث يلحقه ويلتحق بعدو فاتة بابيه في السماء، مرافقا له في مركبه المقدس خلال رحلته اليومية عبر الافق، ومن الطبيعي تماما ان العامة من الشعب رغم انهم لم يعتبروا انفسهم ابناء للآلة (رع) الا انهم امنوا بانهم من خلقه وعلى ذلك سرعان ما اقتبسوا نفس مصير الملك.^(١)

ومن معتقدات قدامى المصريين في الدولة القديمة ان ملكهم سيرحل ليعيش وسط النجوم القطبية، ومما يجعلهم يوجهون مدخل الهرم نحوها. ويلاحظ من يراقب تلك النجوم من مصر انها لا تغرب لذا اطلق عليها المصريون اسم (النجوم التي لا تفتنى) و(النجوم التي لا تتعب)، وكان في توحيد الملك باحداها يضمن له الخلود كما تقول احدى تعاويذ الاهرام:..

(يا ايها الممدوح عاليا بين النجوم التي لا تفتنى، انك لن تفتنى).^(٢) لقد تأكد في الدولة القديمة التمايز بين صورة الحياة التي يعيشها الملك بعد الموت وتلك التي اعدت للأفراد العاديين، ولا بد أن هذا التقسيم قد نشأ في وقت مبكر عن هذا وان كنا لا ندري متى بالتحديد ولا بد من الإشارة هنا إلى أن المصريين لم يعتنقوا مفهوما واحدا لصور الحياة في الأخرى في كل عصر من العصور ولكن كان بوسعهم اعتناق فكرتين متعارضتين أو أكثر في ذات الوقت.

لقد اعدت نصوص الاهرامات خصيصا للملوك، ولم يكن نعيم الآخرة التي بشرت به الا لنفر قليل، ولذا كان جل ما يطمح له الفرد العادي انه يواصل الحياة بعد الموت على غرار ما افه في الحياة الدنيا، اما الملك فكان مقدرا له ان ينضم الى الآلهة التي كان يعد واحدا منها أو حتى كبيرا لها كما وصفته النصوص، ومن اقدم التصورات التي وردت في نصوص الاهرام الزعم ان الملك سيتحول الى نجم قطبي، حيث تعتبر النجوم القطبية رمزا للديمومة لانها لا تافل ابدا من سماء مصر.

كما تحدثت النصوص عن صحبة الملك لآله الشمس (رع) اثناء رحلته اليومية عبر السماء. وهو اعتقاد جديد مبعثه الاهمية الكبيرة التي حظيت بها عقيدة الشمس في الاسرة الخامسة، كما وتضم نصوص الاهرامات جانبا اخر اكثر اهمية يتحدث عن توحيد الملك المتوفى مع الآلهة (اوزيروس) الذي أل اليه فيما بعد ليصبح كبير الآلهة في عالم الموتى.^(٣)

٧- المحافظة على الجسد (التحنيط):- شكل رقم (٢)

١- تشرني، باوسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة د. احمد قدرى ، هيئة الاثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ص ١١٥

٢- سبنسر، أ، ج: الموتى و عالمهم في مصر القديمة ، ترجمة احمد صليحه ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٨٩.

٣- سبنسر، أ ، ج: الموتى و عالمهم في مصر القديمة ، المصدر السابق ، ص ١٦٠.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

لقد كان الحفاظ على الجثة شرطا للحياة بعد الموت. فالاجساد في عصور ما قبل التاريخ توضح انه لم يكن هناك محاولات للحفاظ عليها صناعيا، ولكن حالات من التحنيط لوحظت مبكرا منذ الاسرة الملكية الاولى، فهناك اربع اواني تحفظ بها احشاء الميت كل منها كانت تحت حماية ابن من ابناء حوس الاربعة (أمست Imest)، (حابي Hapy)، (دواموتف Duamutef) و(قبح اسنوف Kebehsenuf)، فخشية التحلل التام للجسد ادت الى تطوير التحنيط، وكانت الجهود المركزة تبذل للحفاظ على الملامح الطبيعية لجسد الميت، وبالتالي على هويته.

وفي الاسرة الرابعة وجدت عادة مؤقتة استهدفت امكانية تعويض فقدان اكثر الاجزاء اهمية في الجسم الا وهو الرأس بدفن رأس بديل (substitute head) من الحجر يماثل باتقان صورة الوجه. وقد ساعد الجفاف بشكل كبير في البلاد على الجفاف الطبيعي للاجساد وفي الحفاظ عليها، وربما كانت هذه الظاهرة الطبيعية هي جذور اعتقاد بان المحافظة على الجسد هو امر مرغوب فيه وشرط استمرار ذلك الشخص في الحياة. ولقد كان الحرص على المحافظة على الجسد ينعكس تماما في الانتقال من استخدام التوابيت الخشبية الى التوابيت الحجرية وبزيادة اعدادها الى اثنين أو ثلاثة منها للجسد الواحد، وفي حالة الدفنات الملكية الى عدد اكثر من ذلك.^(١)

وبالرغم من ان المصريين كانوا يعتقدون ان الموتى سيحيون حياة اخرى في مكان بعيد عن القبر وبعيد عن الجسد الموسد فيه، فأنهم لم يستطيعوا يوما من الايام ان يفصلوا فصلا تاما بين الجسد الذي في القبر وبين الحياة الاخرى، ولم يتصوروا الخلود للموتى دون ان يكون للجسد نصيب فيه. ولهذا كانوا يحرصون على سلامته وكانوا يتقنون في الحفاظ عليه. حتى وصل بهم الامر الى اقامة تلك المقابر العظيمة المبنية بالحجر. ولم يقف بهم الامر عند بذل الجهد لإيواء و حماية الجسد بعد الموت بل بدأوا ايضا في تحنيط تلك الاجساد وحفظها كموميوات، كانوا يهدفون من وراء ذلك انه يظل ذلك الجسد المحنط محتفظ بشكله في حجرة صغيرة وعميقة داخل القبر وتحت بناء عظيم من الحجر.^(٢)

وهذه العقيدة هي السبب الذي جعل كل حاكم من الحكام ينفق الموارد الطائلة على بناء قبر ليكون مقرا لجسده ليأمن سلامته بعد الموت، وحذا اقارب الملك والموظفون حذوا سيدهم في الاستعداد للحياة بعد الموت، واكثر ما كانوا يريقون الاوقاف للصرف منها على صيانة مقابرهم.^(٣)

لقد اعتقد المصريون القدماء بأن فناء الجثة يعني هلاك الروح، من هذا عملوا كل ما في وسعهم للمحافظة على جسد المتوفى، حتى يستطيع ان يحيا حياته الثانية وان يتمتع بما يودع الى جانبه من طعام وشراب وكساء، وما يقدم له من قرابين، على ان القوم منذ ان بدأ يدفنون موتاهم في توابيت وفي غرف من الطين أو غرف محفورة في الصخر تعرضت الجثة للتلف وذلك لان الرمال الحارة الجافة لم تعد

١- تشرني، باوسلاف : الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. احمد قذري، هيئة الاثار المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٢٦.

٢- برستد، جيمس هنري، انتصار الحضارة، ترجمة دز احمد فخري، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٩١.

٣- برستد، جيمس هنري، انتصار الحضارة، المصدر السابق، ص ١٢٧.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

تمتص ما فيها من رطوبة تعمل على فسادها. ومن ثم فقد عملوا على الحفاظ على المظهر الخارجي للجثة بوسائل شتى، منها لف الجثة بلفائف من الكتان تحتفظ بالشكل الخارجي للجسم، أو تغشيتها بغلاف من الجص وخاصة الوجه الذي يرسم عليه ملامحه، أو تغطية الرأس بقناع من الكتان والجص معا تشكل فيه ملامح الوجه، وقد بلغوا بهذه الوسيلة غايتها في بداية الاسرة الثانية عشر، حيث صنعوا توابيت مختلفة على هيئة الميت يضعون فيها جثته ثم يضعونها داخل تابوت اخر من الخشب، وهكذا لم يدخر القوم وسعا في الحفاظ على الجثة. وان كان اهم وسائلهم في ذلك التحنيط، بل وقد وصل اهتمام القوم بالحفاظ على الجسد سليما الى تعويض الاطراف المنزوعة اثناء الدفن باخرى، والى تركيب الجوائر للاطراف المكسورة بعد الموت ربما لقلّة العناية في اثناء التحنيط، وكانهم ارادوا علاجاً بعد الوفاة، وذلك لان العملية انما كانت دينية اكثر منها طبية، وذلك حتى يمكن للروح ان تبقى وان تتعرف على الجسد، وتتمتع بما قدموه الاحياء للميت من قرابين وما يصاحب عملية تقديم القرбан من طقوس دينية وصلوات ودعاء.^(١)

والتحنيط: لغة استخدام الحنوط أو الحفاظ، وهو كل طيب يمنع فساد الجسد، أو هو كل ما يطيب به الميت من المسك وذريره وصندل وعنبر وكافور وغير ذلك مما يذر عليه تطيباً له وتجفيفاً لرطوبته. واي كان الامر فهناك اثار للتحنيط منذ الاسرة الاولى، ثم لا نلبث ان نتبينها بوضوح في الاسرة الثانية، وقد كان من الممكن أن يتوفر لدينا الكثير من اثار التحنيط مرتبة يتلو بعضها بعضاً.

ولولا ما وقع على قبور الملوك والنبلاء من عدوان وما اصابها من تخريب على ايام الثورة الاجتماعية الأولى، وعلى اية حال كان الجسد في الاسرة الاولى يلف في طبقات سمكة من الكتان ثم سرعان ما ظهر في عهد الاسرة الثانية، وما يثبت بداية المحاولات الأولى للتحنيط الحقيقي وذلك باظهار ملامح المتوفى من خلال اربطة الكتان بطريقة تسمح بالحفاظ على الشكل الحي للوجه والصدر والاطراف بعد تحلل الجسد في هيكله العظمي ويبدو ان ذلك قد تحقق بغمس الكتاب في مادة صمغية حتى ان تلك المومياءات التي ترجع الى الاسرة الثانية انما تكاد ان تبين مظهر اصحابها بوضوح، فقد مثلت ملامح المتوفى بتفاصيلها وكذلك اعضاء الرجال التناسلية، وبرزت تفاصيل الثديين للنساء في صورة كاملة، كما وضعت الجثث في وضع القرفصاء وفصلت الذراعان والرجلان والأصابع ولفت بحيث تاخذ شكلها الاصلي في الحياة.^(٢)

على ان القوم فيما يبدو انما توصلوا الى التحنيط بالمعنى الصحيح ومارسوه فعلاً في الاسرة الثالثة، اذ وجدت من عصر هذه الاسرة توابيت لحفظ المومياء، وتوابيت اخرى بها اربعة اواني لحفظ الاحشاء الداخلية المحنطة، كما وجدت بقايا من مومياء الملك زوسر في غرفة الدفن الجرانيتية في هرمه المدرج بسقاره.^(٣)

١ - مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم ، ج١ ، دار العرفه الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص٤٤٤-٤٤٥.

٢ - مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم ، المصدر السابق ، ص٤٤٦ .

٣ - مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم ، المصدر السابق، ص٤٤٧ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وكانت عملية التحنيط تستغرق سبعين يوما، وهي فترة لم تكن تمليها الضرورة العملية (التكنيكية)، وإنما اختيرت لأنها تتوافق مع سبب كوني، فالسبعون يوما تتفق مع الفترة التي يختفي فيها كل برج من الأبراج قبل ان يعاود الظهور فوق الأفق ليرى من جديد، وفي كل عشرة ايام يموت واحد من الأبراج الستة والثلاثين ويحل مكانه آخر (حي) هذا الاختفاء تحت الأفق كان يفسر على انه هبوط الى العالم الآخر حيث يقضي الجسم سبعين يوما في بيت (جب) اله الأرض. وبعد ان تقضي الجثة سبعين يوما في قاعة التحنيط يجري نقلها الى المقبرة في موكب جنازي مهيب، يجتاز النعش رمال الصحراء فوق زحافة تجرها الثيران، او كبار الناس، ثم تجري مراسيم فتح فم وانف المومياء، وفتح فم التمثال، بعدها يحصن المتوفى بلفائف القماش والتمايم والتعويذات السحرية ليبدأ رحلته الطويلة الخطرة الى مملكة الموتى.^(١) شكل رقم (٣)

ولعل اقدم مثال للتحنيط هو مومياء الملكة (حتب- حرس) زوج الملك (سنفرو) وام الملك (خوفو)، وقد وجدت احشاء هذه الملكة محنطة ومودعة في صندوق من المرمر عرف بأسم (لصندوق الكانوبي)، وقد قسمت الى اربع اجزاء، زود كل منها بمادة التحنيط، وهي التي عثر عليها في حجرة الدفن بمقبرتها شرقي الهرم الاكبر غير ان هذه الطريقة في التحنيط لم تكن في الدولة القديمة قد وصلت الى درجة كبيرة من الاتقان، ومن ثم عمد القوم وقت ذاك الى استكمال تمثيل ملامح الجسم بقماش من الكتان غمس في راتنج منصهر بحيث يبدو الوجه والجسم بملامحه الحقيقية في الحياة ولعل ابداع مثال لمومياء الدولة القديمة هو مومياء (نفر) التي كشفت عنها هيئة الآثار في سقارة عام ١٩٦٦.^(٢)

٨- المذخرات الجنائزية:

حرص المصريون القدماء على ان يزود المتوفى بكل ما يكفل له الحياة في العالم الآخر، وقد تعددت صور واشكال ذلك بدا بالمتطلبات الأساسية لحفظ الجثة ذاتها ثم امدادها بحاجاتها من الطعام والشراب، ثم تطور الامر تدريجيا ليشمل الوسائل السحرية التي تكفل تلبية تلك الحاجات سواء كانت نماذجاً أو صوراً أو نقوشاً. على ان تحل محل القرابين الحقيقية، وامام تلك الوسائل المادية والسحرية صار من المتعذر على المتوفى أن يفقد فرصته في الحياة الثانية الا اذا تعرضت تلك السبل للدمار، وحتى اذا حدث ذلك كان بوسع الروح ان تحيي في اسم صاحبها مكتوبا كان او منطوقا مما يعني ان بقاء (الكا) كان رهنا بخلود ذكرى صاحبها بين الاحياء.^(٣)

لقد كانت الاطعمة والاشربة تمثل جزءا هاما من المواد المقدمة للموتى، ودونها لم يكن في وسعهم الحياة بعد الموت ولا التمتع بما كنزوة في مقابرهم. وكانت قطع

١- هور نونغ، أريك : وادي الملوك (افق الابدية ، العلم الاخر لدى قدماء المصريين) ، ترجمة محمد العزب ، مكتبة مدبولي ، ط٢، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص١٨٠-١٨١.

٢- مهران ، محمد بيومي : مصر و الشرق الادنى القديم ، ج١ ، دار العرفه الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص٤٤٧.

٣ - سينسر ، ا.ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة ، ترجمة احمد صليحة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص٧٤-٧٥.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

للحم البقري المنتقاة من أحب القرابين الى قلب المصري, ولم يحرم الموتى من الشراب, اذ زودت مقابرهم بكميات هائلة من الأتية الفخارية المملوءة بالخمير وقد سدت بسدادات طينية تحمل اختام الملك والموظفين.^(١)

لقد ظلت عادة وضع الطعام والضرورات الأخرى مع الميت لاستخدامها في الحياة الأخرى والتي اشتقت من المفاهيم البدائية عن الحياة بعد الموت, بالرغم من ان العصور المتأخرة أصبحت فيها هذه التجهيزات تذكر رمزيا فقط, فنماذج صغيرة حجرية لمختلف انواع اللحوم صارت عوضا عن الطعام الفعلي والملابس والصنادل والمجوهرات....الخ. وفي خلال العصر التالي تواترت ادوات مختلفة كالتيجان والصولجانات, ووجودها يمكن ان يفسر فقط بان هذه العادة نشأت مع الملوك وامتدت بعد ذلك مؤخرا الى الافراد من غير ذوي الدماء الملكية.^(٢)

٩- التماثيل والرؤوس البديلة :

اهتم المصريون القدماء بضرورة وجود ملجأ تحل فيها الروح بعد موت صاحبها, وكانت الجثة اذا ما حنطت وحفظت تحقق وجود هذا الملجأ الى حد ما. ولكن اشفق المصريون ان ياتي زمن تتحل فيه هذه الاجساد وتبلى فتبلى الروح وتتعدم بذلك حياتهم المستقبلية, ففكروا ومعنوا بالتفكير الى ان اهتموا الى طريقة ظنوا فيها المخرج مما يتخوفون منه وهي ان يضعوا التماثيل الجنائزية في المقبرة لتحل فيها الروح اذا بليت الجثة. وفي الوقت الذي ارتاح المصريون فيه الى هذه الفكرة ساروا في تحقيقها شوطا بعيدا وصاروا لا يكتفون بوضع تمثال واحد بل وضعوا عدة تماثيل تبع رغبتهم اذا لم يكن ثم ما يمنع وضع عشرة أو عشرين تمثال أو أكثر في هذه المقبرة, حتى اذا لم يبقى سوى واحد كان كفيلا بحفظ الروح, وهذا حتم على النحاتين تصميم تماثيلهم بصدق وواقعية لتكون مثالا صادقا للميت والّا اخطأته الروح, فلم يكن ثمة مجال للخيال أو المثل الأعلى والجمال, اذن من السهل ان نفهم السبب في ان التماثيل التي لا تمثل الآلهة هي لاشخاص بذل الفنانون غاية جهدهم في اتقانها, لتكون اجساما حجرية يكون لها من المميزات والشبه والنقاطيع ما لأصولها ذوات اللحم والدم وجعلوا علاقة متينة بين التماثيل وحياتهم المستقبلية, فجعلوا التمثال كفيلا لضمان تلك الحياة فجنحوا لاستعمال اقصى انواع الحجر صلابة كالجرانيت والديورايت والبازلت لصنع التماثيل التي يراد لها ان تقاوم احداث الزمن.^(٣)

وقد اقيمت غرفة سرية لتخزين التماثيل داخل مصاطب الدولة القديمة, وسدت مداخلها بالاحجار, واخفيت عن الانظار, واعتبر هذا التمثال بديلا عن المومياء, فاذا ما دمرت لسبب أو لآخر استطاعت الروح ان تستأنف حياتها داخل التمثال وتتناول قرابينها فلا يتعرض وجودها الابدي الى أي تهديد.

١ - سينسر, ا.ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة, المصدر السابق, ص ٤٥.

٢ - تشرنى, باوسلاف : الديانة المصرية القديمة, ترجمة د. احمد قدرى, هيئة الآثار المصرية العامة, وزارة الثقافة, ١٩٥١, ص ١٣٢.

٣ - كمال, محرم : تاريخ الفن المصري القديم, دار الهلال بمصر, ١٩٣٧, ص ١١٧-١١٩.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

ولكي يكون التمثال بديلا للمتوفى كان من المحتم ان يشبه الانسان الحي قدر المستطاع, لذا كان التمثال سواء من الخشب أو الحجر يلون بالطلاء, كما عني الفنان عناية كبيرة بملامح الوجه, وكثيرا ما كان التمثال يزود بعيون صناعية من حجر الكوارتز مما يزيد الوجه حياة, وكاحتياط اضافي كان اسم صاحب التمثال ينقش عليه تأكيداً لنسبته اليه.^(١)

ان وظيفه التمثال الدفني ضمن العبادة تتخلص بالصورة الانسانية حيث يكتسب أو يكمل هوية الجثة المحنطة التي يرمز لها الى الابد, ولهذا الغرض فقد تعين ان يكون صورة من النوع الذي من شأنه ان يتجنب أي إحياء بالضعف المميت أو بطبيعة الانسان الزائلة ولهذا كان لا بد ان يمثل مظاهر الاصل العضوية واطفاء صفة الثبات التي تتفق وانعدام الزمن بالنسبة للهدف. لقد كان التمثال الدفني اعتبارا ثانويا حيث يمكن تقرير هوية التمثال على نحو اقل التباسا بواسطة عملية التسمية الطقسية, وهنا تكمن اهمية الكتابات الموجودة على هذه التماثيل التي تتضمن اسم المتوفى, اذ لو خصص التمثال لشخص اخر فان اي تغيير في العنوان المكتوب من شأنه ان يجعل تلك الدلالة باطلة.

اما الرؤوس الاحتياطية والصور الزائدة التي تضاف فهي تحذير مما يسبب تحلل الجسد أو تفسخه, ويمكن وضع نسخ اخرى من التمثال الدفني لاسباب وقائية فقد وصل عدد النسخ التي عثر عليها من السلالة الخامسة ل(خم باف) (احدى مقابر الافراد في سقارة), خمسين نسخة.^(٢)

١٠--صور الجدران:

اهتم المصريون القدماء بتسجيل مناظر مختلفة على جدران المقابر التي حول الاهرام. وبهذا كانوا أقدم شعب في العالم ترك لنا مناظرا وصور تكشف لنا عما كانت عليه حياتهم, ولذلك فانه يخيل لزائرها كأنما انتقل به الزمن أو انه يجوس خلال بيوت أولئك القدماء ويمشي في بلاد النيل في الوقت الذي كان فيه يبني سكانه تلك الاهرامات العظيمة, وكانوا يحرصون ايضا على ان ترى الروح حولها ما اعتادت على رؤيته اثناء الحياة, ولذلك اهتموا بنقش مناظر للحياة اليومية على جدران الهيكل من السقف الى الارض وتفننوا في اتقان رسمها وتلوينها وهي توضح لنا نوع الحياة التي عاشوها.^(٣)

لقد كان هناك جدل بين علماء المصريين عن المغزى الذي تمثله مثل تلك المناظر فالبعض كان مقتنعا بان هذه الرسوم التي تمثل كل ما امتلكه أو حصل عليه الميت اثناء حياته على الارض كان يفترض ان تصبح حقائق مجددة في العالم الاخر بفعاليتها السحرية التي تعرف ان المصريون ينسبونها الى صور الاشياء بالاضافة الى الكامة المنطوقة والمكتوبة, والبعض الاخر منهم انكروا هذا الغرض, وعزوا تواتر هذه الرسوم الى الحافز الفني الذي يعد كظاهرة غير عادية في الشعب

١- سبنسر, ا.ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة , ترجمة احمد صليحة , الهيئة المصرية للكتاب , ١٩٨٧ , ص٦١-٦٣.

٢- لويد, ستين : فن الشرق الادنى القديم , ترجمة محمد درويش , دار المامون للترجمة و النشر , بغداد , ١٩٨٨ , ص٦١-٦٢.

٣- برستد , جيمس هنري , انتصار الحضارة (تاريخ الشرق القديم), ترجمة احمد فخري , مكتبة الانجلو مصرية , القاهرة , ١٩٦٢ , ص١٦٨ .

المصري ومن المؤكد ان كلا الاعتبارين عملا معا على الاسهام في تكوين هذه العادة.

ولكن التفسير السحري يبدو اكثر الحاحا علينا في الوقت الحاضر في اصطلاحات مثل (الى الابد Eternally) التي تصحب الرسوم من حين لآخر يمكن ان نفسر على وجه التحديد وبشكل مرضي بافتراض ان هذه الرسوم كانت تستهدف تحقيق أو احياء واقعية المناظر. وفي نهاية الدولة القديمة وخلال فترة الانتقال الاول خاصة الدولة الوسطى كانت الصور والمناظر الجدارية داخل المقبرة تستبدل بتمائيل صغيرة للخدم والحرفيين والتابعين للميت ولمبانيه وحداثقه وماشيته وسفنه, هذه التماثيل كانت تجمع على ارضيات خشبية لتشكل مناظر من نفس طبيعة المناظر التي تمثل في اماكن اخرى فوق جدران المقبرة مثل السفن بتجهيزاتها وطاقم بحارتها الكامل وتسجيلات الكتبة للقمح المحمول في غرارات بواسطة الخدم الى المخازن أو (الصوامع), واستلام الماشية, ومناظر الغزل والنسيج واعمال النجارة والجزارة وتخمير الجعة والخبز..... الخ , وهذه النماذج الخشبية هي غالبا تمثل اعمال فنية وجميلة تعتبر البدائل لثروته الأرضية التي ينبغي ان تصحبه الى الحياة الأخرى, وكانت توضع في حجر منيعة تحتوي التابوت الذي يحتوي جسد الميت.^(١)

فمثلا كان اعتقاد المصريين بأن التمثال يحل محل الجسم تطور هذا الاعتقاد حتى شمل النقوش والصور على جدران المقابر, فصار بوسع تلك المناظر ان تنهض بحاجات المتوفى, وهذا هو سبب الصور المتكررة لحملة القرايين ولصاحب المقبرة وهو يتناول وجبة فاخرة, وكان من الممكن ان تحل محل الاشياء الحقيقية, وقد مد المنطق المصري العجيب تلك المؤن السحرية الى آفاق ابعد فلم يقتصر على تصوير مائدة حافلة بالطعام بما في ذلك مناظر البذار والحصاد وتسمين الطيور ورعي الماشية, ثم ذبح الثيران في حانوت الجزار, وحتى الصور التي تمثل المتوفى يمارس احدى هواياته كالصيد مثلا لأن المقصود منها ان يتمكن المرء من ممارسة تلك الانشطة في العالم الآخر.^(٢)

١١-التعاويذ وكتاب الموتى:-

لم يتخلى المصريون القدماء عن التعاويذ التي كانت ترتل في الاحتفالات الجنائزية والتي كانت تستهدف المحافظة على وجود ورفاهية الميت بالقوى السحرية لها, بل على العكس من ذلك فان عددا عظيما من هذه التعاويذ التي عرفناها من نصوص الاهرامات اقتبست لاستخدامها لحساب البسطاء من الناس, واضحت لدينا تعاويذ جديدة من نفس النوعية القديمة أضيفت الى الحصيلة السالفة لها, لكنها لم تكن ترتل فقط في الجنائزات بل كان من المعتقد انه من المفيد أن توضع في متناول الميت في أي لحظة عندما يحتاج اليها, وعلى ذلك فانها كتبت أولا على جدران التوابيت حيث نطلق عليها (نصوص التوابيت) ومنذ الدولة الحديثة أصبحت تكتب على

١- تشرني , باوسلاف : الديانة المصرية القديمة , ترجمة د. احمد قذري , هيئة الاثار المصرية العامة , ١٩٥١ , ص١٢٩-١٣٠ .

٢- سينسر , ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة , ترجمة احمد صليحة , الهيئة المصرية للكتاب , ١٩٨٧ , ص٦٧ .٦٨ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

اوراق البردي وتودع بين جسد الميت والتي تسمى (كتاب الموتى) ومن الضروري أن نتذكر دائما انها لا تمثل أخراجا منظما منسقا للمفاهيم المصرية فيما يتعلق بالحياة بعد الموت أو بالديانة المصرية ولكنها مجرد جمع عشوائي لممارسات سحرية، والمصريون انفسهم متنبهين تماما للطبع شبه البدائي هذا لكتاب الموتى، وبذلت المحاولات لصقل مضمونها الغليظ والجاف وذلك بانجاز التفسيرات الرمزية وهو اتجاه عام للتطور في كل الديانات، ومن بين انواع المساعدات المختلفة التي تقدمها هذه التعاويذ أو الفصول للميت. الحماية ضد الجوع والعطش في العالم الآخر، وكذلك القدرة على التقمص في مختلف الاشكال الحيوانية كذلك القدرة للخروج الى النهار، أما هذا الخروج الى الضوء من ظلمة القبر فهو لتناول التقدّمات الجنائزية فقد كان هاما لدرجة أن اصطلاح (برت ام هرو pirt- em- hrow) أضحي العنوان لكتاب الموتى بأسرة، وفي نصوص أخرى نرى ان امتلاك ومعرفة التعاويذ السحرية وسيلة هامة للغاية لاحتراز القوة والسعادة بعد الموت.^(١)

أن اصطلاح (كتاب الموتى) اصطلاح حديث، وكان المصريون يشيرون الى تلك النصوص باسم (تعاويذ الخروج نهارا) وهو عنوان يوصي بقدرة تلك النصوص على ان تمكن المتوفى من مغادره قبره، ولقد تصور المصريون العالم السفلي كمكان مليء بالفخاخ والمزالق يقع فيها من لم يعد للأمر أهبطه، بينما يمكن للروح اجتنابها لو عملت ما يجب عليها اتباع من اجراءات وما ينبغي ان تتلو من أقوال عند بضع مواضع اثناء رحلتها، وكلها متضمنة في فصول كتاب الموتى فلا تبقى للمتوفى الا أن يتبع ما ورد على تلك البردية من تعاليم، ولم يكن ثمة شك في نجاح الروح في بلوغ غايتها، لان البرديات كانت دائما تقول ان من كتبت لهم تلك البرديات قد ينجو في التغلب على كل المصاعب وفي الوصول الى مملكة(اوزيروس).^(٢)

وكتاب الموتى كتاب الفة كهنة المعابد للكسب منه، أذ زعموا انه وسيلة تساعد الميت على التخلص من العقوبة بمخادعة وتضليل ذلك القاضي الرهيب.^(٣) وكانت مناظر المحكمة، وإعلانات البراءة تستنتج بكثرة على صفحات البردي، ويقوم الكهنة بنسختها ثم تباع لكل الناس، ولا يكتب عليها اسم المتوفى بل يترك خاليا ليملاه المشتري بعد حصوله على تلك الوثيقة، وعلى ذلك كان بإمكان كل إنسان ان يستولي من الكتبة على شهادة تقول بان فلان الفلاني (الذي ترك اسمه خاليا) كان رجلا فاضلا.^(٤)

وكان الكهنة يقولون ان ثمة طرقا ماهرة لاجتياز الاختبارات في العالم الآخر وصولا الى الحياة السعيدة وكانوا على استعداد للتمرين بهذه الطرق نظير ثمن يؤدي لهم، ومن هذه الطرق ان يهيا القبر بما يحتاجه الميت لغذائه من الطعام والشراب وبمن يستطيع الاستعانة بهم من الخدم، ومن الطرق ان يملأ القبر بالطلاسم التي تحبها الالهة ؛ من الأسماك والنسور والأفاعي، وبما هو خير من هذه كلها هو(الجعران) و

١- تشرني باوسلاف : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة احمد قدرى ، هيئة الاثار المصرية العامة ، ١٩٥١ ، ص١٢٣-١٢٤.

٢- سبنسر ، ا.ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة ، ترجمة احمد صليحة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص١٦٥-١٦٦.

٣- برستد جيمس هنري : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ----- ، ص ٤١.

٤- برستد جيمس هنري : فجر الضمير ، المصدر السابق ، ص ٢٨٣.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

(الحبارين) وهي نوع من الخنافس كانت في رايبهم رمزا لبعث الروح لانها تتوالد كما كان يبدو لهم بعملية التلقيح, فاذا مابارك الكاهن هذه الاشياء حسب الطقوس الصحيحة أخافت كل معتد على الميت وقضت على كل شر.

وكان خير من هذه وتلك ان يشتري كتاب الموتى, وهو قراطيس ملفوفه اودع فيها الكهنة ادعية وصلوات وصيغا وتعاويذ وادعية وصلوات من شأنها ان يهدأ من غضب (اوزير بل ان تخدعه, فأذا ماوصلت روح الميت الى (اوزير) بعدان تجتاز العديد من الصعاب والاعطاش خاطبت القاضي الأكبر بما يشبه هذه الأقوال:-

ايا من يعجل سير جناح الزمان
يا من يسكن كل خفايا الحياة
يا من يحصي كل كلمة أنطق بها
أنظر انك تستحي مني وأنا ولدك
وقلبك مفعم بالحزن والخلج
لأنني ارتكبت في العالم من الذنوب ما يفعم القلب حزنا
وقد تماديت في شروري واعتلائي
الا فسامحني, الا فسامحني
وحطم الحواجز القائمة بيني وبينك
ومر بأن تمحى كل ذنوبي
وتسقط منسية عن يمينك وشمالك
أجل امحي كل شروري

وامح العار الذي يملأ قلبي, حتى نكون أنت وأنا من هذه اللحظة في سلام.^(١)
ومن الطرق الأخرى ان تعلن الروح براءتها من الذنوب الكبرى في صورة (اعتراف سلبي) , وهذا الاعتراف من اقدم وانبل ماعبر الأنسان عن مبادئه الأخلاقية:-

سلام عليك ايها الآله العظيم .
رب الصدق والعدالة.
لقد وقفت امامك يارب.
وجي ء بي لكي اشاهد مالديك من جمال.
احمل اليك الصدق.
اني لم اظلم الناس, ولم اظلم الفقراء.
لم افرض على رجل حر عملا اكثر مما فرضه هو على نفسه.
لم اهمل, ولم ارتكب ما تبغضه الآلهه.
ولم اكن سببا ان يسيء السيد معاملة عبده.
ولم امت انسانا من الجوع.
ولم ابكي احدا.
ولم اقتل انسانا.
ولم اظلم احدا.

١- ديورانت ، ول :انتصار الحضارة ، ج٢ ، ترجمة د. محمد بدران ، لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، الادارة الثقافية العامة ، جامعة الدول العربية ، ١٩٦٥ ، ص١٦٤.

ولم انقص شيئاً من مؤونة الهيكل.
ولم اتلف خبز الآلهه.
ولم اغش بالميزان.
ولم انتزع اللبن من افواه الرضع.
ولم اصطد بالشباك طيور الآلهه.
انا طاهر... انا طاهر... انا طاهر.^(١)

لقد كان هم الكهنه بيع الرقى وغمجمة العزائم واداء المراسم والطقوس السحريه. حتى ان كتاب الموتى يعلم ان الرقى التي باركها الكهنه تتغلب على جميع ماعساه ان يعترض روح الميت من صعاب في طريقها الى دار السلام, واهم ما يؤكده هذا الكتاب هو تلاوة الادعية للحياة الطيبة الصالحة, وقد جاء في احدى هذه الملفات: (اذا ما عرف الميت هذا خرج في النهار). أي حيي الحياة الخالده. ووضعت صيغ التمام والرقى وبيعت لتخلص الناس من كثير من الذنوب. وتضمن للشيطان نفسه دخول الجنه, وكان من واجب المصري التقى ان يتلو في كل خطوه صيغا تعجبية يتقي بها الشر ويستنزل بها الخير, لقد نسي الناس على مر الزمان ما بين الدين والأخلاق من صلات. فلم تكن الحياة الصالحة هي السبيل الى السعادة الأبدية, بل كانت السبيل اليها السحر والطقوس واکرام الكهنة.

وقد اكد الكثير من علماء الآثار المصرية على دور الكاهن في ان يمد الميت في كل موقف من المواقف الخطرة برقية قوية تنقذه منه لامحاله, وكان لديهم فضلا عن الرقى الكثيره التي يستطيع بها الموتى ان يصلوا الى الدار الأخرى رقى اخرى تمنع الميت ان يفقد فمه ورأسه وقلبه, ورقى غيرها يستطيع ان يذكر اسمه وان يتنفس ويأكل ويشرب, ويتقيء فضلاته, منها ما يمنع الماء الذي يشربه أن يستحيل لهبا. ومنها ما يجعل الظلام تور, ومنها ما يرد عنه الأفاعي وغيرها من الهولوات المعادية وما الى ذلك.^(٢)

١٢ - محكمة الموتى : شكل رقم (٤)

من معتقدات مابعد الموت لدى المصريين القدماء تبرئة الميت في محكمة الأموات. ويظهر من كتاب الموتى ان هذه المحكمة اجتمعت في ابو صير وبوتو وابيدوس وممفيس, وكان الآله (تحوت) في كل مره هو الذي يبريء (اوزيروس) وقد ادى هذا التصور بان يبريء (تحوت) بصفته (اوزيروس), كما كان (اوزيروس) وجد محقا فقدوجب ان يثبت كذلك ان الميت في مملكة الموت طاهر من الآثام و(اوزيروس) مدين بسلطته لبراءته من الخطأ, ولهذا اعتبره المصريون قاضيا في مملكة الأموات منذ عهد الدولة القديمة. ويلقب ب(سيد الأبدية)^(٣)

وهناك صورة ونص مفصل لهذه المحاكم في كتاب الأموات, ففي الصورة نرى قاعه كبيرة زين سقفها بلهيب النار وعلامات الحق. وفيها مقصورة يجلس عليها (اوزيروس) على عرشه الذهبي وهو متوج بالتاج ذو الريشتين. وتقف خلفه اختاه

١- ديورانت, ول: انتصار الحضارة, المصدر السابق, ص ١٦٥-١٦٦.

٢- ديورانت, ول: انتصار الحضارة, المصدر السابق, ص ١٦٦-١٦٧.

٣- نور الدين, عبد الحليم: اللغة المصرية القديمة, د. ت, القاهرة, ٢٠٠٣, ص ٤٠١.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

(ايزيس و نفتيس) ويجلس انو بيس الى يساره وهو الذي يدخل الميت الى قاعة المحكمة , ويقف امامه ابنه حورس وأكل الموتى وهو حيوان يشبه الكلب , وفي اعلى الصورة يجلس في المحكمة النواب الاربعة عشر والقضاة الاثنان والاربعون . ويعتقد ان القضاة الاثنان والاربعون انما يمثلون اقاليم مصر , فمن اين يكون المتوفي سيجد القاضي الذي يعرفه حتى لايمكنه ان يحتال او يغش في المحاكمة .^(١) وفي وسط القاعة ميزان , يوزن فيه قلب الميت في كفه , مقابل ريشة معان (الحقيقة) في كف اخرى , ثم يأخذ حوريس وانوبيس قلبه ويتحققان بالميزان اذا كان اخف او اثقل من علامة الحق ويسجل (تحوت) النتيجة على الوجه ثم يخبر بها (اوزيروس).

ويدخل الميت قاعة المحكمة مرتديا ثوبا ابيض اللون ثم يحيي الحاضرين ثم يلقي بيانا مطولا عن براءته من الذنوب والآثام . يلي ذلك اعتراف ثاب مماثل يدافع فيه عن نفسه ستا وثلاثين مرة يدعي فيها بانه طاهر اليد ويتوجه نحو القضاة الاثنين والاربعين كل على حده , ويؤكد لهم براءته , ولهؤلاء القضاة القاب غريبه مثل واسع الخطوه, او صاحب الوجه المستدير , او مبتلع الظلام, او مهشم العظام , او أكل الدم, او أكل الاحشاء....الخ وبعد ان يذكر كل اسم من اسمائهم ينفي ذنبا من الذنوب , ويقوم الكاتب بتسجيل نتائج الوزن , ثم يقول الميت بعد ذلك للقضاة الحمد لكم ايها الالهة, انكم لم تبلغوا عني سوء لهذا الآله الذي توفون حاشيته, نجوني وارحموني انكم لم تتهموني امام الآله العظيم ,اني رجل ذوفم طاهر ويدين طاهرتين , ويتبين من نتائج الوزن ان المتهمين كانوا يصنفون في ثلاثة اصناف. صنف كانت سيئاتهم اكثر من حسناتهم وهؤلاء يسلمون فورا الى مخلوق غريب يشبه الكلب اسمه (باباي) لابتلاعهم, وصنف كانت فضائلهم اكثر من سيئاتهم وهؤلاء كان يسمح لهم بدخول الجنان حيث تسكن الآلهة, وهو غاية مايتناهى الانسان, اما الصنف الثالث الذين تتساوى سيئاتهم وحسناتهم فيكلفون بخدمة الآله(اوزيروس) وهم مثقلون بالتائب.^(٢) يدخل المتوفي الى قاعة الحساب الالهية من الشمال بصحبة زوجته ينحني لدى دخولهما قاعة المحكمة. ويقاس سلوك المرء على الأرض بوزن قلبه بريشة الآلهة(ماعت) حيث يقوم الآله (انوبيس) المجسد براس ابن آوى بعملية الوزن بينما يسجل النتيجة الآله (توت) وكان يقوم بالتهام قلوب الموتى الذين فشلوا بهذا الاختبار الوحش (عمعم)^(٣) . وهو وحش ينتصب منتظرا الى جوار الميزان, وهو مزيج من تمساح واسد وفرس نهر.^(٤)

فراسه راس تمساح, ومقدمه اسد, ومؤخره فرس نهر, ومعنى اسمه (أكل الموتى). يحاكم (اوزيروس) بصفته سيد العالم الآخر الموتى ويقسمهم طبقا للأمدوات.

١- برستد , جيمس هنري : فجر الضمير , ترجمة سليم حسن , مكتبة مصر , القاهرة , ----, ص ٢٤٧.

٢ - الدباغ , تقي : الفكر الديني , دار الشؤون الثقافية العامة , وزارة الثقافة و الاعلام , بغداد , ١٩٩٢ , ص ٩٢-٩٣ .

٣- سبنسر , ا.ج : الموتى و عالمهم في مصر القديمة , ترجمة احمد صليحة , الهيئة المصرية للكتاب , ١٩٨٧ , ص ١٦٦-١٦٧ .

٤- تشرني , باوسلاف : الديانة المصرية القديمة , ترجمة احمد قدرى , هيئة الآثار المصرية العامة , ١٩٥٢ , ص ١٢٥ .

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

الى قسمين: الخالدين والغائبين. ويحاول الميت وهو يرجوا ويتوسل ان يعلن براءته امام المحكمه ومجلس مستشاريها المقدس, حيث يستمر في تضرعات لا نهاية لها تقريبا يخاطب بها كل قضاة المحكمه الاثنين والاربعين واحدا بعد الآخر ذاكرا اسمه ومكان نشأته. مرددا الصيحه (انا بريء) اربعة مرات في قائمة العدالة وفي هذا الكفاية لان يتطهر من كل الشرور التي اتاها. (1)

اما ريشة الحقيقة هذه التي توضع مقابل قلب المتوفى لوزن اعماله فيرمز لها بريشة نعام واحيانا بتمثال جالس لآلهة الصدق (ماعت) وعلى رأسها ريشة نعام. وليس من المعروف كيف يوزن قلب انسان خاطئ.

واذا كانت الأفعال الشريرة تجعل القلب ثقيلًا او تجعله اخف وزنا من الصدق؟ ولكن من المؤكد ان هنالك فروقا في الوزن بين الصدق وبين قلب أثم.

فاذا كانت نتيجة الوزن مرضية فان الميت يعلن مبرءا (صادق الصوت) (True of voice) مثل اوزيروس, ويصبح حقيقيا بالحياة والسعادة في مملكته ولكن اذا كان الاختبار غير مرضي فان الميت يدمر بواسطة الملتهمة (Devouer of the dead) التي وصفناها سابقا. شكل رقم (٥).

وقد قال المصريون القدماء الكثير في وصف عقوبة من لم تثبت براءته في المحكمه, فهو بالاضافة الى حرمانه من دخول مملكة (اوزيروس) السعيدة الخالدة, سيظل في قبره ويظنيه الجوع والعطش أو يلتهمه ملتهم الموتى (2), أو قد يمزقه قضاة المحكمة بسيوفهم. (3)

وقد ورد في كتاب الكهوف (وهو مكان للعقاب الذي لا مهرب منه) تعرض شخصيات المدانين للتدمير التام, وتطرح أجسادهم للنيران الحارقة, بدلا من الأريج الطيب الذي يحيط بالمباركين يحيا المدانون في نتن الجحيم, وبدلا من التمتع بنور الإله سيسقطون في الظلام داخل المحن وهوات الأرض. وبدلا من أن يستيقظوا ويتجددوا يكونون مهدين بالعدم التام المطلق النهائي وهذه هي الميتة الثانية التي نتحدث عن أهوالها نصوص أدبية. ويخاطبهم الإله (رع):-

لقد قضيت بحذفكم وحكمت عليكم بالعدم

وهكذا يتجدد عقاب الموتى كلما اجتاز الإله (رع) العالم الآخر ليلة بعد ليلة, ولا يكون التواجد الذي يحكم على المعاقبين عدما, وإنما حرمان من الحياة المباركة في مملكة الموتى. (4)

أما من يخرج مبرءا في الحساب فيذهب الى نعيم وسعادة أبدية تسمى (دوات), حيث صورت إحدى متون الأهرام الحياة هنالك بهذه الكلمات:-
سوف يلبس الفائزون بالنعيم, أحسن الملابس الكتانية والأرجوانية
ويأكلون التين, ويشربون الخمر

١- هور نونغ أريك : وادي الملوك (افق الابدية , العلم الاخر لدى قدماء المصريين) , مكتبة مدبولي , القاهرة , ٢٠٠٢ , ص١٩٧-١٩٩.

٢- شكري محمد انور : حضارة مصر و الشرق الادنى القديمة , د.ط, القاهرة, د.ت, ص١٧٦.

٣- ارمان , اودلف :ديانة مصر , ترجمة د. محمد عبد المنعم ابو بكر و د. محمد شكري , مصطفى البابي الحلبي , القاهرة , د.ت, ص٢٥٩.

٤- هور نونغ أريك : وادي الملوك (افق الابدية , العلم الاخر لدى قدماء المصريين) , مكتبة مدبولي , القاهرة , ٢٠٠٢ , ص٢١٣-٢١٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

ويتضمنون بأحسن العطور.^(١)

فهناك:-

لن يجوع أحد.

ولن يبلى أحد.^(٢)

(مقارنة بين فكرة الخلود في مصر القديمة حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة)

اختلف الباحثون في آرائهم عن مدى تأثير الحضارتين المصرية القديمة والرافدينية ببعضهما في الأفكار والممارسات. فمنهم من أعطى الأولوية للحضارة الرافدينية وبفضلها على حضارة مصر القديمة. ومنهم من رأى العكس، ولكل فريق حجه وأدلته. وسنعرض بعضاً من هذه الآراء المتناقضة:-

قد يقال أن سومر اسبق من مصر، وأن مصر تحدثت إبتداءً من سومر اما بالحفر أو بالإقتباس. والإجابة أن العصر الهرمي في مصر يمثل أعظم وأرفع مرتبة حضارية في التاريخ اندلع في أوائل الألف الثالث ق.م، وأن جنوب العراق (سهل شعنار) لم يتألف ولم يتوهج إلا ابتداءً من النهضة السومرية الثانية التي أخذت تتدلع بعد سقوط إمبراطورية سرجون الأكدي زهاء القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد، فقد جاءت بعد عصر الأهرام. فلا ريب في أن مصر التي بنت الهرم وحنطت الجثة منذ مطلع الألف الثالث ق.م وكانت قد طورت العلمين الطبيعيين وبخاصة الكيمياء والرياضيات وخاصة الهندسة، في حين لا يعرف العراق مثل هذا المستوى من النهوض العلمي قبل ابتداء العصر الهرمي في مصر.^(٣)

ويؤيد هذا الرأي باحثون ومؤرخون كالمؤرخ الكبير (اليوت سميت) الذي يؤكد إنتقال الحضارة من مصر القديمة الى بلاد سومر، كذلك الأستاذ (برستد) اعظم علماء الماديات المصرية الأمريكيين الذي لا يؤمن بأسبقية الحضارة السومرية للحضارة المصرية.^(٤)

بينما يرى آخرون ومنهم (شوينفرت) أسبقية سومر على حضارة مصر القديمة، وأن عناصر من الثقافة المصرية مستمدة من البابليين والسومريين. حيث بدأت التأثيرات الثقافية والحضارية العراقية القديمة في وادي النيل بالظهور إبتداءً من العصر الحجري الحديث أي العصر الذي عرف بعصر ما قبل الأسرات الأوسط والمتأخر حتى نهاية الأسرة المصرية الثانية أي خلال عصور ما قبل التاريخ والتي أطلق عليها الأثاريون (نقادة الثانية)، ويشمل هذا العصر من الناحية الحضارية دور الوركاء الثاني، ودور جمدة نصر، وبداية عصر فجر السلالات السومرية، حيث إستعارت مصر آنذاك العلامات الصورية كوسيلة استخدمها السومريين للتدوين في عصر ما قبل الأسرات وعملت على تمصيرها في عهد الأسرتين الثالثة والرابعة

١- حسن، سليم : موسوعة مصر القديمة ، ج٣ ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ٥٣٠.

٢- حسن، سليم : موسوعة مصر القديمة ، ج٣ ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ٥٣١.

٣- بدج ، السيرولس : الديانة الفرعونية (افكار المصريين القدماء عن الحياة الاخرى) ، ترجمة يوسف سامي اليوسف ، دار منارات للنشر ، عمان ، ١٩٨٥ ، ص ٢٠-٢٢.

٤- ديورانت ، ول ، قصة الحضارة ، ترجمة محمد بدران ، ج٢ ، شركة نهضة مصر للطباعة و النشر ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٤٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

والعصور التالية عندما اتخذت الحضارية المصرية طابعاً مميزاً خاصاً بها وهو طابع مستقل تمام الإستقلال عن أي تأثير عراقي.^(١)

في حين أن الأبحاث العلمية والآثارية التي وصلت إلينا حتى الآن لم تقدم لنا أي دليل على أن العراقيين القدماء إستعاروا أيّاً من الحضارة المصرية ولم نجد من بين المظاهر الحضارية والثقافية في بلاد الرافدين ما يمكن إرجاعه إلى أصول مصرية، فتأريخ الحضارة في العراق القديم يثبت أن الثقافة العراقية تقدمت طبيعياً ولم تستعمل إلا مواد ووسائل محلية في الجزء الأكبر من العصر الشبهي بالكتابي والمتمثل كما أسلفنا في حضارة الوركاء وجمدة نصر والدور الأول من عصر فجر السلالات.^(٢)

ويرى آخرون أن في الألف الثالث ق.م لم تكن ثمار حضارة إلى جانب الحضارة المصرية سوى حضارة السومريين في بلاد الرافدين وبعض المراكز الفينيقية المتناثرة، ولم تكن الحضارة المصرية فريدة فحسب بل كانت قمة في حد ذاتها حتى بغياب الحضارة الفرعونية اللاحقة، وكانت مصر في ذلك الوقت قد إنتهت منذ قرنين من تحقيق وحدتها الجغرافية والسياسية على يد ملكها (ميناً) حوالي ٣٢٠٠ ق.م، وأخترعت الكتابة والحساب لتدخل بالبشرية مرحلة التأريخ المكتوب.^(٣) وينظر Georges Bargin.^(٤)

ومهما يكن الاختلاف في مدى تأثير الحضارتين ببعضهما وإسبقيه إحداهما على الأخرى في ذلك التأثير لأبد لنا أن نقر حقيقة لانقبل الاختلاف عليها ألا وهي الصلات القديمة بين الحضارتين الرافدينية والمصرية القديمة، وهذا اثر لا شك فيه، فهناك صلات نشأت بينهما موهلة بالقدم كرسنها الهجرة والتجارة والحروب، إسهمت إلى حد ما في انتقال المؤثرات الحضارية بينهما والتي دلت عليها شواهد موجودة في الحضارتين على السواء.

وما يهمنا في هذا البحث نظرة كلا الحضارتين للموت والحياة الأخرى، وإواجه الشبه والاختلاف في عقائد كل منهما بهذا المجال :-

إن دراسة مقارنة للاديان القديمة تظهر لنا وجود عناصر شبه وعناصر اختلاف في كثير من العقائد وتبين تفاصيل المعتقدات الدينية ، إن عناصر الشبه بينهما هي أكثر من عناصر الاختلاف . ولعل مرجع هذا الشبه هو انتشار الافكار من مركز ديني واحد أو من عدد قليل من المراكز كانت تعيش في ظروف متشابهة فالبيئة الطبيعية الشديدة البرودة والشديدة الحرارة والحياة الاجتماعية المحفوفة بالمخاطر، والقدرة الفعلية التي تمكن الإنسان القديم من تفسير ما يحيط به هي التي خلقت ظروف متماثلة انبثق منها الفكر الديني انبثاقاً أصيلاً ومستقلاً.

ومن ناحية أخرى يتضح لنا من نتائج التنقيبات الأثرية التي جرت في مناطق عديدة من العالم أن نشوء العقيدة الدينية وممارستها على نطاق واسع بين الناس كانت

١- ولسن ، جون: الحضارة المصرية ، ترجمة احمد فخري ، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص٨٧.

٢- باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج٢ ، مطبعة الحوادث ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٢٦.

٣- موسى ، محمد العزب : وحدة تاريخ مصر ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص٢٧.

٤- Gorges Bargin : Le secret de la Grand pyramid , P.٣٣

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

نتيجة التفاعل بين عامل الاصاله في الفكر وعامل الانتشار في التوزيع اثناء الحروب والهجرات و التجارة. (١)

وهناك مسألة مهمة وهي مسألة الاسبقية في نشوء الحضارات الناضجة في العالم، فحتى نهاية القرن وبداية القرن الحالي كان اعتقاد العلماء والناس بأن مصر هي اقدم بلد متحضر في العالم، ولكن الاكتشافات الأثرية المهمة التي جرت في العراق في النصف الاول من القرن العشرين اثبتت بان الحضارة الناضجة بكل عناصرها الاساسية قد بدأت في العراق قبل غيره من البلدان وقبل مصر بحوالي (٢٠٠ - ١٠٠) سنة متمثلة في حضارة المدن السومرية (الوركاء، وأور، ولكش، واوما، واريديو، وكيش). (٢)

وعودة الى اوجه الشبه والاختلاف في عقائد كل من المصريين القدماء وعقائد الرافدين والاقوام المجاورة الأخرى نجد ان في مصر القديمة اسطورة مماثلة لاسطورة (دموزي واينانا) فقد اقترن اسم الأله (اوزيروس) عند قدماء المصريين بخصب الأرض والزراعة، كما اعتقد السومريون مملكة العالم السفلي، تحكمها الآلهة (ايرشكيغال) بالأشتراك مع زوجها (نرغال)، وخصصت مينة (كوشي) المعروفة اليوم بـ (تل العمارنه) لعبادة الآلهة (ايرشكيكال) و زوجها (نرغال) وسميت هذه المدينة مدينة الأموات. وفي مصر القديمة كان (اوزيروس) إله الموت في العالم السفلي ويحكم أرواح الموتى في قاعة العدل. وفي المعتقدات الدينية الاغريقية يحكم العالم السفلي الذي تنزل اليه ارواح الموتى الاله (هيديرس) وهو ابن الاله (كرونوس) أي الزمن والآلهة (ريا) أي الأرض وهو احد الآلهة العظمى في اولمبس، والاله (هرمس) هو امين المجمع الأولمبي المقدس ورسول آلهته وهو الذي يقود الأرواح الى العالم السفلي. (٣)

لقد اعتقد العراقيون القدماء بان الموت نهاية لكل انسان وان الخلود غير ممكن الا للآلهة فالانسان مهما بلغ من قوة وجبروت فانه سوف يلاقي حتفه آجلا ام عاجلا، وما ملحمة كلكامش الا تأكيدا واضحا على هذا المبدأ الذي آمن به سكان وادي الرافدين ايمانا عميقا، وكيف ان هذا البطل قد استسلم في نهاية المطاف الى القدر بعد ان فشل في الحصول على الخلود على الرغم مما كان يتمتع به من صفات خارقة لعل من ابرزها ثلثي مادته من الآلهة. (٤)

لقد كانت القاعدة والعقيدة عند سكان وادي الرافدين القدماء أن الخلود في الحياة ميزة أستاذت بها الآلهة حيث أنها جعلت الموت نصيبا مقدرًا على البشر منذ خلقهم. (٥)

١- الدباغ، تقي: الفكر الديني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٤٤.

٢- كريمير، س.ن: هنا بدء التاريخ، ترجمة ناجيه المراني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة الاعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٦.

٣- الدباغ، تقي: الفكر الديني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٤٩-٢٥٦.

٤- باقر طه، و اخرون: تاريخ العراق القديم، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٣.

٥- باقر طه: ملحمة جلجامش، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بغداد، ١٩٧١، ص٣-٥.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

إن هذا الاعتقاد بأن الآلهة قدرت الموت على البشر يتضمن في معناه امر حتمي لا بد منه ويمكننا أن نلمس هذا المضمون في التعابير التي كان البابليون يستعملونها حين يتكلمون عن موت أحدهم (ذهب الى المصير)، أو إلهه ضمه أو أخذه إليه. ولقد تعددت الإشارات في ادب بلاد الرافدين القديمة الى حتمية الموت ونذكر من نصوص ملحمة كلكامش:-

عندما خلقت الآلهة الانسان

قدرت عليه الموت

بينما احتفظت لنفسها بالخلود^(١)

وفي مقطع آخر:-

ان الموت قاس لايرحم

متى بنينا بيتا يقوم الى الأبد؟

ومتى ختمنا عقدا يقوم الى الابد؟

وهل يقسم الأخوة ميراثهم لنبقى الى آخر الدهر؟

وهل تبقى البغضاء في الأرض الى الأبد؟

وهل يرتفع النهر بالفيضان على الدوام.

ولم يكن دوام وخلود منذ الأزل.

ويا ما أعظم الشبه بين النائم والميت.

الا تبدو عليهما علامات الميت؟

ومن ذا الذي يستطيع أن يميز بين العبد والسيد اذا جاء أجلهما؟^(٢)

وتخلوا النصوص الكتابية القديمة في بلاد وادي الرافدين من أي إشارة عن تخلص البشر من حتمية الموت باستثناء (اوتو - نيشتم) وزوجته وملك سبار السومري (انحدور) الذي ذكر نص دعوة الآلهة له لتعليمه فن التنبؤ عن المستقبل.^(٣) وهذا لايمكن اعتباره شذوذا عن مبدأ حتمية الموت ذلك لأن هؤلاء لم ينالوا الخلود لأنهم بشر وإنما لأنهم أصبحوا آلهة ودخلوا مجمع الآلهة بأمر من (انليل)، وهذا ما يبدوا واضحا من الرواية التي ذكرها (اوتو - نيشتم) نفسه عن الطوفان وجلجامش التي جاء يستفسر عن الكيفية التي نال بها الحياة الخالدة.^(٤)

ولقد قدم لنا مفكرو حضارة وادي الرافدين دليلين قويين واضحين على استحالة الخلاص من حتمية الموت بالنسبة للبشر أحدهما في ملحمة كلكامش والثانية في اسطورة (ادابا)، ومن هنا كان لا بد لحضارة وادي الرافدين من ان تستنبط قيما مقبولة تحرض الإنسان على الإنهماك بالحياة وبطريقة تجعله قادرا الى حد ما على تقليل خطورة الكارثة التي يحدثها الموت في نفسه.

١ - Sanders . N.K : The Epic of Gilgamech , penguin book , p. ١٠٢ .

٢- باقر طه : ملحمة جلجامش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص ١٢٥ .

٣- الاحمد ، سامي سعيد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، دار الشؤون الثقافية ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٧٦ .

٤- حنون ، نائل : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة الاعلام ، بغداد، ١٩٨٦ ، ص ٨٣

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

وتتلخص هذه القيم بما نستطيع ان نسميه بالخلود الممكن! والذي يتمثل ببقاء الذكر الحسن للأنسان بعد موته دون ان يرافقه بقاء دائم في الحياة أو أي نكران للموت. حيث كان لذلك تأثير عميق في حياة سكان وادي الرافدين ادى الى تطمينهم بان ذكرهم سيبقى بعد موتهم وهذه رغبة متأصلة لدى عموم البشر. وأشاع فيهم روح العمل المبدع لتحقيق الإنجازات الكبيرة التي تبقى بعد موت فاعلها فهي خير ضمان لاستمرار ذكره المقترن بها.^(١)

كما واختلفت ديانة السومريين عن المصريين القدماء في نقطة هامة, حيث كان السومريون يدفنون في اغلب الحالات تحت ارض بهو المنزل الذي يعيشون فيه وتحت احدى الحجرات ولو أنهم في بعض الحالات كانت لهم جبانات خارج المدينة. أما عقيدتهم في الحياة الاخرى بعد الموت فانها كانت غامضة, وكانوا يتصورون ان الموتى يعيشون في مكان مقبض تحت الارض مليء بالظلام والتراب, يذهب اليه الناس جميعا لا فرق فيه بين صالح ومجرم.

وانتشرت فيهم عقيدة بان الانسان اذا مات فانه يحتاج الى اهل بيته في الحياة الثانية. فحرصوا على ان يضعوا معه ما يجنبه الحياة في العالم الاخر بدون خدم وحيوانات, وقد وجدو في حفائر مقابر امراء اور الاوائل جثث الحرس والخدم من رجال ونساء والثيران ومازال مشدودا عليها في المركبات, قتلوها جميعا على باب حجرة الدفن لتلحق بسيدهم ولتستمر في خدمته بعد الموت.^(٢)

واراد اهل سومر واكد ان يجدوا جوابا على ما يطرأ على اذهان الناس في تساؤلهم عن الموت والحياة, فوضعوا قصصا بسيطة تحدثوا فيها عن مخاطر الراعي (انانا) عندما اصاب اغنامه العقم ولم تعد تلد له اغناما صغيرة, صعد انانا على ظهر نسر وتخذ طريق نحو السموات باحثا عن عشب اصل الحياة, وبينما كان قاب قوسين أو ادنى من تحقيق رغبته سقط ثانية الى الارض.

وقصة صياد السمك (ادابا) الذي اشتدت به ثورة الغضب, فكسر جناح الهة الريح الجنوبية عندما كسرت قاربه, فدعاه اله السماء الى عرشه وقدم الى (ادابا) خبز الحياة ومائها, ولكن ادابا سيء الحظ فاعماه الغضب وملأت الشكوك نفسه فرفض أن يأكل ما قدمه الاله له, وبذلك ضيع على نفسه وعلى بني الانسان جميعا الفرصة في الحصول على الكنز الاكبر وهو الخلود في الحياة.

وهناك قصة البطل كلكامش الذي خاطر واتى اعمالا عظيمة لكنه فشل ايضا في الخلود. ولم يؤمل ملوك سومر واكد في حياة سعيدة بعد الموت شأنهم شأن عامة الناس لان الخلود كان واقفا على الآلهة دون سواهم.^(٣)

ولم يكن الموت في عقيدة العراقيين القدماء مطلقا, وانما كان مجرد انفصال الروح عن الجسد, حيث اعتقدوا بانه بينما يستقر الجسد في القبر تنزل الروح الى عالم سفلي هو عالم الاموات حيث تبقى الى الدهر. وبتعبير آخر لم يعتقدوا بوجود

١- حنون ، نائل :عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، المصدر السابق ،ص٩٧-٩٨.
٢- برستد ، جيمس هنري ، انتصار الحضارة (تاريخ الشرق القديم)، ترجمة احمد فخري ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص١٦٨ .

٣- برستد ، جيمس هنري ، انتصار الحضارة ، المصدر السابق، ص١٨٣-١٨٤.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

قيامه او رجعة بخلاف بعض الاديان الأخرى , واكدوا على ضرورة الاعتناء بدفن الجثة وتقديم القرابين واقامة الشعائر على روحه وبعبكسه لا تشعر بالراحة في عالمها الآخر.

واعتقدوا ايضا بأن بقاء الجسد في القبر يجلب الاستقرار الى الروح. وفي ذلك التقاء مع العقيدة المصرية القديمة. فالجثث التي لم تدفن , وعملية نبش القبور وبعثرة عظام الموتى كل ذلك في اعتقادهم مدعاة لقلق الروح وعذابها . واكدوا ايضا بان الروح تبقى على صلة بعالم الاحياء فتسمع مايجري فيه لمدة سبعة او عشرة ايام بعد الموت, وهذا لم يرد في عقائد الموتى لدى المصريين القدماء, اذ جاء في احدى النصوص السومرية ان الملك (اورنمو), كان يسمع عويل بلاد سومر عليه بعد نزوله الى العالم السفلي. وان روح الميت حسب اعتقادهم تخرج احيانا من عالمها لمقابلة من تربطه معها روابط الصداقة والمحبة, وهي لاتفقد مشاعرهما واحاسيسها نحوهم كما حدث لانكيديو عندما خرجت روحه لمقابلة صديقه الحميم (كلكامش).^(١)

يتفق كل من العراقيين والمصريين القدماء في ان الانسان انما يتكون من جسد وروح , ولكنهما يختلفان في العلاقة ما بين هذين العنصرين (الجسد والروح), فالمصريون يربطون خلود الروح ببقاء الجسد سليما لذا بذلوا كل ما في وسعهم للمحافظة على جثث موتاهم , وتوصلوا الى التحنيط الذي يعد قمة ما ابتكره العقل المصري للحفاظ على الجسد, بينما يرى العراقيون القدماء ان الروح مستقلة عن الجسد تنفصل عنه بعد الموت دون ان تتأثر بحالة الجسد فيما بعد, فهي موجودة مهما كانت حالة جسد صاحبها بعد موته.^(٢)

يرى سكان وادي الرافدين في الموت انفصالا للروح عن الجسد. وعندما توضع جثة المتوفى في القبر فان روحه هي التي تنزل الى عالم الأموات, عالم الأرواح في العالم السفلي حاملة معها حسنات وسيئات صاحبها. اما صلة الروح بالجسد بعد الموت فتقتصر على ان الروح تكون غير معذبة في عالم الأرواح اذ اهتم الأحياء في دفن الجسد وفق الطقوس والسنن الدينية, وإذا ما ودعوا في القبر الزاد والأثاث, وإذا قربوا للآلهة الأضاحي في المناسبات, اما اذا أهمل الأحياء العناية بدفن الميت وفق السنن المطلوبة اونبش قبره فان روحه لاتستقر في عالم الأموات بل تتحول الى قوى شريرة وتخرج من العالم السفلي وتصعد الى العالم العلوي وتقلق راحة الأحياء على الأرض^(٣). وهنا يلتقي المصريون القدماء وسكان وادي الرافدين, حيث سلوك الروح التي لا يدفن جسدها وفق الشعائر ولا تقدم لها القرابين.ومن النقاط التي يلتقي عندها المصريون والعراقيون القدماء تحول الروح عند انفصالها عن الجسد بعد الموت الى كائن آخر بهيئة مخلوق له جناحان من

١- باقر طه و اخرون : تاريخ العراق القديم , جامعة بغداد , وزارة التعليم العالي و البحث العلمي , بغداد , ١٩٨٠ , ص ٢٤٨.

٢- حنون , نائل : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين , دار الشؤون الثقافية العامة , وزارة الثقافة الاعلام , بغداد, ١٩٨٦ , ص ١٠٧.

٣- الدباغ , تقي : الفكر الديني , دار الشؤون الثقافية العامة , وزارة الثقافة و الاعلام , بغداد , ١٩٩٢ , ص ٤٩.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

الريش، وكذلك تصور الأغريق للروح أثناء مغادرتها الجسد بهيئة انسان مجنح يقوده الإله (هرمز) الى مملكة الموت.^(١)

اما العالم السفلي فقد تصوره العراقيون القدماء بأنه يقع تحت الأرض وأنهم سموه بأسماء ونعوت مختلفة لعل من أبرزها أرض اللارجة حيث اعتقدوا بأن روح الميت تبقى محتجزة هناك الى أبد الدهر، والمفروض في الميت وبتعبير أدق روح الميت أن ينحدر الى العالم السفلي من القبر، ولكن بعض الأساطير تشير الى وجود بوابات في الأرض تطل على العالم السفلي من القبر تؤدي اليه، ومن ذلك البوابة الموجودة في مدينة الوركاء، كما اعتقد سكان وادي الرافدين بأن العالم السفلي مدخل يقع في أقصى الغرب حيث تغيب الشمس وبهذه النقطة يلتقون مع اعتقاد المصريين القدماء بأن عالم الموتى يقع في الغرب حيث تغيب الشمس، إلا أن العراقيون القدماء أكدوا أن لهذا العالم بوابة تقع في الغرب وأن هناك سلماً بين العالم السفلي والسماء تستعمله الآلهة في صعودها ونزولها. كما تصوروا العالم السفلي بأنه مكان مخيف ومظلم وان له سبع بوابات تحرسها آلهة معينة وان لهذا العالم قواعد وأنظمة خاصة به. فالذي يدخل ينبغي أن يمر ببواباته السبعة وانه لا يستطيع الخروج منه إلا بعد تقديم بديل عنه، ويظهر من الاسطورة السومرية المعروفة بأسطورة جلجامش وانكيديو والعالم السفلي ان هناك محرمات كان الواجب على النازل الى العالم السفلي ان يتجنبها، منها عدم ارتداء الملابس النظيفة أو لبس النعلين أو استعمال العطور أو حمل السلاح، وبعبءه فان صرخة العالم السفلي تحتضنه على حد تعبير النص السومري. وهناك اشارة في احدى الاساطير السومرية الى وجود نهر في العالم السفلي يبتلع البشر وان على الموتى عبوره في قارب ينقلهم الى مقرهم الاخير من عالم الاموات، ومن المعروف ان العالم السفلي لم يكن مقراً للاموات من البشر بل تجد فيه بعض الآلهة ايضاً وهذا ما يناقض مقر الآلهة في عقيدة المصريين القدماء حيث تكون السماء مقراً لارواحهم. وان وجود الآلهة في العالم السفلي لدى العراقيين القدماء اما بسبب وظائفهم التي تحتم عليهم البقاء هناك واما مجبرون لسبب ولاخر مثلاً حدث للاله (انليل) الذي فرضت الآلهة النزول الى العالم السفلي كعقوبة له، وكذلك الاله (دموزي) الذي كان يقضي فصلي الصيف والخريف في العالم السفلي ثم يخرج مجدداً للحياة في فصل الربيع.^(٢)

كما اعتقد العراقيون القدماء بوجود سلم للآلهة يصل بين السماء وعالم الاموات، ولعالم الموتى سبعة أسوار يقع خلفها قصر آلهة العالم السفلي، وبعد العالم السفلي المسمى (خويور) الذي على الموتى عبوره يأتي سور العالم السفلي المسمى (كانزر)، واطلق العراقيون على العالم السفلي اسماء عدة امثال المدينة العظيمة (الاراللو)، أرض اللاعودة (كوتو)، بيت دموزي، بيت الأسر وأرض الظلم، والأرض السفلى، والأرض الفسيحة والخربة، والسهل، والصحراء، والقفور،

١- حنون، نائل: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة الاعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ١١٠-١١٢.

٢- باقر، طه و اخرون: تاريخ العراق القديم، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٦.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

والأرض البعيدة، وأرض النخب، والمحل الكبير تحت الأرض، وهو عالم مظلم يأكل فيه الموتى الطين، ولا يرون النور ويرتدون الريش كالطيور، ويتساوى فيه الملوك والحكام والعامة.^(١)

وهو تصور يختلف عن رؤية المصريين القدماء للعالم الآخر بنعيمه وجنانه الفسيحة حيث يتمتع المتوفي هناك بأصناف الأطعمة التي يحبها ويمارس الهوايات التي يستمتع بممارستها، بالإضافة الى عدم تساوي الملوك الآلهة مع عامة الناس بعد الموت.

يمثل العالم السفلي في عقيدة العراقيين القدماء الطبقة الأخيرة من الأرض، وتمتد المياه الجوفية العميقة فوق سقفه، وله منافذ عدة، المنافذ الأولى من القبر، والمنفذ الثاني من أي حفرة في الأرض، والمنفذ الثالث من المدخل الرئيسي في مدينة الوركاء.^(٢) حيث تلقت قداصة هذه المدينة (الوركاء) مع قداصة مدينة (ابيدوس) المصرية القديمة التي أصبحت أمنية كل مصري ان يدفن بها خاصة اثناء حكم الأسرة السادسة، حتى ينال القدسية من موطن (اوزيروس) اله القيامة العظمى.^(٣)

اما عن عالم الأموات فيقول العراقيون القدماء بأنه عالم مخيف بهيئة مدينة تحرسها الشياطين ومن أسمائه (كيجال) والأرض التي لا رجعة منها، وتحكم هذه المدينة آلهة قاسية هي (ايروش كيجال) أي ملكة العالم السفلي، وتساعد في حكمها لملكة الأموات مجموعة من الآلهة والشياطين والكتاب لتسجيل الموتى.^(٤)

كما ويلتقي كل من العراقيين والمصريين القدماء بما يقدمونه من مأكّل ومشارب لموتاهم وان اختلف المصريون القدماء عن العراقيين بأن استعاضوا عن الأطعمة والأغذية الحية بصورها المنحوتة او المرسومة، وهذا ما لانجده في حضارة وادي الرافدين، كما والتقوا بتصورهم للأرواح التي لاتقام من اجلها الطقوس ولاتقدم من اجلها الأطعمة والأشربة والقرايين بأن يكون طعامها الطين وشرابها الماء العكر، وخروجها على شكل اشباح لالتهام النفائات والحاق الضرر بالناس الأحياء.

وهناك اعتقاد آخر لدى العراقيين القدماء لم نجده عند قدامى المصريين وهو علاقة عدد الاولاد في الحياة الدنيا باستقرار الروح في عالمها الآخر. حيث يعد الانسان الذي له اولاد كثيرون اكثر حظوة في العالم السفلي لانه اقرب منزلة من الآلهة. وربما ان هذا الاعتقاد نابع من ان الذي يخلف ذرية كثيرة العدد ستكون

١- الاحمد، سامي سعيد: المعتقدات الدينية في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ص ٧٩-٨٠.

٢- الدباغ، تقي: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص ٤٩-٥٠.

٣- بيكي، جيمس: الآثار المصرية في وادي النيل، ترجمة لبيب حبش و شفيق فريد، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٥٨.

٤- الدباغ، تقي: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص ٥٠.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية

والعقائدية

فرصته كبيرة في الحصول على مزيد من القرابين والنذور من ابناءه بعد موته مما يكون سببا في جلب السعادة الى روحه في عالم الأموات. (١)

اما بخصوص فكرة البعث والخلود فلا يوجد ما يشير اليها عند سكان وادي الرافدين, وبتعبير آخر فان روح الميت كانت في اعتقادهم تبقى منفصلة عن الجسد ولا تعود اليه اطلاقا, وهذا يختلف عن ايمان المصريين القدماء بعودة الروح الى الجسد في الحياة الأخرى. ولكنهم من جهة أخرى اعتقدوا بإمكانية بعث وقيامة الآلهة نذكر منها على سبيل المثال عودة إله الخصب دموزي الى الحياة في موسم الربيع بعد أن يقضي نصف عام في عالم الأموات, وهذا يشابه الى حد ما (اوزيروس) إله الخضرة والخصب عند المصريين القدماء, وعودة إله الخصب (عشتار) الى الحياة أيضا بفضل إله الحكمة (أنكي) بعد أن تموت في رحلتها الشهيرة الى العالم السفلي. (٢)

اما فكرة الحساب والثواب فهي ليست على درجة الوضوح عند سكان وادي الرافدين على عكس ما هو عليه عند المصريين القدماء. والراجح ان سكان وادي الرافدين اعتقدوا ان العقاب والثواب زمينان أي يكونان في الحياة الدنيا, وان الحصول على رضا الالهة عن طريق اطاعتها واقامة شعائرها هو السبيل للحصول على الثواب وتحقيق حياة سعيدة وبعبكسه فان غضب الآلهة كان مدعاة لانزال العقاب مما يسبب البؤس والشقاء في حياة الافراد. (٣)

ان اعتقاد المصريين القدماء في الحساب ساعد على ازالة التوتر من حياة المجتمع المصري القديم وبلورة المثل العليا والنظر باستصغار الى هموم الدنيا, والايمان بأن الشر مهما طال انتصاره لابد ان يكون هناك نهاية له حين تنقلب الآيه بعد الموت .

اما فيما يخص حضارة وادي الرافدين القديمة فان الاعتقاد الراسخ لديهم بأن عالم الأحياء هو دار العقاب والثواب وان العالم الآخر ليس ألا مكانا لاقامة الموتى الدائمة بشكل متساو بين الأخيار والاشرار جعل سكان العراق عزلا عن اي ضمان بانهمزام الشر بالحياة الأخرى في العالم السفلي و في انصاف المظلومين وثواب الخيرين , وهذا ما حمل الحياة في ظل حضارة وادي الرافدين بكل ادوارها شحنات من القلق والتوتر والتساؤلات البائسة اضافة الي نوع من الشعور بالأحباط. (٤)

خاتمة المبحث

بعد هذا العرض المفصل لعقائد المصريين القدماء في الخلود والحياة الأخرى والذي شمل فكرة الخلود واسباب نشوئها ومراحل تطورها , ومايتعلق بها من افكار ومفاهيم وآليات شكلت بمجملها ديانة مصر القديمة , واصبحت بمجملها ديانة مصر

١ - باقر طه و آخرون : تاريخ العراق القديم ، جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٢٤٠.

٢- باقر طه ، و آخرون : تاريخ العراق القديم ، المصدر السابق ، ص٢٥.

٣- باقر طه و آخرون : تاريخ العراق القديم ، المصدر السابق، ص٢٥.

٤- حنون ، نائل : عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة الاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٥٩.

الفصل الثاني.....المرجعيات الفكرية والعقائدية

القديمة واصبحت بمجموعها المرجعيات الفكرية والعقائدية لفنون مصر القديمة. حيث فكرة الخلود المحور الذي دار الفن في فلكها, واسهم بفاعلية في صياغة رموزها لذا فقد ظل بالمقام الأول في قبور المصريين القدماء , فما من شيء طور الفن في مصر بقدر ما طورته شهوة الإنسان المصري القديم للحياة الأخرى, فمن وحي هذه العقيدة انطلقت افكار الفنان نحو البداع وتفجرت بهديها طاقاته الخلاقه ليضع شواهد حضارته الخالده.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

يعد الفن من أقدم الرسائل التي استخدمها الإنسان عونا له في صراعه مع الطبيعة. فمنذ النشأة الأولى كان الفن سلاحا سحريا بيده في مسعاه الرامي الى السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لسلطانه بما يضمن له الديمومة والبقاء وسط عالمه المحفوف بالمخاطر وإيجاد حالة من التوازن بينه وبين العالم الذي يعيش فيه.^(١) في محاولة لتبديد هواجس الخوف والقلق الذي تثيره الطبيعة الخطرة المجهولة المرهوبة في نفسه.

لم تكن للفن آنذاك علاقة معروفة بالجمال، غير الوظيفة السحرية التي يؤديها للجماعة من أجل البقاء. ومع تطور الانسان تبدلت وظيفته بتأثير من العلم والدين، فكانت تأثيراته تتبدل بحسب الفترات التاريخية التي مر بها. لذلك لا نستطيع اعتبار الفن نتاجا فرديا بل جماعيا يعبر عن قوى انتاجية لفترة تاريخية معينة، وهذا ما يؤكد لنا أن الفن يشكل عودة الفرد نحو الجماعة. فهو يساعد الانسان على فهم واقعه ويجعله أكثر انسانية وتطورا لخدمته.^(٢)

مما لا شك فيه ان ظهور التصورات الدينية تمثل مرحلة جديدة في حياة الفن وحياة الانسان على السواء، فمن هذه التطورات وحولها نشأت الاساطير التي تعتبر اقدم شكل قصصي عرفه الانسان، ثم جاء الفن لكي يجسم بالصور والتماثيل هذه الاساطير، وليصبح الفن ذا مضمون بعد ان كان مجرد صنع ادوات الصيد واواني الطعام والاسلحة وغيرها من وسائل حياة الانسان البدائي.

ومنذ ظهور هذه التصورات تأسست الرابطة بين الفن والدين، واصبح الفن في جوهره وسيلة مادية لبلوغ واظهار القوى الروحية وادخالها في عالم الحس، فالفن يعمل على اقامة الاتصال بين الحقيقتين اللتين تنازعا ان الانسان، الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيا روحه.^(٣)

وفي مصر ومنذ العصور البدائية لم يكن للفن أي هدف جاد غير مرتبط بالدين، وهذا يأتي في الدور الذي لعبه الدين في الحياة المصرية عموما لدى شعب يعجز عن التمييز بين الفكر الديني والفكر السياسي، وينظر الى كل مظهر من مظاهر الحياة الخاصة والعامة من خلال نمط من المعتقدات والشعائر الدينية التي تستبعد ما يمكن أن يطلق عليه النظرة العلمانية.^(٤)

إن المفاهيم الدينية والروحانية الصادرة عن سلطة الكهنوتية مرهوبة الجانب قد وضعت للفن في مصر طوال التاريخ القديم اطرار و حدود لم تسمح له بتخطيها أبدا، ومن الصعب أن تجد حضارة يتم فيها مثل هذا التوافق التلقائي بين الكهنة الذين يخلقون العقيدة الإلهية وبين أولئك الذين يتولون التعبير عنها تعبيراً تصويرياً، هذا التوافق والانسجام لا بد ان يوجه روح الشعب الى أن يتقبل بفطرته تلك المبادئ والعقائد المتصلة بالحياة الأخرى وبدوام الحياة بعد الموت طالما إن

^١ - فيشر ارنست: ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١ ص ٤٧-٤٨.

^٢ - عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس، لبنان، طرابلس، ١٩٦٦ ص ١٠-١٦.

^٣ - ويج، رينية: الفن تأويله وسبيله، ترجمة صلاح برمدا، ج^١، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص ١٠٤.

^٤ - لويد، ستين: الشرق والفنان، الهيئة المصرية للكتابة، القاهرة، د. ت، ص ٢٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

تلك المفاهيم قد أتت الى الكهنة والى الشعب من المصادر الداخلية نفسها، ومن الأوفق أن لانرى في هذا قانونا مفروضا على تفكير الانسان وعقليته، وإنما هو ارتضاء مشاعر الإنسان لهذه العقائد، تلك المشاعر التي تتيح للفنان في داخل الحدود الواجبة المرسومة التي لا يستطيع تجاوزها أن يعبر عما يختلج في نفسه من نوازع بسيطة وعميقة وعن نبضات روحه المتقدة. ^(١)

حتى صار الدين في مصر القديمة والدين هنا الخبرة الذاتية التي اكتسبها المصري القديم لاصيغة رياضية مفروضة عليه، محور الأدب والفن، وأساس النظام الاجتماعي كله. ^(٢)

فللمصريين القدماء السبق في فلسفة الوجود حتى أصبحت عقيدتهم في ذلك منطلق عقائد الأمم وفلسفتها، وهذا ما اعترف به كبار فلاسفة اليونان لاحقاً. ^(٣) وينظر كريم متي ^(٤)

وبالرغم مما تتمتع به فنون مصر القديمة من قدر كبير من التعبير الجمالي المجسد في الأشكال الفنية ولكننا نرى أن الدفق الرئيسي للطاقة الجمالية إنما ينصب داخل قنوات دينية. لأن الحياة العاطفية والروحية للجماعة تنظم برعاية السلطة الدينية المسيطرة. ^(٥) على اعتبار أن البنية الزمانية للفن تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حياً، وتبعاً لذلك فقد ذهب علماء الجمال الى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد أن تدخل في تكوين العمل الفني وهي على التعاقب : المادة، الموضوع، التعبير. ^(٦)

وقد كانت جميع هذه العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني خاضعة لأفكار العقيدة الدينية للإنسان المصري القديم ومفاهيمها وبشكل لا يسمح للفنان بتخطيها مطلقاً.

لقد انتهى التفكير الديني بالمصريين القدماء ومنذ وقت مبكر الى عقيدة الخلود، أي العودة الى الحياة مرة أخرى بعد الموت، فبالنسبة للمصري القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التي دار الفن بكل أشكاله في فلكها، فقد صاغ رموزها منذ وقت مبكر، وحفل بالمكان الأول في القبور التي تدفن فيها أجساد الموتى. ^(٧)

حتى صارت عقيدة المصري القديم في حياة أخرى ينبوع جميع الفعاليات في مصر القديمة فهي التي أعطت للفن المصري القديم طابعه المميز وشخصيته الواضحة. ^(٨)

^١ - ديروش، كرستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمد خليل النحاس واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٤-١٥.

^٢ - محمود، زكي نجيب: الشرق والفنان، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ت، ص ٢٥.

^٣ - بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٥٨، ص ١٠.

^٤ - متي، كريم: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧١، ص ٤٠.

^٥ - ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة فارس فكري ظاهر، دار التعليم، بيروت، ١٩٧٥، ص ٧٠.

^٦ - إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، ص ٣٣.

^٧ - اسماعيل، عز الدين: الفن والأنسان، دار التعلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ٣٤.

^٨ - الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٥٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

وبغية الوقوف على مدى تأثير فكرة الخلود هذه في فنون مصر القديمة، وتشخيص الأثر الذي وصمته تلك الفكرة في الأعمال الفنية. اعتمد الباحث في تقسيم الفن المصري القديم على ما اتفق عليه أغلب الباحثين والآثاريين والعلماء المختصين بالمصريات، مراعيًا الأعمال ذات الصلة المباشرة بموضوع البحث والتي تعكس بشكل جلي فكرة الخلود وعلى ما يأتي:

أ- فن العمارة :-

ارتبطت حضارة مصر القديمة أكثر من أي حضارة أخرى بالمعتقدات الدينية، والتي كان من نتيجتها بناء المقابر والمعابد، فقد كرس المصريون القدماء قدرًا كبيرًا من اهتمامهم لإعداد المدافن لتكون مسكنًا ملائمًا تحيي فيه الروح بعد الموت حسب اعتقادهم في استمرار الحياة بعد الموت.

حيث أصبحت الحياة الأخرى تستقطب أفكار المصري القديم ليسجل في ذلك سبقًا عقائديًا وفلسفيًا لم يبلغه من قبل أحد غيره، وقبل أن تأتي الأديان السماوية الرئيسية (المسيحية والإسلام) لتؤكد هذه الحقيقة، إن إقرار الإنسان المصري القديم بوجود الحياة الأخرى يتفق مع آراء الفلاسفة المعاصرين الذين آمنوا بوجود الله وعلى رأسهم عما نوثيل كانت imma nuel kant حيث قال إن لم تكن هناك حياة أخرى يكتمل فيها تحقيق المثل الأخلاقية لما أصبح لهذا العالم معنى.^(١) فما من أمة قديمة أو حديثة عنيت بأمر موتاهم عناية المصريين بموتاهم، وما دعا المصريين إلى بذل جهدهم و ثروتهم في إعداد مقابرهم أو منازلهم الخالدة على حسب التعبير المصري القديم.

لقد كان المصريون يعدون المقابر بيوتًا لهم، حتى أطلقوا عليها اسم البيت الأبدي، ومهما اختلف نظام المقابر وتعددت طرق بنائها فكلها كانت بيوتًا أعدت لتضمن لساكنيها طيب الحياة وخلودها.^(٢)

لم تكن المقابر في عصر ما قبل الأسرات سوى حفر بسيطة، إما بيضوية أو مستديرة، وكانت عمقها لا يتجاوز المترين عادة على أنها كانت تختلف اتساعًا أو ضيقًا حسب مقدرة الشخص ورغبته. فمنها ما حفر مستطيلًا وبلغ طوله أربعة أمتار وعرضه متران ولم تنشأ على هذه الحفر أبنية أو مشاهد، على أنه في أواخر عصر ما قبل الأسرات كانت تغطي الجثة بملاط من الطين ثم تهال عليها الرمال أو كانت تحاط بالمقبرة ببناء بسيط من الطين .

وكانوا يضعون حول الجثة أثاث الميت الجنائزي وهو مجموعة من الأواني توضع فيها اللحوم والخضر والحبوب وخاصة الشعير و الأشربة وغيرها. مما يدل على أنهم يؤمنون بحياة مقبلة خالدة، وإلى جانب هذه الأواني مجموعة من أدوات الحرب كالرماح والأسنة والسهام ومجموعة من أدوات الزينة والعقود.

ولكن منذ عصر الأسرات الأولى نجد أحجام هذه المقابر تكبر وتزداد طولًا وعرضًا وعمقًا، وتجد الملوك لا يكتفون بحوائط اللبن مسقوفة بأخشاب، بل أخذوا

^١ - حنفي، حسن: الدين في حدود العقل وحده لكانت (تراث الإنسانية، المجلد السابع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٢٢٣.

^٢ - كمال، محرم: تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ٥٨.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

يفرشون أرض المقبرة، ثم يضعون درجا سلما من اللبن يهبط الى أسفل الغرفة. ثم يبنون حول الغرفة الرئيسي سلسله من الغرف الصغيرة تخزن فيها آواني الحبوب واللحوم والفواكه وقدر الطهي والزيت والسوائل وكذلك الأدوات والعقود والاساور الخ^(١)

وفي عصر الدولة القديمة ظهرت المصاطب، فمنها يتراوح ارتفاعه بين عشرة أمتار وثلاثة عشر مترا ويبلغ طوله خمسين مترا وعرضه سبعة وعشرين مترا، وفيها مالم يتجاوز ارتفاعه ثلاثة أمتار، وعرضه خمسة أمتار وطوله ثمانية أمتار وأوجهه الأربعه منحدره.

والمصاطب هذه أبنية مستطيلة الشكل يكثر وجودها في جبانة ممفيس التي تعد أكبر جبانة في العالم وكانت خاصة بممفيس أكبر المدن المصرية في ذلك الوقت وما جاورها من القرى والضواحي.

والمصاطب إما أن تكون مبنية من اللبن أو الحجر الجيري. وقد يرى البعض أن المصاطب اهرامات غير كاملة.^(٢)

وكان يشترط في المصطبة أن تواجه جدرانها الجهات الأربعة الأصلية، وأن يجري محورها الرئيسي من الشمال الى الجنوب. ولكن البناء في الواقع لم يبدي عناية ظاهرة في الإتجاه صوب الشمال تماما. وعلى ذلك كان اتجاه المصاطب الى الجهات الاربعة غير دقيق احيانا .

وأقيمت المصاطب في الحيزة بطريقة منظمة، يفصل بينها شوارع مستقيمة، على حين يقترب بعضها من بعض في جهات وبيتعد بعضها من بعض في جهات أخرى، وكان بابها يواجه الشمال أو الجنوب في المعتاد لأن المصريين كانوا يجتنبون توجيهها الى الغرب .

وكان يجب أن يكون للمقبرة بابان أحدهما للميت والآخر للأحياء، أما في الواقع فلم يكن باب للميت سوى فجوة في الحائط طولها أكبر من عرضها يطلق عليها إسم الباب الوهمي. أما باب الأحياء فكانت تختلف أهميته تبعا لمساحة الحجرة التي يوصل إليها.

ويكون الباب في الغالب بسيطا تزين جانبيه نقوش تمثل الميت وتعلوه عتبة محفور عليها اسمه ولقبه.^(٣)

لقد رأى المصريون القدماء أن ينقشوا رسوم القرابين على جدران المزار زعما منهم أن هذا يغني الميت عن القرابين نفسها، فإذا رأى القرين نفسه مرسوما على الجدران يأكل ويشرب فإنه اكل وشرب!.

وعندما قبل الناس هذه الفكرة واتخذوها سار رجال الدين والفنانون في تفسيرها شوطا بعيدا، فلم يكتفوا برسم المآكل والمشارب على الجدران، بل أضافوا اليها رسم ممتلكات الميت وقطعانه وخدمه وعبيده، وقصره وكل ما ينعم به في

^١ - كمال محرم تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦١

^٢ - كمال محرم تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦٢

^٣ - كمال محرم تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦٤

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الحياة الدنيا، وبذلك لم يكن ثم داعي الى وضع اللحوم بل كان يكفي على اعتقادهم رسم ثور أو غزال يقطع القصاب فخذة أو صدره مثلاً. ويرسمون الى جانب هذا رعاة الثور، وصائدي الغزال وهكذا الحال بالنسبة للخبز فهم يرسمون عملية حرث الأرض واعداد البذور ثم نمو النبات وحصاده وتذريته وخزنه وطحنه..... الخ^(١).
أما صاحب المقبرة – الميت- فكان يرسم رسماً كبيراً جداً يمثل مثله مشرفاً على خدمه وعبيده وعلى هذه المناظر كما كان يشرف عليها في أثناء الحياة. لأنهم كانوا يعتقدون أن أداء الصلوات وقراءة النصوص الدينية تحول رسوم هذه الأدوات والمناظر الى أدوات ومناظر حقيقية فيحيا الميت ويأكل ويشرب محاطاً بكل ما كان له في دنياه الغابرة^(٢).
وعلى مقربة من غرفة المزار الى الجنوب أو الى الشرق قليلاً منفذ ضيق في البناء أسماه علماء الآثار المصرية (السرداب) ولا يوجد في بعض الأحيان أي اتصال بين السرداب وباقي أجزاء المصطبة فهو محاط بالجدران من كل جانب.

وكان يوضع في السرداب تماثيل أو أكثر من تماثيل الميت، إذ كان المصريون يعتقدون أن هذه التماثيل هي ضمانات مؤكدة لا تفوقها في هذا إلا المومياء نفسها لحياة المتوفى المستقبلية. لأنهم كانوا يخافون بالرغم من تحنيط الجثث أن تتحلل وتتلاشى أجزاؤها، أو أن يغير عليها مغير يريد أن يثأر أو ينتقم أو يريد أن يسلبها ما تحمل من ذهب وجواهر فيشوه معالمها فتبيد، وإذا بادت الجثة لم تجد الروح مقراً لها تأوي اليه فيموت الشخص ميتة أليمة بشعة. فلكي يتجنبوا هذه الميتة الثانية البشعة التي سببها انعدام الجثة أو تلاشيها، وضعوا هذه التماثيل التي تحاكي صاحبها أدق المحاكاة في السمات والقوام والملابس. وزادها تعريفاً بكتابة اسم صاحبها عليها حتى يتعرف عليها القرين ويحل فيها اذا فنيت الجثة. وكلما تعددت هذه التماثيل الصلبة زاد ضمان بقاء القرين.

وكانت هذه السرداب التي توضع فيها التماثيل مخبوءة عن الأنظار في سجنها المظلم، تحفظ وديعتها في مأمن من أذى المنتقم أو السارق، وفي الوقت نفسه تتصل بالغرفة التي يجتمع فيها الأصدقاء والأقارب ولا تفصلها عنها سوى أحجار قليلة^(٣).

فكان المنفذ المثقوب في الحائط القائم بينهما، بين المزار والسرداب في أغلب الأحيان يسمح بمرور رائحة الفواكه وعبير ودخان الضحايا المحروقة في الغرفة المجاورة فيحملها الهواء إلى خياشيم هذه التماثيل.

لقد اقتصررت وظيفة السرداب على أن يكون مأوى حصيناً للتماثيل، وتسعة أعشار تماثيل المملكة القديمة الموجودة في المتحف المصري الآن والمستخرجة من صقارة كانت من هذه السرداب. وحتى نصل إلى موقع الجثة أي إلى غرفة

^١ - كمال محرم تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦٥.

^٢ - كمال محرم تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦٦.

^٣ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦٧.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الدفن، حيث تبدأ المسيرة إلى تلك الغرفة بـ(البئر)، والبئر حفرة مربعة أو مستطيلة ولا تكون مستديرة أبدا تقع في نهاية الغرفة التي توضع فيها الموميا، ولكي يصل المرء إلى فتحة البئر لابد أن يصعد إلى سطح المصطبة.^(١)

ولما لم يكن للمصطبة درجات سلم في الداخل والخارج كان من العسير بلوغ فتحة البئر، ولما يكون هذا الأمر ميسورا إلا في مقابر قليلة أهمها مقبرة (تي) حيث تنحدر البئر من أرض أكبر الغرف الداخلية، والبئر هذه مسدودة سدا محكما بأحجار مستوية ضخمة، يبلغ متوسط عمق البئر ١٣ م وفي بعض الأحيان يصل عمق البئر إلى ٢٢ او ربما ٢٧ م.

وبما أن البئر تبدأ من سطح المصطبة وتنتهي في غرفة الجثة المنحوتة في الصخر الذي تقوم عليه المصطبة ثانيا. والجزء المشيد من البئر فوق الأرض مبني من حجارة كبيرة مهندمة.

وكان الوصول عادة إلى غرفة الدفن يستدعي أن يوثق المرء نفسه بحبال تتدلى به إلى قاع البئر، وعندما يصل إلى نهاية البئر، يبدأ بالسير في دهليز صغير شق في الصخر لا يسمح بمرور المرء منتصبا. ثم يتجه إلى الجنوب الشرقي إلى أن يصل إلى كهف صغير هو غرفة الدفن بالمعنى الأخص أعني الغرفة التي اقيم من أجلها كل هذا البناء.^(٢)

ويعنى بغرفة الجثة عناية فائقة، ولكنها وجدت خالية من الزخرفة والنقش، وفي إحدى أركان غرفة الدفن كان يوضع التابوت المصنوع من الحجر الجيري أو الجرانيت الأحمر، او من البازلت الأسود في بعض الأحيان، وهو مستطيل الشكل ذو غطاء مقبب السطح مربع الأركان، وكان يكتب على التابوت في بعض الأحيان اسم الميت وألقابه، ولما تجده مزخرفا برسوم ونقوش.

والأشياء التي وجدت بغرف الدفن هي أواني العطور من المرمر، أكواب يصب فيها الكاهن نقطا من مختلف السوائل المقدسة التي يقدمها للميت، أباريق للماء حمراء كبيرة من الفخار، مسند للرأس يتكى عليه رأس النائم وهو من الخشب أو الحجر ويقابل الوسادة عندنا، ثم لوحة الكتابة، وقد وجدت في بعض الغرف قرايين مستديرة من المرمر، وعندما توضع الجثة في التابوت كان يلصق الغطاء بالجص، ثم يقيمون جدارا على مدخل الدهليز يسده ويردمون البئر إلى أعلاها بخليط من الرمل والتراب وشظايا الأحجار، ثم يرشونها بالماء فيتجمد ويصير كتلة واحدة صلبة لا يمكن إختراقها.^(٣)

تعتبر منطقة صقارة من أغنى المناطق بالمصاطب المختلفة ومن أهم هذه المصاطب مصطبة (كاعير) و(نفرحتب) و(تي)، وهذه الأخيرة تعتبر من اجمل الأمثلة للمصاطب، حيث نرى على حوائطها مناظر متعددة وملونة من الحياة اليومية العامة. ووصلت النقوش في هذه المقبرة إلى درجة عالية من الجمال والرقعة ودقة التعبير سواء في رسم الإنسان أو الحيوان أو الطيور. لقد كانت المصاطب

١ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٦٨

٢ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٧٠

٣ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٧٠

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

هيكلًا مستطيلًا من الطابوق.^(١) يحتوي على غرفة داخلية مبنية فوق غرفة الدفن السفلى، وكانت واجهاتها مزينة بمختلف الأشكال المعقدة مثل الدعامات والتجاويف وهو أسلوب معماري عد بعض الاثاريين خصائصه التي تعود بلا شك الى بلاد النهرين أول دليل وأصح على الاتصال بين البلدين.^(٢) وفي القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد اقام المهندس المعماري (أمحتب) للملك زوسر- الأسرة الثالثة أول بناء من الحجر وهو هرم سقارة المدرج، شكل رقم (٦)

وحوله بنا (أمحتب) مجموعة رائعة من المباني الجميلة من الحجر الجيري حلت بأعمدة رشيقة مضلعة يخيل لمن يراها انها لا تختلف عن الأعمدة اليونانية التي بنيت بعد ذلك بنحو الفين وخمسائة سنة.^(٣) ولعل المملكة القديمة بدأت مع السلالة الثالثة، بيد أن خصائصها الكاملة لم تتوضح حتى السلالة الرابعة التي يبدأ فيها عصر بناء الأهرام، وهو عصر شكلاني نالت فيه جميع الدلائل الأولية التي تشير الى الفرعونية أو الطبيعية وحلت محلها مباديء وأعراف تسلطية، وما ان بدأ تأثير هؤلاء المستبدين والمتنفذين الفكري حتى تبلورت صورة الفن المصري تبلورا محددًا.^(٤)

فبعد قرن من الزمن على بناء الهرم المدرج، حيث تراءى للملك زوسر صاحب الهرم المذكور أن يضع فوق هذه المصطبة مصاطب أخرى، كل واحدة أصغر مما قبلها حجما، فأثر ذلك تأثيرا قويا في تاريخ الفن لمصري عامة، وفن العمارة خاصة، حيث نشأ بذلك الهرم المدرج المعروف في سقاره، والذي هو حلقة الوصل بين المصطبة والهرم.^(٥)

بعد قرن على هذا البناء أقام المصريون الهرم الأكبر في صحراء الجيزة وهو واحد من أهرام الجيزة الثلاثة المعروفة وأكبرها والذي بناه الملك (خوفو) شكل رقم (٧).

لقد كانت الأهرام مقابر لملوك مصر. ويتفق العلماء والآثاريون أن الهرم الأكبر ليس قبرا ملكيا وإنما هو ذو قيمة مترولوجية (مقاسية) عجيبة قد بني منذ أربعين قرنا (كمركز ضروري تحفظ فيه أدوات مادية يعتمد عليها الناس على مدى الأزمان وتعاقب الامم في مقاييس الطول، والنقل، والوزن، والمقاومة.... الخ).

١ - الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٩٠.
٢ - لويد، ستيفن: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص ٧٤.
٣ - الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٩٠.
٤ - لويد، ستيفن: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص ٧٤.
٥ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ٧١.

هرم الجيزة الأكبر:-

يعد أكبر أهرام الجيزة الثلاثة بناه عام ٢٩٠٠ قبل الميلاد أول ملوك الأسرة الرابعة الملك (خوفو)،

تبلغ مساحة قاعدته ١٣ فداناً، أستعمل في بناءه ٢٣٠٠٠٠٠ قطعة من الحجر متوسط زنة الحجرة الواحدة ٢,٥ طن ، يتكون من ١٢٨ مدماكاً.^(١)

يبلغ طول جانب الهرم ٢٣٠,٣٥ م، وارتفاعه ١٤٦,٥٩ م، وارتفاع الأوجه المائلة ١٨٦ م، وزاوية ميله ٥١° وتبلغ كتلة البناء ٥٢١,٠٠٠

٢ متراً مكعباً، وقد أخذ أحجاره من أرض الصحراء نفسها ولكن معظمها نقل من محاجر طره القائمة على الضفة الأخرى للنيل على زحافات من طريق يصل الجبل بالنهر، ثم يستأنف نقلها الى هضبة الهرم ، حيث لا تزال الصالات التي أستخرج منها الحجارون القدامى الحجر الجيري بالسهولة التي يقطع بها المرء شرائح الجبن لا تزال قائمة بأسقفها التي تسندها عمد مربعة من الحجر ولا يزال عليها بعض الكتابات والرسوم التي تعود الى عهود مختلفة من تاريخ مصر، وكان اسم المحجر (ريو).^(٢)

فكان الملك يرسل البعثات من رجال بلاطه الى محاجر أسوان حيث كانت تقوم بشتى مظاهر العمران بما يحشد فيها من جماعات العمال لاقتطاع هذا الحجر الصلب الجميل.^(٣)

وكبقية الأهرام يقع مدخل الهرم في الجهة البحرية في المدماك الثالث عشر، وعلى ارتفاع نحو ١٥ م من الأرض ، وتتصل به زلاقة تنحدر الى داخل البناء، ويخرج منها في نقطة معينة دهليز جديد يبلغ طوله ٣٨ م يميل أفقياً بطريقة يتصل بها بغرفة جديدة هي غرفة الملكة التي تقع تقريباً في محو البناء. وفي الجهة الأخرى يخرج دهليز آخر برواق كبير طوله ٤٧ م وارتفاعه ٨,٥ م وعرض القسم الأوسط منه ١,٠٤ م وهو مبني بحجارة متلاصقة بأحكام ومصقولة بإبداع بحيث لا يمكن إدخال ابرة أو شعرة بين ملاط هذه الأحجار .

فاذا وصل الانسان الى نهايته وجد في أعلاه حجرة صغيرة كان بها فيما سبق أربع كتل من الحجر نسد الطريق، ثم يصل أخيراً الى الغرفة التي لا يزال يوجد فيها تابوت الملك، ومقاس هذه الغرفة ٤٣، ١٠ م طولاً، ٢٠، ٥ م عرضاً، ٨١، ٥ م ارتفاعاً. وسقفها مسطح وهو يتكون من تسع قطع من الحجر الجرانيتي طول كل منها ٥,٦٤ م، وليخفف ضغط هذه المواد الثقيلة على السقف أبزغت خمس غرف صغيرة يقوم بعضها فوق بعض ولأعلاها سقف من كتلتين مائلتين تقسم الضغط وتلقيه على الجانبين . وعلى أحجار هذه الغرفة وجد اسم (خوفو). ثم

^١ - الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٥٩

^٢ - Clark and Engelbach: ancient Egyptian masonry , chap. ١١, p: ٨٢.

^٣ - كمال، محرم : تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال في مصر، ١٩٣٧، ص ٧٨-٧٩.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

هنالك منفذان آخران للهواء يخرجان من قلب الهرم إلى سطحه الخارجي، ويرجح أن لهما شأنًا جنائزياً هو إيجاد طريق لروح الملك .^(١)

وإلى شرق الهرم الأكبر توجد ثلاثة أهرام صغيرة يرجح إنها لزوجات الملك. ولهرم خوفو أهمية فلكية عظيمة كونه يحوي أسرار الأفلاك السماوية، ومواقع النجوم والكواكب، وإن بانيه بين فيه مواقع النجوم ومداراتها ، وتواريخ الأزمنة القادمة، وكل الأحداث الهامة في مستقبل مصر.^(٢)

الهرم الثاني في الجيزة:-

هذا الهرم بناه الملك خفرع ثاني ملوك الأسرة الرابعة عام ٢٨٦٩ ق م وسماه (اور) وهو يظهر لنا من بعيد أعلى من الهرم الأكبر لأنه بني على جزء مرتفع من الهضبة، يبلغ ارتفاعه الحال ٤٠, ١٣٦ م وكان فيما سبق ١٤٣, ٥ م وطول الجانب ٤٦, ٢١٠ م وكان ٢٥, ٢١٥ م وبناء هذا الهرم أقل اتقاناً من بناء الهرم الأكبر، ويقع مدخله على الجهة البحرية وعلى علو ١١, ٥٣ م ومنه يبدأ دهليز هابط يبلغ طوله ٣٢ م ، يسير بعدها في خط أفقي ينتهي بغرفة ارتفاعها ٨٦, ٦ م وطولها ١٤, ٠٩ م وعرضها ٩٤, ٤ م . كان فيها تابوت من الحجر الجرانيتي وهو الذي دفن فيه الملك.^(٣)

وكان لهذا الهرم فيما مضى مدخل آخر في أسفل واجهته البحرية أيضاً يؤدي الى غرفة تحت الصخر قد تكون غرفة الدفن في الأصل، ولكن عندما عدلوا في رسم الهرم الأصلي بأن وسعوه وكبروه أعرضوا عن استعمالها وبنوا غرفة أخرى هي التي سبق ذكرها.

أما كسوة هذا الهرم فلا تزال تكسوا الجزء الأعلى منه قرب القمة وكانت من الحجر الجيري في المداميك العليا ومن الجرانيت في الدنيا منها. وكانت مجموعة الهرم تضم ما يأتي :-

- ١- معبد جنائزي : يقيم به الكهنة الصلوات ويقدمون القرابين .
- ٢- دهليز طويل يوصل بين المعبد الجنائزي ومعبد الوادي .
- ٣- معبد الوادي الذي يزوره الناس من مختلف الطبقات .

ويعتبر معبد الوادي خطوة هامة في التطور المعماري، فقد استخدم فيه نظام التغطية الأفقية، أي أن الدعائم والأكتاف مغطاة بأحجار أفقية مباشرة، وتعتبر هذه الأحجار على ضخامتها منحوتة بدقة متناهية خالية من الزخرفة، والأرضية مبلطة بالمرمر، والضوء يدخل المكان من فتحات ضيقة في الرواق الرئيسي وهو

^١ - كمال، محرم : تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال في مصر، ١٩٣٧، ص ٨٠.

^٢ - Georges Barbarin: Le Secret De Lagrand Pyramid, p.٣٣.

^٣ - كمال، محرم : تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال في مصر، ١٩٣٧، ص ٨٤.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

أعلى من الأروقة الجانبية، وقد نقل اليونان والرومان هذا النوع من تنظيم الأروقة عن المصريين.^(١)

لا تزال آثار المعبد الجنائزي الملتصق بهذا الهرم باقية آثارها، خصوصا بعض الجدران الداخلية وكسوتها التي كانت من الجرانيت، يقع الى يسار المدخل غرفة يطلق عليها غرفة البواب، وإلى يمينه عدة مخازن مستطيلة، يلي هذا المدخل قاعة كبيرة أفقية كان يربطها أربعة عشر عمودا، يليها قاعة عمودية أخرى كان لها عشرة أعمدة يجاوزها المرء إلى فناء كبير مكشوف أحيطت جوانبه ببوأك تقوم سقوفها على أعمدة مربعة تستند عليها تماثيل الملك، وكانت أبواب هذه البوأك منقوشة بنقوش هيروغليفية ملونه، بالألوان الخضراء والزرقاء، وإلى خلف الفناء خمس غرف مستطيلة كان بكل منها تمثال للملك، وتعرف هذه الغرف بغرف التماثيل، وكان الدهليز الواقع أمامها يصلها بخمس غرف أخرى متشابهة تقع وراءها أستعملت كمخازن، وكان يلي هذه الغرف قدس الأقداس أو الهيكل الذي كان معدا لوضع الباب الوهمي ويدل على مكانه الآن فجوة في الأرض لا تزال باقية، وجدير بالذكر أن جميع جدران هذا المعبد كانت مبنية من الداخل بالحجر الجيري مكسوة من الخارج بأحجار الجرانيت، أما الأعمدة الضخمة التي كانت من الجرانيت فلم يبق في القاعات سوى الفجوات التي تبين موضعها من أرض هذه القاعات.^(٢) يمتد من مدخل هذا المعبد دهليز (طريق) لا تزال آثاره باقية يبلغ طوله نحو ٦٠,٤٩ م. وهو يؤدي إلى الوادي وينتهي برصيف على النهر أعد لرسو الأحجار التي كانت تحملها السفن أثناء الفيضان من محاجر طرة في الجانب الآخر من النيل، وتنقلها إلى أسفل هضبة الهرم أي إلى هذا الرصيف.

ويظهر أنه بعد أن تم بناء الهرم ومعبد الجنائزي أقام خفرع على هذا الرصيف معبدا جنائزيا سفليا كان بمثابة الباب الكبير أو المدخل الذي يصل إليه من يزورون منطقة الهرم في سفنهم أثناء الفيضان على أن خفرع قد ربط بهذا الدهليز نفسه المعبد العلوي والسفلي بعد أن أحاطه بجدران ووضع له سقفا.

أما معبد الوادي فيعد من أقدم المعابد الجنائزية الموجودة في مصر. ويكاد يكون كاملا، وقد بنيت جدرانه من الحجر الجيري الناعم المجلوب من طره. إلا أنها كسيت من الخارج بأحجار الجرانيت. وكان بواجهته بابان وضعت على جوانبها تماثيل أبي الهول، يوصلان إلى دهليز عرضي فيه بئر وجدت فيها عدة تماثيل للملك خفرع باني هذا المعبد وهذه التماثيل الثمانية معروضة بعضها في قاعات المتحف المصري، والبعض الآخر محفوظة في مخازن المتحف المعلقة. ويخرج من منتصف الدهليز طريق يتصل برحبة مستطيلة أفقية تقوم فيها ستة أعمدة متصلة برحبة أخرى عمودية بها عشرة أعمدة من الجرانيت، وفي أحد طرفي الرحبة الأولى دهليز يوصل إلى ثلاث غرف صغيرة ذات طبقتين كانت تستعمل كمخازن للشموع والمشاعل والزيوت والأواني المقدسة. في الطرف الآخر من هذه القاعة يمتد دهليز على أحد جانبيه غرفة بها درج يصعد إلى سطح البناء،

١ - الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٦٠

٢ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال في مصر، ١٩٣٧، ص ٨٥.

الفصل الثانيانعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

وعلى الجانب الآخر غرفة يطلق عليها غرفة البواب ، وهي مبنية من المرمر في جزئها العلوي والكرانيت. ويمتد هذا الدهليز الى خارج المعبد فيتصل بالطريق الفسيح الذي كان يربط هذا المعبد بمعبد الهرم العلوي ^(١).

الهرم الثالث في الجيزة:

هذا الهرم بناه الملك (منقرع) ثالث ملوك الأسرة الرابعة وسماه (حر) . وقد وجد بداخله تابوتا حجري وبقايا تابوت من الخشب منقوش عليه اسم الملك (منقرع) وقد نقلت بقايا التابوت الخشبي الى المتحف البريطاني وهي محفوظة فيه. أما التابوت الحجري غرق مع الباخرة التي نقلته أمام شواطئ أسبانيا. ومع أن هذا الهرم أصغر كثيرا من الهرمين السابقين. إلا أنهم تألقوا في بناءه واستعمال الأحجار الثمينة في تغطيته. فان ستة عشر مدمكا في أدناه كسيت بالجرانيت الأحمر الذي لا يزال باقيا الى الآن، أما باقي كسوته التي كانت سابغة عليه في ذلك الوقت فمن الحجر الجيري. ويظهر أن الملك قد مات فجأة قبل أن يصقل هذه الكسوة.

يبلغ ارتفاعه ٦٢م وكانت في الأصل ٦٦,٤٠ م، وطول الجانب ١٠٨,٠٤ م ويقع مدخله كسائر الأهرامات في الجهة البحرية وعلى ارتفاع نحو ٤ م من الأرض. وهذا المدخل يؤدي الى دهليز هابط يبلغ طوله ٧٠,٣١ م ويمر بغرفة يعتدل بعدها الدهليز فيسير أفقيا حتى يصل الى غرفة تتصل بها غرفة أخرى وجد فيها تابوت الملك الحجري والخشبي وبداخله بقايا جثة بشرية ^(١).

والى الجنوب من هذا الهرم ثلاثة أهرام صغيرة بكل منها ممر يوصل الى غرفة. نقش على سقف غرفة الهرم الأوسط منها اسم (منقرع) وكان لهذه الأهرام معابد جنازية بالجهة الشرقية منها، ولا تزال ترى آثارها مبنية من اللبن. يلتصق بهرم منقرع من الجهة الشرقية معبد جنازي يمتد أمامه طريق يوصل إلى معبد الوادي شأنه شأن الهرم الثاني ومعبيده وهي القاعدة التي جرى عليها ملوك الأسرة الخامسة وغيرهم في بناء أهرامهم ^(٢).

أهرام أبي صير ومعابدها الجنازية:

أقام هذه الأهرام ملوك الأسرة الخامسة على هضبة أبي صير، غير أنهم لم يعتنوا ببنائها كثيرا، فلم يبق منها إلا ثلاثة أهرام، هرم (سحورع) في الجانب البحري، وهرم (تي أوسررع) في جنوبه، وهرم (نفرأركارع) في جنوب سابقه تقريبا ^(٣).

المعابد الدنيوية:

لم تنتهي العقيدة المصرية عند حدود الموت والبعث، فلكل عقيدة دينية عبادة، والعبادة لها طقوس، والمعروف أن العبادة لدى المصريين القدماء كانت متوطنة بشخصية الملك الذي كان يجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية، ومن ثم كان أول

١ - كمال، محرم : تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٨٧.

٢ - كمال، محرم : تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٨٨.

٣ - كمال، محرم : تاريخ الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٩٠.

الفصل الثانيانعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

شيء يهتم به الملك هو بناء المعابد بمثابة بيوت الآلهة، ولما كانت الآلهة خالدين فقد استتبع ذلك التفكير بإقامة هذه المعابد بطريقة تمكنها من البقاء على مر الزمن، ومن ثم شيدت المعابد دون سائر المباني من كتل الحجارة الضخمة ضمانا لبقائها، في حين كانت المباني الأخرى تقام من اللبن، والبيوت حيث يقيم الناس مدة حياةهم الدنيوية ثم يرحلون بسيطة في أسلوب بنائها متواضعة في مظهرها، في حين كانت المعابد تتميز بشموخها وضخامتها لكي تتناسب والهدف الذي شيدت من أجله. ولقد كان المعبد يتكون من صحن ذي أروقة، يتلوه بهو ذو أعمدة ومن ثم هيكل أو أكثر. ويتقدم المعبد طريق تقوم على جانبيه التماثيل يفضي الى بوابة يكتنفها برجان هائلان، وتقف المسلات رمز عبادة الشمس أمام كل معبد شامخة برؤوسها، والضوء يتدرج في المعبد من الشمس الساطعة في صحنه الى الظلمة الحالكة في الهيكل، ومن صحن المعبد يصعد السائر الى بهو الأعمدة الشامخة حتى يصل الى الهيكل، وهذا التخطيط الهندسي يعكس روع الديانة المصرية القديمة التي تبدو واضحة وبسيطة أول الأمر، ولكنها مع الإيغال فيها والتعمق تبدو غاية في التعقيد.^(١)

انعكاس فكرة الخلود في فن العمارة المصري القديم:-

بعد هذا الاستعراض لمراحل تطور العمارة الجنزية بوصفها قمة ما وصل إليه فن العمارة المصري والمتمثل بإهرامات الجيزة الثلاثة العظيمة، والمعابد الدنيوية التي تتصل بشكل مباشر بعقيدة المصري القديم . لا بد لنا من تسليط الضوء على النقاط التي تعكس فكرة الخلود في هذا الفن، وكيف كان تأثير عقيدة البعث واضحا في هذا البناء الخالد. وعلى الشكل الآتي:-

- ١- عكست مقابر المصريين القدماء ومنذ عصر ما قبل الأسرات الإيمان المطلق بفكرة الخلود، وإصرارهم على العناية بمقابرهم أو منازلهم الخالدة، والتي تضمن لساكنيها طيب الحياة وخلودها، وقد بذل المعمار يون في هذا المجال قصارى جهودهم لبلوغ هذا الهدف، حيث تطورت العمارة الجنزية تبعا لتطور عقيدة البعث ونضوجها حتى استقرت في القمة أبان حكم الأسرة الرابعة فأنتجت اهرامات الجيزة الثلاثة العظيمة. وقد رافق ذلك تطور في بناء المعابد وبما يناسب هذه العقيدة.
- ٢- أن تطور بناء المقابر في عهد الأسرات الأولى من الحفر البسيط إلى حوائط من اللبن مسقوفة بالأخشاب، وفرش أرض المقبرة، ثم وضع سلم هابط الى أرض الغرفة وبناء غرف صغيرة حول الغرفة الرئيسية لخزن أواني الحبوب واللحوم والفواكه والنبذ والسوائل والحلي والعقود.... الخ. هذا التطور يأتي استجابة لتطور عقيدة البعث وفكرة الخلود في عقل الفنان المصري القديم.

- ٣- يعتبر هرم سقارة المدرج انعطافة كبيرة في مسار فن العمارة المصري وبذات الوقت يعكس مرحلة النضج الذي بلغته فكرة الخلود لدى المصريين

^١ -إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ٣٦-٣٧.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

- القدماء فالمساحة التي شغلها هذا الشاهد المعماري وترتيب المصاطب بعضها فوق بعض كل منها تقل في الحجم عما تحتها, واستخدام الحجر الجيري في كسوة هذه المصاطب من الخارج, والسور المبني من الحجر الجيري والذي يبلغ ارتفاعه ١٠م, ومعبد تماثيل الملك زوسر من الجهة الشمالية للهرم والمباني الملحقة بالهرم من الناحية الجنوبية, وبما يضمن الحياة الخالدة للملك زوسر جسدها الفنان المعماري (أيمحوتب).
- ٤- مواجهة المصطبة للجهات الأربع ذو علاقة بتوفير الاستقرار لصاحب المقبرة في الحياة الأبدية الخالدة.
- ٥- باب المقبرة يجب أن يواجه الشمال أو الجنوب, فقد تجنب المصريون القدماء مواجهة الغرب لاعتقادهم بأن الغرب عالم الموتى, وهذا من إفرازات عقيدة البعث لديهم.
- ٦- مثلما للمقبرة باب رئيسي يدخلها الأحياء لزيارة الميت وإقامة الشعائر له, للميت أيضا باب, عبارة عن فجوة في الحائط طولها أكبر من عرضها ويطلق عليها (الباب الوهمي), وهي التي تسهل انتقال الروح.
- ٧- وجود نقوش تمثل الميت على الباب, كذلك كتابة اسم الميت وألقابه على عتبتها, ونقوش الجدران التي تمثل المآكل والمشارب وممتلكات الميت وقطعانه وخدمه وعبيده, وصور من الحياة اليومية بمختلف نشاطاتها, ورسم الميت على الجدران أيضا رسما كبيرا جدا, فهذه النقوش والرسوم هي الضمانة للحياة الخالدة التي يبتغيها المصري القديم.
- ٨- وجود السرداب بالقرب من عرفة المزار منفصلا عن المصطبة محاطا بالجدران, وظيفته الأساسية حفظ تماثيل الميت, باعتبار أن هذه التماثيل هي ضمانة مؤكدة لا تفوقها في هذا إلا المومياء نفسها لحياة المتوفى المستقبلية, فهي تحفظ التماثيل في مأمن من أذى المنتقم أو السارق. وتتصل بغرفة المزار عن طريق فتحة في الحائط بينهما, تسمح هذه الفتحة بمرور رائحة الفواكه, وعبير البخور ودخان الضحايا المحروقة إلى خياشيم هذه التماثيل كي تتمتع بهذه المآكل والروائح في حياة الأبدية. وهذا ما تمليه أدبيات عقيدة البعث على الفنان المصري القديم.
- ٩- بلوغ غرفة الجثة المنحوتة في الصخر من سطح المصطبة يستدعي المرور عبر بئر يبلغ متوسط عمق ١٣م. ثم السير في شق لا يسمح بمرور الإنسان منتصباً. حتى نصل إلى كهف صغير هو غرفة الدفن, ويسد هذا البئر بالحجارة سدا محكما (بأحجار مستوية وضخمة), هذا التصميم المعماري المتمثل بالطريق الشاق الذي يوصل إلى غرفة الدفن غايته أن تكون المومياء عصية على العابثين والمنتقمين والسراق, فسلامتها وأمنها هو الضمانة الأكيدة في الحياة المستقبلية الخالدة.
- ١٠- استعمال الأحجار الصلدة المقاومة للزمن كالحجر الجيري أو الجرانيت الأحمر, أو البازلت الأسود في صناعة التابوت, وكتابة اسم الميت وألقابه عليه, ووجود وسادة حجرية أو خشبية يتكى عليها الميت,

الفصل الثانيانعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

ووجود أواني من المرمر، وأباريق من الفخار وغيرها من الأدوات في غرفة الدفن. كل ذلك يمثل تجسيد الفنان المصري لفكرة الخلود.

١١- بلغت فكرة الخلود أوج نضجها متمثلة باهرا مات الجيزة الثلاثة (هرم خوفو، هرم خفرع، هرم منقرع) أبان حكم الأسرة الرابعة فالقيمة المتروولوجية (القياسية) المتمثلة في أبعاد ومقاسات الطول والعرض والوزن والمقاومة وزاوية الميل..... الخ، تدل على دراية المعمار المصري القديم بالمقاسات والنسب القياسية للأبعاد والأوزان التي تمنح البناء الثبات والاستقرار والديمومة وبما ينسجم وفكرة الخلود التي يسعى لتجسيدها في هذا البناء العظيم.

١٢- أن صلابة الحجر المستعمل في بناء الاهرامات وضخامته له دلالة أكيدة على الغاية التي توخاها المعمار المصري من هذا البناء ألا وهي الأبدية والخلود لهذا البناء، وبذا أصبحت الاهرامات انعكاسا حقيقيا لهذه العقيدة.

١٣- يعكس التصميم الهندسي الجيد للهرم ابتداء من المدخل مروراً بالدهاليز الصاعدة والنازلة، وصولاً إلى غرفة الدفن والتوابيت المصنوعة من الحجر الصلد. والغرف الملحقة بالهرم ووظائف كل غرفة منها، وموقع المعابد الملحقة بالهرم (المعبد الجنائزي، ومعبد الوادي) والمسالك التي تصلها. ووجود فتحة في قلب الهرم (منفذان للهواء يخرجان من قلب الهرم إلى السطح)، لتسهيل عملية مرور روح الملك، بالإضافة إلى الكسوة الحجرية بأحجار الجرانيت لجدران المعبد. وضخامة الأعمدة الحجرية في هذا المعبد....

كل ذلك يجسد إيمان الفنان بعقيدة البعث ويهدف إلى بناء يراود له الخلود حيث يتمتع راعي البناء هذا بحياة المستقبلية.

١٤- تعد التماثيل الخاصة بالملك من متممات هذا الصرح المعماري الكبير (الهرم)، فهي موجودة في الغرف المجاورة لغرفة الدفن، أو في أعمدة المعبد أو في بئر الهرم، أو عند مدخل المعابد التابعة للهرم والتي تحاكي صور الملك الحقيقية، تعد من ضمانات الخلود للملك فكلماً بقيت سليمة من الأذى، وكلما ازداد عددها في الهرم ازدادت فرصة صاحبها (الملك) في الحياة الأخرى، فوجودها يعكس تمسك الفنان المصري القديم بفكرة الخلود.

١٥- الإنسان المصري يميل إلى المتانة والتأبيد لذلك فهو يبني القبور الضخمة كالاهرامات، تستمر فلا تتأثر مع مرور القرون، ويبني الهياكل ذات الأعمد الهائلة العديدة، أو ذات الجدران المائلة كأنها جبال راسخة، وهو يحفظ الجثث لكي يخلدها، ويضع إلى جانبها تماثيل صغيرة مصنوعة من مواد قاسية كي لا يمكن استعمالها وتحل محل المومياء عندما تختفي، وكانوا ينحتون و يرسمون على جدران الهياكل والقبور مناظر تاريخية أو دينية أو عائلية كي تؤيد ذكرى تأريخ الآلهة، وأعمال الملوك الهامة، وذكرى الحياة في جميع الأيام، وصفة

الفصل الثانيانعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الديمومة التي يتصف بها الفنان المصري جعلت غوستاف لوبوك يقول: (إن حضارة مصر هي أطول حضارة قومية عرفها الوجود).^(١)

ب- النحت:-

كان من أهم العوامل التي تمنع فناء الموتى شيئان :- أولهما تلك المطاعم والمشارب التي تقدم من وقت لآخر أو بواسطة السحر بأن تقرأ التعاويذ على الصور المرسومة على جدران المقبرة فتتقلب إلى أطعمة حقيقية فيستفيد منها الميت، وثانيهما وجود ملجأ تحل به الروح بعد موت صاحبها، فكانت الجثة إذا حنطت وحفظت تحقق وجود هذا الملجأ إلى حد ما، ولكن أشفق المصريون أن يأتي وقت تنحل فيه هذه الأجسام وتبلى، فتبلى معها الروح وتعدم بذلك حياة هم المستقبلية، ففكروا وأمعنوا بالتفكير إلى أن اهتدوا إلى طريقة ظنوا بها المخرج مما يتخوفون منه، وهي أن يصنعوا التماثيل الجنائزية ويضعوها في المقبرة لتحل فيها الروح إذا بليت الجثة.^(٢)

وفي الوقت الذي ارتاح فيه المصريون إلى هذه الفكرة، ساروا في تحقيقها شوطا بعيدا فصاروا لا يكتفون بوضع تمثال واحد بل وضعوا عدة تماثيل تبع رغبتهم، إذ لم يكن ثمة ما يمنع وضع عشرة أو عشرين تمثالا أو أكثر من هذا في المقبرة. حتى إذا لم يبقى من هذه التماثيل سوى واحد كان كفيلا بحفظ الروح. فكان لعمل النحاتين طبقا لهذه الفكرة أثر بعيد فيما صنعوه، إذ حتم عليهم ذلك تحري الصدق والواقع في تصوير الشخص وتقاطيعه ليكون مثالا صادقا له والا أخطأته الروح.

فلم يكن ثمة مجال للخيال أو المثل الأعلى أو الجمال، ومن هنا فمن السهل أن تفهم السبب في أن التماثيل التي لا تمثل الآلهة هي لأشخاص بذل الفنان غاية الجهد في اتقانها لإلتكون صورا للمثل الأعلى يغلب فيها حب الجمال وإنما لتكون أجساما حجرية، أجساما يكون لها من المميزات والشبه والتقاطيع ما لأصولها ذوات اللحم والدم فإذا كانت الأخيرة قبيحة المنظر كان رسمها قبيحا أيضا. على أنه إذا لم تراعى هذه القواعد عجز القرين عن أن يجد ملجأ يأوي إليه.^(٣)

لقد تمكن المصريون من النحت حتى يمكن القول بأن هذا الفن لم يكن في بلد من البلدان أكثر حيوية مما كان عليه في مصر القديمة.^(٤)

كانت التماثيل في أول أمرها تصنع من الصلصال ثم تحرق. بعدها استخدم العاج في عمل تماثيل نساء عاريات بقامات طويلة وخصور نحيلة، وقبل عهد الأسرات بدا المثل المصري يصنع التماثيل من الحجر، وهو المادة التي تناسب عقيدتهم في خلود التمثال ليكون بديلا للجثة إذا قدر لها الفناء. ولم يكتفي المثل المصري في عمل تماثيل للانسان فقط. وإنما صنع تماثيل للحيوان والطيور لوضعها في المقابر أو في المعابد والهيكل.

^١ - بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، د.ت، ص ٣٨.

^٢ - الدموجي، فاروق: تاريخ الأديان- الأولوية وتاريخ الآلهة، مطبعة لبنان، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٢٠١.

^٣ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١١٧.

^٤ - عواد، احمد توفيق: تاريخ العمارة والفنون، د.ط، القاهرة، د.ت، ص ٨٩.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

ويعتبر عصر الاهرام (الاسرة الرابعة والخامسة) من أرقى عصور زمن النحت المصري، حيث كان المثالون يصنعون تماثيلهم من الحجر والخشب وكانوا يلونونها لتصبح أكثر محاكاة للأصل الطبيعي، ويضعون في العين بلورا صخريا يشع دائما بنور الحياة.

وكانت هذه التماثيل صورة صادقة لأصحابها، حيث وصل الفنان الى مستوى رفيع من الإتقان لم يصل اليه فنانون آخرون فيما بعد ، وتعتبر تماثيل الدولة القديمة من أقدم التماثيل التي جاءت مطابقة لأصحابها في تاريخ الفنون وقد قامت مدرسة بوضع الأسس التي يقوم عليها فن النحت ، والتزم الفنان بأوضاع تقليدية منها الوقوف السجود والجلوس والركوع والتربع . ويلاحظ أن الفنان المصري استطاع أن يحقق أهدافه الفنية والدينية جنبا الى جنب مع معاني العظمة والخلود والسمو بازميله البسيط، وكان يهدف الى أن يجعل الأحياء الذين يترددون على الحجرات الملحقة بالمقابر يرون ويلمسون تماثيلا وصورا يرون فيها موتاهم الأعزاء ، وكأنهم خرجوا من سباتهم يستقبلون القرابين ، لا تبدوا حركة في ملامحهم ولا أعضائهم .^(١)

وأهم ما اعتز به المثال وصرف فيه جزءا عظيما من وقته. وكد فيه ذكاءه وعقله هو تماثيلا لأشخاص خصوصا العظماء منهم كالملوك والأمراء والموظفين، لأن هؤلاء أقدر من غيرهم على استخدام مهرة الصناعات وأشهرهم، على أن أفراد الطبقة الوسطى ومن هم دونهم مرتبة صنعوا لأنفسهم تماثيل لا تخلو من الدقة نظرا للفكرة الدينية الأساسية التي آمنوا بها.

أما الآلهة فليس لهم من التماثيل ما بلغ حظا كبيرا من الإتقان، وذلك يرجع لسببين: أولهما أن تمثال الإله صنع في أول الأمر ليمثل فكرة معينة خاصة به، وبذا أصبح كل إله متميزا عن غيره فيما يختص به من المميزات، ثم صار الشكل الأول يقلد ويحاكي بعد ذلك تقليدا أليا (أوتوماتيكيا)، وثانيهما أن المعابد المصرية لم يكن فيها تمثال واحد للإله يفرغ المثال في صياغته بكل ما امتلك من عبقرية ونبوغ كما كان الحال عند الإغريق مثلا كتمثال أثينا في معبد البارثنون.

وبعبارة أخرى أن تمثيل الآلهة لم يكن المثل الأعلى الذي يرمي اليه الفن الرفيع عندهم لأن أفضل مكان له في المعبد ونعني به وسط الهيكل كان مقصورا على رمز الآله سواء كان حيوانه الحي أو مركبة المقدس أو غير ذلك من الأشياء التي كانت تمثل الآلة توجه اليها جميع الصلوات وهي محجوبة عن انظار الناس جميعا إذا استثنينا الملك والكاهن الأعظم فلم يجد المثال رغبته مادامت تماثيله مقصاة عن مكان الاحترام في أن يبذل أي مجهود لاتقانها كما كان الحال عند الإغريق.

إن وجود تمثال يكون جزءا أساسيا من المعبد ويمثل الآلة بدون تخصيص منذور فهذا أمر غير مرجح ولا محتمل، فلقد كان الملك يسمح لبعض الأفراد أو الموظفين أو لمن قام ببعض الخدمات والأعمال أن يضع تمثاله في المعبد كمنحة من الملك وجزاء له على ما قام به من أعمال.

^١ - الألفي، ابو صالح: الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٦١-٦٢.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

هذا وقد كان لتمائيل الملك المقام الأسمى في تلك المعابد التي كانت تملأ بتمائيل أمم الأبراج وفي الأفنية والرحبات.^(١)

وسواء صنعت التماثيل لتوضع في القبر مع الميت لتكون أجساما حجرية تحل محل الجسد المحنط عندما يبلى أو لتمثل الآلهة برموز خاصة بها بقواها ومظاهرها المختلفة أو لتمثل الملك ذاته فأن الفنان المصري وضع الغرض الديني نصب عينية على الدوام، في حين كان الإغريق أول شعب قديم أحب التكوين البشري لذاته ولجمال أوضاعه وأتساق حالاته.

بلغت صناعة التماثيل درجة كبيرة من الدقة في الدولة القديمة، وقد استخدم الفنان في صناعتها مختلف المواد التي وجدها تحت يده، ويلاحظ أن التماثيل في ذلك العهد كانت تصنع لغرض وضعها في سراديب الدفن، لذلك كانت تتحت بدقة من الجهة الأمامية أما الأجزاء الخلفية فلا يعنى بنحتها، عبر الفنان في تماثيله الملكية عن اعتقاده بجلالة وقدسية الفرعون لذلك ظهرت تماثيله ساكنة تتسم وجودها بالوقار، مثال على ذلك تمثال الملك (زوسر).

وقد جرت العادة في الدولة القديمة على تكوين التماثيل المصنوعة من الحجر الجيري. فأجسام الرجال تلون باللون البني وأجسام النساء تلون باللون الأخضر. وأحسن مثال على ذلك تمثال الأمير (رع حوتب والأميرة نوفرت) اللذان صنعا في أوائل عصر الأسرة الرابعة وفي فترة حكم الملك (سنفرو).

كما أستخدم الفنان المصري القديم حجر الديورايت الداكن الصلب في صنع التماثيل بالرغم من صلابة هذا النوع من الحجر إلا أنه تمكن ببراعة من صقل سطوحه ونجح في تصوير التعبير الموجود على وجهة الشخص. ومثال على ذلك تماثيل الملك (خوفر) التي تعد المثل الأعلى لتمائيل الدولة القديمة والتي عثر عليها في معبد الوادي الملحق بهرمه في الجيزة. والتي تمكن الفنان فيها من إبراز القوة والشموخ والكبرياء التي يتمتع بها الملك في صياغة تماثيله.^(٢)

كما صور الفنان المصري القديم شباب الملوك متجاهلا شيخوخة صاحب التمثال مثال على ذلك تمثال (منقرع وزوجته) من الأسرة الرابعة وتمثال النبيل (كاير) والذي يعرف حاليا ب(شيخ البلد)، فقلما نجد تماثيل تحكي الوهن والضعف إلا إذا كانت لأناس من الطبقة الدنيا.^(٣) كما استخدم الفنان المصري القديم معدن النحاس في صنع تماثيله، ومثال على ذلك تمثال (بيبي الأول) أحد ملوك الأسرة السادسة ومعه تمثال صغير لأبنه (مون رع).^(٤)

تركزت لنا مصر القديمة آلاف التماثيل الحجرية والبرونزية، أو المصنوعة من الطمي المحروق، وأهم هذه التماثيل تمثال أبي الهول الموجود قرب الاهرامات الكبيرة، عدا التماثيل الكبيرة الملكية الموجودة في معبد أبي سنبل والتي يبلغ ارتفاعها ٢٠م، وفيها التماثيل الصغيرة ذات الأبعاد الدقيقة التي تملأ خزائن المتاحف في جميع أنحاء العالم. تمثل هذه التماثيل الفراعنة أو الآلهة الوثنية ذات

^١ - كمال، محرم: تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١١٨-١١٩.

^٢ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص ٤٧-٤٨.

^٣ - عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس يرس، لبنان، طرابلس، ١٩٩٤، ص ١٥٥.

^٤ - علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص ٨٢-٨٣.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الرؤوس الحيوانية كما اوحت بها الأساطير المصرية. أو تمثل نساء أو رجالا أو أطفالا مجتمعين أحيانا أو متفرقين بملامح محوره.
وعند زيارة متحف القاهرة فإنه يبدو لنا لأول وهلة أن جميع التماثيل تتشابه مما يدعوا إلى الدهشة من أن يبقى فن شعب من الشعوب موحدًا من خلال عدد من القرون.

ولكن إذا ما قمنا بدراسة متأنية للآثار الموجودة في المتاحف كمتحف القاهرة واللوفر في باريس لتبين فرقا واضحا بين تلك الآثار. حيث كانت الأشكال في عصر الدولة القديمة أكثر استمدادا من الطبيعة.^(١)

لقد اتبع النحات المصري القديم بعض القواعد التقليدية المستتقة من العقائد الدينية في ذلك العصر. من هذه التقاليد:-

١- إن الرأس والجسم يواجهان الناظر اليهما، وليس بهما أي التواء، وهو وضع يظهر احترامًا للوظيفة والنفس وللناس.

٢- كما لوحظ تقدم الرجل اليسرى على اليمنى مع اتكاء الجسم على الساق اليمنى.

٣- اهتمام المثال بالطريقة التي تضمن سلامة التمثال والمحافظة عليه من الكسر فتحاشى تفريغ الحجر بين الذراع والجنب، وفي التماثيل الواقفة نرى التصاق التمثال من ظهره وارجله بالكتلة الحجرية التي نحت فيها بخلاف الجزء العلوي من الرأس، لذلك تظهر الرقبة غليظة في أكثر التماثيل، وترى أيضا التحام الساقين بالكرسي في حالة التمثال الجالس. فالنحات لم يفرق بين الكرسي وعضلة الساق.^(٢)

٤- وضع النحات المصري مواد مستعارة في أجزاء من تماثيله كالعيون مثلا أو الجفون حيث أستخدم النحاس والبرونز، وبياض العين حيث أستخدم له الرخام الأبيض، أو الحديقة من البلور الصخري أو من الحجر أسود لامع، وهكذا.

٥- يلاحظ أن تماثيل الرجال عارية حتى لو كانت تمثل الفراعنة. ولا يسترها إلا أزار يغطي الجزء الأوسط من الجسم مبتدئا بأسفل السرة، ويغطي الفخذين إلى ما قبل الركبتين، أما تماثيل النساء فيرتدين رداء يغطي كل الجسم إلى ما قبل الركبتين، كما نجد فيها الذراعين عاريتين تماما.^(٣)

٦- ينقص التماثيل المصرية التنوع في الحركات والأوضاع، فما من تمثال نجده مرفوع الذراع، أو مشتبك اليدين. وقد علل البعض ذلك بنفوذ الكهنة على الفنون الجميلة. وتقييدها بأشكال متعارفة رأوها كفيلة بإظهار أفكارهم عن الإنسان بعد الموت. وعن الملك بصفته ابن الآلة.

وعن الآلهة باعتبارها حماة الجنس المصري. وحتموا على الفنانين إتباع هذه القواعد والأشكال في تماثيلهم باعتبار ذلك واجبا مقدسا يلزم إتباعه،

١ - بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، د. ت، ص ٨٥.
٢ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦، ص ٢٥.
٣ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق، ص ٢٦.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

بينما يذهب بعض العلماء إلا أن التقيد الثقيل الذي ينوء تحت عبئه المثال والنحات المصري لم يكن مرجعه إلى الكهنة وإنما إلى المادة التي يشتغل بها النحات.

٧- وللعلاقة المتينة بين التمثال وحياتهم المستقبلية جنح النحات المصري إلى استعمال أقصى أنواع الحجر صلابة كالجرانيت والديورايت والبازلت لصنع التماثيل التي يراد أن تقاوم أحداث الزمن على الرغم من صعوبة نحتها بأدواته البسيطة كالأزاميل والمطارق وما إليها.^(١)

٨- دأب النحات المصري إلى الإكثار من نقط التحمل في التمثال. وتجنب إظهار أي مظهر من مظاهر الرقة. وأفقدوا جراءة ذلك في أحيان كثيرة مقدار الشبه بين التمثال وشكله البشري. ومن ذلك مساند يتركها النحات لظهر التمثال، أو تدلي غطاء الرأس على الرقبة كي يكسبها متانة، أو نحت خصلات من الشعر غزيرة ومتدلية على المنكبين ليحققوا ذلك الغرض.

٩- تحاشى النحات المصري أي حركة قوية كالجري أو القتال لا لجهله في تجسيد تلك الحركات بشكل جميل ولكن صلابة المادة التي يشتغل بها والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه من تمثاله أضطره إلى أن يهمل ذلك.^(٢)

١٠- نجح المثال المصري في إبراز تعابير شخوصه في تماثيله، وإعطاؤها الملامح الحقيقية لتصبح صورة صادقة لصاحبها، خصوصاً تماثيل الملوك والأمراء والموظفين وحتى أفراد الطبقة الوسطى فإن تماثيلهم لا تخلو من الدقة نظراً للفكرة الدينية الأساسية التي آمنوا بها. ولم يتوانى عن إضافة رمز إلى التمثال يشير إلى صاحبه، لأنهم كانوا يظنون بأن من يريد أن يحرم ميتاً من عودة روحه إليه أن يمحوا اسمه الذي فوق التمثال.^(٣)

حتى قال عنه المؤرخ الشهير (ماسبيرو):

(لو كانت جميع الكتابات التي كانت عليه قد انمحت لما أمكن أن نتردد مطلقاً في أنه تمثال ملك تتم عنه طلعتة فقط، فكل قطعة من تقاطيع وجهه وتفاصيل جسمه تظهره متعوداً على الشعور بأنه مزود بالسلطة العليا)^(٤).

ازدهر النحت في أواخر ما قبل الأسرات وبداية عصر الأسرات. فقد عثر على تماثيل مصنوعة من العاج تمثل المرأة أو الجارية وقد بلغت شأنًا كبيراً من الدقة والجمال. شكل رقم (٨)

ومن التماثيل المصنوعة من الحجر تمثال لامرأة عارية عيناها من مادة أخرى غير حجر اللازورد المصنوعة منه، وتمثال آخر من حجر الجير الأسود يمثل رجلاً ذا لحية طويلة، والتمثالان محفوظان في متحف أشموليان. شكل رقم (٩)، (١٠)

وتتميز تماثيل هذه الفترة بصغر الحجم، وجودة الصقل ورشاقة الشكل مما يدل على كفاءة المثال.

١ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١١٩.
٢ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، المصدر السابق، ص ١٢١.
٣ - عكاشه، ثروت: الفن المصري، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت، ص ٥٤٢.
٤ - الألفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٦٣.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

ولم يلبث الفنان أن بدأ بصنع التماثيل الكبيرة من الحجر، لكنها بدت غير متناسقة الأجزاء، ويرجع ذلك الى حادثة عهد المثال بنحت التماثيل الكبيرة. أما في أواخر الأسرة الثانية فقد بلغ المثال بنحت التماثيل من الحجر شأنًا بعيدا، فقد أجاد تمثيل اليدين والقدمين والجسم في خطوطه العامة. كما ابدى براعة في تمثيل ملامح الوجه والفم والجفنين، وقد بدأ ذلك في تمثال الملك (خع سخم) المصنوع من الحجر والمحفوظ بالمتحف المصري، الآخر من الحجر الجيري والمحفوظ بمتحف أشموليان.^(١) شكل رقم (١١)

ولم يقتصر المثال على ذلك وإنما شرع في صنع تماثيل الحيوان والطيور والأسماك من الحجر وأهمها جميعا تمثال كبير من حجر الجرانيت الموجود في متحف برلين والذي يمثل أسدا رابضا بغير قاعدة يكشر عن أنيابه ويستقر ذيله على ظهره في وضع غير طبيعي يدل على الغضب والثورة، وقد عبر هذا التمثال عن بداوة وضراوة تتفق وروح عصر ما قبل وبداية الأسرات. وفي عصر الأسرات فقد بدت تماثيل الأسود رابضة على قاعدة مطبقة الفم يلتف ذيلها في رشاقة حول ردفها مما يتفق وتطور الحضارة في هذا العصر ومثال على ذلك تمثال لأسد وآخر لأنثاه، وقد صنعا من العاج وهما الآن في المتحف المصري.^(٢) شكل رقم (١٢)

وعندما نصل الى الأسرة الثالثة لا بد لنا من ذكر تماثيل الملك (زوسر)، ومن تماثيله تمثال من الحجر الجيري الأبيض محفوظ في المتحف المصري. شكل رقم (١٣) حيث يمثل الملك بحجمه الطبيعي، جالسا على مقعد بسيط، متدثرا بعباءة طويلة حابكة. تدبوا من تحتها تفاصيل الجسم الرشيق، وعلى الرأس شعر مستعار طويل وثقيل، تحوطه عصاة. وله لحية مستعارة طويلة، ووجنتان بارزتان، وشفتان غليظتان، وفي ملامح الوجه حزم ووقار.

زاد منهما في الوقت الحاضر ضياع العينين، وكانتا مرصعتين. ويستقر الرأس في وضع رأسي فوق الكتفين ناظرا إلى الأمام في اتجاه مستقيم. ويتصل الرأس والأعضاء بالجسد في مسطحات تصنع معه زوايا قائمة. اليد اليمنى مضمومة إلى الصدر كناية عن قبضتها على (المذبة) أما اليسرى فمبسوطة على الركبة، وتدل الآثار أن التمثال كان في الأصل ملونا. ولا تزال آثار ضعيفة من اللون تشهد بأن الجسم كان ملونا بلون أصفر، اما الشعر فكان بلون أسود، وفي واجهة التمثال أسم الملك وبعض ألقابه.^(٣)

ومن تماثيل الأسرة الرابعة تمثال من العاج محفوظ في المتحف المصري، وهو مصنوع من العاج، يمثل الملك خوفو صاحب أكبر أهرام الجيزة، وهو جالس بتاج الوجه البحري، ويده اليمنى على صدره تقبض على (المذبة) وقد مثلت بارزة في صفحة الكتف اليمنى، ومن الملاحظ في ملامح وجه التمثال التعبير عن القوة والعزم والنشاط. شكل رقم (١٤)

^١ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٧٦، ص١٥-١٦.

^٢ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق، ص١٦.

^٣ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق، ص٢٦.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

أما تمثال الملك (خفرع) فيعد تحفة فنية في مجال النحت في الدولة القديمة فهو مصنوع من حجر الديورايت الأزرق ومحفوظ حالياً في المتحف المصري، يمثل الملك في أجل شكل، وأروع هيئة. بلغ في تمثيل الملكية المقدسة جلال عظمتها رغم صعوبة حجر الديورايت. شكل رقم (١٥)

يمثل الملك جالسا على عرش يحمله أسدان اكتفى التمثال بنحت رأسيهما وسبقانهما، وخلف الرأس يقف الصقر (حورس) الذي يراه الشخص باسطاً جناحيه، وقد أجاد التمثال وأتقن في تمثيل (حورس) الذي يراه الشخص من جانبي التمثال برأسه ومنقاره القصير، وعينييه الواسعتين حيث لا يظهر منه شيء للواقف أمام التمثال كي لا يظهر إلى جانب رأس الملك ما يقلل من أهميته وعظمته.

عمد التمثال لجعل رقبة التمثال أكثر قوة وصلابة ليحفظ رأس التمثال من التلف أو الكسر. أما وجهه الملك فتتضح في قسماته قوة وحزم مع بساطة خطوطها وسموها عن المظاهر الدنيوية. بما كان يتفق وما تصوره المصريون في ملكهم من قداسة. وفي هذا التمثال تستقر اليدان على الركبتين. حيث أراد الفنان تحقيق الأثر الفني، إذ إن في وضع إحدى اليدين على الصدر ما يشغل عن تركيز النظر في الوجه، أو يقلل من أثر طلعه وأهميته.^(١)

يعد تمثال أبي الهول الموجود في جبانة الجيزة على شكل أسد ورأسه للملك خفرع باني الهرم الثاني، والتمثال كله نحت في نتوء من الصخر على مقربة من المدينة الملكية.^(٢) شكل رقم (١٦)

يربض هذا التمثال على حافة الهضبة في الجيزة بالقرب من معبد الوادي كأنه حارس وارد، وكأنه في الأصل صخرة طبيعية تختلف عن قطع الحجر من حولها، فنحتها مثال مبدع على هيئة أسد ورأسه رأس إنسان له ملامح الملك، وقد وفق بخطوط بسيطة في تمثيل العظمة والجلال.^(٣)

وهو مصنوع من كتلة واحدة من الحجر أضيفت لها قطع أخرى من الحجر في بعض الأجزاء. كتلة عظيمة خالدة تقوم على أطراف الصحراء فتشرف على ما حولها وتتجه إلى الشرق فتكون أول من يرى الشمس حين شروقها. يبلغ طول أبي الهول ٥٧م، وارتفاعه ٢٠م، وعرض الوجه ٥م، أما الأذن فتبلغ ١,٣٧م والأنف ١,٧٠م والفم ٢,٣٢م.

وأبو الهول يمثل بحق الخلود والثبات، ومقاومة المصاعب، ووجهة وإن كان يصور القوة والبأس فهو يبيت الأمن والسلام.^(٤)

ومن تماثيل هذه الأسرة تماثيل الملك جدفرع وقد كشف عنها في معبده في ايورواش شمالي الجيزة وهي محطمة والباقي منها رأس محفوظ في المتحف المصري ينقصها الجزء الأسفل ويدل ما بقى منها على كفاءة ممتازة في تمثيل العينين والحاجبين، كما توجد قطعة أخرى في متحف اللوفر ينقصها الرأس حيث يجلس فيها جدفرع وإلى جانب ساقه الملكة وفي حجم صغير لا يكاد رأسها يتجاوز

^١ - المصري، كمال: تأريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق، ص ٢٧.

^٢ - الالفي، ابو صالح: الموجز في تأريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٦٣.

^٣ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت، ص ١٠٠-١٠٦.

^٤ - كمال، محرم: تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

منتصف ساقه^(١) وكان هذا من الأصول المرعية في الفن المصري القديم بأن يكون أهم الأشكال في المنظر أكبرها حجماً^(٢) وتمثال الأمير (كاوعب) أكبر أبناء الملك خوفو حيث عثر في مقبرته على ثلاث تماثيل وهي مكسورة، مصنوعة من الحجر الديورايت والجرانيت الأسود وتمثال بهيئة كاتب، وهي محفوظة في متحف اللوفر. على أن اثنين من أبناء الملك (جد فرع) قد مثلا في هذه الهيئة وتمثيلهم محفوظة في متحف بوسطن^(٣).

وقد حفظ للملك (منكا ورع) تماثيل كثيرة نحتت من أحجار مختلفة، فيها ما يمثله بمفرده أو مع زوجته الملكة، شكل رقم (١٧، ١٨) ومنها ما يمثله في مجموعات ثلاثية حيث يظهر الملك مع الإله (حتحور) وشخص ثالث رجل أو امرأة تمثل أحد أقاليم مصر. ومن آثاره الباقية بالمتحف المصري رأس بحجم طبيعي من المرمر وقد ظهر فيها الملك في هدوء ووقار. وأهم ما بقي من تماثيله تمثال له والى يساره زوجته الملكة (خع مر نبي) منحوت من حجر الأردواز الضارب الى الاخضرار وموجود في متحف بوسطن. حيث يظهر الملك واقفا بقامته المديدة متخذا الوضع التقليدي، رأسه الى الأمام وقد وضحت منه ملامح وجهه التي تدل على طيبة وإشراق، ويداه ممدودتان الى جانبه، وساقه اليسرى تتقدم اليمنى بينما تقف الملكة الى يساره تتقدم ساقها اليسرى الساق اليمنى، ومع إن المثال قد جعل تمثال الملكة يتعادل في الارتفاع مع تمثال الملك إلا أنه استطاع أن يبرز تمثال الملك ويميزه ذلك بأن جعل الملكة تطوق الملك بذراعها اليمنى، وجعل يدها اليسرى تلمس ذراعه القريبة منها مما رجع أهمية تمثال منكاورع.

ومن مجموعات التماثيل الثلاثية بالمتحف المصري تمثال يبدو فيه الملك منكاورع واقفا في الوسط، وتاج الوجه القبلي يتوج هامته فيجعله الشخص الرئيسي في المجموعة، وتقف إلى يمينه الآلهة (حتحور) وإلى يساره امرأة تمثل الإقليم السابع عشر في الصعيد. تطوق كل منهما بذراعها الملك من خلف ظهره ومع ما يظهر في تماثيل منكاورع من مهارة في النحت ودقة في الصناعة إلا أن ملامح الوجه لا توحى بما توحى به تماثيل الملك خفرع من عظمة وجلالة وقوة وعزم مما يشير إلى أن الملكية لم يعد لها في تصور المثال ما كان لها من قداسة في عهدي (خوفو) و(خفرع)^(٤).

ومن أروع أمثلة فن النحت من الأسرة الرابعة تمثالا الأمير (رع حتب) وزوجته الأميرة (نوفرت) وهما من الحجر الجيري الملون ويعتبران من التحف الفنية الفريدة التي يحتويها المتحف المصري. حيث يوضحان جمال وروعة فن النحت في الدولة القديمة. ويمثل كل منهما صاحبه بحجم طبيعي تقريبا جالسا على مقعد، له مسند خلفي مرتفع، يبدو كعمود أو جدار يبرز منه التمثال وفيها تظهر قدرة الفنان في إبراز تفاصيل الجسم، ويوضح التمثالان لمحة من الحياة

^١ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص ٩٨.

^٢ - الجباخني، محمد صدقي: الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف في مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٥.

^٣ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٩٨.

^٤ - المصري، كمال: تاريخ الفنون في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٦، ص ٢٨-٢٩.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الاجتماعية, فتساوى ارتفاع التمثالين يعكس نوعا من المساواة, ومع أن التمثالين من الحجر الجيري وليس من المرمر إلا أن تمثال الأميرة (نوفرت) يعبر عن شفافية في ملابسها ونعومة تندر أن تظهر في تماثيل الأحجار الجيرية.^(١) شكل رقم (١٩)

فقد لعبت الألوان وطريقة استعمال الفنان لهما ببراعة في التمثالين دورا هاما في إبراز نعومة المرأة ورقتها وحياتها المرفهة, فقد عبر عن هذا باختياره اللون الأصفر الفاتح للجسم, واللون الأبيض للثوب. بينما أوضح كدح الرجل وخشونته حين عبر عنهما بلون أسمر ضارب إلى الحمرة, ويمتاز التمثالان بحيوية وصدق في التعبير, فالعينان مرصعتان كأنهما طبيعيتان تضيفان على الوجه حياة وقوة ومما يدل على عناية الفنان بإبراز التفاصيل إهتمامه الواضح بملامح وجه الرجل الذي يظهر فيه بعض النحول, وتقطيبه بين الحاجبين, وشفقان ممثلتا به و مما يلفت النظر الشارب الرفيع الذي يميز به لهذا التمثال, كذلك شعره الأسود الفاحم, فهذا يدل دلالة مهمة على التزام الفنان بالواقعية في التعبير عن الشبه ودقة الملامح.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن تمثال الأميرة (نوفرت) نجد أن الفنان قد أبدع في تصوير الملامح المصرية القديمة ويتضح ذلك في جمال العينين واستدارة الوجه وخطوطه اللينة, كما اهتم بالجسم اهتماما بالغاً, فالثوب الشفاف الحاك قد اظهر مهارة الفنان في إبراز الصدر. وبقية تفاصيل الجسم في تكوين بديع متناسق, و ان ثوب الأميرة (نوفرت) المفتوح عند الصدر كاشفا الرقبة وجزءا من الصدر هو في الواقع رمزا لأزياء العصر.

وقد قصد الفنان أكثر من ذلك فأوضح جزءا من ملابس الأميرة الداخلية, ويبدو انه كان يريد التعبير بذلك عن جمالها وجلالها كأميرة. وأكتملت زينتها بوضع الكحل في عينيها, وطلاء شفيتها وشعرها الناعم المصفف الذي يزينه شريط مزخرف, ويحلي جيدها عقد ملون يغطي جزءا من الصدر, كل هذا مع اتساق في الألوان على اختلافها, يدل على حسن ذوق الفنان ومهارته.^(٢)

لقد كانت وظيفة الكاتب من الوظائف الهامة جدا, وصاحبها حامل للواء الثقافة والمعرفة. ليس أدل على أهميتها من أنه يعتقد أن الملك سيكون بعد موته كاتباً للإله (رع). لذلك كان الأمراء أول من مثلوا على هيئة الكاتب. وأشهر تماثيل للكاتب أحدهما بالمتحف المصري وينتمي إلى الأسرة الخامسة والآخر بالمتحف اللوفر.

أما تمثال الكاتب بالمتحف المصري فمصنوع من الحجر الجيري الملون, شكل رقم (٢٠) ويوضح كاتباً جالساً على الأرض عاقدا ساقيه بين تحتيه شاخصاً ببصره إلى الأمام كله يقظة وانتباه, يده اليمنى تقبض على قلم اما اليد اليسرى فتمسك بالطرف الملفوف من قرطاس من البردي, ويذا التمثال غير ملتصقتين بالجسد, ويتميز هذا التمثال بامتلاء وجنتيه, ويغطي رأسه شعر مستعار طويل,

١ - المصري, كمال: تاريخ الفنون في العصور القديمة, المصدر السابق, ص ٢٩.

٢ - المصري, كمال: تاريخ الفنون في العصور القديمة, المصدر السابق, ص ٣٠.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

تطل من تحته أذناه، وعيناه مرصعتان، صنعتت أشفارهما من النحاس، وقد أهتم المثال بتمثيل الجسم مبرأ من عوارض الحياة العملية وفي شباب خالد.^(١) ويظهر تمثال الكاتب بمتحف اللوفر (بباريس) لم يكن على حظ كبير من الملاحظة وحسن المنظر، وهو إلى جانب ذلك متوسط العمر، على أن الفنان قد أظهر شكله بدقة وأمانه، إذ نراه متربعا وعلى حجره ملف منشور من ورق البردي في يده قلم الغاب، ولا يزال ينظر كما منذ ستة آلاف سنة تلك اللحظة التي يتفضل عليه فيها سيده بمتابعة املائه المتقطع والتمثال مصنوع من الحجر الجيري.^(٢) يمثل التمثال صاحبه بشعر قصير، عاقدا ساقيه من تحته، ويده اليمنى مضمومة كأنها تمسك قلما تجري به على قرطاس من البردي، طرفه الملفوف في يده اليسرى وفي أسفل الصدر غصن مقوس. يرفع رأسه في عزة، والعنق نحيل، والعينان مرصعتان، والوجه واضح، ويكاد جلده يكشف عما تحته من عظام، وقد أجاد الفنان تمثيل التكوين العظمي للوجه، والغضون، وحول طرفي الفم، وابدع في تشكيل اليدين وخاصة اليمنى، كما تميز هذا التمثال بتحرر ذراعه عن الجسد كما في تمثال المتحف المصري، وهو ما يندر في التماثيل الحجرية في هذا العصر.^(٣) ويعد تمثال (كاعبر) شيخ البلد من أقدم ما عرف من التماثيل الكبيرة من الخشب، ومن أجمل ما أبدعه المثالون في الدولة القديمة من الأسرة الخامسة وهو محفوظ بالمتحف المصري.^(٤) شكل رقم (٢١)

وهو رجل من الطبقة الوسطى ويشغل منصبا مهما لخطورة العمل المسند اليه، ولهذا فإن مظهره كله يدل على الرضا وتقدير الذات. وقد يخيل إلينا حين نراه ممسكا بعصاه المعقدة موقفه الغابر وهو يشرف على العمال ويحثهم على الدأب والمثابرة، وقد نجح المثال في إظهار تلك الملامح والتقاطيع في خشب الجميز المصنوع منه التمثال، وفي الحق أن التمثال بدقته وجماله يكاد ينطق، وعينا التمثال مرصعتان حافتهما من النحاس الأحمر وقرنيتهما من الحجر المتبلور، أما إنسانهما فرأس مسمار من النحاس.^(٥) يدا (كاعبر) غير ملتصقتين بالجسم كما كان الحال في التماثيل الحجرية في ذلك العصر. فقد ساعدت مادة الخشب المثال على أن يعطي هذه الحرية للذراعين. وجدير بالذكر أن تسميته (شيخ البلد) جاءت من قبل مجموعة العمال الذين اكتشفوا هذا التمثال في سقارة لمشابهته شيخ بلدتهم (سقارة)، ولا يستبعد أن يكون هذا التمثال لأحد رؤساء العمال الذين اشتغلوا في بناء الاهرام.

وقد عثر على تماثيل آخرين من الخشب يمثلان كاعبر شيخ البلد وزوجته وينتميان إلى الأسرة الخامسة وهما بالمتحف المصري، وبالرغم من أن التماثيلين لم يبق منهما إلا النصف العلوي فقط تعرضا لبعض التلف إلا أن قسمات الوجه

^١ المصري، كمال: تاريخ الفنون في العصور القديمة، المصدر السابق، ص ٣٠-٣١.

^٢ - كمال، محرم: تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٢٥.

^٣ - المصري، كمال: تأريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٦، ص ٣١.

^٤ - فنكشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٤٤.

^٥ - كمال، محرم: تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٢٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

واضحة في التمثالين، حيث تميز تمثال شيخ البلد هذا بوجود عضلات في الصدر والذراعين، كما تميز الوجه باستدارة وامتلاء، والشعر المستعار قصير في صفوف أفقية، والعينان مرصعتان. أما تمثال زوجة شيخ البلد فتمتاز قسما وجهها بملاحة وجمال، وشعرها المستعار قصير ومصفف حول الوجه في انسياب جميل والعينان مرصعتان أيضا.^(١)

أما تماثيل الملوك في الأسرة الخامسة فكان عددها قليلا من أهمها:-
تمثال رأس ضخ من حجر الجرانيت للملك (أوسركاف) محفوظ في المتحف المصري كشف عنه في معبد هرمه، ومن حيث حجمه يكاد يكون فريدا بين تماثيل الدولة القديمة، ويتميز بما ينجلي في ملامح الوجه من قوة وجلال على بساطة مسطحاته بما يتفق مع حجمه ومادته.

وتمثال الملك (سا حورع) جالس بحجم كبير وعلى يمينه شخص صغير الحجم يمثل إقليم فقط وهو الإقليم الخامس في الصعيد. التمثال محفوظ في متحف (مترو بولتان).^(٢) شكل رقم (٢٢)

أما بالنسبة لتمثال الأفراد فيصعب التفرقة في كثير من الأحيان بين ما أنتج في النصف الثاني من الأسرة الخامسة وتمثال الأسرة السادسة، فمعظمها صغيرة الحجم عادة، وهي متشابهة في أوضاعها وطرزها الى حد كبير، كما أن أكثرها لا يرقى الى المستوى الفني الذي بلغه فن النحت من قبل.^(٣)

ومن أحسن تماثيل هذه الفترة وأكبرها تمثال (تي) في المتحف المصري، ويمثل صاحبه بوجه ممتلئ وكذلك تمثال (نفر) بالمتحف المصري أيضا وهو يمثل صاحبه بملامح جميلة، ونسب متناسقة والجسم يعبر عن شباب وحيوية. أما أجمل تماثيل الأقزام فهو تمثال (خنوم حتب) بالمتحف المصري شكل رقم (٢٣)، وتتمثل فيه الخصائص الجثمانية في صدق حيث ظهر الرأس ضخما ممطوطا والجسم لحيما غليظ والساقان قصيران.^(٤) لقد نجح الفنان المصري في تصوير رأسه الكبير وآذانه العظيمة، ووجهه الدال على الغباوة وعيونه الصغيرة وجسمه الممتلئ وبطنه العظيم، ويندر وجود مثل هكذا تمثال يحتوي أمثال هذه التشويهاات والنقائص بشكل حي خال من المبالغة والإغراق. ويجدر بالذكر أن التمثال مصنوع من الحجر الجيري ووجد في سقارة ويعود الى الأسرة السادسة، وصاحبه (خنوم حتب) مدير لخزانة الثياب.^(٥)

١ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف في مصر، ط١، ١٩٧٦، ص ٣٢.
٢ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ص ١١٦-١١٧.
٣ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف في مصر، ط١، ١٩٧٦، ص ٣٢.
٤ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق، ص ٣٣.
٥ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٢٦.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

أما من ناحية مجموعات التماثيل فقد شاع هذا النوع أيضا في الأسرة الخامسة، فمنها ما يمثل رجلا وزوجته فقط أو مع واحد أو أكثر من أولادهما وكانت هذه التماثيل تصنع أما من الحجر الجيري أو الجرانيت أو الخشب وهي تشبه الى حد ما مجموعة تماثيل الملك (منكاورع).

من أشهر هذه المجموعات مجموعة (آخي) ، وتمثله جالسا وزوجته وابنته تجثوان على الأرض بجانب ساقيه تطوقانه بذراعيهما وتمتاز وجوههم جميعا بحلاوة ملامحها وما يسري عليها من حيوية وشباب، والمجموعة محفوظة بالمتحف المصري.^(١) شكل رقم (٢٤)

أما تماثيل ملوك الأسرة السادسة فهي قليلة نسبيا قياسا بملوك الأسر السابقة وأهمها:-

تمثال للملك (نتي) وهو تمثال صغير من حجر الجرانيت الأحمر، محفوظ في المتحف المصري، يمثل الملك واقفا بتاح الصعيد، بملامح جافية ووجنتين ممتلئتين وأنف ضخمة وواسع وأذنين كبيرتين وعنق غليظ، وقد أجاد الفنان المصري في تمثيل عضلات الذراع وعظام الركبة، كما أحسن صقل سطوح التمثال.

وهناك تمثالان للملك (ببي الأول) أحدهما من المرمر المصري ومحفوظ في (بروكلن) يمثله جالسا متشحا برداء (عيد السد) وفي يده مذبة وعلى ظهر الكرسي صقر يعلو اسم الملك، ويمتاز بتحرر ساقيه إذ لا يربطهما بالمقعد شيء. أما التمثال الثاني فهو من الأردواز ومحفوظ في (بروكلن) أيضا ويمثل الملك راكعا، ويمتاز التمثال بتحرر الذراعين عن الجسم، وفي وجهه يقظة وانتباه.^(٢)

كما يوجد في بروكلن تمثال لزوجة الملك (ببي الأول) وهو من المرمر يمثله جالسة وفي حجرها ابنها (ببي الثاني).

كما يوجد في المتحف المصري تمثالان من النحاس كانت تجمعها قاعة واحدة، عثر عليهما في معبد الكوم الأحمر، يمثل أحدهما الملك (ببي الأول) في حجم قليلا أكبر من الحجم الطبيعي. وهو يتميز بحلاوة ملامح وجهه ورشاقة قامته، أما التمثال الصغير فمن الباحثين من ذهب الى أنه يمثل كذلك (ببي الأول) في سن صغيرة ومنهم من رأى إنما يمثل ابنه (مرقرع).^(٣) شكل رقم (٢٥)

ومن بدائع ما ينسب الى الأسرة السادسة، رأس صقر عثر عليه كذلك في معبد الكوم الأحمر، ومحفوظ في المتحف المصري، وقد صنع من صفحة واحدة من الذهب وتعلوه ريشتان عاليتان.^(٤)

ومن تماثيل الأفراد في الأسرة السادسة تمثال لرئيس أطباء القصر (ني عنخ رع)، ويمثله جالسا على الأرض ناصبا ساقه اليسرى، وملصقا قدمه اليمنى

١ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص ١٣٣.

٢ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ١٤٤.

٣ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ١٤٥.

٤ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ١٤٦.

الفصل الثانيانعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

بقدمه اليسرى في وضع غير عادي وغالب الظن بأنها مريضة أو أن المثال أراد تمثيل لحظة معينة.

ومن تماثيل الأفراد أيضا تماثيل (ورخو) حيث أبدع الفنان في تمثيل قسمات الوجه العريض القوي، وهو محفوظ في المتحف المصري. وهناك تماثيل جميل لأسير في ثلاثة أرباع حجمه الطبيعي محفوظ في المتحف المصري، يمثلها راكعا على ركبتيه وجسمه مائل قليلا الى الأمام وذراعا مقيدتان خلف ظهره. ^(١) شكل رقم (٢٦)

ان النماذج التي تم شرحها من فن النحت في مصر القديمة ليست كل ما أبدعه المثال المصري القديم، لكننا يمكن اعتبارها المنحوتات المميزة التي تستحق الإشارة إليها بما تشكله من مبدعات فنية أرست قواعد فن النحت المصري وأعطته تقاليده ومواصفاته الني باتت تميزه عن منحوتات الحضارات الأخرى، فقد حظيت مصر القديمة بكم هائل من التماثيل انتشرت في مختلف متاحف العالم.

لذا عمد الباحث الى شرح نماذج بارزة من تلك المنحوتات من كل أسرة من الأسرات الست التي تمثل الدولة القديمة، حيث شكلت تلك النماذج أروع ما أبدعه الفنان المصري القديم، لما لها من قيمة فنية ساهمت وبشكل فاعل في تحديد مسار هذا الفن وصياغة خطوطه وبلورة تقاليده.

انعكاس فكرة الخلود في فن النحت في مصر القديمة:-

بعد هذا الاستعراض لمسيرة فن النحت في مصر القديمة. لابد من تسليط الضوء على النقاط التي تمثل انعكاسا لفكرة الخلود في هذا الفن، والتي يمكن اجمالها بالآتي:-

١- التمثال في عقيدة المصريين القدماء هو الملجأ الذي تحل به الروح بعد

موت صاحبها، وهو ضمان خلودها بعد فناء الجثة وإن وضع أكبر عدد من تماثيل الميت في مقبرته كفيلا باستمرار حياة الأخرى، من هنا يمكن القول بأن التمثال بحد ذاته لهو وليد فكرة الخلود التي أمن بها المصريون القدماء.

٢- تحرى المثال المصري القديم الصدق والواقع في تصوير شخوصه لتكون مثالا لها وإلا أخطأته الروح وإلا آل إلى الفناء، فلم يكن في عمله ثمة مجال للخيال أو المثل الأعلى أو الجمال، بل ينحت أجساما حجرية لها من المميزات والشبه والتقاطيع ما لاصولها من ذوات اللحم والدم، هذا الصدق والواقع في التصوير يمثل تجسيدا لفكرة الخلود وعقيدة البعث التي إعتنقها الفنان المصري القديم.

٣- استخدم النحات المصري الصلصال، والعاج، والحجر بانواعه والمعادن في صناعة تماثيله وبما يتناسب وعقيدة الخلود التي أمن بها. فهذه الخامات الصلبة القاسية التي تجهد في نحتها بأدوته البسيطة، هي المعول عليها في الديمومة والخلود ومقاومة عوامل التعرية والزمن.

٤- أهتم المثال المصري القديم بالتماثيل الملكية تعبيراً عن إعتقاده بجلالة وقدسية الفرعون باعتبار الملك أبن الإله ومنزلته في الحياة الأخرى مع

^١ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ١٤٧.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

- الآلهة لذا حرص الفنان على رسم صور الكبرياء والجلال والوقار على تماثيله، وهذا ما تمليه عقيدة البعث على الفنان.
- ٥- أستخدم الفنان المصري القديم الألوان في تلوين تماثيله، وقد حرص على أن تكون تماثيله أكثر واقعية وصدقا باستخدام تلك الألوان، فقد أستعمل اللون البني لأجسام الرجال بينما أستعمل اللون الأصفر لأجسام النساء وتميزت تلك الألوان بديمومتها ومقاومتها للظروف المناخية، وبما ينسجم مع فكرة الخلود التي تحكم عمله.
- ٦- إن تشابه التماثيل في مصر القديمة من حيث الوضع والحركة والخامة وصدق التعبير والواقعية لدليل على إعتداد المثال المصري القديم على قواعد تقليدية مستقاة من عقيدته الدينية التي محورها عقيدة البعث وفكرة الخلود.
- ٧- أهتم المثال المصري القديم بالطريقة التي تضمن سلامة التمثال والمحافظة عليه من الكسر كالتصاق الذراع بالجانب، أو التصاق التمثال من ظهره وأرجله بالكتلة الحجرية التي نحت فيها، أو اظهار الرقبة غليظة في أكثر التماثيل، أو التحام الساقين بالكرسي في حالة التمثال الجالس، أو تدلي خصل من الشعر المستعار الى الكتفين، أو إستخدام مواد مستعارة لأجزاء من تماثيله كالعيون أو الجفون حيث أستخدم النحاس أو البرونز، وبياض العين حيث أستخدم الرخام الأبيض، أو الحديقة من البلور الصخري أو حجر أسود لامع الخ. كل ذلك سعى له الفنان ليضمن السلامة والديمومة لتماثيله وبما ينسجم مع إيمانه بضرورة خلودها.
- ٨- تحاشى المثال المصري القديم التنوع في الحركات والأوضاع فقلما نجد تماثيل مرفوع الذراع أو مشتبك اليدين، كما تحاشى أيضا أي حركة كالجري أو القتال مثلا لا لجهله في تجسيد تلك الحركات بشكل جميل وإنما لتقيد الفنان المصري بالقواعد التي رسمها الكهنة ورجال الدين للفنانين وحتما عليهم إتباعها بأعتبار ذلك واجبا مقدسا. هذه القواعد التي تجسد رؤيتهم تجاه الإنسان بعد الموت.
- ٩- جنح المثال المصري إلى الإكثار من نقاط التحمل في التمثال، وتجنب إظهار أي مظهر من مظاهر الرقة، حتى أفقد جراء ذلك في أحيان كثيرة مقدار الشبه بين التمثال وشكله البشري لغرض إعطائه الديمومة والاستمرارية ومقاومة العوامل الطارئة، مجسدا بذلك إيمانه بفكرة الخلود.
- ١٠- تماثيل مصر القديمة سواء صنعت لتوضع في القبر أو لتمثل الآلهة برموز خاصة بها أو لتمثل الملك ذاته فأنا الفنان المصري وضع الغرض الديني نصب عينية على الدوام لأن ما يعنيه ليس جمال الجسد ولا جمال الطبيعة، إنما كانت تعنيه جمال الفكرة على العكس من الفن اليوناني الذي أحب الجمال البشري لذاته ولاتساق حالاته، لأنه لزم شاطئ الحياة.^(١)

١ - الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤١، ص ٦٢.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

وبما أن عقيدة البعث هي محور الديانة المصرية القديمة، لذا جاءت أعمال النحت انعكاساً لتلك العقيدة. بحيث كانت جميع أعمالهم تكاد تكون خالية من العواطف ولكنها تعبر بشكل جلي على اللانهاية والخلود.^(١)

ج- فن النقش والتصوير:-

دأب علماء الآثار والمختصون في الفن المصري القديم على عدم الفصل بين فني النقش والتصوير وخاصة في دولة مصر القديمة. واعتبروه فناً واحداً حسب ما جاء في تقسيماتهم للفن المصري القديم، فلا غرابة في أن نجد في أغلب المصادر تناول كل من فني النقش والتصوير كفن واحد. فالتأمل في آثار المصريين القدماء من نقوش بارزة وتمائيل يجد أن فن التصوير لم يكن عندهم فناً قائماً بذاته كما هو عند مصري هذا العصر، ولكن كان فرعاً بسيطاً لفن الحفر الجميل، وقد بقي هذا الفن البديع (التصوير) عبداً أسيراً لفن الحفر لعدة ألاف من السنين.^(٢)

حيث إن فن التصوير في عصر الدولة القديمة لم يظهر مستقلاً عن الحفر الغائر والبارز إلا في أمثلة قليلة منها الأوزان الستة.^(٣) بل إن فن التصوير ظهر مستقبلاً عن النقش في الدولة الوسطى وبالذات في مقابر بني حسن، أذ ستعمل (الفرجون) * وحده في التصوير بعد أن كانت تضاف الألوان إلى النقش في مصاطب الدولة القديمة.^(٤)

كما أن هناك سبباً آخر لوحدة فني النقش والتصوير في هذه الفترة، وذلك بأن كلا الفنين يبدآن بالرسم الخطي وينتهيان بالتلوين. وان معالجة الفنان للسطوح الداخلية للنقش بالألوان المختلفة وبطريقة تقرب كثيراً بين النقوش والتصاوير بحيث تخفي هذه الألوان جمال النقش ودقته فلا نستطيع الاستمتاع به وتقديره إلا بعد ذهاب تلك الألوان.^(٥)

كذلك فإن الطريقة التي استخدمت في إعداد الجدار لكل من الرسم والنقش والاستعانة بخطوط مرشدة رأسية تقطعها خطوط أفقية أو نقاط في عدة مستويات لضبط نسب الأشكال على الجدار واستخدام الألوان الزاهية في تلوين النقوش والتصاوير، كلها عوامل أكدت وحدة هذين الفنين. إضافة إلى تناولهما ذات المواضيع المتعلقة بعقيدة المصريين ونشاطات حياة هم اليومية. فالرسم الملون لم يرق في مصر إلى منزلة الفن المستقل إلا في عهد البطالمة، وتأثير بلاد اليونان، أما في ما عدا ذلك العهد فقد كان فناً ثانوياً تابعاً لفن النقش. وكان عمل الرسام هو

١ - كامل، ماهر: الجمال والفن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٢-٨٣.

٢ - صادق، شكري: مرشد الطالبين إلى تاريخ الفنون الجميلة عند قدماء المصريين، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٠٩، ص ١٤٤-١٤٦.

٣ - الالفي، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣، ص ٦٥.

* - الفرجون: قطعة من الغاب، يبللون أطرافها بالماء فتحتل إلى ألياف تختلف في سمكها باختلاف حجم ساق الغاب، هذه الألياف قريبة الشبه بالفرجون الحالي.

٥ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية، للتأليف والترجمة، ص ١٣٤.

٦ - شكري، محمد أنور: الفن المصري، المصدر السابق، ص ٩٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

ملء الخطوط الخارجية التي حفرتها عدد غيره من الفنانين ولكنه رغم منزلته الثانوية واسع الانتشار يراه الإنسان أينما حل.^(١)

فإننا لا نكاد نجد من الرسوم الملونة التي أخرجها رجال الدولة القديمة إلا صورة جميلة لست إوزات اخرجت من قبر بميدوم، ولكننا يحق لنا أن نستنتج من هذه الصورة وحدها أن هذا الفن قد بلغ في عصر الأسرة الأولى مبلغا يذنيه من الكمال.^(٢) ويؤيد الباحث هذا الاتجاه الذي يؤكد وحدة فني النقش والتصوير في دولة مصر القديمة استنادا إلى الأسباب المذكورة في الآراء التي اشرنا إليها. ولهذا يرى الباحث أن جميع نقوش وتصاوير دولة مصر القديمة واقعة ضمن مجتمع البحث الحالي على السواء فيه ودون تفريق بين ما هو تصوير ونقش في هذا المجتمع أو في اختيار عينات البحث.

لقد بلغ النقش والتصوير في عصر الأسرتين الرابعة والخامسة شأوا بعيدا من الدقة والاتقان، ازدهرت فيها معالمه حتى وصل إلى قمة مجده، على أن هذا الفن أخذ يضمحل ابتداء من الأسرة السادسة وفي عهد المملكة الوسطى بالتدرج إلى أن انبثت فيه الروح مرة أخرى في عهد الأسرة الثامنة عشرة، مما نجد آثاره في معبد الدير البحري ومعبد الأقصر، بيد أن هذه النهضة لم تدم طويلا فقد عاد للتأخير ثانية حتى العصر الصاوي حيث دبّت فيه الروح من جديد من خلال تقليد نماذج الدولة القديمة.^(٣)

لم يكن فن النقش والتصوير أقل شأنًا من فني العمارة والنحت، فقد تميز هذا الفن بوفرته، فليس من شعوب العالم شعب جد في حفر تأريخه وأساطيره كما جد في ذلك قدماء المصريون. فإننا ليدعشنا ازدحامها وكثرتها وما فيها من انعدام التماثل وعدم مراعاة قواعد المنظور، والمحاولات غير الموفقة التي بذلوها بتمثيل الأشياء البعيدة في المنظر فوق القريبة، ونحن ندهش حين نرى طول قامة الملك وقصر قامة أعدائه.^(٤)

ان ما نسميه تصويرا يعني رسم أشكال على الحوائط وتلوينها، أما النقش فهو قسمين:-

نقش بارز يعلو مستوى الحائط ونقش مجوف يحفر داخل الحائط، وفي كثير من الأحيان يلون، فكان المصور لا يأتي بجديد من عنده. بل كان يقتصر على اعطاء اللون للشكل المنقوش.

فالتصوير بمعناه السابق كان مقصورا على المقابر، بينما كان النقش بنوعيه شائعا في المعابد والمباني الأخرى، ومن السهل أن نفهم السبب في ذلك، فجدران المعابد الخارجية وصروحها كانت معرضة للشمس خلال اليوم، وكانت

^١ - ديورانت، وول: قصة الحضارة، ج٢، ترجمة محمد بدران، شركة نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٤٢.

^٢ - ديورانت، وول: قصة الحضارة، ج٢، ترجمة محمد بدران، شركة نهضة العرب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٤٢.

^٣ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٣.

^٤ - ديورانت، وول: قصة الحضارة، ج٢، ترجمة محمد بدران، شركة نهضة العرب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٩.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الأفنية كذلك مكشوفة، وفوق هذا وذاك فإن بعض هذه الجدران كان معرضا للمس من قبل الزائرين وملابسهم لذا يبدو التصوير غير لائق بطبيعته لأمثال هذه المواقف، إذ لا يلبث ضوء الشمس أن يذهب به أو أن يتلفه للمس فتشوه ألوانه، أما الأشكال المحفورة بالجدران فإنها إذا بهتت أو ذهبت ألوانها أمكن إرجاعها وإرجاع بهائها إليها ببضع دفعات من الفرجون، على أن إضافة الألوان إلى النقش تزيده قوة ووضوحا.

أما في حال المقابر فيختلف عما سبق إختلافا كثيرا، فليست هناك تغييرات شديدة في الجو ولا أشعة شمس قوية يخاف منها، وهي غير معرضة للمس. وأن أبوابها تغلق عليها دائما. ولم يكن ثمة من يرى على الجدران من مناظر غير الميت وأوزيروس الذي يحميه.^(١)

كان المصريون القدماء إذا أرادوا اعداد الجدار للنقش أو التصوير طلوه بطبقة من طين الطمي المخلوط بالتبن، تعلوه طبقة أخرى من الجص وربما إكتفوا بالثانية وحدها. ثم تطور عملهم ليشمل النقش على الجدران الحجرية والخشبية والأواني المعدنية.^(٢)

أما التصوير في عصر الأسرات فلم يقتصر على الحوائط والجدران التي ذكرنا طريقة إعدادها. بل تطور ليشمل التصوير على البردي والجص والبلاستر والفخار والحجارة والخشب.^(٣)

كان للنقش أثر لدى المصريين من التصوير لأنه أبقي على الزمن، وفيه تبدو الأشياء مجسمة بعض الشيء، حيث كانت الجدران من الحجر تسوى سطوحها بأزاميل من نحاس، ثم تنعم بأحجار صلبة، وكانت العيوب والفواصل بين الأحجار تحشى بملاط من جص خشن، فإذا كان الحجر من نوع رديء، وخاصة في المقابر المحفورة في الصخر يغطى كله أو مساحات كبيرة منه أو أكثر سميكة من طلاء الجص، فإذا سوي الجدار رسمت عليه الصور والمناظر بخط أحمر في أغلب الأحيان ثم صحت بخط دقيق أسود.

كانت الرسوم في بداية الأمر ترسم أحيانا حرة بغير ضوابط، على أنه كثيرا ما كان يستعان برسمها في الدولة القديمة بخطوط مرشدة تتألف من خطوط رأسية تقطعها نقط أو خطوط أفقية في عدة مستويات تحدد الشخص الجالس فكانت من خمس وحدات ومن ثم غدا الرسام بعد الدولة القديمة يستعين بشباك ذات عيون مربعة، وقد ساعدت الخطوط المرشدة وكذلك الشباك على رسم الأشكال بدقة وعلى أبعاد مناسبة وأعانت بصفة خاصة على رسم الأشخاص في نسب رشيقة ثابتة تتفق وما كان يسود في كل عصر من قبل الجمال، كما أفادت في إحتفاظ الفن المصري طويلا بالمستوى الرفيع الذي بلغته.^(٤)

١ - كمال، محرم، تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٤.

٢ - كمال، محرم، تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٤.

٣ - حيمز، ت، ج، هـ: كنوز الفراعنة، ترجمة أحمد زهير أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٩٩.

٤ - شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص ٥٥-٥٧.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

فإذا تم رسم الأشكال وتصحيحها عمد الفنان الى نقش خطوطها الخارجية بأزاميل حادة من نحاس ومدق من خشب فكانت النقوش إما بارزة أو غائرة. فإذا أتم الفنان نقش الصور والأشكال راح يعالج ما نشأ من عيب أو خدش في الحجر أثناء النقش مستعيناً بنوع جيد من الجص، ثم يعود المصور فيرسم الخطوط الخارجية للأشكال بلون أحمر غير متقيد بدورة بالخطوط المنقوشة. ومن ثم يلون السطوح الداخلية بألوان مختلفة وبما يقرب كثيراً بين النقوش والتصاوير.^(١)

وقد علل البعض عمليات لجوء الفنان المصري القديم إلى التصوير الملون بدلاً من النقش في رسم المناظر وخاصة المقابر لأسباب اقتصادية، وذلك لأن الحجر الجيري في جبانة طيبة معروف بانخفاض جودته، لذلك كانت ترسم المناظر عليه بطريقة التصوير الملون. حيث يحضر من أجل التصوير سطح ناعم كأرضية للرسم بطلاء الجدران الخشنة للدهاليز والغرف بالمقابر بطبقة من الجص الطيني وهي العملية التي تعرف بالمعمار باسم (التبطين والتبليس) وذلك لتنعيم السطح وتسويته.^(٢)

كانت الصبغات التي تحضر منها الألوان أما صبغات طبيعية من أصل معدني أو صبغات صناعية تحضر بتوليف عدد من الألوان معدنية الأصل.^(٣) وتمثل هذه الألوان عادة الألوان الطبيعية للأشياء المصورة دونما اعتبار للمظاهر الوقتية الزائلة كالظلال وغيرها. ويبدو إنها كانت تختار أحياناً لما لها من قيمة زخرفية جميلة، ولزهاء ألوانها وبما يناسب ظلال المكان أغلب الأحيان، شكل رقم (٢٧) ومن أمثلة ذلك تلوين الضوء بلون أخضر زاه. والرخم باللونين الأزرق والأحمر. شكل رقم (٢٨) وتتميز الألوان فيما بينها باتساقها معاً. وجمال واقعها في النفس، بما يشهد بحسن ذوق الفنان، وكانت الخلفية تلون في الغالب بلون أشهب مائل للزرقة، شكل رقم (٢٩) وكانت الألوان من مواد معدنية طبيعية أو مصنوعة، يضاف إليها نوع من الصمغ ثم يمزجان معاً بالماء. وقد احتفظت ببريقها وجدتها حتى الآن.^(٤)

بعض هذه الأصباغ نباتي كالنيلة والبعض الآخر معدني وهو الغالب، ومن هذه الأنواع الأخيرة لون أزرق مخصوص أحتفض ببهائه ورونقه خلال قرون عدة، وقد اعجب به كثيراً من الكتاب الرومان لقوته الغريبة وقدرته على مقاومة التفاعلات الكيميائية من دون أن يخضر أو يسود مع تعرضه للهواء.

هذا اللون كان يتكون من الرمل وبرادة النحاس وسيكربونات الصوديوم مضافة إلى بعضها، ومسحوقة بعد إحماؤها في النار. ولا يزال النحاس إلى يومنا هذا العنصر الأساسي في تكوين الألوان الخضراء الزيتونية اللون، فكانت تستخرج عدة أنواع من الأحمر والأصفر والأسمر تختلف دكانة وبهاء من المغرة. أما

١ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٥٧.

٢ - جيمز، ت، ج، هـ: كنوز الفراعنة، ترجمة احمد زهير أمين، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥، ص ٢٠٠.

٣ - جيمز، ت، ج، هـ: كنوز الفراعنة، المصدر السابق، ص ١٩٩.

٤ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانتباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص ٥٨.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الأبيض فكان يؤخذ من الجص وبالعكس. وكثير من الجدران احتفظ بلونه الأبيض الثلجي إلى اليوم. شكل رقم (٣٠) مع استخدام المواد المثبتة كالجيلاتين والغراء والصمغ وزلال البيض.^(١)

ويجدر بالذكر أن الألوان المستخدمة لا تعدو اللون الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والأسمر والأبيض والأسود.

أما موضوعات تلك الصور والنقوش فقد كانت منسجمة واعتقاد الإنسان المصري القديم بالحياة الأخرى، فهي صور من حياة صاحب القبر اليومية، والتي ستتحول إلى صور حقيقية يتمتع بها في حياته الأخرى.^(٢)

قد صور الفنان المصري، المناظر الحربية، ومناظر الصيد والقنص، والمناظر الجنائزية، والمناظر الدينية، وما يمثل حياة القوم من أعمال زراعية (زراعة الحدائق، قطعان الماشية، تربية الماشية، صيد الحيوانات شكل رقم (٣١) ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤) أشغال الطبخ، الصناعات اليدوية (بناء المراكب، أعمال البرية) (الملاحية، الصيد البحري) شكل رقم (٣٥) الملاهي والالعاب المحببة،..... ومجمل النشاطات الحياتية اليومية.^(٣) شكل رقم (٣٦) ، ٣٧ ، ٣٨

أهم مميزات فن التصوير والنقش.

اكتسب الفنان المصري القديم منه من عقيدته. ثم استمد حكمته من فنه، وكلها جوانب من نفسه نشأت حين لمس الوجود لمسة الروحاني الفنان. فالتأمل لفن التصوير المصري يعجب لمرور أكثر من ثلاثين قرناً أو يزيد وإذا بالفنان المعاصر يعود القهقري مع القرون ليجعل مبادئ فن التصوير كما عرفه المصريون، هي المبادئ التي يثور بها على الفن الأوربي التقليدي، ثم يجعلها هي نفس المبادئ التي يحتذيها ويسير في فنه الحديث على نهجها.^(٤)

وقد تميز فن الرسم والتصوير المصري عن غيره بما يأتي:-

- أ- أسلوب فن التصوير المصري يمتاز بالبساطة والرمز، فليس المقصود دوماً رسم الشخص لذاته وإنما الإشارة إليه عن طريق زخرفة اللباس أو اختلاف الحجم، أو بيان أعماله بما يفيد في جعل الموضوع جميلاً زاهياً والحق أن الرسم هنا يكاد يكون امتداداً وتضخيماً للخط الهيروغليفي.^(٥)
- ب- ومن ناحية الصنعة فقد تميز فن الرسم المصري بالطريقة التي يعتمدها الفنان في تنفيذ مصوراته على الجدار بالنقش أو بالتصوير، والتي تبدأ برسم الأشكال على الجدار، ثم نقشها بالإزميل بارزاً أو غائراً في حالة النقش، وكيفية معالجة السطوح بالألوان.^(٦)

١ - صابر، محمد: مصر تحت ضلال الفراعنة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص ١٥٥.

٢ - علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص ٧٤.

٣ - فنكشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٣١.

٤ - محمود، زكي نجيب: الشرق والفنان، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د.ت، ص ٣١.

٥ - بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، د.ت، ص ٤٨.

٦ - بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، د.ت، ص ٤٨.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

ج- طريقة تعامل الفنان المصري مع القواعد البديعية المعروفة الآن (كالمنظور ، الظل والنور، تدرج اللون ، تفاصيل الجسم التشريرية، الخ:-^(١) وكانت كما يأتي:-

١- **انعدام الرسم المنظور:-** أن الرسم المنظور لا بد أن يعدل من الأبعاد والقيم بإجراء شيء من الاختصارات والتحويلات وبعض التعديلات والتبديلات في الألوان، هذه التحويلات هي ذات الأشياء التي لم يقصد الفن المصري القديم استخدامها، إذ كان مهتما قبل كل شيء بتصوير الأشياء شأنه شأن جميع الفنون البدائية وفنون الشرق الأدنى السابقة على الفنون الاغريقية، لا بحسب مظهرها أي من نظر المصور وإنما من الوجهة الموضوعية أي ما هي عليه هذه الأشياء في الواقع. فلا يصور الفنان ما تراه العين وإنما ما يعلمه هو في الواقع عن شكل الشيء. ولم يكن يعيب قدماء المصريون في هذا المجال عجز في الفهم والادراك أو في التنفيذ، وإنما كان عندهم إرادة حازمة مخلصة طالما كان كل تصوير عملاً خلاقاً ودعوة سحرية إلى الحياة. إرادة تهدف إلى إعطاء الشيء المراد تصويره ، مظهره الأقرب إلى الحقيقة. الذي يحوي أكبر قدر من خصائصه الرئيسية ومميزاته الأشد بروزاً.^(٢) على أية حال فالثابت انهم كانوا يصورون الشيء دائماً كما لو كان منعزلاً وموضوعاً أمام أعينهم مباشرة، وإنهم كانوا يستبعدون المناظر التي تقتضب أو تقلل أو تخفي بعض الأشياء أو الأشخاص أو تظهر بعضهم خلف البعض الآخر. ويندر أن نعثر على صور مطابقة لقواعد المنظور، تقتض مستويات مختلفة ممثلة على درجات تناقص الطول أو ينظر إليها من مستوى أعلى، كذلك فإن خط الأفق ليس له وجود على الإطلاق ، كما أن الفنان المصري القديم لم يستخدم أي وسيلة من وسائل المنظور الفراغي أو وسائل إنقاص القيم أو تدرج الظلال.^(٣)

أن الفنان المصري كان يهمل البعد الثالث لا جهلاً منه بقواعد المنظور في الرسم بل ادراكاً منه بجوهر الفن الأصيل وهو أن لا يحاكي الفنان بفنه موجودات الطبيعة بمحاكاة تجعل اللوحة الفنية صورة تطابق الواقع كما يعرفه الإنسان بعقله لا كما ينطبع ذلك الواقع على حواسه.

لقد أراد الفنان المصري أن يكون أميناً على فنه مخلصاً لحواسه فأثبت على لوحاته رسوم الأشياء وفق ادراك الحس لها لا وفق حساب العقل. كذلك لم يكن الفنان المصري إذ يضع على لوحته عدة أشياء، بعضها قريب منه وبعضها بعيد عنه، لم يكن ذلك الفنان يعبأ عندئذ بقواعد المنظور من حيث تكبير القريب

^١ - بهنسي، عفيف، الفن عبر التاريخ ، المصدر السابق، ص ٤٩.

^٢ ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٦.

^٣ -ديروش، كريستيان، الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ٣٧.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

وتصغير البعيد، بل كان يضع أشكاله كلها جنباً إلى جنب أو بعضها فوق بعض كأنما كلها تقع في مستوى واحد. ^(١)

ثم لم يكن يعبأ أيضاً برسم المحيط الذي تكون الأشياء موضوعة فيه، فلا منظر من مناظر الطبيعة، ولا جدران غرفة، ولا أرضية بأي معنى من المعاني. وهو هنا أيضاً لم يكن جاهلاً بقواعد المنظور، بل كان على وعي كامل بأنه فنان حرفي في وضع أشياءه، ولا الزام عليه أن يجعل صورته تنطق بالمحاكات الدقيقة للطبيعة كما هي قائمة. ^(٢)

ويرى البعض أن عدم تقيد الفنان المصري بقواعد المنظور وإهماله له قد أفسد شيئاً كثيراً من التأثير الفني في صورهم، مثال على ذلك أنهم عندما كانوا يريدون أن يرسموا صفوفاً من الرجال، أو مجموعة حيوانات كانوا يصورونهم كأنهم يقفون الواحد فوق الثاني، كما أن الأدوات التي يجب أن توضع على الموائد رسموها كأنها واقفة عليها، كذلك في استعمالهم المنظر الجانبي في معظم رسومهم وخطوا به بعض أجزاء الجسم. ^(٣)

في حيث لا يؤيد الباحث هذا الرأي الذي يرى غياب المنظور وقواعده في رسوم ومصورات الفنان المصري القديم قد أفسد كثيراً من التأثير الفني لتلك الرسوم والصور، بل بالعكس فهو أعطى فن التصوير المصري خاصية مهمة أصبحت سمة مميزة لهذا الفن وهامهم أولاء قادة الفن في عصرنا الراهن (بيكاسو، غوغان، ماتيس، وغيرهم) يثرون على التقليد الذي كان قائماً في الفن الغربي منذ النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ويستلهمون الفن القديم في مبادئه لأنه أقرب إلى الخلق الفني بمعناه الصحيح.

ويؤيد الباحث الرأي الذي يعتبر غياب المنظور في رسوم مصر القديمة ليس جهلاً بقواعد من قبل الفنان المصري بل هو إرادة مخصصة حازمة تهدف إلى إعطاء الشيء المراد تصويره مظهره الأقرب إلى الحقيقة، والذي يحتوي على خصائصه الرئيسية ومميزاته الأشد بروزاً.

٢- الصور الجانبية للأشخاص:-

والتي تتمثل في تصوير جسم الإنسان من الجانب في الصور والنقوش البارزة فلقد كان التصوير من الجانب مفضلاً لأنه يسمح بإبراز أجزاء الجسم المختلفة في أكمل مظاهرها وأعلى خصائصها، ولأنه يتماشى مع القاعدة التي استبعدت وسائل الرسم المنظور والتي تقرر أنه من الأوفق تصوير الكائنات والأشياء بأقرب الوسائل إلى الواقع، والحقيقة أن قاعدة التصوير الجانبي لم يكن تطبيقها بالنسبة إلى أسطح الجسم الواحد كلها لذلك فإنها تضمنت بعض التعديلات والاستثناءات التي تمثلت في التفرقة بين مظاهر وملامح وأجزاء جسم الإنسان.

^١ - محمود، زكي نجيب: الشرق والفنان، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ت، ص ٣٢-٣٣.

^٢ - ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٣٠.

^٣ - كمال، محرم، تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

فينتخب من بينها تلك التي تكون أشد تمثيلاً للجسم وأكبر أهمية والتي تسمح أكثر من غيرها بالتعبير عن شخصية الفرد والتي تعطى على أفضل حال وفي سهولة أكبر مظهراً جمالياً لصور الإنسان. وليس من شك في أن وجه الإنسان إذا نظر إليه من الجانب فإنه يبدو أحسن تعبيراً عن شخصه مما نظر إليه من الأمام، لأن جانب الوجه يسجل وضعا تفصيلياً أدق وأوفى للخطوط الخارجية للوجه وهيكل العظام وأحجام الرأس، حتى أن ضل الرأس الجانبي على حائط يتيح بسهولة التعرف على صاحبه.^(١)

ففي الوقت الذي كان الفنان المصري يرسم شخصه من الجانب، كانت العين مرسومة كاملة على الجانب الظاهر، والصدر متجه إلى الأمام، غير ملتفت إلى جانب مع اتجاه الوجه، ثم القدمان متجهتان إلى الجانب. على غير اتساق بينهما وبين اتجاه الصدر. ولا مانع عنده من يجعل الفخذين ظاهرين كأنهما عاريتان مع أنه يفهما بالرداء، فهو يضع الثوب على الجسم، ثم يتجاهل وجوده ليظهر ما تحته، وهكذا من الوان الخروج على المنظور.

إن الفنان المصري القديم ليس جاهلاً بتلك القواعد، إنه كان يراعيها كلما أراد ذلك، إنما هو يصدر عن مبدأ فني أصيل وهو أن يبرز الشكل (الفورم) على أكمل وجوهه، فخير شكل يبدو عليه الوجه هو الجانب، في رسمه ملتفتاً إلى جانب، وخير شكل تبدو عليه العين هو أن تكون شاخصة إلى أمام، في رسمها بأكملها على جانب الوجه.

فليس الأصل عنده هو أن يحاكي الواقع على حقيقته، بل الأصل هو أن يوضح الأشكال في أجمل صورها، ولقد كان الفنان المصري أول من عرفته دنيا الفنون أو يكاد من سلامة الذوق والفطرة بحيث استطاع أن يقع على المبادئ الفنية التي غفلت عنها القرون الطويلة بعدئذ. حتى جاءت بعض مدارس الفن المعاصرة، فالتقطت أطراف الخيوط لتستأنف السير في طريق شقها ذلك الفنان الأول.^(٢)

إضافة إلى استعمالهم المنظور الجانبي في معظم رسومهم، خلطوا به أحياناً بعض أجزاء هذا الجسم منظورة تامة من الأمام. ولذلك يعوزهم التوافق والإنسجام بين الصدر والأطراف في كثير من الأحيان، فبينما يرسمون الساقين والقدمين منظورة من الجانب، إذا بهم يرسمون جسم هذا الشكل نفسه منظوراً من الأمام فيظهر فيه المنكبان تامين. ومع أن هذه الأصول التي كانوا يراعونها في فن الرسم تعد خطأ من الوجهة الفنية إلا أنها لم تكن تتعب من ينظر إليها من المصريين وذلك لتعودهم رؤيتها بكثرة ومقدرتهم على سرعة تجميعها في فكرهم.^(٣)

لقد جمع الفنان المصري في صورة الإنسان بين وجهات نظر مختلفة، فقد صور الجسم من الجانب، أما العين والكتفان وحلمة الثدي والسرة فمن أمام لأن صورة كل منهما في المخيلة هي الصورة الأمامية، وصور القدمين من جانبهما

١ - ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة خليل محمود النحاس وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٧-٣٨.

٢ - محمود، زكي نجيب: الشرق والفنان، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ت. ص ٣٤.

٣ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

الأنسي لأن صورة كل منهما في المخيلة من قبل الإيهام، لذلك تبدو القدمان في الصور المصرية متماثلتين.

وقد ساعد رسم الكتفين من أمام على تمثيل الذراعين وما تقبض عليهما اليدان من امارات الشرف في وضوح وجلاء. كما اعان في نفس الوقت على تجسيم صورة صاحبها بما يتفق وما كان له من شان ووقار.^(١)

٣- **العلاقة المكانية والزمنية:-** فكما لم يتقيد الفنان المصري بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم فانه لم يتقيد كذلك بالعلاقة المكانية أو الزمنية بين أجزاء المنظر الواحد. فقد كان يعمد إلى تنظيمها وتمثيلها بحيث يستقل كل منها عن غيره بقدر الإمكان لكي لا يخفي شكلاً أو جزءاً كبيراً منه. ومن قبيل ذلك تمثيل المائدة من الجانب ومن فوقها العقود في وضع رأسي تبدو وكأنها معلقة في الفضاء. وتمثيل مفردات المنظر الواحد جنباً إلى جنب وفي بعض الأحيان في أكثر من صف. وتمثيل المناظر المختلفة، وكل منها يجاور الآخر من دون ان يجمعها معا رابط من زمان ومكان.^(٢)

د- الموضوعات التي تناولها فن النقش والتصوير في مصر القديمة، والتي تعد بحق صفة مميزة لهذا الفن تميزه عن فن التصوير في الحضارات القديمة الأخرى. هذه الموضوعات ذات الصلة بعقيدة المصريين القدماء في البعث والحياة الأخرى. فقد صور الفنان المصري القديم المناظر الحربية، ومناظر الصيد والقنص، والمناظر الجنائزية، والمناظر الدينية، كما صور مختلف النشاطات الحياتية اليومية من أعمال الزراعة (الحراثة، البذار، القطاف، قطعان الماشية، تربية الماشية، صيد الحيوانات البرية) وأعمال الصناعة اليدوية (الحرف المختلفة، بناء المراكب، أعمال الملاحة) ٠٠٠ الخ من النشاطات اليومية للإنسان المصري القديم. معتقداً أن هذه الصور ستتحول الى صور حقيقية حية يعيشها المتوفى في حياته الأخرى وهي كفيلة بما تتضمنه من قوت وغذاء وطعام وممارسات وأعمال محببة له بديمومة وسعادة أيامه في حياته الأخرى.

« نماذج من النقوش والتصاوير في مصر القديمة »

يظهر النقش البارز في حوالي عهد الأسرة الأولى، على صلايات الإردواز في شكل صور الناس أو الحيوان ، وأشهر هذه الصلابات ، صلاية اردوازية من قطعتين احدهما في متحف اللوفر والثانية في المتحف البريطاني، نلاحظ فيهما وحدة الموضوع التي حلت بشكل مقبول محل الاختلاف في الموضوع الذي كان سمة عصر ما قبل التاريخ، وقد نقشت حول الفجوة المستديرة المخصصة على ما يبدو لتلقي مسحوق التجميل الأحمر، مشهد صيد تلمح فيه جماعات من الصيادين يطاردون حيوانات متوحشة ويصرعونها، وثمة صلاية أخرى محفوظة في متحف أشموليان في اكسفورد ترينا الى جانب المشاهد الزاخرة بالحياة على القسم الأسفل

^١ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص ٦٦.

^٢ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص ٦٨.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

من واجهتها حيث تبدو صور بعض حيوانات الصحراء، حيث استخدمت هذه الحيوانات لغرض زخرفي وعلى كل من الواجهتين العلوية للصلاصة. كلبان يشكلان إطارا في أسلوب بارع للغاية، ذلك لأن وضعهما وهيتتهما يفصحان عن واقعية وصدق مدهشتين.

وفضلا عن ذلك ثمة حيوانات من فصيلة السنور يواجه أحدهما الآخر ولهما رقبتان طويلتان بشكل مبالغ فيه تحيطان بقمع اللوحة وتنتهيان برأس أسدين يلتهمان ظبيا مما يذكرنا بعصر ما قبل التاريخ.^(١)

إن استخدام الفنان المصري في هذه الفترة لصور الحيوانات في الأغراض الزخرفية هي سمة من سمات الفنون في آسيا الصغرى، مما يدل على حصول اتصالات بين هذه الحضارات منذ أقدم العصور.

وتمثل صلاصة الملك نعرمر التي اكتشفت هيرا كونيوليس مرحلة متقدمة من فن النقش في مصر القديمة، فالأسلوب مطبوع بقدر أكبر من المرونة، وببراعة تبلغ درجة التمكن والإتقان. وتمثل الصلاصة في مجملها فنا تشكليا ناضجا، حيث يرى الملك على صفحتها الخلفية بتاج الصعيد وهو يهوي بدبوسه على رأس عدو راكم. ومن خلفه تابعة في مستوى مرتفع ومن دون ذلك صريعان، وعلى الصفحة الأمامية الملك بتاج الوجه البحري يستعرض القتلى تتقدمه حملة الألوية ومن دونه حيوانات خرافية متقابلان، ثم ثور يهدم بقرنية سور مدينة محصنة ويطأ بحافره ذراع أحد الأعداء. الصور بشكل عام تجسد انتصارات الملك (نعرمر).

يبدو من ذلك إن أكثر نقوش هذه الصلاصة صور رمزية أو كتابة مصورة في وقت كانت الكتابة الهيروغليفية لا تزال في بداية تطورها.

وأول ما يلفت النظر في نقوش صلاصة نعرمر هو تقسيم كل من صفحتها إلى مناطق أو صفوف بخطوط عريضة تقف عليها الأشخاص والحيوانات، ويبدو الشخص الرئيسي هو الملك في حجم يفوق كثيرا حجم غيره من الأفراد، الذين مثلوا في أحجام مختلفة تتناسب ومراكزهم، وأغلب صور الأشخاص تمثلهم متجهين إلى اليمين بحيث تتقدم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام وهي الساق البعيدة عن الناظر وتبدو القدمان من جانبيهما الأنسي أي قبل الإبهام.^(٢)

لقد بلغ فن النقش ذروة عالية من الكمال في لوحة (جت) والمعروفة باسم جحر (الملك الشعبان)، الذي وجد في مقبرته في أبيدوس.

وهو بحق يمثل نموذجا للتركيب العظيم في اتقانه، ومثلا جليلا للنبوغ الذي اكتسبه الفنانون المصريون في فن التصوير منذ بداية العصر التاريخي.^(٣)

تقتصر نقوش اللوح على اسم الملك فوق ما يعرف بواجهة القصر، يشرف عليها صقر، يكمن سرها في ما يتمثل بها من جمال وروعة. حيث يقف الصقر

^١ - ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٢.

^٢ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص ٣٢-٣٤.

^٣ - ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٣.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

على مستطيل طويل يوازي جانباها الاطار الخارجي، وقد نقش في جزءه الأعلى اسم الملك بعلامة واحدة تمثل ثعبانا يستنثي جسده في خط جميل ليس أبدع منه في كسر حدة المستطيل الكبير من حوله. وهو يبدو بجسده المرقش بخطوط دقيقة كأنه أهل لأن تدب فيه الحياة، ومن أسفل ذلك ما يعرف بواجهة القصر ذات الأبراج العالية والمشكاوات العديدة وبينهما بابان مرتفعان.^(١)

أما نقوش الأسرة الثالثة فتدل على دقة وعناية شديدة بتمثيل التفاصيل ومثال ذلك نقوش ست لوحات متشابهة للملك زوسر في ظهر ستة أبواب وهمية في الهرم المدرج بسقارة والمقبرة الجنوبية الملحقة به، يمثل صورة للملك يخطو أو يعدو مؤديا إحدى الشعائر في حركة رشيقة متزنة ومن خلفه علامتا الحياة والفلاح، وذراعا تقبضان على مظلة أو مروحة ويعلو رأسه صقر يقدم له رمز الحياة ويظله بجناحيه باسطة جناحه الأيمن في اتجاه أفقي، بينما جناحه الأيسر إلى الأسفل بشكل جميل. وبالرغم من أن هذه النقوش لا يزيد بروزها أكثر من مللمتر واحد إلا أنها تتميز بالدقة والقوة وشدة الاهتمام بالتفاصيل.^(٢)

كذلك وجدت نقوش بدائية على قاعدة أحد تماثيل زوسر عبارة عن رموز وعلامات هيروغليفية نقشت بخط دقيق يتميز بنحافته واستطالته، تمثل هذه النقوش طائر الزقراق وقد نقش ثلاث مرات بجناحين متشابكين.

كذلك تضمنت النقوش اسم الملك واسم (ايمحوتب) الذي غدا إله الطب في مصر، فقد نقش اسمه على قاعدة التمثال لما له من مكانة رفيعة.^(٣)

كما وجد في هرم (سنفرو) الكائن بدشور جزء من نقش يمثل إلهه برأس لبوة تنفث الحياة في أنف الملك، كذلك كانت تحلي جدران دهليز هذا المعبد صفوف نساء تحمل كل منهن في إحدى يديها مائدة قربان وفي الأخرى علامة الحياة، وتمثل كل منهن ضيعة من ضياع الملك وقد وهبها للإنتفاع بخيراتها في أداء طقوسه الجنائزية، كما كانت جوانب أعمدة المعبد في مؤخرة الفناء العظيم تحمل صورة الملك في صحبة الإله، غير أن كل هذا حطم ولم يبق منه إلا أجزاء صغيرة.

تنتسب مقبرة (حسي رع) إلى نهاية الأسرة الثالثة وتشتمل كل من كواتها السبع على لوحات خشبية نقش عليها بالحفر صورة صاحب المقبرة وبهذا المظهر الذي يبرز جمال الرجولة وصرامتها في أوضاع متنوعة، وبهذه البساطة في التصميم، بلغ الأسلوب الواقعي هذا القدر الوفير من القوة والحيوية ما لم يبلغه من قبل، فقد اهتم الفنانون كثيرا بإجادة نقش العبارات وإتقانها فان هذه العبارات تبرز انفعالا ودقة في محيط الأشكال ووضوحا في الحفر الشيء الذي يضفي على الحروف الهيروغليفية نفسها سمة من الجمال الخالص.

^١ - شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص ٣٦-٣٥.

^٢ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٦، ص ٣٤.

^٣ - المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، المصدر السابق، ص ٣٥.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

ثم أن العناصر التي تكونت منها من طيور وحيوانات وأشخاص وريش وغير ذلك من أشياء متفرقة تشكل كلها روائع صغيرة تضارع أشهر النماذج في فن الحفر على الحجر.^(١)

أما نقوش الملك (خوفو) من الأسرة الرابعة فتتميز على قلتها بالدقة وقلة البروز، ومنها رأس دقيقة النقش لسيدة بمتحف بوسطن تحمل فوق رأسها اسم الملك وترمز الى إحدى ضياعه. ومن آثاره أيضا نصب نقشت عليه بعض العلامات (الهيروغليفية)، وقد بدأ النقش الغائر يظهر في عهد (خوفو) على الأحجار الصلدة وخاصة حجر الجرانيت.

ونلاحظ أن مناظر الحياة اليومية اختفت من جدران المقابر في عهد (خوفو) وكان يكتفى بلوحة صغيرة من الحجر الجيري تثبت في الجدار الغربي لمقصورة القربان وعليها صورة صاحب المقبرة جالسا الى مائدة وأمامه قائمة بالقرايين المقدمة.

أما نقوش الملك (خفرع) فقد اقتصرت على ألقابه واسمه. وقد نقشت بخط كبير غائر في حجر الجرانيت أو على جوانب تماثيله الموجودة بالمقبرتين الملحقتين بهرمه أو بمعابد الإقليم. وفي عهد (خفرع) بدأت مناظر الحياة اليومية تظهر من جديد على جدران مقابر أفراد البيت المالك. وقد تنوعت موضوعات الصور والمناظر، وبدأت تأخذ طابع الدقة كذلك ظهر النقش الغائر وكان له شأن مهم في المقابر وخاصة واجهاتها.

وتحلي جانبي مقعد أحد تماثيل (منكاورع) نقوش جميلة عبارة عن صورتين لصقيرين باسطين أجنحتهما فوق اسمين للملك، بينما معبودة الوجه البحري على هيئة (صل) أو معبودة الوجه القبلي في شكل (رخمه) ومن أسفل نجد آلهتي النيل. تعقدان نباتي الشمال والجنوب من حول علامة التوحيد كتعبير عن توحيد القطرين.^(٢)

ويبدو أن واقعية القرون السابقة قد أخذت تخف وتتهذب في غضون عهد الأسرة الرابعة، في حين تزداد مرونة الأشكال وعذوبة المحاكاة في التصوير، وتصبح الأوضاع والهيئات أكثر تحررا من ذي قبل ما يجسده النقش البارز الذي يصور الأمير (رع حتب) ابن الملك سنفرو والمحفوظ في متحف اللوفر، والنقش البارز في مقبرة (آختي) المحفوظ في نفس المتحف.

لقد بدأت النقوش البارزة في هذا العصر تغطي حوائط مزارات المصاطب ويمكن تحديد الأغراض التي تتوخاها هذه النقوش كما يأتي، ولو أنها كانت مثارا لشيء من الجدل. فالحقيقة الواضحة أنها كانت زخرفا وانما كانت بالتأكيد وقبل كل شيء تستهدف الرقابة والحماية أكثر منها مجرد نقوش نافعة مفيدة.

^١ -ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٤-٩٥.

^٢ -المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٦، ص ٣٥-٣٦.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

وينبغي في الحقيقة أن نلمس في كل هذه السجلات المنتظمة جميع مشاهد الحياة اليومية، هذه النقوش تمثل الوسيلة التي لجأ إليها المصريون لتدارك إهمال وتقصير الكهنة الذين قد يتوقفون عن الاستمرار في أداء ما يجب عليهم من تقديم القربان بصفة منتظمة، طالما أن الميت يستطيع كما يعتقد المصريون أن يحيل هذه الرسوم الى حقائق بطريق السحر.^(١)

وقد تميزت معابد الأسرة الخامسة بما تحتويه جدرانها من النقوش والصور الملونة اللطيفة بالرغم من أن ما وصل إلينا من هذه النقوش قليل إلا أنه يكفي للدلالة على أن هذه الجدران كانت تحفل بصور جميلة. فمعبد هرم (ساحورع) مثلا قدر ما كان على جدرانه من رسوم بعشرة آلاف متر مربع. كان من بينها ألفان من الأمتار المربعة في الفناء وحده على جوانب البواكي الأربعة. على أن ما وصل إلينا من هذه النقوش لم يتعدى مائة وخمسين مترا مربعا، ولكن على قلتها تكفي لاعطائنا فكرة جلية عن النقوش والزخارف التي كانت تزين جدران هذه المعابد.^(٢)

شملت هذه النقوش المناظر الحربية وانتصار الملك على الليبيين وهو يقهر اميرهم بينما يجتمع عظماء الشعب المقهور وأميراتهم وأولادهم فيتضرعون للملك ويطلبون منه العفو، وتجلس خلفهم آلهة التاريخ والكتابة (سشات) فتسجل عدد الأسرى الذين قهرهم الملك، وإلى أسفل ذلك ترى أربعة صفوف مثلت عليها الماشية والغنائم التي استولى عليها المصريون من عجول وحمير وماعز وغنم، وقد كتبت على كل مجموعة من هذه الحيوانات أرقام غريبة تبين عددها.

في رسوم أخرى نرى آلهة المصريين وهم يجرون الشعوب المغلوبة على أمرها موثقة، كل منها ممثل في شخص أو عدة أشخاص قيدت أيديهم أو خلف ظهورهم أو أمام صدورهم أو فوق رؤوسهم.

كما شملت مناظر الصيد والقنص حيث يرى فيها الملك مرسوما بحجم كبير جدا وقد استعد للصيد فأمسك بقوسه وسهامه وخلفه أفراد حاشية وبينهم ولي العهد واقفين في أربعة صفوف، وأمام الملك عدة صفوف حيوانات مختلفة الأنواع وهي تجري في اتجاهين مختلفين تلاحقهما سهام الملك دون رحمة.

كما شملت مناظر جنائزية، أهمها مسيرة الموكب ومعهم هداياهم من حيوان وفاكهة وخضر، ومناظر القصابين وهم يذبحون الثيران ويقطعون أجزائها ويحملون أفخاذها قرايين. ثم منظر يمثل موكبا من الآلهة يتقدم بقرايين للملك ويتألف هذا الموكب من آلة النبل أو الآلهة (نخبيت) أو الإله (وازاور) إله البحر، والآلهة (حتبت) آلهة السلام، والإله (بيرد) إله القمح والإله (اوت - ايب)، (سرور القلب).

ومن نقوش المعابد لهذه الأسرة ما وجد في معبد (ني اورسرع) الجنائزي في أبو صير، وهي لا تختلف في مجموعها عن النقوش التي تم وضعها في معبد (سحورع).^(٣)

^١ - ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٩٥.

^٢ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٨.

^٣ - كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٣٨.

الفصل الثاني انعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

وهناك نقوش مهمة لا تزال في مصاطب قائمة في أبي صير وميدوم والجيزة وصقارة وغيرها، وهي مقابر أقامها العظماء وكبار الموظفين حول أهرام ملوكهم عادة، على أن خير ما يمثل نقوش هذا العصر ويرينا أقصى ما وصلت إليه عبقرية الفنانين ومهارتهم يتمثل في مصطبتي (تي) و(بتاح حنب) بسقارة والتي تعود للأسرة الخامسة.

وكانت جدران هذه المصاطب تقسم عادة الى صفوف ترتب جميعها أمام أشكال تمثل المتوفي صاحب المقبرة بحجم كبير، كان يشرف على الأعمال المختلفة التي يقوم بها خدمه وأتباعه وهذه النقوش هي من الكثرة والتنوع بحيث يمكن اعتبارها بحق موسوعة أو دائرة معارف للحضارة المصرية.

أما موضوعات تلك الرسوم فهي المناظر التي تحتوي على النشاطات اليومية والتفصيلية لهؤلاء العظماء، وموضوعات تمثل حياة القوم كأعمال الزراعة وتربية الحيوان، كذلك أعمال الصيد المختلفة. كما شملت أيضا أعمال الطبخ والأشغال العامة، والأشغال المتعلقة بالفنون والصناعات اليدوية المتنوعة. وأعمال الملاحه كما شملت المواضيع التي تقع في خانة الملاهي كالموسيقى والرقص والمبارزة بالعصي وجني زهرة اللوتس. ومنها موضوعات تخص التجارة والمقايضة والمناظر الحربية.

كما شملت أيضا مناظر خاصة بالطقوس الجنائزية كالأضاحي وصيد الحيوانات وذبحها، وتقديمها قرابين للميت، أو حرق البخور أمام الكوة الموصلة بالسرداب، أو حرق البخور أمام تمثال الميت، ومواكب حملة القرايين^(١). وتشكل مجموعة النقوش التي يتصف بها ضريح (تي) قي صقارة إسهاما رئيسيا من إسهامات المملكة القديمة في كنوز الفن العالمي. فرسم الخيوط الدقيقة والبراعة الكبيرة في نقوش تلك الفترة لا تضاهيها أية إنجازات أخرى مماثلة في الحقب اللاحقة^(٢).

وفي عهد الأسرة السادسة بدأ فن النقش يأخذ بالاضمحلال ، وتصبح الأعمال الفنية قي هذا المجال لا ترتقي إلى ما وصلت إليه من السمو في عصر الأسرتين الرابعة والخامسة.

هذا لا يعني أنه لا توجد أعمال نقش في عصر هذه الأسرة، لقد وصلت اليها منها أعمال عديدة، منها النقوش الموجودة في المعبد الجنري للملك (بيي الثاني) الموجود بصقاره، حيث كانت تحلى جدران مقصورة القربان صورة الملك يجلس الى مائدة علوها قائمة كبيرة للقربان، وموضوع آخر يظهر فيه الملك يتقدم نحو حملة القرايين بالعطايا المختلفة^(٣).

ومن المقابر الغنية بالنقوش في عهد الأسرة السادسة هي مقبرة (مروكا) الموجودة بصقارة حيث يظهر فيها (مروكا) يصطاد طيور الماء بعصا الرماية، و

١ - كمال، محرم: تأريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧، ص ١٤٣-١٤٨.

٢ - لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص ٧٩.

٣ - شكري، محمود أنور: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص ١٣٧.

الفصل الثانيانعكاس فكرة الخلود في فنون مصر القديمة

تبد فيها خطوط وجهه اناقة ورقة. كما تظهر زوجته الى جانب ساقه وهي تشم زهرة اللوتس. وفي صورة أخرى يظهر جالسا على أريكة وفي يمينه عصا، وفي يساره المذبة، ومن أمامه زوجته تعزف على الجناك، وفي صورة أخرى يظهر (مروكا) معتمدا على ولديه. إضافة الى صور تمثل مناظر الصيد النهري والملاحة. ومناظر تمثل مقدمي القرابين.

كانت النقوش البارزة كلها تصور وتطلى بالألوان الزاهية، وكانت الزخارف ترسم أولا بخطوط تمهيدية حمراء أو سوداء ثم يتم نقشها، ومن شأن هذه الطريقة أن توحى الى الفنان باستخدام التصوير الحائطي الحقيقي الذي كان معروفا في مستهل العصر التاريخي. ففي عهد الأسرة الثالثة وجد في مقبرة (حسي رع) حوائط مطلية بالجبس ومغطاة بصور. تمثل قرايين من أوعية الزيت^(١).

وفي الأسرة الرابعة وجد في مقبرة الأمير (نفر ماعت) حوائط مغطاة بكتابات (هيريو غليفه) ، والعمل التصويري البديع لهذا العصر هو جزء من اللوحة المشهورة بأوزميدوم من مقبرة (ايتيت) بالمتحف المصري ، ويمثل رجلين يسحبان شبكة مسدسه الشكل، بها مجموعة من الطيور، والى يمين الصورة بعض الأوزات تأكل العشب، وبأسفل اللوحة منظر يمثل حرث الأرض.

أن جمال هذه الصورة وما فيها من تصنيف وحيوية وحسن اختيار الألوان تشع عليها مسحة من البهجة والروعة والجمال.

أما التصوير في الأسرة السادسة فقد اتسم بالخشونة، ولم يعد يتصف بالرقعة والجمال اللذين يميزان أعمال العصور السابقة، لذا شهد عهد الأسرة السادسة بداية تدهور الفن في عصر الدولة القديمة^(٢).

^١ - شكري ، محمود أنور: الفن المصري القديم، المصدر السابق، ص ١٣٨

^٢ - المصري ، كمال:- تاريخ الفن في العصور القديمة ، ط ١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦، ص ٢٦-٢٧ .

ثانيا- الدراسات السابقة :-

اطلع الباحث على أغلب الدراسات السابقة فوجدها لا تفيد في البحث الحالي، لذلك تم الاعتماد على المصادر فقط ، كما لجأ الباحث الى إعداد استمارة تحليل (تحليل محتوى) بالاعتماد على ما جاء به الإطار النظري والمصادر ذات العلاقة وخبرة الباحث وتوجيهات السيد المشرف من دون اللجوء الى كتابة المؤشرات.

.....إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:-

وصف مجتمع البحث:- لقد صور الفنان المصري القديم الإنسان في هيئة تخدم أغراض الحياة بعد الموت ،بثباتها ومجانيتها لمظاهر الليونة المؤقتة والانفعال وتحررها تحرراً كاملاً من قيود الزمان والمكان، ولم يقتصر ذلك على الشكل الانساني بل صور جميع أشكاله ومناظر الحياة اليومية بطريقة مميزة تخدم ذات الأغراض من خلال اعتماده تقنيات واساليب فنية مبتكرة في تصوير تلك الأشكال والمناظر.

إن اعتقاد المصريين القدماء بالحياة الأخرى كان سبباً منطقياً لنشوء العادات الجنائزية الخاصة بتلك العقيدة، والتي ترتبت عليها جميع المظاهر الفنية والحضارية لمجتمع البحث الحالي ولاسيما الرسوم الجدارية الملونة التي ازدهت في أروقة المقابر وغرف الدفن والمعابد الجنائزية.

ولما كان مجتمع البحث من السعة بحيث لا يستطيع الباحث تغطيته في هذه الدراسة بسهولة، لذا لجأ الباحث الى اتباع نظام خاص قام به بغض علماء الآثار ومنهم (مانيتون)* في تقسيم التاريخ المصري الى دول يتخللها عدد من الأسرات، ولكل أسرة بداية ونهاية، وملوكها وخصائصها التاريخية والحضارية، وكان عددها احدى وثلاثين أسرة، امتد حكمها بين ٣٢٠٠- ٣٢٢ ق م. لينطلق الباحث من هذا التقسيم في تحديد مجتمع بحثه الذي يشمل الأسرات من الأولى الى السادسة. وحسب ما ورد في جدول البحث، هذه الفترة التي أطلق عليها ب (دولة مصر القديمة) والتي شهدت وضوح سمات الفن المصري واستقرار قواعده، كما شهدت بناء الاهرامات والقبور الملكية وقبور الأفراد في ميدوم ودهشور وابو صير والجيزة وأبو دواش، وقد رافق ذلك أيضاً اهتمام ملوك تلك الأسرات بالفنون المختلفة، وخاصة فن التصوير والنقش والتي من خلالها استطعنا التعرف على عادات الدفن والطقوس الدينية والجنائزية وطرق اعداد وبناء المقابر بطرزها المختلفة (الحفرة. المصطبة. الهرم). وفي هذه المرحلة حصل تطور ملحوظ في العقيدة الدينية والاجتماعية، وحصل تقدم في الحياة المصرية وتعقدها، ووجد المصري نفسه متجها الى ممارسة الفنون، وتغطية جدران المقابر وغرف الدفن والمعابد الجنائزية بالرسوم التي شكلت مناخاً خصباً لمجتمع البحث الحالي، حيث شملت تلك الرسوم مشاهد جنائزية واسطورية. وأخرى تصوير طبيعة مصر ومفردات الحياة اليومية فيها، وأخرى تصوير فعاليات الإنسان المصري ونشاطاته المختلفة، هذه المشاهد التي استطاع الباحث من

* مانيتون: مؤرخ مصري استطاع تقسيم تاريخ مصر الى احدى وثلاثين أسرة، ولد في (سخا) تقع حالياً في محافظة كفر الشيخ شمال الدلتا حوالي ٢٨٠ سنة قبل الميلاد، للمزيد من المعلومات راجع المصدر: الفنون عبر العصور: تأليف د. زعابي الزعابي، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٥. ١

الفصل الثالث

إجراءات البحث.....

خلالها تحديد مجتمع بحثه، وخاصة تلك التي تؤكد إيمان الفنان المصري بالحياة الأخرى، وقد رافق ذلك اهتمام بعمارة المقابر وتطوير جدرانها الداخلية حيث رأينا أنواعا من المشاهد المصورة في هيئة تخدم الحياة بعد الموت، ويبين الجدول الآتي مجتمع البحث:

جدول رقم (١) - مجتمع البحث يبين المجتمع الأصلي للبحث موزعا على الأسرات

الست حسب أنواعها*.

الأسرات		أنواع الصور	الأسرة ١ أعمال	الأسرة ٢ أعمال	الأسرة ٣ أعمال	الأسرة ٤ أعمال	الأسرة ٥ أعمال	الأسرة ٦ أعمال	المجموع
٢٠	٠		١٠	٢٠	٢٠	٠	٧٠		
صور المقابر الملكية	٢٠	٠	١٠	١٠	٢٠	٨٠	٤٠	١٦٠	
صور المقابر الخاصة بالأفراد	٠	٠	٠	٠	٠	١٠	١٠	٢٠	
صور المعابد الجنائزية	٢٠	١٠	٢٠	٤٠	١١٠	٥٠	٢٥٠		

* اعتمد الباحث في التعرف على مجتمع بحثه من خلال دراسته التي أجراها في الإطار المنظري والمصادر التي وقعت تحت يديه والتي لها علاقة بموضوع البحث، وكذلك ما حصل عليه من خلال مراسلته المواقع الخاصة بالفنون والآثار المصرية التي تعود إلى تلك الفترة عبر الانترنت، فحصل على قرصين cd من مركز الانترنت العائد لمركز الفكر الموجود في محافظة بابل وذلك بتاريخ ٢٠٠٥/١/٥. كما استطاع الباحث الحصول على بعض الأعمال من مؤلفات تناولت الفن المصري القديم وهي :-

- ١- الفن المصري القديم: تأليف محمد أنور شكري ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر.
- ٢- الفن المصري القديم : تأليف كرستيان ويروش، ترجمة محمد خليل النحاس واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة. ١٩٦٦
- ٣- تاريخ الفن المصري القديم: تأليف كمال محرم، دار الهلال بمصر، ١٩٣٧
- ٤- كنوز الفراعنة: تأليف ت. ج. هـ جيميز، ترجمة احمد زهير أمين، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥.
٥. تاريخ الفنون في العصور القديمة: تأليف كمال المصري، دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٧٦ .
٦. وادي الملوك (أفق الأبدية، العالم الآخر لدي قدماء المصريين) : تأليف اريك هورنغ ، ترجمة محمد العزب، مطبعة مدبولي، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
٧. فن الشرق الأدنى القديم: تأليف لويد ستين، ترجمة محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٨

إجراءات البحث.....

ثانيا: عينة البحث:-

بعد هذا الوصف الموجز الذي بيناه سابقا لا بد من تحديد عينة البحث، والتي تم اختيارها بطريقة الطبقة متعددة المراحل وبصورة قصدية، حيث عُدت مجموعة الأسرات عبارة عن أطوار مثلث بطبقات، أما أنواع تلك الأعمال فتمثل المراحل، ولما كانت الأعمال كبيرة وتغطي مساحات واسعة من جدران تلك المقابر وذات مضامين مختلفة ومتنوعة. وما يخص البحث الحالي الأعمال التي تتجسد فيها فكرة الخلود، فقد قام الباحث باختيار مشاهد ضمن الأعمال الكبيرة، وقد وجد الباحث أن هناك أكثر من مشهد في بعض الأعمال الكبيرة، كما وجد أن هناك عملا يحمل مضمون الخلود، لذلك قام الباحث بصورة قصدية باختيار تلك المشاهد والأعمال بحيث يغطي المجتمع الأصلي للبحث وينسب عادلة ترتفع وتنخفض مع الأعداد الحقيقية لمجتمع البحث المقسم على أساس الأسرات وعدد الأعمال، ولما كانت الأعمال أغلبها ذات مضامين واحدة، ومقاربة جدا في تجسيدها لفكرة الخلود فقد اختار الباحث نسبة ١٠% كنسبة مناسبة لتمثيل مجتمع البحث، وبهذه النسبة أصبح عدد الأعمال المختارة يساوي ٢٥ عملا فنيا خاضع للدراسة والتحليل وكما مبين في الجدول الآتي:-

جدول رقم (٢): يبين عينة البحث موزعة على أساس الأسرة ونوع العمل وحسب

نسبة اختيار العينة البالغ ١٠%.

الأسرة نوع العمل	الأسرة ١ عينة البحث	الأسرة ٢ عينة البحث	الأسرة ٣ عينة البحث	الأسرة ٤ عينة البحث	الأسرة ٥ عينة البحث	الأسرة ٦ عينة البحث	الأسرة ٧ عينة البحث
صور المقابر الملكية	٢	—	١	٢	٣	—	٨
صور مقابر الأفراد	—	١	١	٢	٧	٤	١٥
صور معابد الجنائزية	—	—	—	—	١	١	٢
المجموع	٢	١	٢	٤	١١	٥	٢٥ %10

الفصل الثالث

إجراءات البحث

جدول رقم (٣):- يبين تفاصيل عينة البحث التي تم اختيارها حسب الجدول ٢ والتي تمثل مجتمع البحث تمثيلا عاما.

ت	اسم العمل	عائدية العمل	الأسرة	موقع وجود العمل
١-	صلابة نعمر		١	مقبرة الملك نعمر
٢-	حجر الملك الثعبان - لوحة جت	المتحف المصري	١	مقبرة الملك الثعبان - ابيدوس
٣-	سيدة تجلس إلى مائدة	متحف اللوفر	٢	مقابر الأفراد - حلوان
٤-	زوسر في جرية طقسية	المتحف المصري	٣	هرم الملك زوسر المدرج- سقارة
٥-	(حسي رع) أمام مائدة قرايين اوز ميدوم	هيئة الآثار المصرية	٣	مقابر الأفراد- مقبرة حسي رع- سقارة
٦-	لوحة القربان (ويمينفرت)	هيئة الآثار المصرية	٤	مقابر الأفراد- آتيت- سقارة
٧-	ضياح الملك (سنفرو)	المتحف المصري	٤	مقابر الأفراد- ويمينفرت- سقارة
٨-	خوفو خفف مع زوجته	متحف كالفورنيا	٤	مقبرة الملك سنفرو- سقارة
٩-	نيوسروع على العرش	هيئة الآثار المصرية	٤	مقبرة الملك خوفو خفف- الجيزة
١٠-	طيور ويروي	هيئة الآثار المصرية	٤	المعبد الخبزي لمقبرة الملك
١١-	رقص وغناء وموسيقى	متحف برلين	٥	نيوسروع- ابي جراب
١٢-	(رع رو) تصوير شخصي	هيئة الآثار المصرية	٥	مقبرة الملك اوسركاف- سقارة
١٣-	(نيو سرع) يستقبل بعض المظاهر الطبيعية	المتحف المصري	٥	مقابر الأفراد- سقارة
١٤-	قرد يمسك بساق حبي	المتحف المصري	٥	مقابر الأفراد- سقارة
١٥-	صيد فرس النهر	هيئة الآثار المصرية	٥	مقابر الأفراد- سقارة
١٦-	ممثلتا ضيعتين	هيئة الآثار المصرية	٥	مقابر الأفراد- سقارة
١٧-	مناظر (بتاح حنوب) تقديم ثور	هيئة الآثار المصرية	٥	مقابر الأفراد- سقارة
١٨-	صيد الطيور وجمعها في قفص	هيئة الآثار المصرية	٥	مقابر الأفراد- سقارة
١٩-	الملك (بيبي الثاني) صور شخصية	هيئة الآثار المصرية	٥	المعبد الجنائزي لمقبرة الملك بيبي الثاني- سقارة
٢٠-	مروكا يعتمد على ولدية	هيئة الآثار المصرية	٥	مقبرة لوزير مروكا- سقارة
٢١-	مقدموا قربان	هيئة الآثار المصرية	٦	مقابر الأفراد- مقبرة مروكا- سقارة
٢٢-	راقصات	هيئة الآثار المصرية	٦	مقابر الأفراد- مقبرة غنخ مع حور - سقارة
٢٣-	ميزان	هيئة الآثار المصرية	٦	مقابر الأفراد- مقبرة (كا ابرر) - سقارة
٢٤-				
٢٥-				

إجراءات البحث.....

ثالثاً: أداة البحث:-

قام الباحث ببناء أداة بحثه وهي أداة تحليل محتوى اعتماداً على ما جاء بالأطوار النظري، وخبرة الباحث المتواضعة، وبالتشاور مع المشرف على الرسالة والاطلاع على المصادر المهمة في ميدان البحث الحالي، وقد مرة بنا الأداة بالخطوات الآتية:-

أ- **الدراسة الاستطلاعية:-** استطلع الباحث عدداً من المختصين وذوي الخبرة* في تحديد فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم، وذلك من خلال أسئلة مفتوحة وحسب ما بين في ملحق رقم (١) صفحة ٢٣٤. وبعد تسلم الإجابات وتنظيمها بشكل فقرات وضمها في عدد من المحاور، ومن خلال ذلك تم بناء أداة مغلقة تحتوي على (٤٤) فقرة موزع على محورين وكما مبين في ملحق رقم (٢) صفحة ٢٣٩. الأداة بصيغتها الأولية.

ب- **الصدق الظاهري:-** قام الباحث بعرض الأداة بصيغتها الأولية وهي تتألف من محورين لبيان مدى صلاحية وتمثيل الفقرات للصفة المراد قياسها على عدد من الخبراء والمختصين، وذلك لقياس الصدق الظاهري للأداة.

• أسماء الخبراء والمختصين الذين تم استطلاعهم في الأسئلة المفتوحة :-

اسم الخبير	الشهادة	اللقب العلمي	نوع الخبرة	موقع العمل
د. عبد الحميد فاضل	دكتوراه	أستاذ مساعد	فلسفة /نحت	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
د. عباس علي عباس الحسيني	دكتوراه	مدرس	العقائد المصرية المصرية القديمة	كلية الآداب /جامعة القادسية

• أسماء الخبراء الذين تم استفتائهم في تحديد الصدق الظاهري للأداة :-

اسم الخبير	الشهادة	اللقب العلمي	نوع الخبرة	موقع العمل
أ.د. عباس جاس محمود	دكتوراه	استاذ	فلسفة /تصميم	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.د. علي شناوة	دكتوراه	أستاذ	فلسفة /تربية فنية منهجية	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.د. مكي عمران ناجي	دكتوراه	استاذ	فلسفة /فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.م.د. عبد الهادي محمد علي	دكتوراه	استاذ مساعد	فلسفة / فخار	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.م.د. علي مهدي ماجد	دكتوراه	استاذ مساعد	فلسفة /تربية فنية	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.م.د. عارف وحيد ابراهيم	دكتوراه	استاذ مساعد	فلسفة /فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.م.د. كاظم مرشد ذرب	دكتوراه	استاذ مساعد	فلسفة / تربية فنية	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.م.د. محمد ابو خضير	دكتوراه	أستاذ مساعد	نظريات نقد مسرحي	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
أ.م.د. خضير مهدي عمران	دكتوراه	أستاذ مساعد	علم نفس	كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

إجراءات البحث.....

بابل				
------	--	--	--	--

إجراءات البحث.....

اذ أشار ايبيل (EBEL) الى أن أفضل وسيلة للتأكد من الصدق الظاهري للأداة هو أن يقرر عدد من الخبراء مدى تمثيل الفقرات للصفة المراد قياسها .^(١)

وبعد الأخذ، بملاحظات الخبراء وحذف ما تم حذفه والإبقاء على الفقرات التي تم الاتفاق عليها أصبحت الأداة بصيغتها النهائية تتألف من محورين. المحور الأول (انعكاس فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم مجسداً بأشكال) والمحور الثاني (انعكاس فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم مجسده بالمضمون) . وكان عدد فقراتها (٤٢) فقرة. وكما مبين في الملحق رقم (٣) صفحة ٢٤٤ وقد أعتمد الباحث على هذه الأداة في تحليل عينات بحثه.

ج- ثبات الأداة:

لكي تكون الأداة ثابتة للقياس يجب أن تعطي النتائج نفسها عندما يتم تطبيقها على العينة نفسها بعد فترة من الزمن وتحت نفس الظروف ، لذا قام الباحث بتحقيق ذلك واختبار عينة استطلاعية تتألف من ثلاثة أعمال لمختلف الأسرات ومن مختلف المواقع، وطبق اداة البحث على تلك العينة ومن خارج العينة الأساسية للبحث الحالي،

ثم أعاد تطبيق تلك الأداة على العينة نفسها بعد مرور فترة تجاوزت (١٥) خمسة عشر يوماً كحد أعلى، إذ أشار آدمز (Adams) أن طول الفترة الزمنية بين التطبيق الأول والثاني لا يتجاوز اسبوعين.^(٢)

وبعد ذلك قام الباحث بتفريغ نتائج التطبيق الثاني، وحصل على نسبة اتفاق بلغت ٨٦% . وهي نسبة يمكن اعتمادها في تحليل عينات البحث الحالي والحصول على نتائج تتسم بالثبات.

رابعاً: أسلوب التحليل:-

لقد قام الباحث كما أشرنا سابقاً ببناء أداة تحليل محتوى تهتم بجانب الشكل والمضمون، وذلك بما يناسب ويحقق أهداف البحث الحالي، واتبع الباحث في تحليل عيناته الخطوات التالية:-

١- الوصف العام لعينات البحث.

٢- تجزئة العمل الفني والمشاهد ضمن العمل الواحد بصرياً من حيث الشكل.

٣- تحديد علاقات الأشكال مع بعضها للوصول الى مضامينها التي تحمل فكرة الخلود.

٤- تحديد الأشكال والرموز التي تحمل مضامين فكرة الخلود.

^{١١} Ebel, Robert , L. : Essentail of education al measurement, ٢ areled Englo world clitting . prchitce Hill; ١٩٧٢. p. ٥٦٦.

^٢ الغريب , رمزية: التقويم والقياس النفسي التربوي , مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة, ١٩٧٧, ص٥٦.

إجراءات البحث.....

وكان الباحث قد التزم في تحليل عينات بحثه بالقواعد الآتية:-

- ١- إذا وجدنا أن أحد الأشكال الموجودة في العمل الواحد والمشهد الواحد أكثر تأثيراً في المتلقي من غيره عند التحليل، فالتركيز يكون على الشكل الذي يحمل فكرة الخلود الأقوى من غيره تأثيراً مع عدم إهمال الأقل تأثيراً.
- ٢- إذا ما ظهر في علاقات الأشكال مع بعضها تأثير لفكرة الخلود تسمو على أخرى وكانت إحداها سبباً والأخرى نتيجة فإن التعامل مع كل منهما يوصف ليكون فكرة منعزلة عن بقية الأفكار التي تجسد فكرة الخلود.
- ٣- عندما تحوي الفكرة الرئيسة في العمل أفكاراً أخرى ثانوية نتعامل مع كل منهما على أنها فكرة منفصلة مع وصف علاقاتها بالأفكار الأخرى والتي تجسد فكرة الخلود عند التحليل.
- ٤- إذا حصل تداخل في العلاقة بين الأشكال التي تحمل فكرة الخلود، فسرنا هذا التداخل لأغراض تدعم فكرة الخلود وتؤكد لها.

خامساً: الوسائل الإحصائية والرياضية المستخدمة:-

- ١- معامل كوبر: لقياس درجة الثبات.

$$\text{معامل كوبر} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100 \quad (*)$$

- ٢- حساب التكرارات والنسب المئوية في اختيار عينات البحث ونسبة الثبات في أداة البحث والنسب الأخرى أينما وجدت في هذا البحث.

* - Light, Richard, J: tissues in the analysis of qualitative data, in second book of research on teaching; ١٩٧٣, p. ٢٩٦.

اسم العمل : صلاية * نعرمر
تاريخ العمل : الأسرة الأولى
عائدية العمل : المتحف المصري
طبيعة العمل : نقش على حجر الإردواز
الوصف العام : -

عثر على هذا العمل في المقبرة الملكية للملك (نعرمر) ابرز ملوك الأسرة الأولى. ويعود له الفضل في توحيد القطرين (الصعيدي والبحري) . للوحة واجهتان بمنظرين مختلفين لكنهما يتفقان في الهدف وهو تسجيل انتصار الملك على أعدائه ، حيث نشاهد الملك على صفحتها الخلفية وهو يهوي بدبوسه على رأس عدو راكم ومن خلفه تابعه في مستوى مرتفع ومن دون ذلك صريعان ، وعلى الصفحة الأمامية الملك بتاج الوجه البحري يستعرض القتلى تتقدمه حملة الألوية ومن دونه حيوانان خرافيان متقابلان ثم ثور يهدم بقرنيه سور مدينة محصنة ويطأ بحافره ذراع احد الأعداء ، كذلك فإن انتصار الملك متمثل بالواجهة الخلفية بقطعة ارض ترتفع منها ستة أعواد بردي ويبرز منها رأس أسير يمسكه صقر بيد بشرية (والصقر هنا معبود قدم للملك الوجه البحري الذي يرمز له بأعواد البردي) .^(١) وينظر علي رضوان^(٢)

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- في واجهتي اللوحة الأمامية والخلفية نرى أن الأشكال وضعت على هيئة أشرطة ، في كل شريط هنالك مشهد أو أكثر . تلتقي جميعها في هدف واحد ألا وهو تسجيل انتصار الملك على أعدائه . في كلتا الواجهتين أول ما يستقطب نظرنا هو صورة الملك (نعرمر) بقامته الفارعة وعضلات جسمه المفتولة وهو يحتل صدارة اللوحة وخاصة في واجهتها الخلفية ، وبهيئته التي تفوق بحجمها أشكال الأشخاص من حوله بكثير ، وهذا ما أعتاد عليه الفنان المصري القديم في اعتماد المكانة الاجتماعية للشخص أساس في تحديد حجمه وموقعه على اللوحة ، فالملك ابن الآلهة ، وخليفته في الأرض ، وان هذه المكانة المقدسة ستنقل معه إلى الحياة الأخرى حيث لا تتساوى الأرواح هناك . فأرواح الملوك تلتحق بركب الآلهة ومقرها السماء أما الأرواح العامة فلا تطمح أكثر من ممارستها حياتها التي الفتها في الحياة الدنيا . لقد نجح الفنان في بلوغ حقيقة شخصية

• الصلاية : عبارة عن أداة حجرية أول ما استخدمت في سحق مساحيق الزينة والاحتفال بطقوس الحرب أو الصيد أو السحر البحث ، ثم استخدمت على هيئة دروع وهي تأخذ أشكال حيوانية وبدأت تختفي مع العصر التاريخي .

(١) النحاس ، محمد خليل : الفن المصري القديم ، مطابع سجل العرب ، الإدارة العامة للثقافة ، وزارة التعليم العالي ، القاهرة ،

(٢) رضوان ، علي : الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ وبداية الأسرات في مصر ، دار شركة الحريري ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص ٩٧

(الملك نعرمر) من خلال أساليب عدة اعتمدها في تجسيد صورته على واجهتي اللوح . فالصورة الجانبية للوجه ساهمت في إبراز أجزائه على أكمل صورة ، وتأكيده على العين باعتبارها من أكثر الأجزاء تمثيلاً للجسم واقدرها تعبيراً عن شخصيته ورسمها بشكل يتخطى فيه العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم ، ورسمه لبقية أجزاء الجسم من الأمام في محاولة لإبراز منطقة الصدر والذراعين والقدمين بكامل خصائصها . تم تمييز شخصيته بأمارات الشرف الدالة عليها والمتمثلة بغطاء الرأس الصعيدي (على الواجهة الخلفية) والتاج البحري (على الواجهة الأمامية) ، وبدبوس الملك الخاص الذي استخدمه في ضرب عدوه (على الواجهة الخلفية) ، والذي يحمله بيده اليسرى (على الواجهة الأمامية) بالإضافة إلى الرموز الهيروغليفية التي زينته ما يرتديه من لباس ، أن المحاولات الجادة للفنان لبلوغ حقيقة الشخصية إنما تنطلق من إيمانه بأنها من المستلزمات الأساسية لخلودها ، لم يقتصر ذلك على صورة الملك فحسب بل شمل جميع الأشكال على واجهتي اللوحة . في رسمها من أخص مظاهرها ، وأبرز جميع الخصائص التي تؤكد حقيقتها . معتقداً أنه بذلك قد منحها الفرصة الأكيدة في الخلود .

أن تجاوز الفنان لخط الأفق يبدو واضحاً في جميع المشاهد التي تتضمنها واجهتا اللوح وهذا أدى إلى ما يسمى بتراكب المستويات ، حيث استفاد الفنان من هذه الخاصية في تضمين المشهد كل الحقائق المتعلقة به والتي يرغب بنقلها بكامل تفاصيلها إلى العالم الآخر . كذلك في تجاوز الفنان للعلاقة الزمانية والمكانية بين أجزاء المشهد والتي نلمسها من خلال أجزاء المشهد والتي تبدو مستقلة عن بعضها لا ترتبط بأي علاقة مكانية ولا زمانية ، أن إطلاق الفنان للمكان والزمان له مدلولاته العقائدية في فكر الفنان المصري القديم فبالإضافة إلى ما يحققه في استيعاب أقصى ما يمكن من حقائق المشهد فإنه أضفى عليه جواً روحانياً بعيداً عن النزعة المادية التي تجعله أسير الزمان والمكان .

كما ونرى إهمال الفنان لقواعد المنظور واضحاً في عدم اعتماده على نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله في جميع المشاهد وعلى واجهتي اللوح . كذلك في عدم اعتماده على قواعد المنظور في تباين أحجام أشكاله القريبة والبعيدة ليؤكد لنا عدم التزامه بتلك القواعد التي يعدها عائقاً يحول دون بلوغ حقيقة الأشكال في المشهد مخلصاً بذلك إلى مفاهيم عقيدة الخلود التي يستوحي منها أفكاره في تجسيد أشكاله على اللوحة .

لقد دأب الفنان إلى ترديد أشكاله في بعض المشاهد وبشكل متناظر في الشكل والحركة وهذا مانراه في مشهد حملة الرايات ومنظر الأسرى، والحيوانان الخرافيان على واجهة اللوح الأمامية. في مشهد الأسيرين وأعواد البردي على الواجهة الخلفية في صورة البقرة التي تمثل الآلهة حتحور على الواجهتين . هذا التردد المتناظر والمنتظم للأشكال ساهم في خلق جو معبر عن الاستمرارية والدوام والخلود . مستوحياً ذلك من فكرة الخلود التي استحوت على تفكيره .

تظهر على واجهتي اللوحة ومن الجهة العليا صورتان لبقرتين جسد خلالهما الفنان صورة الآلهة (حتحور) آلهة الأرض. كما وتظهر في المشهد الأسفل لواجهة اللوحة الأمامية صورة الثور وهو يهدم بقرنيه سوراً للعدو. كناية عن آلهة (أوزيروس) بينما تظهر على الواجهة الخلفية صورة الصقر الذي يقدم الإقليم البحري المتمثل بأعواد البردي إلى الملك كرمز للإله (حورس)، إنه تجسيد الفنان لصورة الآلهة بأشكال حيوانية يمثل مرحلة من مراحل تطور عقيدة الخلود حيث اتخذ فيها المصريون القدماء من هذه الأشكال الحيوانية صوراً لألهتهم، والتي تطورت فيما بعد إلى أجسام آدمية برؤوس حيوانية،

بالرغم من عدم تجريد الفنان لأشكاله البشرية والحيوانية والنباتية بشكل يحررها من قيود الواقع، إلا أنه استطاع بأساليبه ومعالجاته الفنية المبتكرة أن يضفي على مشاهد اللوح طبيعة زخرفية من خلال هذا التردد المتناظر للأشكال وبما يعطي فضاءً واسعاً للبحث عن أفكار تنشد الخلود.

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون : أختار الفنان حجر الإردواز الذي يمتاز بصلابته لتنفيذ هذا العمل. واعتمد على تقنيات خاصة في معالجة هذا الحجر والرسم عليه بالإضافة إلى الألوان التي استخدمها في تلوين أشكاله والتي تمتاز بالديمومة والبقاء. كل ذلك من أجل أن يعطي لهذا العمل القدرة على مقومة عوامل الطبيعة والزمن ويمنحه أسباب الخلود والبقاء.

أن أيمان الإنسان المصري القديم بأن مشاهد هذا اللوح ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية بتعاون الكهنة الجنائزية كان السبب وراء تجسيد الفنان لانتصارات الملك (نعرمر) على هذا اللوح، ووضعها في مقبرته، لتكون خالدة معه في حياته الأخرى.

لقد استعان الفنان بالرموز المعبرة عن الأفكار لتأكيد حقيقة شخصياته وللتعبير عن مفاهيم مستوحاة من فكرة الخلود التي استحوذت على تفكيره، فتاج الملك البحري (على واجهة اللوح الأمامية)، وغطاء الرأس الصعيدي (على الواجهة الخلفية)، اللذان عبر بهما الفنان عن شخصية الملك وفضله في توحيد هذين القطرين. وأعواد البردي (في الواجهة الخلفية للوح) والتي ترمز للإقليم البحري الذي يقدمه الإله (حورس) للمجسد بصورة صقر إلى الملك. كذلك الثور الذي يهدم بقرنيه سور المدينة كناية عن الإله (أوزيروس) الذي طالما جسده المصريون القدماء بصورة ثور. والآلهة (حتحور) آلهة الأرض التي تظهر في أعلى اللوح وعلى واجهتيه بصورة بقرة. هذه الآلهة التي ساعدت الملك في تحقيق نصره على الأعداء تظل ترعاه في حياته الأخرى بعد أن يلتحق بركبها هناك.

هذا بالإضافة إلى ما ترمز له زهرة اللوتس التي يحملها تابع الملك كإشارة للحب والحياة، وطائر الزقزاق الجميل الذي أتخذه المصريون القدماء رمزاً للحب، وعلامة الحياة الهيروغليفية التي اتفق عليها قدماء المصريين كرمز للحياة الأخرى.

عينة رقم (٢)

اسم العمل : لوحة جت (الملك الثعبان)

عائدية العمل: متحف اللوفر

تاريخ العمل: الأسرة الأولى

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :

وجدت هذه اللوحة في مقبرة الملك الثعبان في (أبيدوس)، حيث تبدو في اللوح واجهة القصر، يشرف عليها صقر، يحيط بها إطار عريض مقوس في أعلاه. كما إن سطح اللوح محدب قليلاً مما يخفف من حدة استوائه، يشغل الصقر نصف المساحة المنقوشة بما يضاعف أهميته وإبراز صورته، يتصف بالنبل والمهابة والجلال، ويفيض مهابة وكبرياء واستعلاء، حيث أعطى الفنان للصقر قداسته وألوهيته مما يرفع من شأن الملوكية باعتبارها صورة الإله على الأرض، يقف على مستطيل منقوش، نقش في داخله أسم الملك الثعبان بعلامة هيروغليفية واحدة، تمثل ثعباناً بجسده المرقش بخطوط دقيقة كأنه أهل لأن تدب فيه الحياة، ومن أسفل ذلك تبدو واجهة القصر ذات الأبراج العالية والمشكاوات العديدة فيها بابان مرتفعان.^(١)

تحليل العمل :

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- أن أول ما يلفت النظر في هذه اللوحة صورة الصقر الذي يحتل مركز الصدارة ويمثل مركز الثقل فيها. وهو يقف منتصباً شامخاً يفيض بالكبرياء والمهابة. حيث أبدع الفنان في إعطائه قدرة عالية في التعبير عما يمتلكه من صفات من خلال الدقة التي أعتمدها في رسم التفاصيل التشريحية لهذا الطائر.

لقد أدرك الفنان قدسية الصقر باعتباره صورة للإله (حورس)، الذي يحتل مكانة متميزة في عقيدة المصريين القدماء باعتباره ابن اللإله (أوزيريس)، والذي انتزع عرش مصر من قاتل أبيه (ست) ووحد قطريها وتثبيتاً لتلك الحقائق عمل الفنان على أخراج صورته وهي تفيض جلالاً وتشمخ كبرياء، باعتباره من الرموز المهمة لعقيدة الخلود في مصر القديمة.

^(١) شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المؤسسة المصرية للتأليف والأبناء والنشر، ص ٣٥-٣٦

أما صورة الثعبان التي تبدو وكأنها ثعبان حقيقي مستنفر فقد استعان بها الفنان لتأكيد عائدة القصر للملك الثعبان ، هذا القصر الذي يمتاز بأبراجه العالية ومشكاواته العديدة وبابيه المرتفعتين ، والذي أراد له الفنان الخلود في الدار الأخرى وهو يتمتع بكل خصائصه وتفصيله .

فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- إن وجود هذه اللوحة في مقبرة الملك الثعبان إنما تعبر عن حقيقة عقائدية مفادها أن مفرداتها ستتحول إلى حقائقها الحية ذات يوم وسينعم الملك الثعبان في الحياة الأخرى بقصره الضخم هذا والذي أودع فيه كل أسباب العظمة والديمومة محروساً بالإله (حورس) الذي يقف منتصباً شامخاً على واجهته، لقد استخدم الفنان أشكاله في هذا اللوح كرموز للتعبير عن الأفكار المستوحاة من عقيدة الخلود ، فصورة الصقر هنا إشارة للإله (حورس) باعتباره رمزاً للخلود عند المصريين القدماء، وصورة الأفعى إشارة إلى الملك الثعبان صاحب القصر الذي أراد له الخلود في الحياة الأخرى .

إن استخدام الفنان لهذا الجدار الصلب والتقنيات المجهدة التي أستخدمها في معالجته أو الرسم عليه للدلالة على توحيه لكل أسباب المنعة والبقاء لهذا العمل الذي أراد له الخلود .

عينة رقم-٣-

اسم العمل : سيدة تجلس إلى مائدة طعام

تاريخ العمل : الأسرة الثانية

عائدة العمل : المتحف المصري

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام:-

عثر على هذا العمل في سقف احد مقابر الأفراد في حلوان ، حيث ضمت حلوان أعداد كبيرة من اللوحات التي توضع في سقف غرف الدفن ، و موضوعاتها تمثل صور الميت وهو يمد يده إلى مائدة طعام^(١) .

تحليل العمل:-

١- **فكرة الخلود مجسدة بالشكل :** أن أول ما يستقطب نظرنا في هذه اللوحة هي صورة السيدة التي احتلت موقع الصدارة فيها باعتبارها الطرف المعني بالخلود ، لذا حرص الفنان على تجسيدها بشكل ينسجم وأفكار عقيدة الخلود من خلال تبنيه لأساليب ومعالجات فنية مبتكرة وصولاً إلى تلك الغاية .

فالصورة الجانبية للوجه إنما أراد بها إبراز معالمه على أكمل صورة ، مع تأكيده على العين باعتبارها من الأجزاء الأكثر تمثيلاً للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيته ورسمها بشكل يتجاوز فيه على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم ، وبالرغم من

^١ شكري ، محمد أنور: الفن المصري القديم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، ص ٣٨.

اختياره للمنظر الجانبي في تصوير وجه السيدة نجده قد صور منطقة الصدر من الأمام وبكامل تفاصيلها محاولاً إبراز اليدين بشكل كامل وكذلك القدمين غايته في ذلك تأكيد حقيقة شخصيته من خلال تضمين الصورة أقصى ما يمكن من الحقائق المتعلقة بها ، وذلك لاعتقاده بأن بلوغ حقيقة الشخصية يعطيها الضمانة الأكيدة في الخلود .

لقد أهمل الفنان قواعد المنظور سواء في تجسيده لأجزاء جسم السيدة أو في شكل المائدة التي بدت وكأنها جدار جانبي مكتض بأشكال الأطعمة والأشربة التي تبدو مرصوفة فوق بعضها البعض . ليؤكد لنا الفنان من خلال ذلك أنه حر في وضع أشكاله على اللوح . غير ملزم بمحاكاة الطبيعة كما هي قائمة ، مخلص في ذلك لأدراك حواسه في رؤية الأشكال وبما يعزز الصورة الحقيقية للمشاهد بعيداً عن القواعد التي يعتقد بأن الالتزام بها سيفضي إلى فقدان الأشكال الكثير من الحقائق المتعلقة بها ، والتي أراد نقلها بالكامل إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة .

لم يتوان الفنان عن محاكاة الشبه في صورة السيدة والذي تجلى بإبراز معالم الوجه المعبرة عن شخصيتها ، وفي خصال الشعر الطويل الذي تدلى على منكبيها ، وفي تفاصيل أجزاء الجسم الأخرى . معتقداً بأن هذا الشبه سيسهل مهمة (كا) السيدة في الوصول إليها بسهولة بعد الموت ، وبذا يكون قد منحها فرصة الخلود الأكيدة ، وهذا ما سار عليه الفنان المصري القديم في عمل التماثيل والرؤس البديلة والصور التي ضمتها مقابر المصريين القدماء ، لاعتقاده بأنه محاكاة الشبه في تلك الأعمال تعد ضمانة أكيدة للمتوفى في الخلود في الدار الأخرى بعد تلف أو فناء الجثة .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- تعبر هذه اللوحة عن صورة الحياة الأخرى في عقيدة الإنسان المصري القديم بأنها حياة على غرار الحياة الدنيا ، وبأن القوت والغذاء الذي شغل الإنسان في حياته باعتباره من المستلزمات الضرورية لإدامة هذه الحياة ، تبقى له نفس الضرورة الملحة في الحياة الأخرى ، لذا لجأ الإنسان المصري القديم أولاً إلى تزويد المقبرة بمختلف أنواع الأطعمة والأشربة الحية التي يحتاجها المتوفى لإدامة حياته الأخرى ، وبتطور عقيدة الخلود نجده وقد استعاض عن تلك الأغذية الحية بتصويرها على جدران المقابر معتقداً بأن هذه الصور ستتحول بعد الموت إلى حقائقها الحية بتعاويز الكهنة الجنائزية. وستلبي حاجة المتوفى للغذاء في حياته الأخرى .

لذا نجد إن مقابر المصريين القدماء قد ضجت بصور الغذاء والقرابين وبشكل يثير الدهشة فبالإضافة إلى ضرورة الغذاء في ديمومة واستمرار الحياة الأخرى فأنها تعبر عن ارتباط الإنسان بطبيعة مصر التي تمده بهذا الغذاء ، هذه الطبيعة التي أسهمت وبشكل فاعل في بلورة أفكاره عن الحياة الأخرى والخلود .

أن الهيئة التي ظهرت عليها السيدة في هذه اللوحة وهي جالسة بأدب ووقار ، ضامة يدها اليسرى إلى صدرها ، ويدها اليمنى تمتد إلى المائدة ، لتؤكد بشكل جلي التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الكهنوتية المسؤولة عن تفاصيل عقيدة الخلود، والتي لا تسمح له بتخطيها ، فمثل هذه الجلسة الطقسية قد

تكررت كثيرا في تصاوير مصر القديمة وبما يؤكد خضوع الفنان لآليات فكرة الخلود التي خطتها له سلطة العقيدة ،
لقد منح الفنان عمله هذا القدرة على مقاومة عوامل التشويه والكسر من خلال استخدامه للخامات والتقنيات التي تجعله صامدا أمام عوامل الطبيعة والزمن بما يعزز بقاءه وخلوده ، مستوحيا ذلك من فكرة الخلود التي استقطبت تفكيره .

عينة رقم-٤-

اسم العمل : زوسر في جرية طقسية
تاريخ العمل : الأسرة الثالثة
عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية
طبيعة العمل : نقش على الحجر
الوصف العام:-

هذه اللوحة واحدة من ست لوحات للملك زوسر مؤسس الأسرة الثالثة موجودة في ظهر ستة أبواب وهمية في هرمه المدرج بسقارة ، وهي لوحات متشابهة للملك لكن أوضحها هذه اللوحة التي يظهر فيها الملك زوسر يخطو أو يعدو مؤديا ً إحدى الشعائر في حركة رشيقة ومن خلفه علامتا الحياة والفلاح ، وذراعه تقبضان على مظلة أو مروحة ويعلو رأسه صقر يقيم له رمز الحياة ويظله بحمايته باسطاً جناحه الأيمن في اتجاه أفقي بينما جناحه الأيسر إلى الأسفل بشكل جميل .

تحليل العمل:-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- تحتل صورة الملك (زوسر) مركز اللوح ، وتمثل مركز الثقل فيه . لما تتمتع به من قدرة عالية في التعبير عن حقيقتها ، حيث أستطاع الفنان أن يمنحها هذه القدرة من خلال الدقة التي أعتمدها في صياغة التفاصيل التشريحية لأجزاء الجسم .

لقد أعتمد الفنان على تصوير وجه الملك زوسر من الجانب ، وهذا ما اعتاد عليه الفنان المصري القديم في تصوير شخصياته حتى غدا من السمات المميزة لفن التصوير المصري القديم ، لما يجده في المنظر الجانبي للوجه من خاصية في إبراز أجزاء الجسم في أجمل وأكمل صورها . كما وصور منطقة الصدر والذراعين والساقين من الأمام مستهدفاً إبراز هذه الأجزاء بكامل خصائصها ولم يبارح عادته في رسم العين بهذه الكيفية التي تجاوز فيها على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم . ثم راح يميز شخصية زوسر بإمارات الشرف الدالة عليها والمتمثلة بتاج الرأس الصعيدي وبالمضلة التي يمسكها بيده اليمنى . وبشكل اللحية المميز الذي أقتصر في تصويره بهذا الشكل على الملوك والنبلاء ، وبالعلامات الهيروغليفية التي تؤكد شخصية الملك . إن بلوغ حقيقة الشخصية هي الغاية التي كان الفنان ينشدها من خلال تلك الأساليب التي أعتمدها في تجسيد صورة الملك وذلك لاعتقاده إن بلوغ

حقيقة الشخصية يؤهلها للخلود في الدار الأخرى. ولم يتوقف ذلك على صورة الملك زوسر بل شمل صورة الصقر وطائر الزقزاق وعلامة الحياة الهيروغليفية ، فقد سعى الفنان جاهداً لإبراز حقائق هذه الأشكال كاملةً معتقداً أنه من خلال ذلك قد منحها الفرصة الأكيدة في الخلود.

المعروف عن الفنان المصري القديم تجنبه للحركات القوية في تجسيد صور شخصياته وأشكاله الأخرى ، لكننا نجد على غير عادته في هذا اللوح إذ يصور الملك زوسر بحركة تمتاز بقدر من القوة في هذه الجرية الطقسية . ومرد ذلك أمران الأول يتعلق برغبة الفنان في إبراز خصائص جسم الشخصية على أكمل صورة وبما يحقق للفنان غايته في بلوغ حقيقة شخصيته والتي يراها من مستلزمات الخلود الأساسية لها ، والثاني يتعلق بتأكيد الفنان على هذه الوثبة كإحدى الشعائر العقائدية التي يؤديها الملك والتي تقع ضمن آليات عقيدة الخلود .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- تميزت صورة الملك وهو يؤدي طقساً دينياً بالعظمة والوقار ، فهو ابن الآلهة وخليفته على الأرض هذه المكانة المقدسة التي ستظل تلازمه في حياته الأخرى حيث لا تتساوى الأرواح في مصيرها بعد الموت حسب عقيدة المصريين القدماء ، فأرواح الملوك تبقى مقدسة وتلتحق بركب الآلهة ومصيرها السماء ، أما أرواح العامة من الناس فلا تطمح أكثر من حياة على غرار ما ألفته في الحياة الدنيا .

استخدم الفنان في هذا اللوح مجموعة من الرموز منها لتأكيد حقيقة شخصيته المتمثلة بغطاء الرأس الصعيدي الذي غطى رأس الملك زوسر ، وبالمظلة التي يمسكها ، وبشكل اللحية الذي اقتصر على الملوك والنبلاء ، ومنها ما له دلالات عقائدية في فكر الإنسان المصري القديم ، فصورة الصقر الذي يرمز للإله (حورس) رمز الخلود عند قدماء المصريين ، يظل الملك بجناحيه ويقدم له (رمز الحياة) ، هذه العلامة الهيروغليفية التي اتفق المصريون القدماء على اتخاذها كرمز للبعث والحياة الأخرى ، وكثيراً ما أستخدمها الفنان في مصوراتهِ للتعبير عن تلك الحقيقة ، وهنا نجدها في موضعين :

في الأول يمسكها الصقر الإله (حورس) ليقدمها للملك ، وفي الثاني تظهر خلف صورة الملك ، وفي كلا الموضعين هي تعبير عن البعث والحياة الأخرى للملك .

وصورة طائر الزقزاق ، هذا الطائر من الطيور الجميلة التي يأنس لها المصريون القدماء ، لذا اتخذوا منه رمزا للتعبير عن الحب والحياة الجديدة ، وفي هذا اللوح يعبر الطائر عن الحياة الأخرى للملك وهي تفيض بالحياة والحب . لقد تميز هرم الملك زوسر بالضخامة والعظمة ، ولا عجب في ذلك فهو الدار الأبدية للملك ، لذا نجد الفنان وقد اختار هذا الجدار الحجري الصلب لتصوير أشكاله عليه بطريقة خاصة ، ويلونها بألوان تمتاز بالديمومة والبقاء من أجل أن يمنحها القدرة على مقاومة عوامل الطبيعة والزمن . وبما يؤمن خلودها مستوحياً ذلك من عقيدة الخلود التي وجهت أفكاره لتقصي أسباب الخلود في هذا العمل.

عينة رقم ٥ -

اسم العمل : (حسي رع) أمام مائدة قرايين

تاريخ العمل : الأسرة الثالثة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام: -

العمل يقع ضمن مقبرة (حسي رع) . احد مقابر الأفراد في سقارة . وينسب إلى نهاية الأسرة الثالثة ، حيث وجدت في هذه المقبرة سبع لوحات خشبية تمثل صورة (حسي رع) صاحب المقبرة ، ويبرز التصوير جمال الرجولة وصرامتها ، واللوحة تمثل ما بلغه الأسلوب الواقعي هذا القدر الوفير من القوة والحيوية ^(١).

يمد (حسي رع) يده اليمنى إلى المائدة ويضع يسراه على صدره وفيها العصا والصولجان ، بينما على صفحة كتفه أداة الكتابة ، أراد الفنان ان يعرفنا بأن (حسي رع) من الكتاب وأراد أن تحتفظ كل يد بإمارات الشرف التي اعتادت عليها .

تحليل العمل:-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- لم يخرج الفنان عن المألوف في تصاوير مصر القديمة باعتماده المنظر الجانبي في تصوير (حسي رع)، لما لهذا أسلوب من خاصية في إبراز خصائص الجسم في أحسن صورها . كما لم يمنعه ذلك من تصوير منطقة الصدر واليدين والقدمين كاملة غير مكترث بالمنظور وقواعده ولا بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم، حريصاً بذلك على اختيار الأجزاء الأكثر تمثيلاً للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيته ولا غرو في ذلك مازال يسعى لبلوغ حقيقة شخصية (حسي رع)، هذه الغاية التي تشغله أكثر مما يشغله الجانب الجمالي لصورته . لأنه يعتقد بان بلوغ حقيقة الشخصية سيجعل فرصتها في الخلود أكيدة وهذا ما تمليه عليه عقيدة الخلود التي أصبح أسير أفكارها .

لقد أبدع الفنان في منح صورة شخصية (حسي رع) هذه القدرة على التعبير عن خصائصها وما تتميز به من رجولة وصرامة من خلال الدقة التي اعتمدها في صياغة تفاصيل الجسم التشريحية وهذا ما نراه واضحاً في منطقتي الوجه والرأس ، لم يكتف عند هذا الحد بل راح يميز شخصيته بإمارات الشرف المتمثلة بالصولجان وآلة الكتابة، إن ما توخاه الفنان في ذلك هو إبراز كامل حقائق الشخصية لما لذلك من دلالات عقائدية تتعلق بخلودها في عالم لا يتساوى فيه مصير أرواح الناس ، لأن الإنسان هناك سيحتفظ بمقامه ومنزلته ومكانته التي بلغها في الحياة الدنيا.

^١ - الإدارة العامة للثقافة لوزارة التعليم العالي : الفن المصري القديم ، مطابع سجل العرب ، القاهرة ، د. ت.

ان محاكاة الفنان للشبه في تصوير (حسي رع) تبدو واضحة من خلال ما نلمسه في جهد الفنان الواضح الذي بذله لإبراز ملامحها بهذه الكيفية المعبرة عن خصائصها ، فمحاكاة الشبه سمة لازمت الفنان المصري القديم ليس فقط في تصوير شخصياته بل في التماثيل والرؤوس البديلة التي توضع في المقبرة . لا اعتقاده بان الشبه في الصورة من شأنه أن يسهل مهمة (كا) المتوفى في بلوغ صاحبها بسهولة ، ويساعدها كي لا تضل الطريق إليه بعد فناء الجثة أو تلفها أو اندثارها .

إن الهيئة التي جسد بها الفنان صورة (حسي رع) وهو جالس بهذه الكيفية أمام مائدة القرايين ضاماً يده اليسرى إلى صدره ، واليمنى تمتد إلى مائدة القرايين ، والتي تكررت كثيراً في مصورات مصر القديمة لهي دليل أكيد على التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الكهنوتية المشرعة لآليات عقيدة الخلود والتي لا تسمح له بتخطيها .

أما في صورة المائدة و أشكال القرايين فنجد إن الفنان قد تجاوز قواعد المنظور في تجسيدها على اللوحة من خلال أشكال القرايين التي تبدو وكأنها مستقلة عن بعضها ومنضدة فوق بعضها البعض . فليس المهم عنده ما تتمتع به تلك الأشكال من قيم جمالية بقدر ما تحققة من غايات عقائدية تتصل بفكرة الخلود .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- إن وجود هذه اللوحة في إحدى مقابر الأفراد (مقبرة حسي رع) يعكس المغزى العقائدي لها . وخاصة بعد أن تكررت مشاهدتها في مقابر مصر القديمة (شخصية تجلس أمام مائدة طعام) ففي فكر الإنسان المصري القديم الذي تسيطر عليه فكرة الخلود وتفاصيل الحياة الأخرى معتقداً بان هذه الصور ستتحول إلى حقائقها الحية بعد الموت بواسطة التعاويذ التي يردددها الكهنة في شعائره الجنائزية ، أو تعاويذ كتاب الموتى الذي يدفن عادة بين ساقبي المتوفى في مقبرته . وان هذه الأطعمة والقرايين ستلبي حاجة صاحب القبر من الغذاء في حياته الأخرى .

كما إنها تعبر عن حقيقتين أساسيتين في فكرة الخلود هذه . أولهما إن الحياة الأخرى في عقيدة المصريين القدماء حياة على غرار الحياة الدنيا ، يتمتع فيها الإنسان بمؤهلاته وامتيازاته ومكانته التي بلغها في الحياة الدنيا ، ويحتاج فيها إلى الغذاء مثل حاجته إليه في الحياة الدنيا . وثانيهما الأهمية التي يمثلها الغذاء في الحياة الأخرى ، فمثلاً هو ضرورة من ضرورات استمرار الحياة على الأرض ، له نفس الضرورة في إدامة واستمرار الحياة في العالم الآخر .

لقد استخدم الفنان رموزاً دالة على الشخصية للتعبير من خلالها عن الأفكار التي تؤكد حقيقتها ، فالصولجان هنا يرمز إلى انتماء (حسي رع) إلى طبقة النبلاء ، و آلة الكتابة تشير إلى إن (حسي رع) من الكتبة ، وما للكتابة من مكانة متميزة في دولة مصر القديمة .

اسم العمل : اوز ميدوم

تاريخ العمل : الأسرة الرابعة

عائدية العمل : المتحف المصري

طبيعة العمل : رسم على الجدار

الوصف العام:-

وجدت هذه اللوحة بمقبرة (اينيت) إحدى مقابر الأفراد في سقارة ويظهر فيها رجلان يسحبان شبكة مسدسة الشكل فيها مجموعة من الطيور، وإلى اليمين بعض الإوزات تأكل العشب وبأسفل اللوحة منظر يمثل حرث الأرض، وتظهر الإوزات بالتفصيل حيث إن صورة تلك الدواجن تعبر عن حقيقة تشريحية كاملة وتمثل مشيتها وهي تتهدى وأشكالها على أحسن الوجوه وان جمال هذه الصورة وما فيها من تصنيف وحيوية وحسن اختيار الألوان يشع عليها مسحة من البهجة والروعة والجمال^(١).

تحليل العمل:-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- تعتبر لوحة اوزميدوم الصورة الوحيدة التي صورها الفنان بدون إن يلجأ كعادته إلى نقش الأشكال قبل تلوينها فهي تمثل فن التصوير الخالص المستقل عن النقش .

جسدت هذه اللوحة جانباً من طبيعة مصر، وبعض الفعاليات الحياتية للإنسان المصري القديم متمثلة بصيد الطيور والزراعة، حيث استطاع الفنان إن يمنح أشكاله داخل اللوحة قدرة التعبير عن الحيوية والنشاط الدؤوب من خلال تجسيد حركات الحيوانات والأشخاص مما جعل اللوحة تبدو وكأنها ورشة عمل دائم لتوفير الغذاء الذي يعد من ضرورات الحياة في العالم الآخر حيث نرى إن الفنان قد ردد أشكاله بشكل منتظم ومتناظر في الشكل والحركة وهذا ما نراه في صور الأشخاص (الصيادين والمزارعين) وصور الحيوانات (الإوز والثيران) ليمنح هذا العمل إيقاعاً يتسم بالاستمرارية والدوام ويوحى بالأبدية والخلود انسجماً مع أفكار عقيدته التي تنشد الخلود في كل شيء وبوحي من فكرة الخلود اعتمد الفنان أساليباً ومعالجات مبتكرة في تجسيد أشكاله على اللوح منها :-

١- تصوير جميع أشكاله (الأشخاص والحيوانات) من الجانب وهذه سمة رافقت فن التصوير المصري القديم حتى أصبحت من مميزات هذا الفن، لخاصية المنظر الجانبي في إبراز أجزاء الجسم في أكمل وأجمل صورها.

٢- إهماله لقواعد المنظور من خلال عدم اعتماده خطأً للأفق ولانقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوح كذلك لا يوجد تباين في حجوم الأشكال القريبة والبعيدة، لأنه يرى في قواعد المنظور انتقاص لحقيقة أشكاله .

^١ -صاحب، زهير :ملزمة تاريخ الفن المصري القديم، أكاديمية الفنون الجميلة

٣- عدم تقيده بالعلاقة الزمانية والمكانية داخل المشهد حيث نرى الإوزات السارحة تبدو وكأنها غير مكترثة بالصيادين وشباكهم ولا يفزع الطيور الواقعة في المصيدة رغم قربها منهم في المشهد . وكأنها مستقلة عن المشهد وأحداثه .

لقد كانت غاية الفنان من تلك الأساليب والمعالجات هي إعطاء المشهد صورته الحقيقية بعيدا عن كل القواعد التي يعتبرها دخيلة على حقيقة الأشكال بل هي انتقاص لتلك الحقيقة مخلصا بذلك لإدراك حواسه بعيدا عن حسابات العقل ، وليؤكد لنا انه حر في وضع أشكاله على اللوحة لا تنثيه تلك القواعد عن غايته في تضمين المشهد أقصى ما يمكن من الحقائق المتعلقة به والتي يرغب في نقلها كاملة إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة. لقد استخدم الفنان في تلوين أشكاله وخاصة الإوزات السارحة ألوانا تشيع البهجة وتدل على الروعة والجمال لما لهذه الطيور من قدسية في عقيدة المصريين القدماء ، فهي من الطيور التي يتفائلون بوجودها ويستمتعون بجمالها ويستطيون لحمها. لذا نراهم يحرصون على تصويرها في مقابرهم حتى تكون معهم في الحياة الأخرى

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- أن توفير القوت والغذاء أمر شغل الإنسان المصري القديم منذ زمن مبكر في بلد يمتاز بطبيعة معطاء وخصب دائم وخير وفير ، وفيه النيل رمز الخصب والعطاء والحياة المتجددة . ففيضانه الذي يحيي الأرض بعد موات هو الذي أشاع في نفوس أهلها إن الحياة في تجدد دائم وإن الموت ليس نهاية الحياة . فما كان طموحة إلا أن يعيش حياته الأخرى في أكناف تلك الطبيعة لأنها الوحيدة القادرة على أن تمده بالقوت والغذاء الذي يضمن استمرار حياته الأخرى ، لذا نجد أن طبيعة مصر حاضرة في أغلب تصاوير المقابر في مصر القديمة .

ولأن الحياة الأخرى في عقيدة المصريين القدماء حياة لا تختلف عما ألفوه في الحياة الدنيا ، وإنهم سيمارسون أعمالهم التي تمرسوا عليها وهواياتهم المفضلة التي زاولوها في الحياة الدنيا . لذلك حرصوا على تصوير تلك الأعمال والهوايات في مقابرهم أملا بمزاوتها في حياتهم الأخرى . لأن هذه الصورة في عقيدة الفنان المصري القديم ستتحول إلى حقائقها الحية وستدب فيها الحياة بعد الموت بواسطة تعاويز الكهنة الجنائزية. ومن هنا يمكن القول بأن مفردات هذه اللوحة هي صورة من صور الحياة التي يرغب فيها صاحب المقبرة في حياته الأخرى والتي جسدها الفنان بمشاهد الصيد والزراعة . بالإضافة إلى ما توفره من القوت والغذاء اللازم لإدامة حياته في العالم الآخر .

أن في صورة الثيران وهي تجر المحاريث لها مدلولان الأول عملي ويتعلق بما تؤديه من عمل في زراعة الأرض لغرض توفير القوت اللازم لصاحب المقبرة ، والثاني عقائدي ويتعلق بمكانة الثور المقدسة في فكر الإنسان المصري القديم ، فكثيرا ما يرمز للإله (اوزيروس) اله الخصب ورمز الحياة الجديدة والخلود بصورة ثور . كذلك فإن لصورة الإوزات في هذه اللوحة مدلولات عقائدية نابغة من المنزلة المقدسة التي يحتلها هذا الطائر في نفوس المصريين القدماء .

وبوحي من فكرة الخلود التي وجهت أفكار الفنان نجده وقد تجنب مظاهر الرقة وخفة الأجزاء وهو يجسد أشكاله على هذا الجدار الحجري الصلب مستهدفاً من خلال ذلك منح عمله هذا صفة الديمومة والبقاء والخلود .

عينة رقم-٧-

اسم العمل : لوحة القربان (ويمنفرت)

تاريخ العمل : الأسرة الرابعة

عائدية العمل : متحف كاليفورنيا

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام:-

هذه اللوحة وجدت مثبتة على الجدار الغربي لمقصورة القربان بمقبرة (ويمنفرت) حيث يظهر صاحب المقبرة جالسا إلى مائدة ، وإلى اليمين بعض التقدّمات في مربعات صغيرة ، نقشّت جميعها في خطوط قوية بسيطة لا تكاد تبرز إلا قليلا ، وقد بلغت في دقة تنظيمها وجلاء أشكالها ذروة في الوضوح والنظام حتى ليصح تسمية طرازها بالطراز الهندسي .

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- لم تكن صورة (ويمنفرت) وهو يجلس إلى مائدة من القربان بجديدة على فن التصوير المصري القديم ، فكثيراً ما وجدنا هذا المشهد في مقابر كثيرة .

كما لم تتغير أساليب الفنان في تجسيد صورة (ويمنفرت) عما اعتاد عليه في رسم الأشياء من اخص مظاهرها من خلال اعتماده المنظر الجانبي في تصوير الوجه .لخاصية المنظر الجانبي في إبراز وجه الشخصية في أجمل وأكمل صورة .ولم يتوان في اختيار الأجزاء الأكثر تمثيلاً للجسم والأدق تعبيراً عن الشخصية حتى لو تعارض ذلك مع العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم وهذا ما نراه واضحاً في عين (ويمنفرت) ،وفي تصويره لمنطقة الصدر بما فيها الذراعين من الأمام غير أنه بقواعد المنظور وما تفرضه تلك القواعد من معالجات ،لاعتقاده بأن تلك القواعد أنما تسلب حقيقة شخصيته ،هذه الحقيقة التي سعى جاهداً لبلوغها في تجسيد أشكاله على اللوحة .لاعتقاده بأنها من المستلزمات الأساسية لخلود شخصيته .إن محاكاة الفنان للشبه في تصوير (ويمنفرت) باتت واضحة من خلال إبراز ملامح شخصيته على هذه الصورة .فهي نتاج معالجته الدقيقة لتفاصيل الجسم التشريحية وخاصة في منطقة الوجه والرأس .هذه المحاكاة الدقيقة للشبه إنما تنبع من عقيدة الفنان في البعث والخلود ،واعتقاده بأن هذا الشبه سيحول دون أن تظل

(كا)صاحب المقبرة طريقها في الوصول إليه بعد الموت وبعد تلف الجثة واندثارها ،وبالتالي سيمنحها فرصة الخلود الأكيدة

إن الدقة التي توخاها الفنان في تشريح قائمي الحصان اللذين شكلا أرجل الأريكة التي يجلس عليها (ويمنفرت) إنما أراد منحها من خلال ذلك قدرة التعبير عن القوة والصلابة لأريكة أريد لها الديمومة والبقاء .

وفي مشهد القرايين الذي يعج بالأشكال المرسومة داخل أطر هندسية على شكل مربعات أو مستطيلات فإن أول ما يلفت نظرنا إليه هو الدقة في تنظيم أشكال القرايين أو ما يرمز لها داخل تلك الأطر بحيث يبدو المشهد هندسي الطراز وتبدو أشكاله محررة من قيود الزمان والمكان ،مما أعطى المشهد فضاءً واسعاً للبحث في مستلزمات الخلود وأضفى عليه جواً روحانياً يتجاوز فيه الفنان على النزعة المادية للأشكال ،وهذا استلهم لفكرة الخلود التي جعلت الفنان يبحث عن أساليب جديدة في معالجة أشكاله على اللوحة وبما ينسجم ومفاهيم تلك العقيدة .

ب-فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :لو تأملنا الهيئة التي ظهر عليها (ويمنفرت) وهو جالس بهذا الوقار إلى المائدة ،ضاماً يده اليسرى إلى صدره ،ويده اليمنى تمتد بهدوء إلى المائدة نستنتج إن هذه الجلسة التي تكررت كثيراً في مقابر مصر القديمة إنما هي جلسة طقسية تقع ضمن آليات فكرة الخلود ،وبذات الوقت فهي تعبر بشكل جلي عن التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها سلطة العقيدة له والتي لا تسمح له بتخطيها .

إن إيمان الإنسان المصري القديم بالحياة الأخرى واعتقاده بأنها حياة لا تختلف عن الحياة الدنيا بل هي استمرار لها بعد الموت .الأمر الذي جعله يقيم هذا الاعتبار للغذاء ويعتبره من ضرورات تلك الحياة مثلما هو ضروري لإدامة حياة الإنسان في الدنيا .لهذا نجد أن مقابر المصريين القدماء قد اكتظت بهذا النوع من الصور وبشكل يثير الدهشة ،لأن هذه الصور في عقيدتهم ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية وتمد المتوفى بما يحتاجه من الطعام بواسطة تعاويذ خاصة يرددها الكهنة في شعائهم الجنائزية .لقد أستخدم الفنان في هذا اللوح أشارات رمزية لها مدلولاتها المستوحاة من عقيدة الخلود تمثلت في قائمي الحصان اللذان تستند عليهما الأريكة التي يجلس عليها (ويمنفرت) ،فهما يعبران عن الصلابة والقوة التي تتميز بها هذه الأرية التي أريد لها ولصاحبها الخلود .كذلك في العلامات الهيروغليفية التي تشير إلى أنواع القرايين أو العلامة الهيروغليفية التي تشير إلى الحياة الأخرى (علامة الحياة)

لقد منح الفنان عمله هذا القدرة على مقاومة التشويه والكسر وعوامل الطبيعة والزمن من خلال تجنبه الرقة وخفة الأجزاء في تجسيد أشكاله ،واختياره لهذا الجدار الصلب واعتماده تقنيات خاصة في الرسم عليه ،واستعماله لألوان تتسم بالمطوالة والبقاء .وبما يؤكد استجابته لفكرة الخلود في توفير كل الأسباب التي تؤمن لهذا العمل ديمومته وخلوده.

عينة رقم ٨-

اسم العمل : ضياع الملك (سنفرو)

تاريخ العمل : الأسرة الرابعة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام:-

زينت هذه اللوحة أحد دهاليز معبد (سنفرو) الهرمي الملحق بمقبرته حيث يظهر فيها مجموعة من الفتيات بقاماتهن المشوقة وشعرهن المنثور على أكتافهن وهن يحملن بأيديهن وفوق رؤوسهن عطايا وقرابين الضياع التي يمثلنها والموقوفة للملك (سنفرو) .

تحليل العمل:-

أ-فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- استمد الفنان المصري القديم أفكاره وأساليبه ومعالجاته وهو يجسم أشكاله على اللوحة من وحي فكرة الخلود التي دار الفن في فلكها وصاغ رموزها ، وحفل بالمكان الأول في قبور المصريين القدماء .
فلو تأملنا هذه اللوحة مليا نرى إن أول ما يلفت نظرنا فيها هو التماثل والتناظر في أشكال وحركات الفتيات اللاتي يمثلن ضباع (سنفرو) ، وفيما يحملن بأيدهن أو على رؤوسهن من هدايا وقرابين ، وفي العلامات الهيروغليفية التي انتظمت في فضاء اللوحة .

أن هذا التكرار المنتظم في الأشكال المتناظرة قد منح اللوحة إيقاعا يتسم بالاستمرارية والدوام ويؤكد بذات الوقت استجابة الفنان لأفكار عقيدة الخلود من خلال تقصيه لأسباب الخلود في هذا المشهد .

لقد سعى الفنان جاهدا لبلوغ حقيقة أشكاله على اللوحة ، لاعتقاده بأن الأشياء الحقيقية هي وحدها المؤهلة للخلود في الحياة الأخرى . لذا نجده يستخدم شتى الوسائل في تقصي حقيقة أشكاله على اللوحة وإن كلفه ذلك إهمال بعض القواعد البديعية في الرسم أو النيل من جمالية الأشكال .

وهنا في هذا المشهد نرى الفنان لم يدخر جهدا في تقصي حقيقة شخصياته (فتيات ضياع سنفرو) . فقد صور وجوههن جميعا من الجانب ، لما يجده في منظر الوجه الجانبي من خاصية إبراز أجزائه على أكمل صورة ، وتصوير العين كاملة ومن الأمام لأنها الجزء الأكثر تمثيلا للجسم والأقدر تعبيرا عن شخصيته .

وبالرغم من اختياره للمنظر الجانبي في تصوير الوجه نجده وقد صور منطقة الصدر والذراعين والقدمين من الأمام غير متقيد بقواعد المنظور ولا بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم . مستهدفا إبراز أقصى ما يمكن من الحقائق التي تؤكد شخصياته (فتيات ضباع سنفرو) . لأنه يرى بأن الامتثال لقواعد المنظور من شأنه أن يحجب جزءا لا يستهان به من حقائق شخصياته .

وتأكيدا لحقيقة شخصياته نراه قد استعان بأشكال وعلامات هيروغليفية تلك التي نشاهدها في فضاء اللوحة والتي تشير إلي الضيعة التي تمثلها كل فتاة .
أن بلوغ حقيقة الشخصية غاية لم يدخر الفنان المصري القديم جهدا في بلوغها في جميع مصوراته ، منطلقا بذلك من فكرة الخلود التي أوحى للفنان بأن بلوغ تلك الحقيقة هو الكفيل بأن يمنح أشكاله فرصة أكيدة في الخلود .

لم يقتصر إهمال الفنان لقواعد المنظور مقصورا على أشكال الفتيات بل نراه واضحا أيضا في أشكال الهدايا والقرايين التي تحملها تلك الفتيات بأيدهن أو على رؤوسهن ، بحيث تبدو وكأنها مستقلة عن سيطرتهم في المشهد ، كذلك نراه في تجاوز الفنان لخط الأفق ، وفي عدم اعتماده على نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوحة ، لأنه يرى في خط الأفق وتحديد نقطة النظر هذه عائقا يحول دون تضمين المشهد كل الحقائق المتعلقة به ، والتي أراد نقلها بكامل تفاصيلها إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة .

لقد تحاشى الفنان الحركات القوية في تجسيد صور الفتيات على اللوحة مثلما تجنب مظاهر الرقة وخفة الأجزاء في تصوير أشكاله ، وبما يمنحها القدرة على مقاومة الكسر والصمود أمام عوامل الطبيعة والزمن ، لأنه أراد لعمله هذا الخلود إلى الأبد . مستجيبا بذلك لفكرة الخلود التي استقطبت أفكاره.

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- احتلت مناظر القرايين والهدايا الموقوفة لصاحب المقبرة مساحة كبيرة من مقابر المصريين القدماء ، وخاصة مقابر الملوك والنبلاء الذين يملكون الأقاليم والضياع وينعمون بخيراتها وعائداتها . وذلك لاعتقاد المصريين القدماء بأن هذه المناظر ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية ، وسينعم الملك (سنfro) بخيرات ضياعه التي يحمها إليه ممثلو الأقاليم في الحياة الأخرى . هذا ما يؤكد اعتقاد المصري القديم بأن الحياة الأخرى لا تختلف عن الحياة الدنيا ، بل هي على غرارها ، يتمتع فيها الإنسان وخاصة الملك بذات المكانة التي بلغها في الحياة الدنيا وتؤول إليه عادية الضياع والأقاليم التي امتلكها في الدنيا . وتضل عائدتها موقوفة له ، ويعبر هذا المشهد عن أهمية الغذاء وضرورته في إدامة واستمرار الحياة الأخرى . كما يعبر المشهد عن واحدة من المراسيم الطقسية في تقديم القرايين من خلال ترديد الفنان لأشكاله المتناظرة في الشكل والتمثالة في الحركة وهي تحمل (علامة الحياة) والقرايين لصاحب المقبرة ن وبما يؤكد تمسك الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الكهنوتية في كيفية تجسيد هذه الطقوس ، والتي لا يسمح له بتخطيها ، باعتبارها تقع ضمن آليات عقيدة الخلود .

لقد استعان الفنان بالرمز للتعبير عن الأفكار التي تسند حقيقة المشهد والمتمثلة برمز الحياة (علامة الحياة الهيروغليفية) التي تحملها كل فتاة من ممثلات ضياع (سنfro) بيدها لتقدمها له . هذه العلامة التي اتفق عليها قدماء المصريين كإشارة للبعث والحياة الأخرى . وفي العلامات الهيروغليفية الأخرى التي انتشرت في فضاء اللوحة كتعبير عن الضيعة التي تمثلها كل فتاة وما تشتهر به من خيرات وعائدات موقوفة للملك .

عبرت هذه اللوحة عن الوضوح والنظام من خلال وضوح فكرة العمل وما عبرت عنه مفردات المشهد من نظام تجلى في هذه المسيرة الطقوسية لفتيات ضياع (سنفرو) كما وعبرت أيضا عن الهدوء والاستقرار والتمسك بالتقاليد . وهذا ما أملتة فكرة الخلود على تفكير الفنان المصري الذي استقر تفكيره الديني عند تلك الفكرة وأصبح ملتزما بتقاليد ثابتة في تصوير مشاهدته التي تترجم مفاهيم تلك الفكرة على اللوح التصويري .

عينة رقم -٩-

اسم العمل : (خوفو خفف) مع زوجته
تاريخ العمل : الأسرة الرابعة
عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية
طبيعة العمل : نقش على الحجر
الوصف العام:-

وجدت هذه اللوحة في مقبرة الملك (خوفو خفف) في الجيزة ، وهي واحدة من أربع لوحات للملك وجدت في مقبرته ، في الأولى يظهر بمفرده متكأ على عصاه ، وفي الثانية يظهر مع زوجته وهي تضم ذراعه بكلتا يديها ، والثالثة يظهر هو في سن متقدمة من العمر ، وهذه الرابعة التي يظهر فيها تتقدمه زوجته وهي تضم يدها اليسرى إلى صدرها . ويدها اليمنى تشتبك مع يد الملك اليسرى ، بينما اليد اليسرى للملك تمسك عصا يستند بها إلى الأرض ، وقد بدت عليهما ملامح الكبرياء والوقار وإمارات البشر والابتهاج والسعادة .

تحليل العمل:

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- تشغل صورتا(خوفو خفف) وزوجته معظم مساحة اللوح ، وقد تميزتا بالروعة والجمال ، وبانت عليهما مظاهر الهيبة والوقار ، يظهران وكأنهما في مسيرة طقسية استعراضية . حيث أستطاع الفنان إن يمنح صورتيهما هذا القدر من التعبير من خلال اجتهاده في صياغة التفاصيل التشريحية لأجزاء جسميهما والتي تبدو واضحة في منطقة الوجه والرأس وتفاصيل منطقة الصدر واليدين . لم يبرح الفنان عادته في رسم الأشياء من أخص مظاهرها . مستهدفاً إعطاء شخصيتيه (خوفو خفف وزوجته) صورتيهما الاقرب للحقيقة . فقد لجأ إلى تصوير وجهيهما جانبياً . مع تأكيد على عينييهما ورسمها بشكل كامل ومن الأمام متجاوزاً بذلك على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم . إما منطقة الصدر والذراعين فقد صورها من الأمام بغية إبراز كامل خصائصها . ولم يقف عند هذا الحد بل راح يميز شخصيتيه بإمارات الشرف الدالة عليهما والمتمثلة بطريقة تصفيف شعر رأسيهما وتصميم لحية (خوفو خفف) وبالقلائد الملوكية التي تزين رقبة زوجته

وجيدها ،ولباس الملوك المميز الذي يرتديه ،وبعضاه التي اشتهر بمرافقتها له في حياته .كل ذلك يؤكد رغبة الفنان في بلوغ حقيقة شخصيته ،هذه الحقيقة التي لم يدخر جهداً في سبيل بلوغها لاعتقاده بأنها الوسيلة التي تضمن الخلود لهما في الدار الأخرى.

إن سعي الفنان وراء بلوغ حقيقة شخصيته جعلته لا يتقيد بقواعد المنظور أو بالقواعد البديعية الأخرى ،فالبرغم من اعتماده على المنظر الجانبي في تصوير وجهيهما ،نراه وقد صور باقي أجزاء الجسم من الأمام .دونما اعتبار لما تفرضه قواعد المنظور من معالجات في تصوير الأجزاء القريبة والبعيدة ،أو اختفاء بعض الأجزاء التي لاتصل إليها عين الناظر، ليس جهلاً منه بتلك القواعد، وإنما لرغبته في تجسيد الأشكال على حقيقتها، لاعتقاده ان في المعالجات الفنية التي تفرضها تلك القواعد مجافاة وتشويه لحقيقة الأشكال وبالتالي فان فرصتها في الخلود لا تكون أكيدة .

لم يكتف الفنان بمحاكاة الشبه في تصوير (خوفو خفف وزوجته) الذي يبدو واضحاً من خلال ما توخاه من دقة في رسم التفاصيل التشريحية للجسم والتي عبرت عما تتمتع بهما هاتان الشخصيتان من سمات وخصائص ، بل راح ينقح تلك الأجزاء بشكل يعزز جمالها ويهذب مفاتنها مستأصلاً بذلك آثار العوارض الدنيوية (الوهن والشيخوخة ... الخ) لأنه يدرك بأن الحياة الأخرى للملك وزوجته يجب أن تكون مبرأة من تلك العوارض الزائلة .

لقد نجح الفنان في كسر رتابة الفراغ الذي أحاط بالملك وزوجته داخل اللوح من خلال الصور التي رسمها لبعض الطيور في تلك الفراغات والتي أشاعت جواً من البهجة والسرور أضفى على محيط اللوحة ، فدقة تشريحها ونضارة ألوانها ، تدل على محاكاة الفنان للواقع في تصويرها بالإضافة إلى المدلولات الفكرية والعقائدية التي تعبر عنها .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- تعبر هذه اللوحة عن الحب الذي يكنه الملك (خوفو خفف) لزوجته ، وما يؤكد ذلك تكرار وجودها إلى جنبه في أكثر من مشهد في اللوحات التي ضمتها مقبرته ، وبالهئية التي ظهرت فيها وهي تقف إلى جانبه في تلك المشاهد ، ففي صورة أخرى تظهر وهي تلتصق به وتحضن ذراعه اليسرى بكلا يديها ، أما في هذه اللوحة فتظهر وهي تشتبك معه بالأيدي ، كتعبير عن مدى تعلقهما ببعض ، وعن متانة رباط الحب الذي يجمع بين قلبيهما ، هذا الرباط الذي لا يقوى على فصمه أي شيء حتى الموت ، إذ سينتقل معهما إلى الحياة الأخرى التي ستكون هي الأخرى عامرة بالحب مليئة بالبهجة والسرور ، وهذا ما عبر عنه الفنان بطائر الزقراق الجميل الذي يظهر أسفل مرفق اليد اليسرى للزوجة والذي اتخذ منه المصريون القدماء رمزا للحب والحياة الجديدة لما يشيعه في نفوسهم من بهجة و سرور .

كذلك صورة الإوزة التي تقع أسفل يديهما المشبوكتين لها مدلول عقائدي يكمن فيما يتمتع به هذا الطائر من قدسية في فكر الإنسان المصري القديم ، وان

وجودها في هذا المكان بالذات إنما أراد به الفنان أن يكون هذا الطائر شاهداً على حبهما مباركاً له في الحياة الأخرى .

عبرت هذه اللوحة عن العظمة والجلال لشخص الملك وزوجته ، حيث ترجم الفنان من خلال ذلك حقيقة عقائدية مفادها أن أرواح الناس لا تتساوى في مصيرها بعد الموت فالملك يبقى يحتفظ بمكانته المقدسة وسماته المميزة وجلالة قدره في العالم الآخر . إن استخدام الفنان هذا الجدار الصلب والتقنيات الخاصة في معالجته والرسم عليه والألوان التي تتسم بالمقاومة والبقاء لهو دليل على استجابته لفكرة الخلود من خلال البحث عن مقومات البقاء والخلود في هذا العمل .

عينة رقم - ١٠ -

اسم العمل : (نيو سررع) على العرش

تاريخ العمل : الأسرة الخامسة

عائدية العمل : متحف برلين

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام:-

وجد هذا العمل في المعبد الخبائزي المحلق بمقبرة الملك (نيو سررع) في سقارة ويظهر فيه الملك (نيو سررع) جالساً على عرشه وأمامه الإله (انو بيس) برأس ابن آوى وهي تمنحه الحياة ومن خلفه المعبودة (واجت) ومن دونه حماة العرش .

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- ونحن نتأمل هذه اللوحة ندرك بسهولة ما يتمتع به الفنان المصري القديم من كفاءة عالية وقدرات أبداعية لا تقف عند حد ، ونلمس ما وصل إليه هذا الفن من منزلة رفيعة أبهرت العقول وصارت مرجعاً للخلق والإبداع بمعناه الصحيح على مر العصور . لقد نجح الفنان في توزيع أشكاله على اللوحة إذ جعل صور الشخصيات الرئيسية الثلاث فيها تشغل معظم مساحة اللوحة متمثلة بصورة الملك (نيو سررع) التي احتلت مركز اللوحة ومن أمامها صورة الإله (انو بيس) ، وصورة المعبودة (واجت) من خلفها . بينما تبدو صورة حماة العرش صغيرة الحجم ومجسدة بشكل زخرفي شكل إطار اللوحة من الأسفل . وراح الفنان يكسر رتابة الفراغات الناشئة في اللوحة بأشكال أو علامات هيروغليفية تسند الفكرة الأساسية للموضوع .

لقد اعتمد الفنان على الدقة في رسم التفاصيل التشريحية لأشكاله وبشكل مميز والتي نراها واضحة في تشريح أجزاء الجسم للشخصيات الثلاثة . محاولاً إبراز خصائصها على أحسن صورة مما يمنحها القدرة على التعبير عن شخصيتها الحقيقية

، ومما أعطى للمشاهد هذا الوضوح في طرح الموضوع الذي يتعلق ببعث الملك إلى الحياة الأخرى بحضور ومساعدة الإله .

إن إصرار الفنان على تصوير وجوه شخصياته الثلاثة من الجانب ، واختيار العين باعتبارها أكثر الأجزاء تمثيلاً للجسم وأقدرها تعبيراً عن شخصيته ورسمها بشكل مميز لا يتناسب والعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم ، وتصويره لباقي أجزاء الجسم من الأمام (منطقة الصدر والذراعين والقدمين) ، هذه الأساليب التي اعتاد عليها الفنان المصري القديم في تصوير شخصياته على اللوحة التي أصبحت من السمات المميزة لفن التصوير المصري القديم . إنما ينطلق بذلك من غايته في بلوغ حقيقة شخصياته من خلال تضمينها أقصى ما يمكن من حقائق الشخصية ومن دون الاعتبار لأي من القواعد التي تحول دون تلك الغاية ، لأنه حقيقة الشخصية في معتقده تعتبر من المستلزمات الأساسية لخلودها .

وتأكيداً لحقيقة الشخصية هذه نجده وقد ميز شخصياته الثلاثة بإمارات الشرف الدالة عليها والتمثلة بتاج الملك وقلانده ولباسه ومنصة عرشه ، وبرأس ابن أوى في شخصية الإله (انو بيس) وعلامة الحياة التي يهبها للملك ، وفي تاج المعبودة (واجت) وقلاندها وعلامة الحياة التي تمسك بها .

كذلك نرى أن الفنان لم يدخر جهداً في محاكاة الشبه في صورة الملك ، وهذا ما نلمسه من خلال إبراز ملامح شخصيته على حقيقتها لا اعتقاده بأن الشبه من شأنه أن يسهل مهمة (كا) الملك من الوصول إليه بسهولة بعد فناء الجثة ، وبالتالي سيضمن له البعث والخلود في الحياة الأخرى . وكما نراه أيضاً قد استبعد كل العوارض الدنيوية في صورة الملك من خلال إبراز أجزاء الجسم في أحسن وأجمل صورها ، وهذا نابع من اعتقاده بأن الهيئة التي سيبعث عليها الملك يجب أن تكون مجردة من جميع العوارض الدنيوية الزائلة (كالشيخوخة أو الوهن أو المرض ... الخ)

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- تعبر هذه اللوحة عن عظمة وجلال الملك (نيو سررع) وهو جالس على عرشه المهيّب ومن دونه حماة العرش الذين يزودون عن عرشه وهم ينحنون أجلاً لأشخصه . بينما يقف الإله (انوبيس) إمامه ليمنحه الحياة بيد والهبّات باليد الأخرى . أما المعبودة (واجت) فتقف خلفه تشد على عضده لتمنحه القوة في مواجهة الموت وتحمل له بيدها الأخرى علامة الحياة . من هذا نستنتج إن هذه اللوحة تجسد فكرة الخلود في تفاصيلها ، حيث الصورة المهيبة التي سيبعث عليها الملك (نيو سررع) لحياته الأخرى بعون الآلهة التي تشد على يده لتمنحه القوة في مواجهة الموت وتمنحه الحياة الجديدة في العالم الآخر . لقد أعطى الفنان لهذا المشهد جواً قدسياً من خلال الهيئة التي أعتلى بها الملك منصة عرشه بين الإله (انوبيس) والآلهة (واجت) ومن دونهم حماة العرش ليؤكد لنا التزامه بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الدينية المشرعة لآليات فكرة الخلود . هذه الحدود التي لا تسمح له بتخطيها أبداً .

وعبرت هذه اللوحة عن الوضوح الذي توخاه الفنان في طرح موضوعها ،هذا الوضوح الذي أصبح سمة أساسية لفن التصوير المصري القديم .فبمجرد تأمل هذا المشهد يستطيع المتلقي أن يستقرى أحداثه ببسر وسهولة كما وعبرت عن الاستقرار والثبات من خلال التوازن الذي أوجده الفنان عن طريق توزيع أشكاله على اللوحة وخاصة في أشكال حمة العرش المتناظرة التي وازن بها جانبي اللوحة .

لقد استخدم الفنان الرمز في هذه اللوحة بمجالين أولهما في تأكيد هوية شخصياته الثلاثة (الملك ،الإله أنوبيس ،المعبودة واجت)والمتمثلة بتاج الملك المميز ورأس ابن آوى كإشارة للإله أنوبيس ،وتاج المعبودة (واجت) وعصي حمة العرش .وثانيهما في التعبير عن الأفكار والمعتقدات التي تدعم فكرة اللوحة الرئيسية ،وأبرزها علامة (رمز الحياة)الهيروغليفية التي يهبها الإله أنوبيس كإشارة للحياة الأخرى للملك والتي تحملها أيضاً المعبودة (واجت)ورموز الهبات كإشارة إلى بعض الهبات (كالنيل،القمح،...الخ) التي يقدمها الإله (أنوبيس)للملك والتي يمسكها الملك بيده اليسرى .وإزهار اللوتس التي لها دلالات عقائدية في فكر الإنسان المصري القديم حيث أشار بها المصريون القدماء إلى الروح ،في هذا المشهد ترمز لروح الملك التي ترعاها الإلهة . ورموز أخرى لها دلالات تتعلق بالبعث والحياة الأخرى .

عينة رقم - ١١ -

اسم العمل :طيور وبردي
تاريخ العمل :الأسرة الخامسة
عائدية العمل : المتحف المصري
طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام:

زينت هذه اللوحة جدار المعبد الجنائزي للملك(اوسركاف)بسقارة وهي عبارة عن طيور متنوعة في أوضاع مختلفة ،منها ما يحوم حول أغصان البردي باسطاً جناحيه أو كاسراً لأحدهما ،ومنها ما يقف على الزهر ،وقد نقشت جميعها بخطوط رشيقة جميلة لأتبرز من الخلفية إلا قليلاً ،وتدل على كفاءة ممتازة في تمثيل خصائص الطير ،ويوجد في المعبد أيضاً لوحة أخرى فيها طائران يزق كل منهما في هيئة طبيعية جميلة.

تحليل العمل:

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- استطاع الفنان إن يمنح أشكاله في هذه اللوحة قدراً كبيراً من الحيوية التي تجعلها تعبر بشكل جلي عن جانب من طبيعة مصر ، تلك الطبيعة التي لم يعد قادراً على إخفاء ولعه بها ورغبته في إن يعيش حياته الأخرى في اكفافها، وقد تجسد ذلك من خلال انتقائه لأشكال متنوعة من الطيور التي احتضنتها الطبيعة ، والحركات المختلفة التي ظهرت فيها تلك الطيور فمنها ما ينشر جناحيه ، ومنها ما يكسر أحدهما ومنها من يقف على الزهر ومنها ما يتهادى في مشيته على أزهار البردي ، إضافة إلى محاكاته الطبيعة في أشكال تلك الطيور وألوانها . ومما زاد في حيوية المشهد تلك الأعواد المنتصبة من نبات البردي وأزهارها الجميلة التي نقشت بخطوط رشيقة ، ملونة بألوان تثير البهجة في نفوس الناظرين .

ولو تأملنا هذا المشهد نجد أن الفنان قد تجاوز قواعد المنظور في مواضع عديدة منها:

١- عدم اعتماده خطأ للأفق في توزيع أشكاله على اللوحة ، مما أدى إلما يسمى بترابك المستويات ، وذلك لأنه يرى في خط الأفق هذا عائقا يحول دون تضمين هذا المشهد جميع الحقائق التي أراد نقلها كاملة إلى العالم الآخر .

٢- عدم اعتماده نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوحة ، وذلك لأنه يجد في تحديد نقطة نظر ثابتة انتقاصا واقتضابا لبعض حقائق المشهد وبالتالي سيكون غير مؤهلا لتأدية أغراضه العقائدية .

٣- لا يوجد تباين في حجوم الأشكال القريبة والبعيدة ، لاعتقاده بأن التلاعب في حجوم الأشكال هو بحد ذاته تجاوز على حقيقتها وبالتالي سيضعف من قدرة المشهد في تأدية دوره في الحياة الأخرى لصاحب المقبرة .

أن إهمال الفنان لقواعد المنظور لا ينم عن جهله بتلك القواعد وإنما لاستجابته لأفكار العقيدة التي استحوزت على تفكيره وشحذت طاقاته إلى أقصاها في استنباط وسائل مبتكرة يعتمد عليها في تجسيد أشكاله على اللوحة بوحى من تلك العقيدة .

لم يتقيد الفنان بالعلاقة المكانية والزمانية لأشكاله على اللوحة ، فنراه يجمع بين الطيور البرية والمائية ، الجارحة والرقيقة ، الكبيرة والصغيرة ، ويضعها بحركات وأوضاع مختلفة ن ليؤكد لنا من خلال ذلك أنه حر في وضع أشكاله ، غير ملزم بمحاكاة الطبيعة كما هي قائمة ، مخلصا بذلك لأدراك حواسه بعيدا عن حسابات العقل ، مستهدفا إعطاء أشكاله مظهرها القرب للحقيقة ، وبالتالي سيكون المشهد هو الصورة الحقيقة للواقع الذي أراد نقله بأمانة وإخلاص إلى العالم الآخر .

لقد اختصر الفنان من خلال أساليبه السابقة مساحة كبيرة من طبيعة مصر في هذا المشهد ، وهذا بحد ذاته يعتبر إنجازا إبداعيا متميزا يسجل له . فبواسطة تلك الأساليب والمعالجات الفنية الذكية جعل من المشهد فضاء واسعا يستوعب أقصى ما يمكن الحقائق المتعلقة بطبيعة مصر والتي سيتمتع بها صاحب المقبرة في حياته الأخرى .

الفصل

الثالث.....إجراءات

البحث

ب-فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- لقد احتلت طبيعة مصر حيزا كبيرا في تفكير الإنسان المصري القديم حتى أصبح لا يقوى على أخفاء ولعه بها وتشبثه بمفرداتها . ولا عجب في ذلك فهي الطبيعة التي غمرته بخيراتها ومتعته بأجوائها وفوق ذلك فإنها هي التي أوحى له بفكرة الخلود في فيضان نيلها الذي يحي الأرض بعد موات لتعود الحياة تنبض من جديد في جنبات الوادي بعدما أودى بها لهيب الصيف وجفافه . وهذا ما أشاع في نفوس المصريين القدماء أن الحياة في تجدد دائم وان الموت ليس نهاية الحياة .

فأعواد البردي في هذا المشهد ما هي إلا إشارة للحياة الجديدة التي يهبها ماء النيل الجديد بفيضانه لربوع الوادي .

أن إيمان الإنسان المصري القديم بالحياة الأخرى جعله لا يطمع في أكثر من أن يعيش حياته الأخرى من خلال طبيعة مصر لأنه يعتقد إنها وحدها القادرة على إشاعة البهجة والأمل في نفسه ، ومده بالقوت والغذاء اللازم لإدامة حياته لهذا سعى إلى نشر معالم تلك الطبيعة ومشاهدها بمصورات ملئت جدران المقابر وغرف الدفن والمعابد الجنائزية في دولة مصر القديمة ، معتقدا إن هذه المشاهد ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية تؤمن للملك (اوسركاف) صاحب المقبرة العيش في ربوع مصر والاستمتاع بطبيعتها . هذا بالإضافة إلى ما تمثله تلك الطيور من قيمة في عقيدة المصريين القدماء وما تعبر عنه من أفكار تتعلق بالخلود.

كما وتعتبر هذه اللوحة عن البشر والابتهاج الذي ينتظر صاحب المقبرة في حياته الأخرى جسده الفنان بأشكال الطيور وألوانها التي تشير إلى البهجة ، وإزهار نبات البردي التي تشيع الأمل في تلك الربوع .

عينة رقم (١٢)

اسم العمل : رقص و موسيقى وغناء

تاريخ العمل : الأسرة الخامسة

عائدية العمل : المتحف المصري

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام:-

عثر على هذه اللوحة في أحد مقابر الأفراد في سقارة ، وهي تمثل راقصات بلباس قصير يرقصن في حركة متزنة متمائلة ، لا يكدن يرفعن أقدامهن عن الأرض ومغنيات بقمصان طويلة يصفقن بأيدهن توقيعا للنغم ، ورجالا يغنون على نغم الجناك والناي ويوقعون النغم بفرقة أصابعهم .

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- اللوحة تخلص جانبا من فلكلور مصر القديمة متمثلا بالرقص والغناء والموسيقى والتي الجنك والناي الموسيقيتين .
أن أول ما يشد نظرنا إليه في هذا المشهد هو التماثل والتناظر في أشكال وحركات الأشكال من راقصات ومغنيين وعازفين ، هذا التماثل والتناظر أعطى للوحة إيقاعا منتظما يعبر عن الاستمرارية والدوام استوحاه الفنان من فكرة الخلود التي استنفرت طاقاته إلى أقصاها في ابتكار أساليب ومعالجات تتماشى مع أفكار تلك العقيدة .
لم يتخلى الفنان عما اعتاد عليه في رسم الأشياء أخص مظاهرها في تصوير أشكاله على اللوحة وذلك برسم وجوه جميع شخوص المشهد من الجانب ، لأنه يجد في التصوير الجانبي للوجه ما يتوخاه في إبراز أجزاء الجسم في أجمل وأكمل صورها ، وتصوير باقي أجزاء الجسم من الأمام لإبراز منطقة الصدر والذراعين والقدمين بكامل تفاصيلها مستهدفا نقل كل الحقائق المتعلقة بشخصياته دونما اعتبار لقواعد المنظور أو العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم . ثم ميز شخصيات المشهد بالأمارات الدالة عليها ، فالراقصات بحركاتها ولباسها القصير ، والمغنيين بوقوفهما وبطريقة إيقاع النغم بواسطة الديدن والعازفون بالآتهم الموسيقية ، والمغنون بوقع أصابعهم وهم يؤدون النغم . لقد كانت غاية الفنان من كل ذلك بلوغ حقيقة كل شخصية من شخصيات المشهد ، وبما يعطي للمشهد صورته الحقيقية التي تؤهله للخلود في الدار الآخرة .

إن تراكب المستويات يبدو واضحا من خلال صور الرجال العازفين والمغنيين التي تبدو وكأنها معلقة فوق صور الراقصات والمغنيات ، وهذا ناتج من إهمال الفنان لخط الأفق في اللوحة . ليس جهلاً منه بذلك وإنما لرغبته في خلق فضاء أوسع يستوعب أقصى ما يمكن من الحقائق التي تتعلق بموضوعه والتي يرغب بنقلها تفصيلاً إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة . كما أنه لم يعتمد على نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوح . لأنه يرى في تحديد نقطة ثابتة للنظر انتقاص لحقيقة المشهد لأن الالتزام بها يقتضي أخفاء أو اقتضاب بعض الحقائق المتعلقة به والتي يروم نقلها إلى العالم الآخر .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون:- يعبر هذا المشهد عن حقائق أساسية في فكرة الخلود التي أصبح فن التصوير المصري القديم أدواتها في رسم الحياة الأخرى لصاحب المقبرة ، منها إن الحياة الأخرى حياة على غرار الحياة الدنيا ، يمارس فيها الإنسان نشاطاته الحياتية اليومية التي ألفها في الحياة الدنيا وخاصة التي كانت من هواياته المفضلة والمحبة إلى نفسه . وما هذه اللوحة التي تتضمن مشهداً للرقص والغناء والموسيقى إلا دليلاً على أن صاحب المقبرة التي وجدت فيها هذه اللوحة من هواة الموسيقى والرقص والغناء ، ومن رواد هذا الفن وعشاقه ، لذا نجده مصراً على ممارسة تلك الهواية في حياته الأخرى ، لأن هذه المشاهد ستتحول إلى حقائرها الحية بعد الموت بواسطة تعاويذ الكهنة الجنائزية أو بتعاويذ كتاب الموتى .

لقد اسند الفنان حقيقة المشهد بعلامات هيروغليفية انتشرت فوق رؤوس الرجال المغنين والعازفين والنساء الراقصات والمغنيات ولها دلالات موسيقية تتعلق بما يؤدونه من غناء وموسيقى وبما يشد من حيوية المشهد .
ويعبر المشهد عن البشر والابتهاج الذي ينتظر صاحب المقبرة في حياته الأخرى جسده الفنان بهذا المشهد الغنائي الراقص الذي سيشيع السرور والسعادة في نفس صاحب المقبرة في الحياة الأخرى .

اسم العمل: (رع ور) صورة شخصية

تاريخ العمل: الأسرة الخامسة

عائدية العمل: المتحف المصري

طبيعة العمل: نقش على الحجر

الوصف العام:-

وجدت هذه اللوحة في إحدى مقابر الأفراد في سقارة مقبرة (رع ور) وهي عبارة عن صورة شخصية لصاحب المقبرة .

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل:- من التقاليد التي سار عليها الإنسان المصري القديم وبوحي من فكرة الخلود وضع التماثيل والرؤوس البديلة للمتوفى في مقبرته ، وبتطور عقيدة الخلود وآلياتها أخذ يزين جدران المقبرة بالصور الشخصية لصاحبها .

وما لوحة (رع ور) هذه إلا واحدة من كم كبير لصور الأشخاص التي زينت جدران مقابر مصر القديمة والتي أصبحت جزءاً من شعائرهم الجنائزية . بالرغم من بساطة الخطوط التي استخدمها الفنان في تجسيد شخصية (رع ور) على اللوح إلا أنه استطاع أن يمنح شخصيته القدرة في التعبير عن نفسها ، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تمكن الفنان وحرفيته العالية وما يتمتع به من طاقات أبداعية خلاقة مكنته من إبراز خصائص هذه الشخصية بواسطة خطوطه البسيطة لقد اعتمد الفنان وكعاداته المنظر الجانبي في تصوير وجه شخصيته ، وذلك لخاصية المنظر الجانبي في إبراز أجزاء الجسم في أجمل وأكمل صورها ، وهذا يمثل انعكاس لفكرة الخلود التي ألزمت الفنان في تقصي حقيقة الشخصية واعتبرت ذلك من مستلزمات خلودها . كما نلاحظ في تصويره لعين (رع ور) تأكيداً على هذا الجزء وتجسيده له بشكل يتجاوز فيه على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم ، فقد بدت كبيرة في حجمها ، ومصورة من الأمام على الرغم من تصوير الوجه جانبياً . وهذا ما اعتاد عليه الفنان المصري القديم في اختيار الأجزاء الأكثر تمثيلاً للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيته حتى لو تجاوز في تصويرها المألوف من قواعد الرسم مازالت الغاية من ذلك تأكيد حقيقة شخصيته . فعقيدة الخلود التي خضع لسلطانها هي التي ألزمت ضرورة تقصي حقيقة الشخصية كذلك في تصويره لمنطقة الصدر والذراعين كاملةً ومن الأمام غير أنه بقواعد المنظور لأنه يرى في الالتزام بتلك القواعد انتقاصاً لحقيقة الشخصية لما تفرضه قواعد المنظور من إخفاء أو اقتضاب بعض أجزاء الجسم وبالتالي سيؤدي ذلك إلى فقدان الشخصية الكثير من خصائصها وستصبح حسب اعتقاده غير مؤهلة للبعث والخلود . وتأكيداً لحقيقة الشخصية نجد وقد ميزها بالإشارات الدالة عليها والمتمثلة بطريقة تشكيل شعر الرأس واللحية التي اقتصر تصويرها بهذا الشكل على النبلاء ، وبالقلائد الخاصة التي زينت جيد

شخصيته ،وبمجموعة العلامات الهيروغليفية التي كتبت في أعلى الوجه وبالذات فوق رأس (رع ور).

إن هذا السعي المحموم من الفنان وراء بلوغ حقيقة الشخصية يمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي أوحى له بأن الأشياء الحقيقية هي وحدها التي تمتلك مؤهلات البعث والخلود ،وان بلوغ حقيقة الأشياء في تصويرها سيمنحها الفرصة الأكيدة في الخلود .لذا فإن الأساليب والمعالجات الفنية التي اعتمدها الفنان في تصوير (رع ور) والمذكورة سابقاً تمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي استنفرت طاقاته الإبداعية إلى أقصاها فتمخض عنها هذه الأساليب والمعالجات التي أصبحت من السمات المميزة لفن التصوير المصري القديم .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :اعتقد المصريون القدماء بأن خلود الإنسان رهن ببقاء جثته سليمة فتوجوا أساليبهم بالحفاظ على الجثة بالتحنيط .ثم راحوا يجهزون مقابرهم بإعداد من التماثيل والرؤوس البديلة التي تحاكي شبه صاحب المقبرة متحسين لاحتمال تلف الجثة أو اندثارها لاعتقادهم إنها ستحل محل الجثة في حالة تلفها أو اندثارها .وبتطور عقيدة الخلود وآلياتها صاروا يرفدون مقابرهم بالصور الشخصية لصاحب المقبرة ،لاعتقادهم بأن هذه الصور ستدب فيها الحياة بتعاويز الكهنة وسيحظى أصحابها بالخلود في الحياة الأخرى ،وما صورة (رع ور) هذه إلا تأكيداً لتلك الحقيقة العقائدية .فوجودها في مقبرته ومحاكاتها لشبهه وتمثيلها لحقيقة شخصيته يمثل انعكاس لفكرة الخلود في هذا العمل .

إن العلامات الهيروغليفية التي ظهرت فوق صورة (رع ور) ما هي إلا رموز استخدمها الفنان لتأكيد حقيقة شخصيته من جهة وللدلالات العقائدية التي تحملها والتي تتعلق بفكرة الخلود من جهة أخرى .

ويظهر انعكاس فكرة الخلود جلياً في هذا العمل من خلال اختيار الفنان لهذا الجدار الصلب واستخدام تقنيات مجهدة في معالجته والرسم عليه وألوان تمتاز بمقاومتها لعوامل الطبيعة والزمن من أجل إن يمنح عمله هذا كل أسباب الديمومة والبقاء والخلود .

عينة رقم - ١٤ -

اسم العمل : (نيو سررع) يستقبل بعض المظاهر الطبيعية

تاريخ العمل : الأسرة الخامسة

عائدية العمل : المتحف المصري

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

زينت هذه اللوحة جدار المعبد الجنائزي الملحق بمقبرة الملك (نيو سررع) بسقارة . وهي واحدة من عدة لوحات تخلد حياة الملك وانتصاراته ،وفي هذه اللوحة

تظهر بعض الشخوص التي تمثل الأقاليم والمظاهر الطبيعية الموقوفة للملك لتقدم نفسها إليه بهيئة طقسية .

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود و مجسدة بالشكل: اللوحة تصور مشهداً يتضمن خمسة أشخاص مختلفة الأشكال ولكنها تبدو متناظرة في الحركة المتمثلة بمسيرتها الهادئة وبما تحمل من أشياء وعطايا وكأنها في مسيرة طقوسية تتسم بالهيبة والجلال وتعبّر عن الاستقرار والنظام. إن هذا التناظر المنتظم في ترديد الأشكال قد أعطى اللوحة إيقاعاً منتظماً يتسم بالاستمرارية ويعبر عن الديمومة والبقاء. ويمثل بذات الوقت انعكاساً لفكرة الخلود التي شحذت طاقات الفنان الإبداعية في تقصي أسباب الخلود من خلال تجسيد أشكاله على اللوحة .

لقد صور الفنان الشخصيات الخمسة (شخوص المظاهر الطبيعية) جميعها من الجانب لتيقنه بان المنظر الجانبي يكفل إبراز أجزاء الجسم في أكمل صورة. كما وتجده مصراً على تصوير باقي أجزاء الجسم (منطقة الصدر والذراعين والقدمين) كاملة بالرغم من اختياره للمنظر الجانبي في تصوير شخصياته. متجاهلاً بذلك قواعد المنظور، والعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم معطلاً ذلك بغايته في إبراز أقصى ما يمكن من حقائق شخصياته، لأن بلوغ حقيقة الشخصية في اعتقاده يجعلها أكثر تأهيلاً للخلود، لذا فإن الأساليب واردة الذكر التي اعتمدها الفنان في تجسيد شخصياته على اللوحة تمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي خضع لأفكارها. وسعيًا منه وراء بلوغ حقيقة الشخصية نجده وقد ميزها بالأمارات الدالة عليها، فشخصية البحر ملأ جسمها بالخطوط المتموجة، والشخصية التي تمثل القمح ملأ جسمها بحبات القمح. والشخصيات التي تمثل الأقاليم ميزها بالهيئة التي بدت عليها أو باللباس الذي ترتديه أو بشكل الشعر وطريقة تصفيفه، ولم يكتف بذلك بل راح يؤكد هوية شخصياته بما تحمل من علامات هيروغليفية تعبر عن ماهيتها الموقوفة للملك. إن هذا الوضوح في حقيقة الشخصية الذي سعى الفنان جاهداً لبلوغه إنما يمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي أوحى للفنان بان الأشياء الحقيقية وحدها هي التي تمتلك مؤهلات الخلود .

إن إهمال الفنان لقواعد المنظور والذي يبدو واضحاً في تجسيد شخصيته على اللوحة لا يفسر على أنه ناتج من جهل الفنان لتلك القواعد وإنما لإدراكه بان الالتزام بتلك القواعد يقتضي إخفاء أو اقتضاب بعض أجزاء الجسم، وبما يجعله غير قادر على التعبير عن حقيقته الكاملة وبالتالي سيفقد أهليته في الخلود .

لم يقتصر إهمال الفنان قواعد المنظور على تصوير شخوصه الخمسة بل نراه واضحاً في تجاوزه لخط الأفق وعدم ركونه إلى نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوحة لأنه يرى في خط الأفق وتحديد نقطة النظر ما يسلب المشهد الكثير من الحقائق التي أراد نقلها بكامل خصائصها إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة، وهذا أيضاً يمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي ألزمت الفنان بنقل

أقصى ما يمكن من حقائق الواقع في الصورة ليؤدي وظيفته كاملة في الحياة الأخرى لصاحب المقبرة .

ب- **فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :-** لم يكن ولاء الأقاليم وخيراتها خاضعاً لسلطان الملك في حياته الدنيا فحسب ،إنما يمتد ذلك إلى حياته الأخرى ممثلاً بصور القرابين والهبات التي تحملها الشخصيات الدالة على تلك الأقاليم والمظاهر الطبيعية الأخرى لجلالته .هذه الصور التي ستتحول ذات يوم إلى حقائق حية تؤدي فيها أقاليم مصر عهد الطاعة والولاء للملك ،وتعلن عن موقفية خيراتها ومظاهرها الطبيعية لجلالته ومثلما كانت له في الحياة الدنيا .

لقد استخدم الفنان رموزاً تؤكد حقيقة شخصياته وتعبر عن الأفكار التي يستند موضوع اللوحة ذات الصلة بفكرة الخلود وآلياتها . فالتوج في جسم الشخصية إشارة إلى البحر . وحببات القمح التي ملأت جسم الشخصية الأخرى إشارة إلى القمح ، والعلامات الهيروغليفية أشارت إلى ما تمثله تلك الشخصيات من مظاهر الطبيعة وتؤكد هويتها . أن هذه اللوحة بكل مضامينها تمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي أوحى للإنسان المصري القديم بأن الأقاليم والضياع والأملاك التي بحوزة الإنسان وبالأخص الملك في الحياة الدنيا ستظل موقوفة له في حياته الأخرى . وإن هذه الصور التي تمثل تلك الأقاليم والضياع ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية بواسطة تعاويذ الكهنة الخبائزية أو بتعاويذ كتاب الموتى . وهي التي جعلت من الفنان المصري القديم يجتهد في استخدام الرموز للتعبير عن الأفكار المتعلقة بعقيدته . ويمثل انعكاس فكرة الخلود في هذا العمل من خلال الخامات الصلبة المتمثلة بهذا الجدار الحجري الصلب والألوان التي تمتاز بقابليتها على المقاومة والبقاء . وبالتقنيات المجهدة التي اعتمدها في معالجة هذا الجدار والرسم عليه وطريقة تلوينه ، والتي منحت هذا العمل أسباب المقاومة والديمومة والبقاء .

عينة رقم - ١٥ -

اسم العمل : قرد يمسك بساق صبي

تاريخ العمل: الأسرة الخامسة

عائدية العمل: المتحف المصري

طبيعة العمل: نقش على الحجر

الوصف العام :-

عثر على هذا العمل في إحدى مقابر الأفراد بسقارة ، وهي تمثل قرداً يمسك بساق صبي وهو يمد يده إلى سبط طعام ، بينما يقود شاب آخر قرداً علق بصدرها وليدها .

تحليل العمل :-

أ- **فكرة الخلود و مجسدة بالشكل:** ينقلنا الفنان في هذا المشهد إلى جانب من نشاطات الإنسان المصري القديم .هذا النشاط الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً ببيئة مصر ،حيث

بعض الأقاليم ذات المناخ الاستوائي الحار ، وكثرة الغابات والأحراش التي احتضنت حيوانات مختلفة ومنها القردة التي كان الإنسان يأنس لمشاهدتها ويستمتع بمداعبتها ، ويهوى تدجينها ومصاحبته حتى صارت من الهوايات المفضلة التي يطمح بعض الناس بمزاولتها في الحياة الأخرى .

استطاع الفنان إن يمنح أشكاله داخل اللوحة (الصبي ، الشاب ، القردين) قدرة التعبير عن حقيقتها وعن انتمائها لتلك البيئة الحارة من خلال محاكاة الطبيعة في تجسيده لهذه الأشكال ، لتكون صورة حقيقية للواقع الذي سعى إلى نقله بأمانة وإخلاص إلى العالم الآخر .

كما وأعطى لهذا المشهد حيويته من خلال تجسيده لحركة الصبي وهو يثب بسررعة باتجاه سبط الطعام . وحركة القرد الذي يتشبث بساق الصبي ، بينما تبدو حركة الشاب والقرد الذي يقوده هادئة ومستقرة . ومما زاد في حيوية المشهد تلك الأشكال العلامات الهيروغليفية التي شغلت فضاء اللوحة مبددة رتابة الفراغ الناشئ فيها وهي تعبر عن الأفكار التي تسند حقيقة المشهد .

إن هذه المحاكاة الدقيقة للواقع وهذه الحيوية التي يتمتع بها ما هي إلا انعكاس لفكرة الخلود التي أوحى إلى الفنان بتقصي كل الحقائق المتعلقة بالواقع والتي تؤهله حسب اعتقاده للخلود في الحياة الأخرى .

لقد اعتمد الفنان نفس الأساليب التي اعتاد عليها في تصوير الصبي والشاب والتي أصبحت سمة مميزة لفن التصوير المصري القديم وهي:-

- ١- تصوير جسميهما جانبياً .
 - ٢- اختيار العين كأكثر الأجزاء تمثيلاً للجسم واقدرها تعبيراً عن شخصيته وتصويرها بشكل يتجاوز العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم
 - ٣- تصوير منطقة الصدر والذراعين والساقين من الأمام وبكامل تفاصيلها .
- إن الأساليب المذكورة التي اعتمدها الفنان في تصوير الصبي والشاب تمثل انعكاساً لفكرة الخلود على اللوحة . من خلال تقصي الفنان لحقيقة الشخصيتين ، هذه الحقيقة سعى جاهداً لبلوغها والتي تعد من المستلزمات الأساسية لخلودهما حسب اعتقاده ، فدأب إلى رسمهما من أخص مظاهرها بإتباعه لتلك الأساليب في تجسيد صورتيهما على اللوحة .

كما ويظهر إهمال الفنان لقواعد المنظور في مواضع كثيرة في هذه اللوحة سواء في تصوير أشكاله أو في تجاوزه لخط الأفق ، وهذا انعكاس آخر لفكرة الخلود في هذا العمل ، فهي التي أوحى للفنان بضرورة إعطاء أشكاله مظهرها الأقرب للحقيقة لأن في ذلك ضماناً أكيدة في خلودها معتبراً الالتزام بقواعد المنظور انتقاصاً لحقيقة أشكاله وبالتالي انتقاص لحقيقة المشهد وتقليص لفرصته بالخلود . ومما عزز حقيقة المشهد تلك الألوان التي استخدمها الفنان في تلوين أشكاله والتي أضفت عليه جو البيئة الاستوائية الحارة التي سعى إلى نقلها بصدق على اللوحة ، وقد تمثل ذلك بلون بشره الصبي والشاب المائل للسواد ، ولون شعريهما الكثيف الداكن وفي الألوان التي تحاكي الطبيعة في صورة القردين .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :-تمثل انعكاس فكرة الخلود في مضمون هذه اللوحة بمجالين: الأول إنها تعبر عن صورة الحياة الأخرى بأنها حياة على غرار الحياة الدنيا وان الإنسان سيمارس فيها النشاطات والهوايات التي ألفها في الحياة الدنيا وما هذا المنظر المعبر عن بيئة بعض الأقاليم المصرية الاستوائية إلا دليل أكيد على إن صاحب المقبرة ينتمي إلى تلك الأقاليم أو هو من هواة تلك الطبيعة وحيواناتها المتمثلة (بالقروء) التي يأنس بمداعتها.

والثاني إنها تعبر عن حقيقة عقائدية في فكر الإنسان المصري القديم متمثلة بان مفرات هذه اللوحة ستتحول إلى حقائقها الحية ذات يوم بعد أملت بواسطة تعاويذ الكهنة الجنائزية .

كما إن هناك إشارة إلى أهمية الغذاء في ديمومة واستمرار حياة الإنسان في العالم الآخر من خلال سبط الطعام الذبدي يمد الصبي بيده إليه ، وهذا انعكاس آخر لفكرة الخلود التي أقرت بحاجة المتوفى إلى الغذاء مثل حاجته إليه في الحيات الدنيا . وبوحي من فكرة الخلود استعان الفنان بأشكال وعلامات هيروغليفية ملأت فضاء اللوحة للتعبير عن الأفكار التي تدعم حقيقة المشهد إضافة إلى دلالاتها العقائدية المتعلقة بالخلود والحياة الأخرى .

عينة رقم - ١٦ -

اسم العمل : صيد فرس النهر

تاريخ العمل : الأسرة الخامسة

عائدية العمل : هيئة الآثار

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

لقد حدث تطور ملحوظ في بناء المقابر في الفترة الثانية من حكم الأسرة الخامسة . تمثل بالغرف المبنية فوق سطح الأرض من المقبرة ، مما أدى إلى زيادة المساحة المخصصة للمناظر والصور في هذه الغرف ، وتعد مقبرة النبيل(تي) من المقابر النموذجية التي ازدانت جدرانها بعدد كبير من المناظر والصور التي شملت موضوعاتها مختلف النشاطات الحياتية . ومنها هذه اللوحة المسماة (صيد فرس النهر) ، والذي يظهر فيها النبيل تي يمتطي قاربه يصحبه في هذه الرحلة مجموعة من الرجال الصيادين في قارب آخر هم يهيمون بغرس رماحهم بأفراس النهر التي تزاхمت مع الأسماك الأخرى داخل النهر ، بينما ترتفع أعواد البردي من حافة النهر بكثافة واستقامة لتشكل خلفية اللوحة ، وتتفرع هذه الأعواد لتشكل من تفرعاتها فضاء اللوحة حيث تظهر أشكال من الحيوانات والطيور من خلال تلك الأغصان .

تحليل العمل:-

أ-فكرة الخلود مجسدة بالشكل : تمثل هذه اللوحة بخطوطها الرشيقة ، وطبيعتها الزخرفية وأشكالها المعبرة ، المكانة الرفيعة التي بلغها فن التصوير المصري القديم ، وما يتمتع به الفنان من رهافة الحس وقدرة الإبداع وهو يتناول موضوعه على اللوحة .

إن أول ما يلفت نظرنا في هذه اللوحة صورة النبيل (تي) التي تحتل مركز اللوحة وتمثل مركز ثقلها ، كونها الشخصية المعنية بالخلود ، بالإضافة إلى ما يتمتع به من مكانة اجتماعية لأنه ينتمي إلى طبقة النبلاء التي تحظى بتقدير واحترام المجتمع . إن انعكاس فكرة الخلود الذي تجلى باحتلاله صدارة اللوحة يستند إلى حقيقة عقائدية مفادها إن ما يتمتع به الإنسان من مكانة في الحياة الدنيا ستنقل معه إلى حياته الأخرى في عالم لا تتساوى فيه الأرواح بمصيرها . لهذا صورته الفنان وهو يقف بقامته الفارعة وهيئته التي تفيض بالكبرياء والوقار مستندا بيده اليسرى على عصاه وباليدين الأخرى يمسك بناصية القرد الذي يصاحبه هذه الرحلة .

إن محاكاة الفنان للشبه في تصوير النبيل (تي) تبدو واضحة من خلال إبرازه لملامح الشخصية بهذا الشكل المعبر عن خصائصها . وهذا يمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي ألزمت الفنان بمحاكاة شبه صاحب المقبرة لما لذلك من دلالة عقائدية تتعلق بتسهيل مهمة (كا) المتوفى وتمكينها من الوصول إليه بسهولة وبذا سيضمن الخلود لشخصيته .

لم يبرح الفنان عادته في تصوير (تي) من الجانب ، ولم يتردد في تجسيد باقي أجزاء الجسم في منطقة الصدر والذراعين والقدمين كاملة ، كما نراه وقد ميز شخصيته بملابس النبلاء وبالعصى التي يتكئ عليها ، وبالقرد الذي يصاحبه الرحلة كإشارة إلى هويته في مداعبة هذا الحيوان ومصاحبته . كل ذلك يمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي تحتّم على الفنان تقصي حقيقة الشخصية لأن بلوغ حقيقة الشخصية في اعتقاده سيمنحها فرصة الخلود الأكيد .

أن إهمال الفنان للمنظور يبدو واضحا من خلال تجاوزه لخط الأفق مما أدى إلما يسمى بتراكب المستويات بحيث تبدو أجزاءه وكأنها مستقلة عن بعضها ، فمشهد النهر وما يحتويه من حيوانات واسماك يبدو مستقلا عن مشهد القاربين وما يحمله من أشخاص ، كذلك مشهد الطيور والحيوانات وتفرعات الأغصان في فضاء اللوحة ، أن تخطي الفنان لخط الأفق يمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي أوجت للفنان بضرورة تضمين المشهد أقصى ما يمكن من الحقائق المتعلقة به والتي أريد لها الحضور كاملة في الحياة الأخرى . وإن التزامه بخط الأفق سيعترض طريقه لتحقيق تلك الغاية .

لقد منح الفنان هذا المشهد قدرا من الحيوية والنشاط الدائب من خلال تجسيده لحركات الصيادين هم مستنفرون القوى ويهمون برکز رماحهم في أجساد حيوانات النهر ، وفي الحركة الدائبة لتلك الحيوانات الفزعة تحت الماء . وفي أشكال وحركات الطيور التي انسجمت مع أعواد البردي وتفرعاتها ، وبما يعطي للمشاهد الصور الحقيقية للواقع الذي أراد الفنان نقله بأمانه إلى العالم الآخر .

لم يترك الفنان لمياه النهر أدنى تأثير في صور الحيوانات التي تسبح في أعماقه ، فقد صور تلك الحيوانات على حقيقتها كما لو كانت خارج الماء . وحتى مجدف قارب الصيادين المغمور بالماء صورته بكامل خصائصه من دون أن يترك لمياه النهر أي مجال للانتقاص من خصائصه ليؤكد لنا انه حر في وضع أشكاله غير ملزم بمحاكاة الطبيعة كما هي قائمة ، مخلصا بذلك لأدراك حواسه ، بعيدا عن حسابات العقل ، وهذا يمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي تلزم الفنان تفصي حقيقة الأشياء بعيدا عن القواعد والمحددات التي تحول دون بلوغ تلك الحقيقة .

بالرغم من عدم تجريد الفنان لأشكاله من واقعها الموضوعي إلا انه استطاع أن يعطي لمشهده هذا طابعا زخرفيا من خلال ترديده المنظم والمتناظر لأعواد البردي التي شكلت خلفية اللوحة ، والانسجام بين تفرعات نباتات البردي وصور الطيور والحيوانات التي ظهرت من خلالها ، وفي أشكال الأسماك وحيوانات فرس النهر ، وحتى في شكلي القاربين ، مما أعطى للوجه جوا روحانيا يتجاوز فيه الفنان على النزعة المادية التجريبية للأشكال ، وهذا يمثل انعكاسا آخر لفكرة الخلود التي أوحى للفنان بضرورة تفصي كل أسباب الخلود في هذا العمل .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- لم تكن هذه البيئة بغريبة عن النبيل (تي) فكثيرا ما جاب بقاربه أنهارها ، واستمتع بمنظر رجاله الذي رافقه في رحلة صيد فرس النهر في تلك الأنهار الغنية بالأسماك ، تظلم أعواد نبات البردي الذي انتظمت على ضفاف النهر تبهجهم مناظر الطيور والحيوانات التي احتضنتها أغصان تلك النباتات بأشكالها المتنوعة وألوانها الزاهية ، الأمر الذي جعله يرغب في أن يعيش حياته الأخرى في ظل تلك المشاهد الجميلة . عندما تتحول مفردات هذه اللوحة إلى حقائقها الحية بتعاويز الكهنة الخبائزية ، وهذا انعكاس لفكرة الخلود في مضمون هذه اللوحة .

وانعكست فكرة الخلود في مضمون هذه اللوحة من خلال تعبيرها عن

الحقائق الآتية والنابعة من تلك العقيدة :-

- ١- أن الحياة الأخرى حياة لا تختلف عن الحياة الدنيا بل هي امتداد لها ، يمارس خلالها الإنسان نشاطاته وهواياته على غرار ما اعتاد عليه في الدنيا ، وقد جسد الفنان ذلك بنشاطات النبيل (تي) في رحلته النهرية هذه وصيده لفرس النهر .
- ٢- إن الغذاء يعد ضرورة من ضرورات استمرار الحياة الأخرى للإنسان مثلما هو ضرورة لإدامة حياة الإنسان في الدنيا ، ولاسيما إن أسماك فرس النهر من الوجبات الغذائية المفضلة لدى المصريين القدماء ومنهم النبيل (تي) .
- ٣- إن طبيعة مصر هي الطبيعة التي سيعيش الإنسان حياته الآخرة في اكنافها وهي الطبيعة القادرة على أن تمدد بأسباب السعادة والعيش الرغيد والقوت والغذاء الذي يحتاجه فيها .

عينة رقم - ١٧ -

اسم العمل : ممثلتا ضيعتين
تاريخ العمل : الأسرة الخامسة
عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية
طبيعة العمل : نقش على الحجر
الوصف العام:-

هذا العمل يقع ضمن مجموعة كبيرة من الأعمال التي زينت جدران مقبرة النبيل (تي) بسقارة. وتظهر فيه فتاتان تمثلان ضيعتين من ضياع (تي) وهما تحملن على رأسيهما وفي أيديهما الأطعمة والقرايين المحمولة إليه.

تحليل العمل:-

١- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون:- مظهر آخر من مظاهر الحياة الأخرى متمثلاً بصور تقديم القرايين الموقوفة لصاحب المقبرة يجسده الفنان في هذا المشهد بصورة فتاتين تمثلان ضياع (تي) وهما محملتان بالهدايا والقرايين من تلك الضياع .
فلو تأملنا هذه اللوحة ملياً نجد إن الفنان قد أعطى صورة الفتاتين صفة التماثل والتناظر بالشكل والحركة وهذا انعكاس لفكرة الخلود التي أوحى للفنان في خلق إيقاع يتسم بالاستمرارية والدوام ويعبر عن الخلود من خلال هذا التردد المنتظم لأشكاله داخل اللوحة .

وبإيحاء من فكرة الخلود هذه لجأ الفنان إلى استخدام الأساليب الآتية في تصوير الفتاتين :-

- ١- الاعتماد على المنظر الجانبي في تصوير وجهيهما ، لما يحققه المنظر الجانبي للوجه من إبراز ملامحه على أكمل صورة
 - ٢- تصوير باقي أجزاء جسمهما من الأمام في محاولة لإبراز كامل خصائص منطقة الصدر والذراعين والساقين .
 - ٣- تأكيده على رسم العين من الأمام وبشكل يتجاوز فيه على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم باعتبارها من أكثر الأجزاء تمثيلاً للجسم .
 - ٤- تمييز شخصيته بما تحمله من هدايا تشير إلى الضيعة التي تنتمي إليها والتي تشتهر بإنتاج هذا النوع من العطاء .
- متوخياً من خلال الأساليب المتقدمة بلوغ حقيقة شخصيته لاعتقاده بأن حقيقة الشخصية تعد من المستلزمات الأساسية لخلودها .
- كذلك اعتمد الفنان إهمال قواعد المنظور في مواقع عديدة منها في تجسيده لأجزاء جسم الفتاتين ، وفي سلتي الهدايا اللتين تحملانها وأشكال الهدايا الموجودة فيهما .

إن الإهمال المتعمد لقواعد المنظور لا يعبر عن جهل الفنان بتلك القواعد قدر ما يلبي رغبته في إعطاء المشهد منظره الأقرب إلى الحقيقة بعيدا عن قيود القواعد التي تنال من حقيقة الأشياء وواقعية المشهد ، وهذا يعد انعكاسا لفكرة الخلود التي شحذت طاقات الفنان باتجاه البحث عن انجح الوسائل التي تؤمن لعمله هذا الدوام والخلود .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- إن ما يمتلكه النبيل (تي) من ضياع عامرة بالخيرات المتنوعة ، زراعية وحيوانية ، سيمتد عطاءها له في حياته الأخرى ، من خلال ما يحمله ممثلو تلك الضياع من قرابين ومحاصيل يقدمونها له في مواسمها . هذا ما أراد الفنان أن يعبر عنه من خلال هذا المشهد ، إن انعكاس فكرة الخلود بالمضمون تجلت في تعبيره عن حقائق عدة تستند مشروعاتها إلى فكرة الخلود التي استحوذت على تفكيره . منها إن الحياة الأخرى على غرار الحياة الدنيا ، يتمتع خلالها الإنسان بما يمتلكه في الدنيا من خيرات وضياع ينقلها إليه ممثلو ضياعه ، وان هذه الصور ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية وسيتلقى من خلالها صاحب المقبرة (تي) عائدا تلك الضياع . وان الغذاء ضرورة محلة من ضرورات الحياة في العالم الآخر .

إن تحاشي الفنان هذا التنوع في حركات شخصيته هو من انعكاسات فكرة الخلود في هذا العمل لأنه يعبر عن حقيقتين أوحى بهما فكرة الخلود للفنان أولا هما تؤكد التزامه بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الكهنوتية المسؤولة عن تشريعات عقيدته في البعث والخلود والتي لا تسمح له بتخطيها . وثانيتهما لمنح أشكاله القدرة على مقاومة الكسر والتشويه والعوامل الطبيعية وعوامل الزمن ، وبما يضمن لها البقاء والخلود .

كذلك يظهر انعكاس فكرة الخلود في هذا العمل من خلال اختيار الفنان لهذا الجدار الحجري الصلب ، واعتماده على تقنيات خاصة في معالجته والرسم عليه ، واستخدامه لألوان تتسم بالمقاومة والديمومة مستهدفا بذلك منح عمله هذا كل مقومات المقاومة والبقاء وبالتالي الخلود .

عينة رقم - ١٨ -

اسم العمل : مناظر (بتاح حتب)
تاريخ العمل : الأسرة الخامسة
عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

يوجد هذا العمل في إحدى مقابر الأفراد بسقارة (مقبرة بتاح حتب) . ويتألف من مجموعة مشاهد لا يجمعها سوى صاحب المقبرة (بتاح حتب) الذي يشاهد ويمارس تلك الأعمال التي جسدها اللوحة ، ففي المشهد الأول يظهر مجموعة من الصبية وهم يلعبون ، وفي المشهد الثاني يظهر (بتاح حتب) يقتاد مجموعة من الذئاب ، وفي المشهد الثالث يظهر (بتاح حتب) وهو يلعب الغزلان ، أما في المشهد الرابع ففيه مجموعة من الثيران تبدو بهيئات وحركات مختلفة .

تحليل العمل :-

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- جعل الفنان من صورة (بتاح حتب) محورا لفعاليات المشاهد الأربعة التي ضمها هذا اللوح ، فهو الشخصية المعنية بالخلود بالإضافة إلى المكانة الاجتماعية التي يتمتع بها ، والتي حرص الفنان على نقلها إلى العالم الآخر ، من خلال إعطائها موقع الصدارة في لوحته هذه .

يظهر (بتاح حتب) في هذا اللوح بأربع هيئات مختلفة لكنها تلتقي جميعا بالأساليب والمعالجات التي استخدمها الفنان في تجسيدها على اللوح ، فقد اعتمد المنظر الجانبي في تصوير الوجه لخاصيته في إبراز أجزائه على أكمل وجه وأجمل صورة كما ركز على العين باعتبارها من الأجزاء الأكثر تمثيلا للجسم والأقدر تعبيرا عن شخصيته فرسمها بشكل كبير من الأمام متجاوزا بذلك على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم . ثم راح يصور باقي أجزاء الجسم من الأمام محاولا إبراز خصائص تلك الأجزاء بكامل تفاصيلها ، ثم ميز شخصية (بتاح حتب) بالأمارات الدالة عليها متمثلة بشعر الرأس المميز وبالمالبس التي يرتديها ، ان تلك الأساليب والمعالجات التي استخدمها الفنان أنما تمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي أوحى إليه بضرورة بلوغ حقيقة الشخصية في تجسيدها على اللوح لما لذلك من اعتبارات عقائدية تتعلق بخلودها . ولم يقتصر ذلك على صورة (بتاح حتب) فقط بل وصورة الصبية في المشهد الأول والحيوانات من الذئاب والغزلان والثيران في المشاهد الأخرى من الجانب في محاولة لتضمين صورها لكل الحقائق المتعلقة بها ، وبما يجعل من مشاهد الأربعة الصورة الحقيقية الصادقة للواقع الذي أراد نقله بأمانة إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة . كما ونلاحظ الدقة التي اعتمدها الفنان في رسم التفاصيل التشريحية لجميع أشكاله البشرية والحيوانية على اللوح وخاصة في صورة (بتاح حتب) . التي لم يتردد بمحاكاة الشبه في تجسيدها هذا الشبه الذي يبدو واضحا من خلال إبرازه لخصائص الجسم المعبرة عن شخصيته ، والذي يمثل انعكاسا لفكرة الخلود لما للشبه هذا من دور في تسهيل مهمة (كا) (بتاح حتب) وتمكينها من الوصول إليه بسهولة بعد تلف الجثة أو اندثارها وبما يضمن لشخصيته الخلود في الدار الأخرى .

أن الصورة التي ظهر عليها (بتاح حتب) في المواضع الأربعة وما تتحلى به من حيوية ونشاط وجمال في الملامح إنما تؤكد استبعاد الفنان في تصويرها لجميع العوارض الدنيوية (كالوهن ، الشيخوخة ، المرض ، القبح....الخ) وهذا بحد ذاته انعكاس لفكرة الخلود التي أوحى للفنان بأن الإنسان سيبعث لحياته الأخرى وهو مجرد من كل العوارض الدنيوية الزائلة .

لم نتعود على الحركات القوية في مصورات مصر القديمة كهذه التي نجدها في صور الصبية أو في حركات الثيران حيث أراد الفنان من خلال تلك الحركات أن يعطي مشاهده قدرا من الحيوية أولا ولما تتيحه تلك الحركات للفنان من مجال لإبراز أقصى ما يمكن من حقيقة أشكاله ثانيا مستهدفا بذلك تعزيز حقيقة مشاهده أما في حركة (بتاح حتب) في المشهد الثاني فبالإضافة إلما تحققه للفنان من تقصي حقيقة شخصيته عن طريق إبراز خصائص أجزاء الجسم كاملة فأنها تجسد حركة طقسية لها مدلولاتها العقائدية المستوحاة من فكرة الخلود .

لقد أهمل الفنان قواعد المنظور في مواضع عدة ، وهذا ما نراه واضحا في تصويره لـ(بتاح حتب) أو في صور الصبية في المشهد الأول ، كذلك في عدم اعتماده على خط الأفق في جميع مشاهد اللوح ، وفي عدم تحديده لنقطة نظر ثابتة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوح . لأنه يرى في قواعد المنظور عائقا يحول دون رغبته في إعطاء مشاهده الصورة الحقيقة للواقع ، وأحيانا يجد فيها ما يشوه تلك الحقيقة وبالتالي سيصبح المشهد قاصرا على نقل حقائق الواقع كاملة إلى العالم الآخر . وبهذا يكون إهمال الفنان لقواعد المنظور من انعكاسات فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم. كما ونلاحظ عدم تقيد الفنان بالعلاقة الزمانية والمكانية بين المشاهد الأربعة التي ضمها اللوح ، بحيث تبدو المشاهد مستقلة عن بعضها دونما رابطة مكانية أو زمانية . وحتى بين أجزاء المشهد الثاني تبدو صورة (بتاح حتب) وهو يقود الذئب مستقلة عن صورته وهو يؤدي هذه الجرية الطقسية داخل المشهد ، وهذا يمثل انعكاسا آخر لفكرة الخلود التي ألزمت الفنان بتجاوز العلاقات المكانية والزمانية في مشاهده من أجل أن يخلق من خلال ذلك فضاء واسعا للبحث عن أسباب الخلود في تلك المشاهد .

ب-فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- أن فكرة الخلود التي أصبح الإنسان المصري القديم مهوسا بها جعلته يستغرق كثيرا في رسم صورة الحياة الأخرى التي يتمناها لنفسه . ولم يجد وسيلة أفضل من الفن في تجسيد شكل تلك الحياة لذلك ازدحمت مقابر المصريين القدماء بالصور التي تجسد الطبيعة والنشاطات الحياتية المختلفة والهوايات المتنوعة . إيماننا منه بأن هذه الصور ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية وسيعيش المتوفى أجواءها في الحياة الأخرى .

وهنا في هذه اللوحة عبر الفنان عن المشاهد التي يستمتع بها صاحب المقبرة (بتاح حتب) (لعب الصبية ، ترويض الذئب ، مداعبة الغزلان ، صور الثيران) . وحرص على نقلها إلى العالم الآخر كي يعاود صاحب المقبرة ممارستها في حياته ،

بعد أن تتحول الى حقائقها الحية بتعاويز الكهنة . وهذا يمثل انعكاس فكرة الخلود في مضمون هذه اللوحة .

أن الهيئة التي ظهر عليها (بتاح حتب) في صوره الأربعة والتي تمثلت بوقفته المهيبة وهو يقتاد مجموعة من الذئاب ، وفي الجرية الطقسية التي يؤديها . وفي طريقة مداعبته للغزلان التي تمثل القرابين المقدمة له ، أنما تؤكد التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الدينية والتي لا تسمح له بتخطيها فهي تعبر عن أوضاع محددة تقع ضمن آليات فكرة الخلود ومراسيمها المقدسة .

لقد أراد الفنان بصورة الغزلان والثيران إن يعبر عن أهمية الغذاء في ديمومة واستمرار الحياة الأخرى للإنسان . وما يوفره هذا المشهد لصاحب المقبرة في حياته الأخرى من غذاء تجود به هذه الحيوانات ، وبالإضافة إلى ما تملئه هذه الحيوانات في عقيدة الإنسان المصري القديم من أفكار تتعلق بالخصب والحياة الجديدة فكثيرا ما رمز للإله (أوزيريس) بصورة ثور . وفي ذلك انعكاس لفكرة الخلود في هذا العمل . كذلك فإنه لصور الذئاب دلالات عقائدية في فكر الإنسان المصري القديم ذات علاقة بالخلود والبعث والحياة الأخرى .

لذا فإن العمل بمجمله صورة رمزية عبرت عن وجدان الفنان المصري القديم المولع بالحياة الأخرى والخلود . حسب تفسير سوزان لانجر.^(١)

عينة رقم- ١٩ -

اسم العمل : تقديم ثور

تاريخ العمل : الأسرة الخامسة

عائدية العمل : المتحف المصري

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

عثر على هذه اللوحة في إحدى مقابر الأفراد بسقارة (مقبرة بتاح حتب) وهي واحدة من بين لوحات عديدة زينت جدران هذه المقبرة . تصور هذه اللوحة واحدة من الشعائر الجنائزية في دولة مصر القديمة متمثلة بتقديم القرابين ، حيث تتوسط اللوحة صورة لثور يبدو بهيئته الممتلئة وقرنيه الكبيرين يتقدمه (بتاح حتب)

^١ حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ط ١ ١٩٦٨ ، ص ٣٢

ماسكا بزمومه بينما يظهر في اللوحة شخصان أحدهما وراء الثور واضعا يده اليسرى على ظهر الثور واليمنى في مؤخرته ، والأخر يتقدم (بتاح حتب) وهو منحني الظهر يضم يده اليمنى إلى صدره والأخرى تتدلى موازية للجسم وهي تحمل قرطاسا .

تحليل العمل :-

أ-فكرة الخلود مجسدة بالشكل : تتوسط صورة الثور هذه اللوحة لتشكّل مركز الثقل فيها لأن الثور هنا هو القربان الموقوف لصاحب المقبرة وحوله تدور أحداث اللوحة ، لذا نجد الفنان قد ركز جل اهتمامه بصورة الثور من خلال الدقة التي أعتمدها في رسم التفاصيل التشريحية لجسمه ، في محاولة لإبراز خصائص أجزاء الجسم في أحسن صورها ليمنحه هذا القدر من التعبير عن حقيقته ، فجاءت صورته معبرة عن القوة والصحة والضخامة التي يتمتع بها هذا الحيوان ، وميزه أيضا بقرنيه الكبيرين وبالوشاح الذي طوق رقبته . وهذا شأن الفنان المصري القديم في تفصي حقيقة أشكاله لاعتقاده بأنها من مستلزمات الخلود الأساسية .

أما في صورة بتاح حتب الذي يبدو بقامته الفارعة ، والتفاتته المهيبة ، وعضلاته المفتولة وجسمه الرشيق فقد نجح الفنان في إعطاء شخصيته هذا القدر من التعبير عن تلك الخصائص من خلال الدقة التي توخاها في رسم التفاصيل التشريحية لأجزاء الجسم وبما يؤكد حقيقة شخصيته ، وسعيا وراء بلوغ حقيقة شخصية (بتاح حتب) نجده يصر على تصوير الوجه من الجانب لما يتيح المنظر الجانبي للوجه من فرصة إبراز أجزائه في أكمل صورها ، كذلك في صورتَي الشخصيتين الأخرتين اللتين صور وجهيهما من الجانب ، كذلك في تأكيده على رسم العين من الأمام وبشكل كبير لا يتناسب والعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم باعتبارها من الأجزاء الأكثر تمثيلا للجسم والأقدر تعبيرا عن شخصيته.

وفي تصويره لمنطقة الصدر والذراعين والساقين من الأمام وللشخصيات الثلاثة في محاولة لإبراز خصائص أجزاء الجسم كاملة حتى لو تعارض في ذلك مع قواعد المنظور . مستهدفا بذلك بلوغ حقيقة شخصياته ، وتمييز الشخصيات الثلاثة بالأمارات الدالة على كل شخصية متمثلة بالملابس التي يرتدونها وبشكل شعر الرأس ، وبالمظلة التي يمسكها (بتاح حتب) بيده اليسرى .

إن بلوغ حقيقة الشخصية غاية توخاها الفنان في تجسيده شخصياته على اللوحة حتى أصبحت من السمات المميزة لفن التصوير المصري القديم ، وهي بذات الوقت تمثل انعكاس فكرة الخلود في أعماله وذلك لاعتقاده بأن بلوغ تلك الحقيقة من شأنه أن يعطي لشخصياته الأهلية في البعث والخلود .

لقد استطاع الفنان من تلك الأساليب التي استخدمها في تجسيد صورة الثور والشخصيات الثلاثة أن يجعل من هذا المشهد صورة حقيقية للواقع الذي أراد نقله بأمانة وإخلاص إلى العالم الآخر ليؤدي وظيفته العقائدية في الحياة الأخرى لصاحب المقبرة .

الفصل

الثالث.....إجراءات

البحث

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- يتمثل انعكاس فكرة الخلود في مضمون هذه اللوحة بالآتي :-

أ:- تعبيرها عن واحدة من الشعائر الجنائزية التي مارسها الإنسان المصري القديم والمتمثلة بتقديم القرابين لصاحب المقبرة . هذه الشعائر التي تعد من آليات عقيدة المصريين القدماء في البعث والخلود .

ب:- إن الهيئة التي ظهر عليها الأشخاص الثلاثة في مراسيم تقديم القرбан هذه تمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي وضعت للفنان اطرأ وحدوداً في تجسيد شخصياته على اللوحة وهم يؤدون هذه المراسيم ، والتي لا تسمح له بتخطيها .

ج:- استخدام الفنان لرموز وعلامات هيروغليفية انتشرت في فضاء اللوحة مستوحاة من فكرة الخلود لغرض إسناد حقيقة المشهد ودعم فكرته .

د:- تعبير اللوحة عن أهمية الغذاء في إدامة واستمرار الحياة الأخرى للإنسان من خلال صورة الثور القرбан الذي سيلبي حاجة (بتاح حتب) للغذاء في حياته الأخرى بعد إن تتحول مفردات هذا المشهد إلى حقائقها الحية .

هـ:- ما يعبر عنه الثور في عقيدة الإنسان المصري القديم كرمز للإله (اوزيروس)اله الخصب والنماء والحياة الجديدة . فكثير ما صور المصريون القدماء هذا الإله بشكل ثور .

عينة رقم - ٢٠ -

اسم العمل : جمع الطيور في أقفاص

تاريخ العمل : الأسرة الخامسة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

يوجد هذا العمل في مقبرة (حرنبتاح) في سقارة ، وهو مكمل للوحة صيد الطيور الموجودة في نفس المقبرة .

يظهر في هذه اللوحة أربعة أشخاص منهمكون بجمع صيدهم من الطيور وإدخاله في أقفاص اثنان منهم يؤديان عملهما واقفين ويشغلان جانبي اللوحة ، أما الآخران يجثوان على ركبتيهما ويشغلان منتصف اللوحة من الأعلى والأسفل ، بينما تظهر أشكال الطيور في أيديهم وهي ناشرة أجنحتها ، وفي الأقفاص هي تقف بهيئتها الطبيعية .

تحليل العمل :

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- بالرغم من بساطة الخطوط التي استخدمها الفنان في تجسيد الشخصيات الأربعة على اللوح إلا انه استطاع بهذه الخطوط البسيطة أن يمنح أشكاله القدرة في التعبير عن حقيقتها من خلال الدقة التي اعتمدها في صياغة التفاصيل التشريحية لهذه الأشكال إن من الأساليب التي دأب الفنان المصري القديم

على استخدامها في تجسيد أشكاله على اللوحة هو رسم الأشياء من اخص مظاهرها وهذه سمة تميز فيها فن التصوير المصري القديم ونجدها في هذه اللوحة من خلال تبني الفنان للمنظر الجانبي في تصوير وجوه شخصياته الأربعة ،حيث يجد الفنان في المنظر الجانبي للوجه ما يتوخاه في إبراز خصائص أجزائه في أجمل وأكمل صورها.كما نجدها أيضا في تأكيد الفنان على العين كأكثر الأجزاء تمثيلاً للجسم واقدرها تعبيراً عن شخصيته حيث صورها بشكل يتجاوز فيه على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم .كذلك في تصوير الفنان لمنطقة الصدر والذراعين والساقين بشكل كامل من الأمام بالرغم من المنظر الجانبي للوجه.حيث سعى الفنان جاهداً من خلال الأساليب المتقدمة إلى بلوغ حقيقة الشخصيات الأربعة تلك الغاية التي لا يثنيه عن بلوغها أي من قواعد الرسم المألوفة ،لأنها تعكس حقيقة عقائدية في فكرة الخلود التي استقطبت تفكيره مفادها إن الأشياء الحقيقية هي وحدها التي تمتلك الأهلية بالخلود .

إن تراكم المستويات الناتج عن إهمال الفنان لقواعد المنظور في عدم اعتماده خطأً للأفق يستند إليه في توزيع أشكاله على اللوح. يعد من انعكاسات فكرة الخلود في هذا العمل.

فهي التي أوحى للفنان بضرورة تجاوز هذا الخط الذي يعده عائقا يحول دون تضمين المشهد كل الحقائق المتعلقة به والتي يسعى إلى نقلها بكامل تفاصيلها إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة ،

كما يظهر إهمال الفنان لقواعد المنظور في عدم تحديده لنقطة نظر ثابتة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوح والذي دون تضمين أشكاله الحقائق المتعلقة بها وبالتالي سيصبح المشهد غير مؤهل لتأدية الغاية التي وجد من أجلها في الحياة الأخرى . وهذا يمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي أوحى للفنان ضرورة تضمين المشهد أقصى ما يمكن من الحقائق التي تؤهله للخلود في الحياة الأخرى.

لقد منح الفنان في هذا المشهد أشكاله قدراً كبيراً من الحيوية والنشاط من خلال تجسيده لحركات تلك الأشكال متمثلة بحركات الأشخاص الأربعة المنهمكين بجمع صيدهم ، فمنهم من يظهر واقفاً وهو يحمل بكلتا يديه أعداداً من الطيور ، ومنهم من يجثو على ركبتيه وهو يضع تلك الطيور في الأقفاص ، وفي حركات الطيور داخل الأقفاص أو المنتشرة في أرجاء اللوحة التي منها ما ينشر جناحيه ومنها ما يفق بحالته الطبيعية بحيث تبدو اللوحة وكأنها ورشة عمل دائم ومستمر مما أعطى للمشهد صورته الحقيقية ونزوعه نحو الأبدية والخلود .

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- لا تكاد مقبرة من مقابر مصر القديمة تخلو من منظر يجسد تلك الطبيعة وما احتوته من مشاهد خلابة وخيرات وفيرة ، الأمر الذي جعل الإنسان المصري مولعاً بها وبشكل يثير الدهشة ، بالإضافة إلى ما لعبته طبيعة مصر من دور في بلورة أفكاره ومعتقداته وخاصة تلك المتعلقة بالبعث والخلود حتى صار يعتقد بأن حياته الأخرى ستكون في ربوعها وسينعم هناك

بخيراتها وسيستمتع بممارسة نشاطاته المحببة وهواياته المفضلة التي اعتاد على ممارستها في الحياة الدنيا في جنباتها . لقد انعكست فكرة الخلود في مضمون هذا المشهد من خلال :

١- تجسيده لطبيعة مصر التي يعتقد بأنها هي الطبيعة التي ستحتضنه في العالم الآخر وستمدّه بالغذاء المحبب إلى نفسه متمثلاً بلحم هذه الطيور

٢- اعتقاده بأن مفردات هذا المشهد ستتحول إلى حقائقها الحية بواسطة تعاويذ الكهنة أو تعاويذ كتاب الموتى ، وسيستمتع صاحب المقبرة بهذا المشهد الذي طالما ألفه في الحياة الدنيا (مشهد صيد وجمع الطيور).

٣- ما عبر المشهد عن صورة الحياة الأخرى بأنها حياة على غرار الحياة الدنيا ، يمارس خلالها الإنسان ما اعتاد عليه من نشاطات يومية وهوايات مفضلة في حياته الدنيا وما صيد الطيور هذا الا دليل أكيد على إن صاحب المقبرة من هواة هذا النشاط وممن يرغب في مزاولته في حياته الأخرى .

٤- تعبير المشهد عن أهمية الغذاء في إدامة واستمرار الحياة الأخرى لصاحب المقبرة مثلما هو ضروري لإدامة واستمرار حياة الإنسان في الدنيا ، وقد جسد الفنان ذلك بالطيور التي تعد من المصادر المهمة والمحببة لغذاء الإنسان المصري القديم .

٥- الخامات والتقنيات التي أعتمدها الفنان في هذا العمل والتي منحته أسباب الديمومة والبقاء متمثلة بالجدار الحجري الصلب والألوان المقاومة لعوامل الطبيعة والزمن وطريقة معالجة الجدار والرسم عليه وتلوينه .

عينة رقم - ٢١ -

اسم العمل : الملك (بيبي الثاني) صورة شخصية

تاريخ العمل : الأسرة السادسة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

المعروف أن نقوش ملوك الأسرة السادسة أتلقت أغلبها ، وما تبقى منها هذه اللوحة التي تعود للملك (بيبي الثاني) التي يمكن ملاحظتها رغم إنها مهشمة حيث وجدت في المعبد الجنائزي الملحق بمقبرة هذا الملك ، وهي عبارة عن صورة شخصية للملك (بيبي الثاني)

تحليل العمل :

أ-فكرة الخلود مجسدة بالشكل : بالرغم من الاندثار والضرر الذي لحق بهذه اللوحة . ولكن صورة الملك (بيبي الثاني) لا تزال تحتفظ بالكثير من خصائصها التي تعكس بشكل جلي قدرة الفنان على الابتكار والإبداع وما بلغه فن التصوير

المصري القديم من مكانة رفيعة صارت مرجعا للخلق والإبداع بمعناه الصحيح على مر العصور لقد استطاع الفنان أن يمنح صورة الملك هذه قدرة التعبير عن العظمة والجلال في هذا العمل بملامحها التي تفيض هيبةً ووقاراً. من خلال توحيه الدقة في رسم التفاصيل التشريحية للجسم والتي يمكن ملاحظتها على وجه الملك وفي تفاصيل الجسم الأخرى.

ولم يتردد في محاكاة الشبه في تجسيده لهذه الصورة على اللوحة هذه المحاكاة التي تبدو واضحة من خلال إبرازه لملامح شخصيته المعبرة عن صفاتها ، وهذا انعكاس لفكرة الخلود التي أوحى للفنان بأن محاكاته للشبه في تصوير شخصيته من شأنه أن يجعل من (كا) المتوفى لا تضل الطريق في الوصول إليه عند تلف الجثة وبالتالي فهي ضمانة أكيدة لخلود شخصيته .

وتنعكس فكرة الخلود في هذا العمل أيضا في استبعاد الفنان للعوارض الدنيوية من صورة الملك التي تجلت من خلال ملامحه التي تفيض نضارة وحيوية وجمال . لأيمانه بأن الإنسان سيبعث لحياته الأخرى مجرداً من هذه العوارض الزائلة . لم يتخل الفنان عما اعتاد عليه في تصويره لشخصية الملك هذه ، فقد اختار المنظر الجانبي للوجه ، لما للمنظر الجانبي من خاصية إبراز أجزاء الجسم في أجمل وأكمل صورها . وكذلك في تأكيده على العين ورسمها من الأمام باعتبارها من الأجزاء الأكثر تمثيلاً للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيته . وفي تصويره لمنطقة الصدر والذراعين من الأمام في محاولة لإبراز تلك الأجزاء بكامل خصائصها . ثم تمييز الملك بإمارات الشرف الدالة عليه كتاج الرأس والقلائد الملوكية التي زينت جيده .

إن الغاية التي توخاها الفنان من الأساليب أنفة الذكر إنما تؤكد رغبته الجامعة في بلوغ حقيقة شخصية الملك ، وهذا يمثل انعكاساً لفكرة الخلود في هذا العمل ، لا اعتقاده بأن بلوغ الحقيقة في صورة الملك سيمنحها فرصة الخلود الأكيدة . لأن حقيقة الشخصية تعتبر في اعتقاده من المستلزمات الأساسية لخلودها

ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- إن إيمان الإنسان المصري القديم بالحياة الأخرى والخلود جعله يعتقد بأن خلود الإنسان رهن ببقاء جثته محتفظة بمعالمها ، فإذا ما تلفت الجثة ضلت (الكا) طريقها وانتهت حياة صاحبها ، لذا نجده وقد استنفر أفكاره إلى أقصاها في سبيل المحافظة على الجثة من التلف ، وقد توج ذلك بما أنجزه في مجال التحنيط والذي يعد قمة قيما وصل إليه العقل البشري من إنجازات خلاقة ، وخوفاً من تلف الجثة أو اندثارها استعان بالتماثيل والرؤوس البديلة في المقبرة لتكون بديلاً عنها في حالة تعرضها للدمار . ويتطور عقيدة الخلود صار يزين المقبرة بالصور الشخصية لصاحبها والتي تعبر عن كامل حقيقتها ، وتحاكي شبه صاحبها . وما صورة الملك هذه إلا شاهد على هذا التطور في عقيدة الخلود . فهي تمثل انعكاس فكرة الخلود من خلال معتقد الفنان بأن هذه الصورة ستدب فيها الحياة ذات يوم بتعاويز الكهنة الخبائزية أو بتعاويز كتاب الموتى المدفن بين ساقى الملك ، وسيعاود الملك (بيبي الثاني) نشاطه في العالم الآخر وهو يتمتع بما بلغه من مكانة

وقدسية في الحياة الدنيا ، كذلك انعكست فكرة الخلود في مضمون هذه اللوحة من خلال تحاشي الفنان للرقعة وخفة الأجزاء في صورة الملك ، ومن خلال استخدامه لخامات وتقنيات تمتاز بالقوة والمقاومة وبما يمنح عمله هذا كله الديمومة والبقاء والخلود

عينة رقم -٢٢-

اسم العمل : (مروكا) يعتمد على ولديه

تاريخ العمل : الأسرة السادسة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

هذه اللوحة واحدة من مجموعة لوحات ضمتها مقبرة (مروكا) إحدى مقابر الأفراد في سقارة ، حيث وجد فيها صور عديدة لـ (مروكا) ، ولزوجته ، وهذه اللوحة التي يظهر فيها واقفا بين ولديه وهو يستند اليهما عن طريق كفيه اللذين يرتكزان على نقطة اشتباك كفي كل منهما .

تحليل العمل :-

فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- على الرغم من بساطة الخطوط التي استخدمها الفنان في تصوير الشخصيات الثلاثة (مروكا و ولداه) ، إلا انه استطاع من خلالها أن يبرز ما يتمتعون به من خصائص مميزة تؤكد حقيقة شخصياتهم . وهذا يعود إلى الدقة التي اعتمدها في رسم التفاصيل التشريحية لأجزاء الجسم والتي تتم عما يتمتع به الفنان من قدرات إبداعية عالية مكنته من تقصي حقيقة شخصياته بهذه الدقة .

إن حقيقة الشخصية في فكر الفنان المصري القديم غاية لا يثنى عن بلوغها أي من قواعد الرسم المألوفة لأنها ترتبط ارتباطا مباشرا بآليات عقيدة الخلود الذي خضع الفن المصري القديم برمته لسلطانها . وسعيا من الفنان لبلوغ تلك الغاية في تصويره لـ(مروكا وولديه) في هذه اللوحة نجده قد اعتمد على الأساليب الآتية التي تعد من انعكاسات فكرة الخلود في هذا العمل :-

١- تصوير وجوه شخصياته الثلاثة جانبيا ، لأنه يجد في التصوير الجانبي للوجه ما يبرز أجزاءه في أجمل وأكمل صورها .

- ٢- اختياره للعين باعتبارها أكثر الأجزاء تمثيلا للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيته وتصويرها بشكل يتجاوز على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم
- ٣- تصويره لباقي أجزاء الجسم من الأمام في محاولة لإبراز خصائص تلك الأجزاء بشكل كامل .
- ٤- تمييز شخصياته الثلاثة بالأمارات الدالة عليها والمتمثلة بالملابس التي يرتدونها والقلائد التي زينته جيد (مروكا) وبالعلامة الهيروغليفية التي ظهرت في فضاء اللوحة والتي تؤكد حقيقة شخصياته .
- إن محاكاة الفنان للشبه في تصويره لـ(مروكا وولديه) يبدو واضحاً من خلال الجهد الذي بذله في إبراز ملامحهم بهذه الصورة المميزة والمعبرة عن حقيقة شخصياته . والتي تمثل انعكاساً لفكرة الخلود التي أوحى للفنان بضرورة محاكاة الشبه في تصوير شخصياته كي لا تضل (كاواتهم) الطريق في الوصول إليهم بعد فناء الجثة واندثارها .
- كذلك استبعد الفنان من صور شخصياته كل العوارض الدنيوية من وهن أو مرض أو شيخوخة أو قبح... الخ . وهذا ما تؤكد تلك الوجوه النظرة التي تفيض حيوية وجمال والأجسام السليمة المعافاة التي ظهرت على الشخصيات الثلاثة ، وفي هذا انعكاس آخر لفكرة الخلود التي أقرت بأن الإنسان سيبعث للحياة الأخرى وهو مجرد من جميع العوارض الدنيوية الزائلة .
- ب- فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- تعكس هذه اللوحة جانباً من الجو الأسري لـ(مروكا) فهي مع اللوحات الأخرى التي ضمتها مقبرته تعبر عن الحب الذي يؤلف بين أفراد هذه الأسرة ، والذي حرص الفنان على نقل وقائعه إلى العالم الآخر من خلالها ، لقد انعكست فكرة الخلود في هذا العمل من خلال أيمان الفنان بأن هذا المشهد سيتحول إلى حقائقه الحية بواسطة تعاويز الكهنة وسينعم (مروكا) بهذا الجو الأسري المفعم بالحب وسط ولديه وزوجته.
- كذلك تمثل انعكاس فكرة الخلود بهذه الوقفة التي ظهر عليها الخلود (مروكا وولديه) التي تعبر عن التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الكهنوتية المسؤولة عن تفاصيل عقيدة الخلود وآلياتها والتي لا تسمح له بتخطيها .

عينة رقم - ٢٣ -

اسم العمل : مقدمو القرابين
تاريخ العمل : الأسرة السادسة
عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية
طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

هذه اللوحة من محتويات مقبرة (مروكا) إحدى مقابر الأفراد في سقارة ، وهي واحدة من لوحات عديدة تناولت موضوع القرابين وتقديمها لصاحب المقبرة . يظهر في هذه اللوحة مجموعة من الأشخاص بقاماتهم الفارعة وبمسيرتهم الطقوسية الهادئة وهم محملون بالهدايا والقرابين بأيديهم وعلى أكتافهم بالحيوانات التي تتابع خطاهم ليقدمونها قربانا لصاحب المقبرة .

تحليل العمل :-

أ-فكرة الخلود مجسدة بالشكل : إن أول ما يلفت نظرنا في هذه اللوحة هو التماثل والتناظر في الشكل والحركة التي ظهر عليها الأشخاص حاملوا القرابين وشمل هذا التناظر حتى الحيوانات التي ترافقهم المسير . وهذا يمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي أوحى للفنان بخلق هذا الإيقاع الذي يعبر عن الاستمرارية والدوام .

لقد أهمل الفنان قواعد المنظور في مواضع عدة في هذا المشهد ، وقد بدا ذلك واضحا في أشكال السلال التي يحملها الأشخاص التي تبدو مستقلة عنهم وخارج نطاق سيطرتهم . وكذلك في عدم وجود خط الأفق في اللوحة ، في عدم اعتماد الفنان على نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله . وهذا انعكاس آخر لفكرة الخلود التي ألزمت الفنان بضرورة إبراز كل الحقائق المتعلقة بالمشهد والتي أراد لها الانتقال بكامل تفاصيلها إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة بعيدا عن قواعد المنظور التي يستلزم الالتزام بها إضفاء أو اقتضاب بعض من تلك الحقائق .

ولإعطاء المشهد صورته الأقرب إلى الحقيقة نرى أن الفنان سعى جاهدا لتصوير أشكاله من أخص مظاهرها وهذه من السمات المميزة لفن التصوير المصري القديم ، ومن انعكاسات فكرة الخلود في تصاوير مصر القديمة ، فنراه قد صور جميع وجوه شخصيات المشهد (حملة القرابين) من الجانب لخاصية المنظور الجانبي في إبراز أجزاء الجسم في أجمل وأكمل صورها ، مع اختيار الأجزاء الأكثر تمثيلا للجسم والأقدر تعبيراً عن الشخصية وتجسيدها بشكل حتى لو تعارض مع العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم أو مع قواعد المنظور وهذا ما نراه في اختياره للعين في شخصيات المشهد ، كما نراه وقد صور باقي أجزاء الجسم لشخصيات المشهد من الأمام مستهدفا من خلال ذلك إبراز خصائص تلك الأجزاء بشكل كامل ، إن ما يبرر استخدام الفنان لتلك الأساليب في تصويره لشخصيات المشهد هو غايته في بلوغ حقيقة تلك الشخصيات وبما يجعل المشهد معبرا عن الصورة الحقيقة للواقع ، لذا فإن جميع تلك الأساليب المذكورة أنفا تعد من انعكاسات فكرة الخلود في هذا المشهد بشكل خاص وفي جميع مصورات مصر القديمة بشكل عام ، لأنها هي التي أوحى للفنان بأن حقيقة الأشياء تعد من المستلزمات الأساسية لخلودها .

لم تقتصر أساليب الفنان في رسم الأشياء من أخص مظاهرها على صور شخصيات المشهد بل شملت أيضا أشكال الحيوانات والقرابين الأخرى في محاولاته لإعطاء أشكاله مظهرها الأقرب للحقيقة والذي يؤهلها للانتقال إلى الحياة الأخرى وهي تتمتع بكامل خصائصها .

ب-فكرة الخلود مجسدة بالمضمون :- شغلت مناظر القرايين مساحات واسعة في مقابر مصر القديمة حيث صور الفنان المصري القديم هذه المناظر وهي تعج بأشكال القرايين والأطعمة المحمولة إلى صاحب المقبرة بمراسيم جنازية خاصة ، وهذا بحد ذاته انعكاس لفكرة الخلود . لقد عبر هذا المشهد عن حقيقة عقائدية تعد من انعكاسات فكرة الخلود في مضمونه إلا وهي صورة الحياة الأخرى في فكر الإنسان المصري القديم بأنها حياة على غرار الحياة الدنيا ، يحتاج فيها الإنسان إلى الغذاء كحاجته إليه في الحياة الدنيا ، وقد تمثل ذلك بأنواع القرايين التي يحملها الأشخاص لصاحب المقبرة من حيوانات وطيور وأغذية أخرى .

أما الحقيقة الأخرى التي عبر عنها هذا المشهد والتي تعتبر أيضا من انعكاسات فكرة الخلود فيه وهي إن هذا المشهد سيتحول إلى حقائقه الحية بتعاويز الكهنة وستصل هذه القرايين إلى صاحب المقبرة لتمده بالغذاء اللازم لإدامة واستمرار حياته الأخرى .

كما وانعكست فكرة الخلود في هذا المشهد من خلال هذه المسيرة الطقسية التي تؤكد التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له سلطة العقيدة الدينية في تجسيد نقل هذه المراسيم (مراسيم تقديم القربان) التي تعد من آليات فكرة الخلود . لقد تحاشى الفنان الرقة وخفة الأجزاء وهو يجسد أشكاله على اللوح مستهدفا من خلال ذلك توفير كل أسباب المنعة والبقاء لعمله هذا مستجيبا بذلك لمتطلبات فكرة الخلود التي استحوذت على أفكاره .

لقد أراد الفنان المصري القديم لأعماله بشكل عام أن تتجاوز زمنها الضيق لكي تعبر عن الهاجس الخالد في النفس البشرية وهذا شأن الفن الأصيل الذي يروم الديمومة والاستمرار والبقاء^(١) .

عينة رقم - ٢٤ -

اسم العمل : راقصات

تاريخ العمل : الأسرة السادسة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

^١ الحيدري ، بلند : زمن لكل الأزمنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٥

يوجد هذا العمل في مقبرة (عنخ مع حور) إحدى مقابر الأفراد بسقارة ، ويمثل مجموعة من الراقصات بأجسامهن المتماثلة وحركاتهن المتناظرة وهن يؤدين إحدى الرقصات ، بينما تظهر في الجانب الأيسر من اللوحة صورتان لفتاتين وهما يؤديان الغناء ويوقعان النغم بالتصفيق بالأيدي .

تحليل العمل:-

أ-فكرة الخلود مجسدة بالشكل : صور الفنان الراقصات بشكل متماثل ومتناظر بالشكل والحركة . بحيث تبدو صورهن في المشهد كأنها ترديد منتظم لأشكال مستنسخة وبذلك أعطى للمشهد إيقاعا يتسم بالاستمرارية والدوام ، وهذا من انعكاسات فكرة الخلود التي جعلت الفنان يجتهد في خلق الأجواء المعبرة عن الخلود في هذا المشهد . أن الحركة القوية التي بدت عليها صورة الفتيات الراقصات والمتمثلة بالحركة الحادة للساق اليمنى نحو الأعلى ، وحركة الذراعين بموازاتها مع وضعية الجسم الأفقية وارتكازها على الساق اليمنى ، والتي لم نألفها في مصورات مصر القديمة فلطالما تجنبها الفنان في مصوراتها أنما أراد من خلالها في هذا المشهد إبراز خصائص أجزاء الجسم بشكل كامل لتأكيد حقيقة شخصياته وبما يعطي للمشهد صورته الحقيقية التي أراد لها الحضور بكامل خصائصها في العالم الآخر مستجيبا بذلك لفكرة الخلود في تقصي حقيقة المشهد .

وفي مسعاه الحثيث لبلوغ حقيقة شخصياته من الراقصات والمغنيتين نجده وقد صور وجوههن جميعا من الجانب ، وباقي أجزاء أجسامهن من الأمام في محاولة لإبراز أقصى ما يمكن من حقائق شخصياته ، غير مكترث لقواعد المنظور أو قواعد الرسم الأخرى ، لأنه يسعى من خلال ذلك لبلوغ حقيقة الشخصية التي تعتبر من انعكاسات فكرة الخلود ، لاعتقاده بأنها من مستلزمات الخلود الأساسية للعمل . كما وميز شخصياته بالأمارات الدالة عليها والمتمثلة بشعر الراقصات الطويل والمميز ، ولباسهن القصير ، وبحركة أيدي المغنيتين وهما توقعان النغم بالتصفيق .

يتجلى إهمال الفنان لقواعد المنظور في هذا المشهد بتجاوزه لخط الأفق وتحديد نقطة نظر ثابتة للمشهد ، وهذا يمثل انعكاسا لفكرة الخلود ، لأنه يجد في خط الأفق ونقطة النظر الثابتة ما يحول دون تضمين المشهد جميع الحقائق المتعلقة به ، والتي أراد نقلها بأمانة إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة ، وبالتالي سيصبح المشهد عاجزا عن أداء غرضه في الحياة الأخرى لصاحب المقبرة . بل وغير مؤهلا للخلود .

ب-فكرة الخلود مجسدة بالمضمون : الحياة الأخرى في نظر المصريين القدماء حياة لا تختلف عن الحياة الدنيا بل هي امتداد لها بكل تفصيلاتها ، يمارس فيها الإنسان نشاطاته اليومية وهواياته المفضلة التي اعتاد على ممارستها في الحياة الدنيا ، وما هذا المشهد إلا دليل على أن صاحب المقبرة (عنخ مع حور) من هواة الرقص والغناء والموسيقى . فلطالما استمتع بهذه الهواية في حياته وهو حريص على الاستمتاع بها في حياته الأخرى عندما تتحول مفردات هذا المشهد إلى حقائقها الحية بواسطة تعاويذ الكهنة أو كتاب الموتى . كل هذه الحقائق التي عبرت عنها هذه

اللوحة تمثل انعكاس فكرة الخلود فيها . لقد عبرت هذه اللوحة عن البشر والابتهاج الذي ينتظر صاحب المقبرة في حياته الأخرى . من خلال جو اللوحة الغنائي الراقص المفعم بالفرح ، وفي ذلك انعكاس آخر لفكرة الخلود في هذا العمل . كذلك تمثل انعكاس فكرة الخلود من خلال الخامات والتقنيات التي استخدمها الفنان بوحى من تلك العقيدة التي تمتاز بصلابتها ومقاومتها لعوامل الطبيعة والزمن وبما يوفر لهذا العمل أسباب الديمومة والبقاء والخلود .

عينة رقم - ٢٥ -

اسم العمل : ميزان

تاريخ العمل : الأسرة السادسة

عائدية العمل : هيئة الآثار المصرية

طبيعة العمل : نقش على الحجر

الوصف العام :-

اللوحة من مقتنيات مقبرة (كا ايرر) إحدى مقابر الأفراد في سقارة ، وهي تمثل صورة طريفة للميزان ، حيث تظهر في منتصف اللوحة فتاة عارية تقف في استقامة على دكة حجرية ، واتجاه قدميها المتراصين إلى الجانبين ، بينما يمتد ذراعيها باستقامة إلى الجانبين ليشكلا ذراعي الميزان ، هما يمسكان بقوة عصى مستقيمة تحمل كل منها كفة من كفتي الميزان . وعلى جانبي اللوحة تظهر صورتان أحدهما لصاحب المقبرة (كا ايرر) بوقفة طقسية وهو يراقب كفة الميزان القريبة منه ، والأخرى لمعبودة وهي تحمل قلب (كا ايرر) إلى كفة الميزان القريبة منها . بينما تظهر في خلفية اللوحة أكثر من صورة للصقر ، وصور لطيور أخرى ، وعلامات هيروغليفية تنتشر في أرجاء اللوحة.

تحليل العمل :

أ- فكرة الخلود مجسدة بالشكل :- تحتل صورة الميزان مركز اللوحة ، وتمثل مركز الثقل فيه، حيث استطاع الفنان أن يعطي للميزان هذه الصورة الطريفة المتمثلة بالفتاة العارية ممشوقة القوام ، مستقيمة الطول ، متراصة القدمين تشكل قدميها المتجهتان إلى الجانبين قاعدة الميزان ، وذراعاها الممدودتان بشكل أفقي استقامة حادة ذراعي الميزان وهما يمسكان بقوة العصى المستقيمة التي تحمل كفتيه ، لقد أعطى الفنان لصورة الفتاة قدرة التعبير عن حقيقتها كميزان من خلال الدقة التي اعتمدها في صياغة التفاصيل التشريحية لأجزاء جسمها على هذه الاستقامة وهذا الاتزان وبما يوضح صورة الميزان الحقيقية كجزء مهم من أجزاء مشهد محكمة الموتى . والذي يعتمد عليه في تقرير مصير الإنسان بعد الموت . لقد أراد الفنان بذلك إبراز

خصائصه في الدقة والاتزان والثبات والعدالة في الحكم من خلال تلك المعالجات في تصويره للفتاة الميزان .

وعلى دأبه في رسم الأشياء من أحض مظاهرها نجد الفنان قد صور شخصياته الثلاث من الجانب ، ولم يبرح عادته في اختيار العين كأكثر الأجزاء تمثيلا للجسم واقدرها تعبيراً عن شخصيته ورسمها بشكل يتجاوز فيه على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم وهذا ما نراه واضحاً في عين (كا ايرر) وصور كذلك منطقة الصدر والذراعين والقدمين لشخصياته من الأمام وهذا ما سار عليه في جميع مصورات مصر القديمة . مستهدفاً من خلال تلك الأساليب التي استخدمها في تصوير الشخصيات الثلاثة تقصي حقيقة شخصياته من خلال إبراز أقصى ما يمكن من حقائقها على اللوحة دونما أي اعتبار لقاعدة فنية أو قيمة جمالية تحول دون بلوغه تلك الغاية ، وهذا يمثل انعكاس لفكرة الخلود التي أوحى له بان بلوغ حقيقة الشخصية في تصويرها يمنحها فرصة الخلود الأكيدة .

إن إهمال الفنان لقواعد المنظور الذي تجلّى بتجاوزه لخط الأفق وعدم تحديده لنقطة نظر ثابتة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوحة ولا ينم عن جهل بتلك القواعد وإنما لرغبته في إعطاء أشكاله مظهرها الأقرب إلى الحقيقة ، ومشهد ألصوره الحقيقة للواقع بعيداً عن كل القواعد التي تحول دون تضمين المشهد جميع الحقائق المتعلقة به والتي يرغب في انتقالها بكامل تفاصيلها إلى العالم الآخر . وهذا يمثل انعكاساً آخر لفكرة الخلود في هذا العمل .

ب- فكرة الخلود المجسدة بالمضمون:- يعد هذا العمل بكل تفاصيله انعكاساً لفكرة الخلود من خلال تجسيده لجانب من محكمة الموتى التي تعتبر من آلياتها المهمة . حيث يمر الإنسان بعد الموت بهذه المحطة التي تقرر فيها المحكمة مصيره إما إلى الفناء أو إلى الخلود الدائم . فبواسطة هذا ميزان العدل سيوزن قلبه مقابل ريشة الحق بإشراف الآله ونصاب المحكمة الكامل من الآلهة . إن الصورة التي ظهر عليها الميزان وهي تعبر عن ثباته واستقامته ودقته ، والهيئة التي ظهر عليها (كا ايرر) ضاماً يده اليسرى إلى صدره ووجهه باتجاه كفت الميزان وصورة المعبودة وهي تحمل قلب (كا ايرر) إلى الكفة الثانية للميزان . تعبر بشكل جلي عن مراسيم طقسية خاصة بمحكمة الموتى ، وتؤكد بذات الوقت التزام الفنان بالأطر والحدود التي وضعتها له السلطة الدينية المسؤولة عن آليات عقيدة الخلود والتي لا تسمح له بتخطيها .

لقد استعان الفنان بالرمز للتعبير عن الأفكار ذات العلاقة بالبعث والخلود والحياة الأخرى متمثلة بصورة الصقر الذي رمز به المصريون القدماء للآله (حورس) وبالأشكال الأخرى للطيور التي ظهرت في أرجاء اللوحة والتي تحمل دلالات عقائدية ذات صلة بفكرة الخلود ، وبالعلامات الهيروغليفية التي عبرت عن أفكار اللوحة .

١- النتائج

استنادا إلى ما جاء به الإطار النظري من معلومات وما تمخض عن تحليل عينات البحث توصل الباحث إلى النتائج المعروضة على الوجه الآتي :-
أ- المرجعيات الفكرية والعقائدية لفكرة الخلود في الفن المصري القديم :
فيما يخص الهدف الأول فقد أسفر البحث عما يأتي:

١- إن الموت ليس نهاية الحياة ، بل هو انطلاقة نحو حياة أخرى جديدة ، يبعث إليها الإنسان بعد الموت بكامل قواه وبهيئته الدنيوية الطبيعية ، ويتمتع خلالها بالمكانة التي بلغها ، و الأمتيازات التي حصل عليها في الحياة الدنيا ، وهو يمارس نشاطه في تلك الحياة . هذه الحقيقة التي أصبحت محور الديانة المصرية القديمة ، والينبوع الذي انبثقت منه جميع الفعاليات ، فما من شيء طور الخيال والأسلوب والفن في مصر بقدر ما طورته شهوة الحياة بعد الموت ، فهي المحور الذي دار الفن في فلكه ، وصاغ رموزها ، وحفل بالمكان الأول في قبور المصريين القدماء .

٢- أن الحياة الأخرى حياة على غرار الحياة الدنيا يمارس فيها الإنسان نشاطاته اليومية وهواياته المفضلة على غرار ما ألفه في الحياة الدنيا ، وإن طبيعة مصر هي الطبيعة التي سيعيش حياته الأخرى فيها ، ويستمتع بمشاهدها . وينعم بخيراتها . لذلك حفلت مقابر المصريين القدماء بعدد كبير من مشاهد الحياة اليومية للإنسان المصري ، ومشاهد مختلفة تجسد طبيعة مصر .

٣- يعتبر الغذاء من ضروريات ديمومة واستمرار الحياة الأخرى للإنسان مثلما هو ضروري له في الحياة الدنيا ، فمثلما احتل توفير القوت والغذاء أولوية في حياة الإنسان المصري القديم أصبح يشغل جزءا كبيرا في تفكيره في كيفية توفيره في الحياة الأخرى ، ففي المراحل الأولى كان قدماء المصريين يجهزون مقابرهم بأنواع من الأغذية والأشربة الحية ، ولكن بتطور عقيدة الخلود استعاضوا عنها بالصور والمناظر التي جسدت عمليات توفير القوت والغذاء تلك التي تتعلق بالزراعة وتربية وصيد الحيوانات . ومشاهد تقديم الأطعمة والأشربة والقرايين التي تمثل جانبا من المراسيم الجنائزية لعقيدة الخلود ، هذه المشاهد التي لا تكاد تخلو منها مقبرة من مقابر مصر القديمة .

٤- أن خلود الإنسان رهن بسلامة جثته من التلف والاندثار ، فإذا ما تلفت الجثة آل مصيره إلى الفناء . هذا الاعتقاد الذي استتفر أفكار الإنسان المصري إلى أقصاها ليبتكر التحنيط كأفضل وسيلة للحفاظ على جثة الميت من التلف ، ولم يكتف عند هذا الحد بل نجده وقد زود المقبرة بأعداد من التماثيل والرؤوس البديلة التي تحاكي شبه المتوفى إيماننا منه بأنها ستحل محل الجثة في استقبال (كا) المتوفى إذا ما تلفت الجثة أو اندثرت معالمها . ثم راح يجهز المقبرة بالصور الشخصية لصاحبها إمعانا منه

الفصل الرابع.....النتائج والاستنتاجات

بهذا المعتقد ، لذلك نجد أن الكم الكبير التماثيل والرؤوس البديلة والصور الشخصية والصور المتعلقة بالتحنيط وبمسار (كا) المتوفى بعد الموت ، قد وجدت جميعها في مقابر مصر القديمة .

٥- إن صور المقابر ستتحول ذات يوم بعد الموت إلى حقائقها الحية بواسطة تعاويذ الكهنة الجنائزية ، أو بتعاويذ كتاب الموتى الذي بين ساقى المتوفى في مقبرته وسيعيش المتوفى أجواء تلك المشاهد ويتأمل مفرداتها . لذا سعى المصريون القدماء إلى رسم المشاهد الأكثر متعة لصاحبها في مقبرته . وهذا ما نلمسه من خلال المشاهد المتنوعة التي ملأت جدران المقابر في مصر القديمة .

٦- يعد (أوزيروس) رمزا للخلود في عقيدة المصريين القدماء استنادا إلى أسطوره المعروفة ، واتخذوا منه في عقيدتهم إلها لمملكة الموتى ، وتصوروا بأن الأرواح النقية تتحد به في العالم الآخر كما اعتقدوا بأنه الماء الجديد الذي يحمل سر الحياة في فيضان النيل . لذلك كان لـ(أوزيروس) وفيضان النيل حيز مهم في تصاوير مصر القديمة أشار من خلالها الفنان إلى البعث والحياة الجديدة .

٧- من المحطات التي يمر الإنسان بعد الموت في عقيدة المصريين القدماء هي مثوله أمام محكمة الموتى التي تمتاز بميزانها العدل وشخصياتها ونصابها الكامل من الآلهة ، وفيها يوزن قلبه مقابل ريشة الحق ، بعد ذلك يتقرر مصيره أما إلى الفناء أو إلى الخلود الدائم لذلك حضي مشهد المحكمة هذه بمساحة كبيرة في مصورات مصر القديمة ، حيث أجتهد الفنان في تصوير مشاهد محكمة الموتى وما يدور في أروقتها من أحداث .

٨- لا تتساوى أرواح الناس في مصيرها بعد الموت ، فأرواح الآلهة والملوك مصيرها السماء ، أما أرواح العامة من الناس فلا تطمح في أكثر من ممارسة الحياة على غرار ما ألفته في الحياة الدنيا ، وقد جسد الفنان المصري القديم ذلك بتصويره لأرواح الآلهة والملوك وهي تلتحق بالنجوم القطبية ، أو بقارب آله الشمس (رع) في رحلته السرمدية من المشرق إلى المغرب .

٩- احتلت بعض الطيور والحيوانات مكانة مقدسة في فكر الإنسان المصري القديم لارتباطها بعقيدته في البعث والخلود . وكثيرا ما استخدم صورها رمزا لآلهته . فالبقرة مثلا ترمز للآلهة (حتحور) آلهة الأرض ، والصقر يرمز للآله (حورس) والثور يرمز للآله (أوزيروس) ، وابن آوى يرمز للآله (انوبيس) الخ وقد تبني الفنان المصري القديم صور هذه الحيوانات للتعبير من خلالها عن الأفكار التي ترمز لها في الكثير من أعماله .

ب- انعكاس فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم :-
وتحقيقا للهدف الثاني فقد توصل الباحث إلى ما يأتي :-

الفصل الرابع.....النتائج والاستنتاجات

١- أن في دأب الفنان المصري القديم على رسم الأشياء من أخص مظاهرها في محاولته الجادة لبلوغ حقيقة تلك الأشياء انعكاسا لفكرة الخلود التي أوحى له بأن الصورة الحقيقية للشكل هي وحدها التي تمتلك الأهلية في الخلود . وقد ظهر هذا الانعكاس من خلال :-

أ. اعتماد الفنان على المنظر الجانبي في تصوير الوجه ، وذلك لخاصة المنظر الجانبي للوجه في إبراز أجزاء الجسم على أكمل وأجمل صورة .

ب. تصويره لباقي أجزاء الجسم (منطقة الصدر ، الذراعين ، الساقين) من الإمام وبالرغم من تصويره للوجه جانبيا ، مستهدفا بذلك إبراز خصائص تلك الأجزاء كاملة لتأكيد حقيقة الشخصية .

ج. اختياره للأجزاء الأكثر تمثيلا للجسم ، والأقدر تعبيراً عن شخصيته وتجسيدها بشكل حتى لو تعارض بذلك مع بعض القواعد المألوفة في الرسم . مبررا ذلك بغايته في تقصي حقيقة الشخصية ، وهذا ما نراه واضحا في تصويره للعين بشكل يتجاوز فيه على العلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم وعلى بعض القواعد المألوفة في الرسم .

د. تمييز الشخصيات بأمارات الشرف الدالة عليها .

٢- إهمال الفنان لقواعد المنظور في تجسيد أشكاله أو تصوير مشاهدته على اللوحة والذي لا ينم عن جهله بتلك القواعد بقدر ما يعبر ما يعبر عن رغبته بإعطاء أشكاله مظهرها الأقرب إلى الحقيقة ومشاهدة صورها الأكثر تعبيراً عن حقيقة الواقع وهو من انعكاسات فكرة الخلود التي أوحى له بضرورة تجاوز كل القواعد التي تفضي إلى الانتقاص من حقيقة الأشكال والمشاهد التي تعد من المستلزمات الأساسية لخلودها . وقد تجلّى هذا الانعكاس من خلال :-

أ. تسطيح الأشكال وإهمال البعد الثالث (العمق) ، وذلك لاعتقاده بأن المعالجات التي يستخدمها الفنان لإظهار البعد الثالث (العمق) للشكل إنما هي مظاهر دخيلة على صورته الحقيقية ، وهي وقتية وزائلة ولا تعبر عن حقيقته بقدر ما تشوه صورة الشكل وحقيقته وتجعله فاقدا لأهلية الخلود .

ب. لا يوجد تباين بين حجوم الأشكال القريبة والبعيدة في المشهد ، لما للتباين هذا في فكر الفنان من أثر سلبي على حقيقة أشكاله داخل المشهد ، ولأنه يرى أن الأشكال البعيدة في ظل هذا التباين لا يمكنها التعبير عن خصائصها بوضوح مما يفقدها جزءا كبيرا من حقيقتها وبالتالي ستكون باعتقاده غير مؤهلة للخلود .

الفصل الرابع.....النتائج والاستنتاجات

ج. تجاوز الفنان لخط الأفق في اللوحة ، وهذا ما أعطاه مساحة أكبر لتضمين مشاهدته أقصى ما يمكن من الحقائق المتعلقة بها والتي أراد نقلها بأمانة إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة .

د. عدم اعتماد الفنان على نقطة نظر محددة يستند إليها في تحديد أشكاله على اللوح لأنه يرى في تحديد نقطة النظر هذه تقليصا لقدرة المشهد على استيعاب جميع الحقائق المتعلقة به والتي أراد حضورها كاملة في العالم الآخر .

٣- تأكيد الفنان على محاكاة الشبه في تصوير شخصياته . لا اعتقاده بأن ذلك سيسهل مهمة (كا) صاحب المقبرة من الوصول إليه بلا عناء عند تلف الجثة أو اندثارها ، وبذا سيضمن له الخلود في الدار الأخرى .

٤- استبعاد الفنان للعوارض الدنيوية كالوهن و الشيخوخة والمرض والقبح... الخ في تصوير شخصياته يعتبر انعكاسا لفكرة الخلود التي أقرت ببعث الإنسان إلى الحياة الأخرى وهو مجرد من جميع العوارض الدنيوية الزائلة ويتمتع بأجمل وأكمل صورته .

٥- عدم التقييد بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم الواحد في محاولة الفنان لتقصي حقيقة شخصيته تمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي جعلت من حقيقة الشخصية في فكر الفنان غاية لا يثنيه عن بلوغها أي من قواعد الرسم لأنها تعد من المستلزمات الأساسية في خلودها .

٦- عدم التقييد بالعلاقة المكانية الزمانية بين أجزاء المشهد الواحد مما أتاح للفنان الانفتاح بمشده زمانيا ومكانيا في محاولة لتضمينه أقصى ما يمكنه من الحقائق المتعلقة به والتي يرغب بنقلها إلى الحياة الأخرى لصاحب المقبرة . وهذا بلا شك يعد من انعكاسات فكرة الخلود .

٧- ان في اعتماد الفنان على المكانة الاجتماعية للشخص كأساس في تحديد حجمه وموقعه في المشهد انعكاسا لفكرة الخلود التي لا تساوي بين أرواح الناس ومصيرها في الحياة الأخرى ، فالملوك لهم قدسية الإلهة ومصيرهم السماء ، والنبلاء يمتازون عن العامة من الناس باحتفاضهم بما بلغوه من مكانة في الحياة الأخرى ، أما عامة الناس فلهم حياتهم التي ألفوها في الدنيا .

٨- الالتزام بأوضاع محددة في تصوير الشخصيات وخاصة الآلهة منهم الملوك والنبلاء وحتى العامة يمثل انعكاس لفكرة الخلود التي وضعت للفنان أطرا وحدودا لرسم شخصياته لا تسمح له بتخطيها لأنها تقع ضمن آليات العقيدة .

الفصل الرابع.....النتائج والاستنتاجات

٩- استخدام الفنان لخامات وتقنيات خاصة تمثلت بالجدران الحجرية الصلبة وطريقة معالجتها وطريقة الرسم عليها ، وبالألوان التي لم يزل تركيبها الكميائي مجهولا لحد الآن وطريقة استخدامها في تلوين أشكاله أنما تمثل انعكاسا لفكرة الخلود التي أوحى له بضرورة تقصي كل أسباب المقاومة والديمومة والبقاء لأعماله . وبما يؤهلها للخلود .

١٠- استخدام الفنان للرموز في التعبير عن الأفكار والمفاهيم المستوحاة من فكرة الخلود ، سواء في تأكيد حقيقة أشكاله ومشاهده أو في التعبير عن أفكار تلك العقيدة وهذا ما نراه واضحا في استخدامه الواسع للعلامة الهيروغليفية (رمز الحياة) والتي يشير من خلالها إلى الحياة الأخرى .

١١- تجنب الفنان لمظاهر الرقة ، وتحاشيه لتجسيد الحركات القوية ، والإكثار من نقاط التحمل في رسومات مصر القديمة أنما ينبع من رغبته في منح أشكاله وأعماله القدرة على مقاومة الكسر والتشويه والعوامل الطبيعية والزمن وبما يعزز لها الديمومة والبقاء والخلود .

١٢- ترديد الأشكال المتماثلة والمتناظر بشكل منتظم داخل المشهد يعتبر من انعكاسات فكرة الخلود التي جعلته يجتهد في إعطاء المشهد إيقاعا يتسم بالاستمرارية والدوام ويعبر عن الخلود في محاولاته الجادة لتقصي كل الاسباب التي تعطي لعمله سمة الأبدية والدوام .

١٣- أن في تكرار مشاهد من طبيعة مصر ، والنشاطات الحياتية اليومية منها ، وفي صور الأغذية ومشاهد إنتاج القوت وتقديم القرابين انعكاسا لفكرة الخلود التي أقرت بأن الحياة الأخرى على غرار الحياة الدنيا ، وان طبيعة مصر هي الطبيعة التي سيعيش الإنسان حياته الأخرى في ربوعها ، وان الغذاء ضروري لإدامة واستمرار الحياة الأخرى للإنسان مثلما كان ضروريا له في الحياة الدنيا .

١٤- تكرار مشاهد من محكمة الموتى في مقابر مصر القديمة يعد انعكاسا لفكرة الخلود التي اعتبرت هذه المحكمة من آلياتها فهي التي حددت شخوصها ونصابها من الآلهة وميزانها الحق ، وطريقة محاكمة المتوفى ، وتحديد مصيره أما إلى الفناء أو إلى الخلود الدائم .

١٥- الغاية النفعية (العقائدية) التي توخاها الفنان في تصاوير مصر القديمة والتي طغت على الغاية الجمالية لتلك التصاوير تؤكد بشكل جلي خضوع الفنان لفكرة الخلود واستجابته لمقتضياتها .

٢- الاستنتاجات

استنادا إلى ما توصل إليه البحث من نتائج ، يستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات أهمها :-

١- تشكل قواعد المنظور في نظر الفنان المصري القديم ضغوطا أو محددات تحول دون بلوغه حقيقة الأشياء عند تصويرها . هذه الحقيقة التي يعتقد بأنها هي السر في خلود الأشياء .

٢- قدم الفنان المصري القديم المضمون على الشكل من خلال تعامله مع الشكل بطرق مبتكرة وبما يجعله أكثر قدرة في التعبير عن المضمون ، وهذا ناتج من إحكام فكرة الخلود لسيطرتها على فكر الفنان .

٣- بالرغم من الأطر والحدود التي وضعتها السلطة الدينية المسؤولة عن آليات عقيدة الخلود للفنان في تصوير أشكاله على اللوحة ، إلا أنها بذات الوقت أطلقت طاقاته الإبداعية الفردية باتجاه تحقيق مفاهيم تلك العقيدة ، وهذا ما نلمسه من خلال الحرية التي كان يتمتع بها الفنان في وضع أشكاله على اللوحة ، وفي اختياره للأجزاء الأكثر تمثيلا للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيه ن وفي عدم تقيده بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم الواحد ، والعلاقات المكانية الزمانية بين أجزاء المشهد الواحد .

٤- تجاوز الفنان على الواقع الموضوعي في تجسيد أشكاله على اللوحة . فهو غير ملزم بمحاكاة أشكاله كما هي عليه في الواقع ، منطلقا بذلك من رؤيا جديدة تعبر عن فلسفته في اعتماد صورة الشكل المطبوعة في المخيلة مخلصا بذلك لأدراك حواسه بعيدا عن حسابات العقل ، معتقدا بأن هذه الصورة هي الأكثر تعبيراً عن حقيقة الشكل ، وبالتالي فهي الأوفر حظا في الخلود .

٥- إن الصورة الصادقة للشكل في فلسفة الفنان المصري القديم هي الصورة المحررة من قيود القواعد والمعالجات البديعية التي سماها الفنان المظاهر الدخيلة عليها ، والتي لا تعبر عن حقيقتها بقدر ما تشوه تلك الحقيقة ، وبالتالي ستقلص فرصها في الخلود .

٦- لقد كان في إطلاق الفنان لعلاقات المكان والزمان بين أجزاء المشهد فرصة في إيجاد فضاء واسع يتقصى من خلاله أسباب الخلود . ويشيع في أركانه جوا روحانيا يغلب على النزعة المادية (التجريبية) للفنان في تجسيد مفردات المشهد.

الفصل الرابع النتائج

والاستنتاجات

٧- سجل الفنان المصري القديم سبعا إبداعيا لم يشهده الفن عبر مراحل تطوره حتى ظهور الرسم الحديث ، متمثلا بتجريد الأشكال من قيودها الموضوعية وتحريرها من علاقاتها المكانية الزمانية ، والتي صارت مرجعا للخلق والإبداع بمعناه الصحيح على مر العصور .

٣- التوصيات

في ضوء النتائج التي حققتها هذه الدراسة ن واستكمالاً للفائدة المرجوة منها يوصي الباحث بما يلي :-

- ١- ضرورة الإلمام بتفاصيل عقيدة الخلود ، بدا من مرجعياتها وأسباب ظهورها حتى مراحل تطور أفكارها وآلياتها عبر العصور قبل الخوض بتفصيلات فنون مصر القديمة ، لأننا لا يمكن أن نفهم هذه الفنون على حقيقتها من دون استيعاب كامل للعقيدة التي دار الفن في فلكها ، لا بل أصبح أدواتها في التعبير عن تلك الأفكار.
- ٢- أعطاء الفن المصري القديم بشكل عام وفن التصوير المصري القديم خاصة مساحة أكبر في المناهج التدريسية لكليات الفنون في القطر، لما يمثله من نقطة تحول كبرى في مسيرة الفن ، ولما بلغه من مكانة رفيعة صارت مرجعاً للخلق والإبداع بمعناه الصحيح على مر العصور .
- ٣- رفد المكتبة العراقية بإصدارات موثوقة ، ومصورات تفصيلية عن حضارة مصر وفنونها وبشكل يتناسب مع العدد الهائل والضخامة المتميزة ، والإبداع الخلاق الذي أمتازت به فنون مصر القديمة ، وبما يوفر للباحث المصادر اللازمة للإطلاع عن كثب على تفاصيل تلك الفنون .

٤ - المقترحات

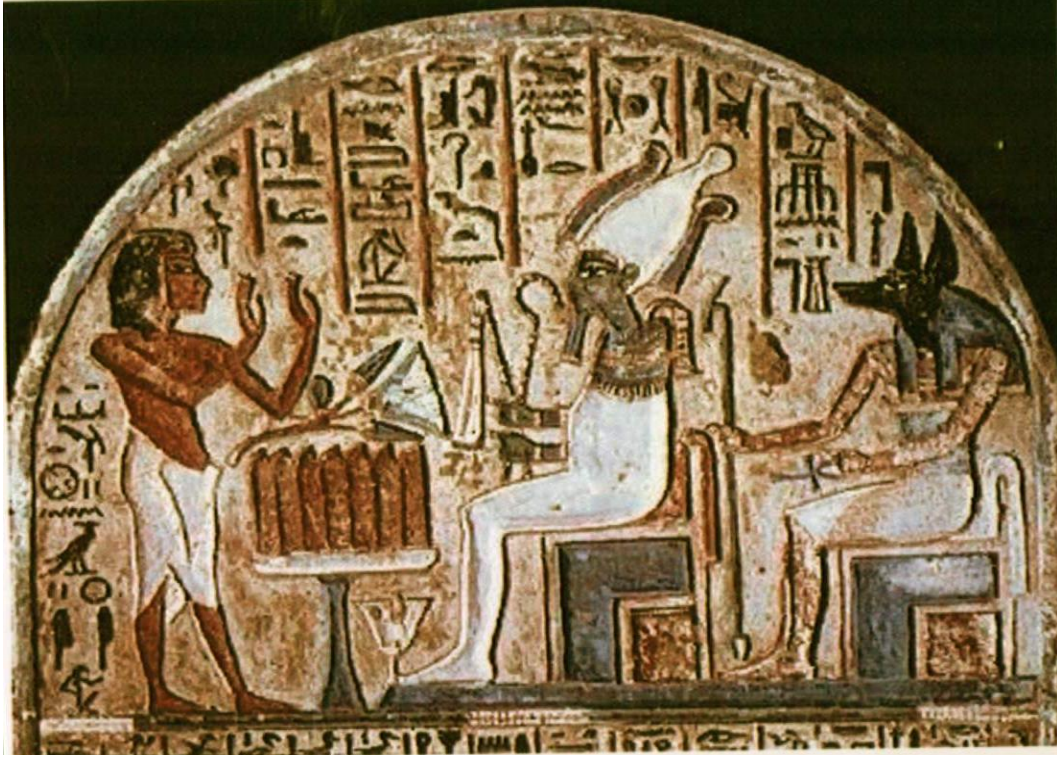
- يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية :-
- ١ - مفهوم الحداثة في تصاوير مصر القديمة .
 - ٢ - السمات المشتركة بين فن التصوير المصري القديم والرسم الحديث .
 - ٣ - الدلالات الرمزية للأشكال في تصاوير مصر القديمة .
 - ٤ - الذاتي والموضوعي في فن التصوير المصري القديم .
 - ٥ - الدلالات العقائدية للرموز المستخدمة في تصاوير مصر القديمة .
 - ٦ - فكرة الخلود بين حضارة مصر القديمة وحضارة وادي الرافدين – دراسة مقارنة.
 - ٧ - القيم الجمالية في تصاوير مصر القديمة .



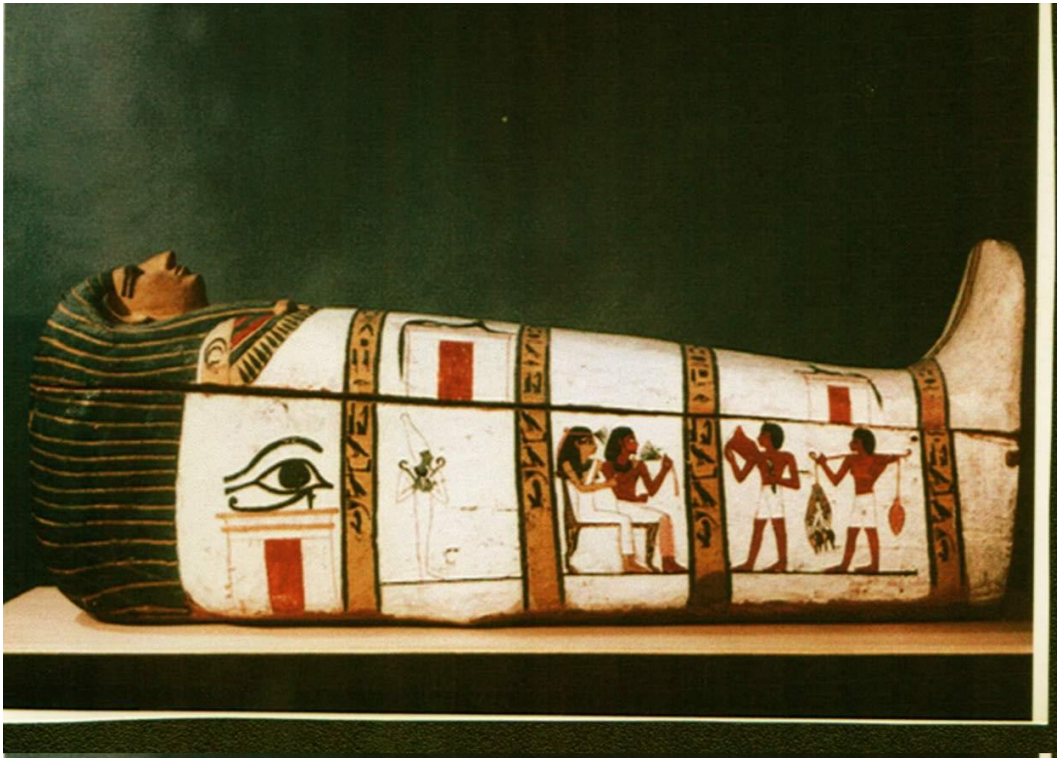
عينة رقم (٩)



عينة رقم (١٠)



شكل رقم (١)



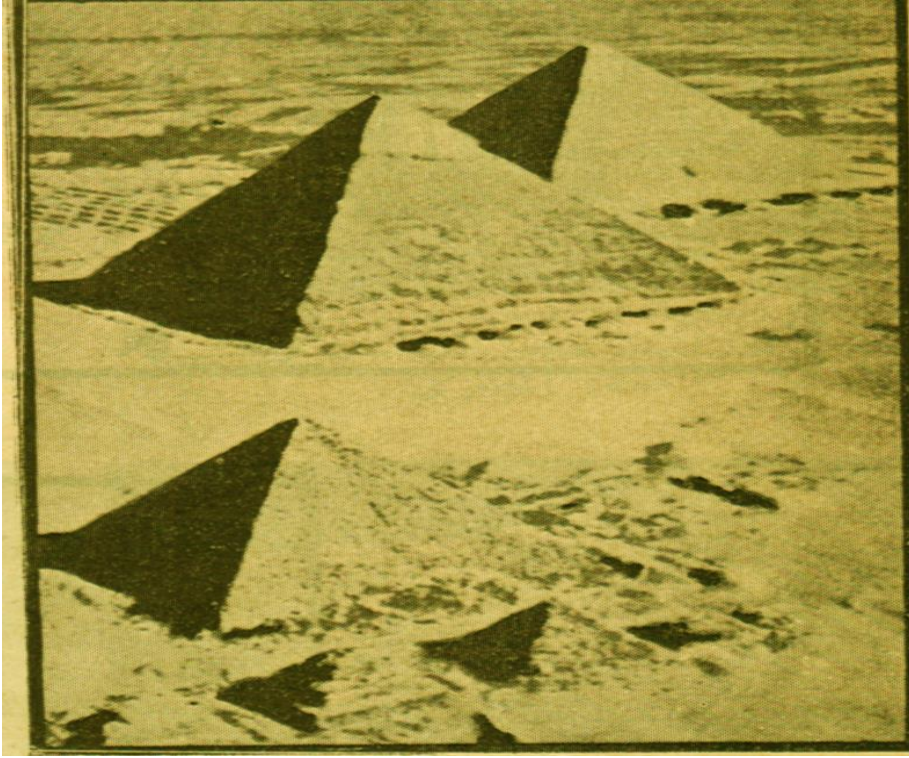
شكل رقم (٢)



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٨)



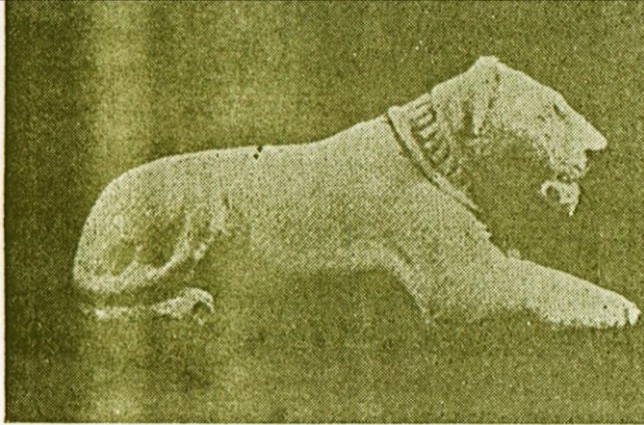
شكل رقم (٩)



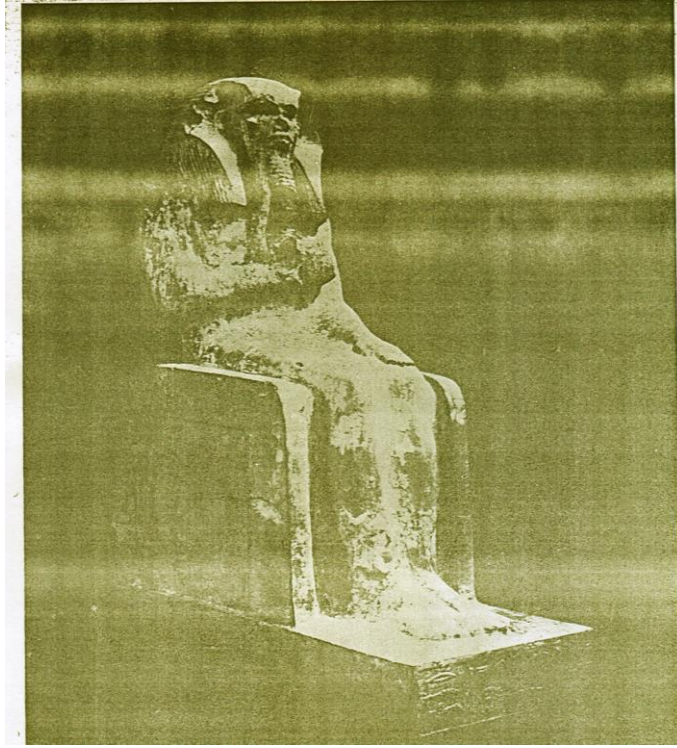
شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)



شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٣)



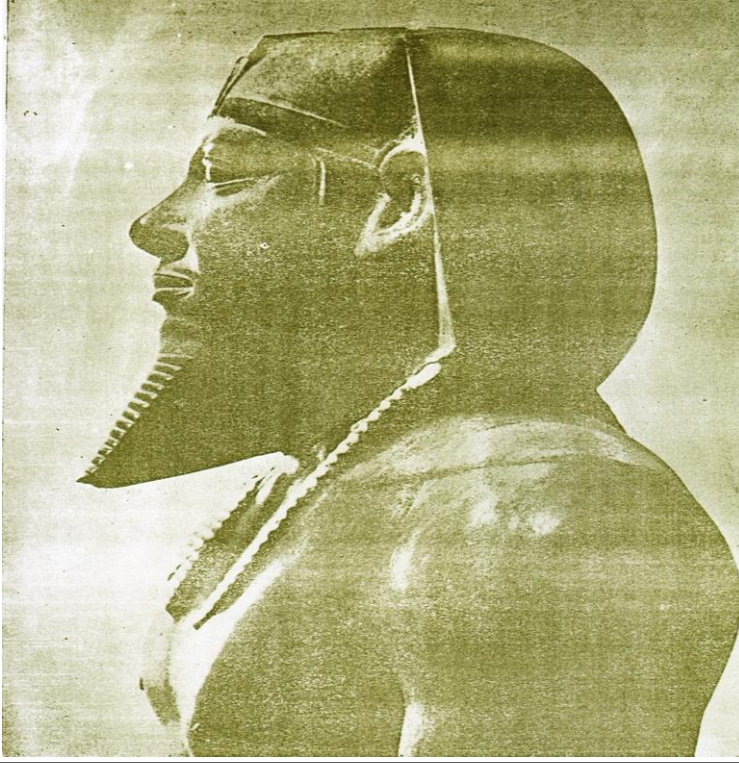
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٦)



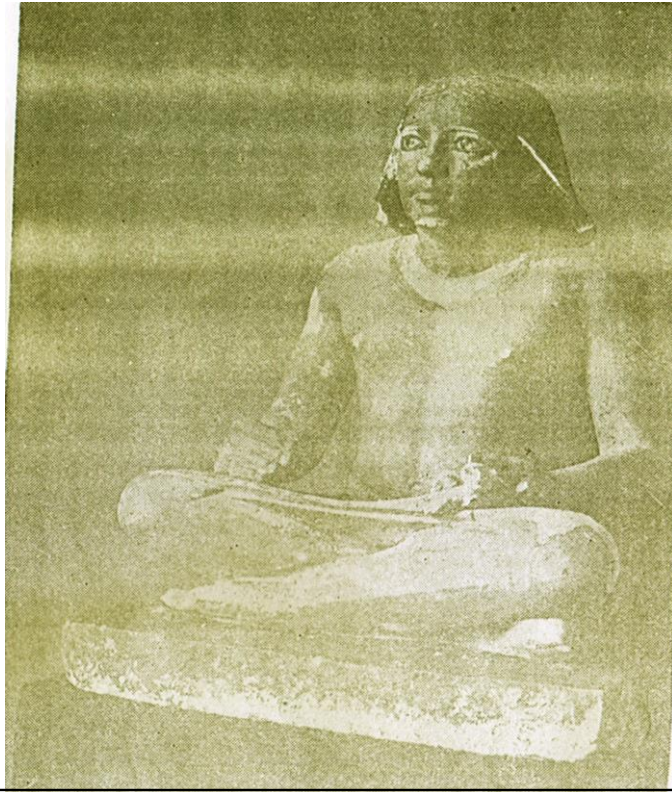
شكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٩)



شكل رقم (٢٠)



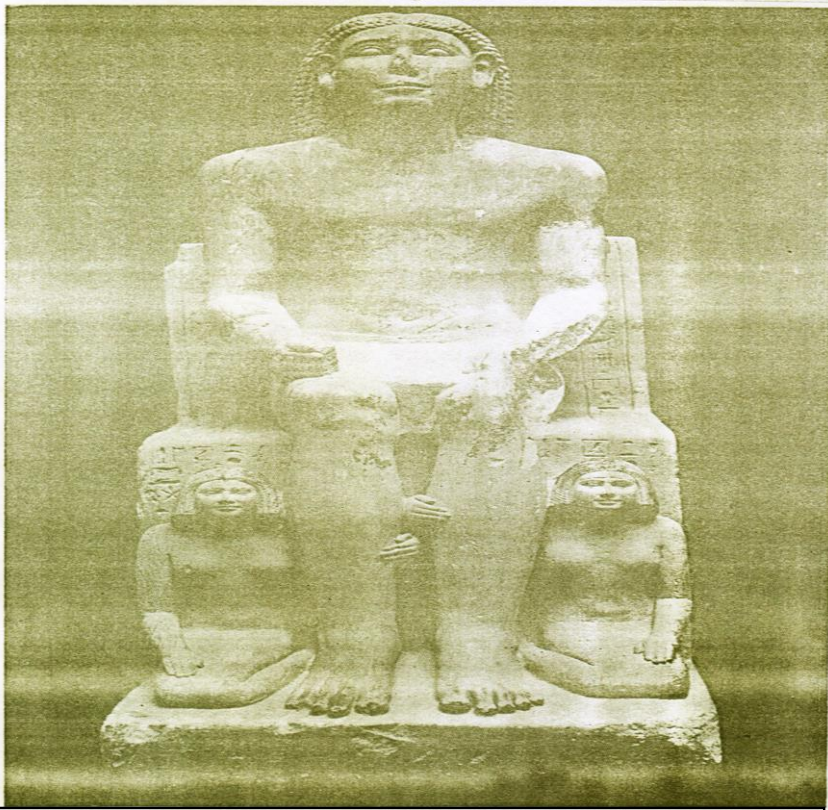
شكل رقم (٢١)



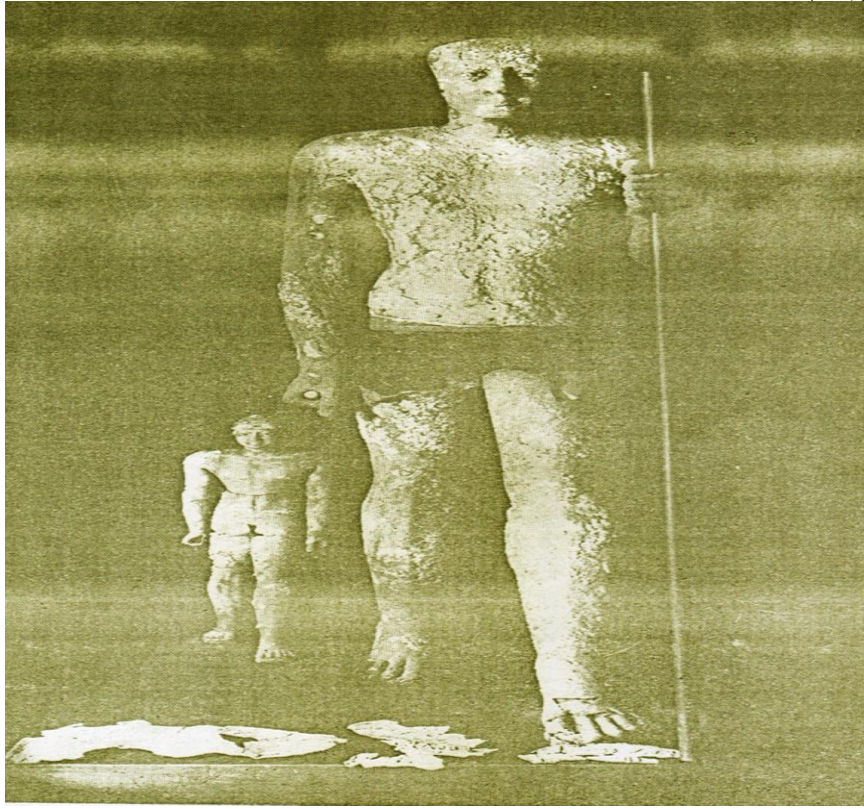
شكل رقم (٢٢)



شكل رقم (٢٣)



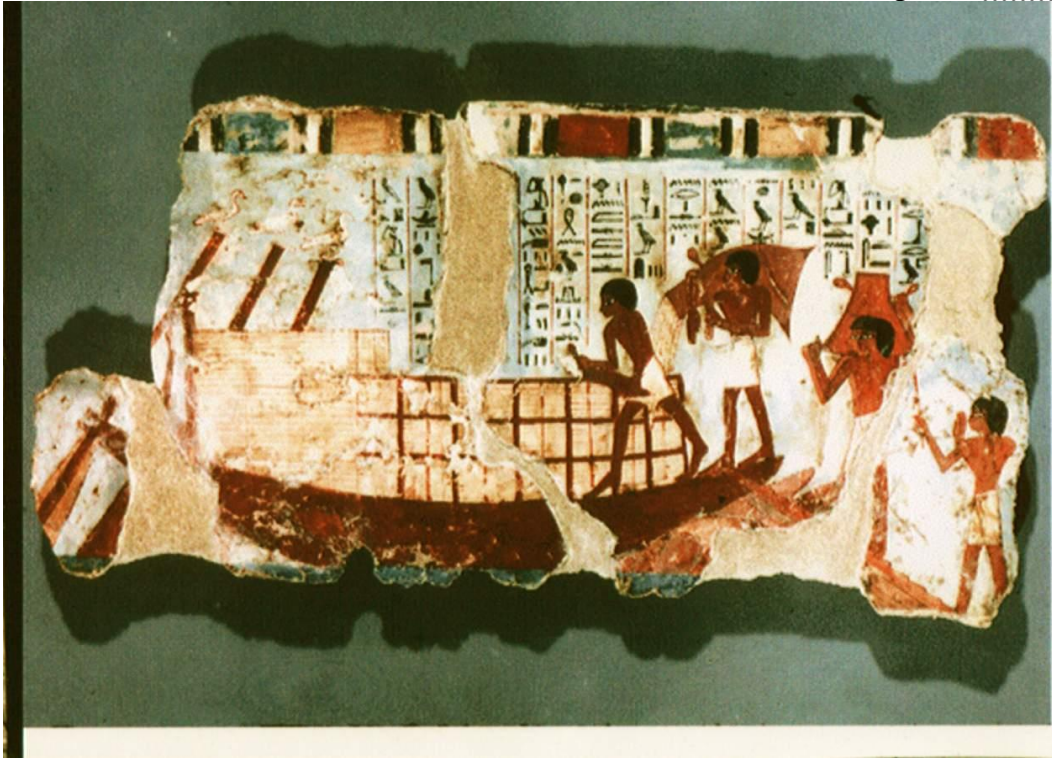
شكل رقم (٢٤)



شكل رقم (٢٥)



شكل رقم (٢٦)



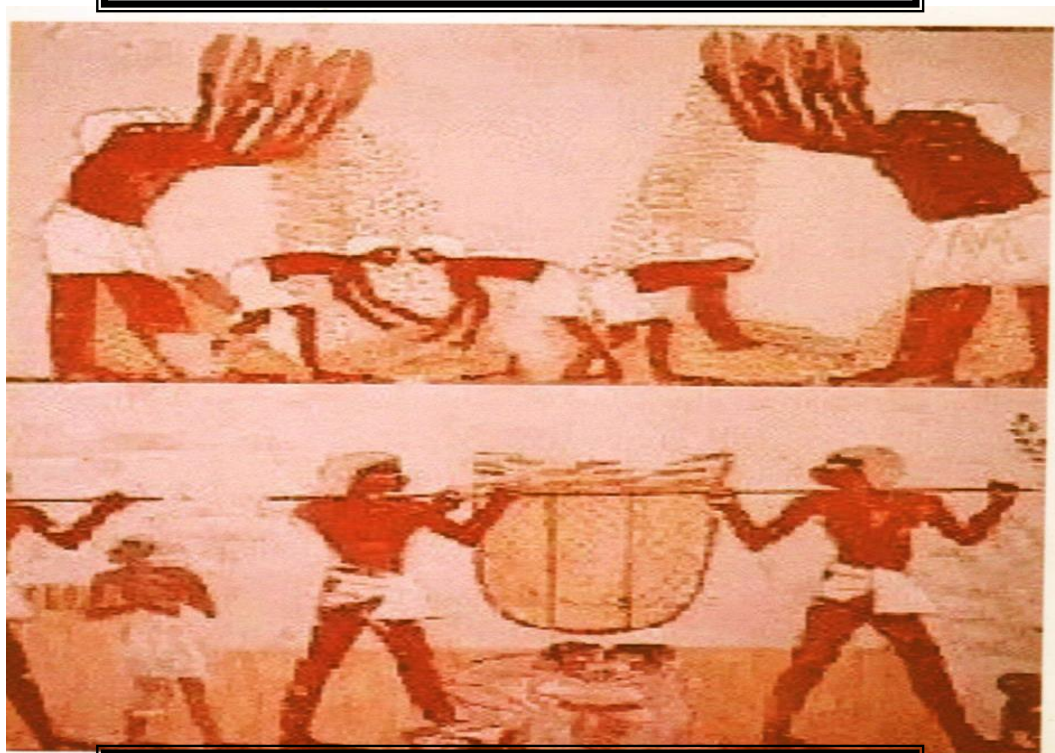
شكل رقم (٢٩)



شكل رقم (٣٠)



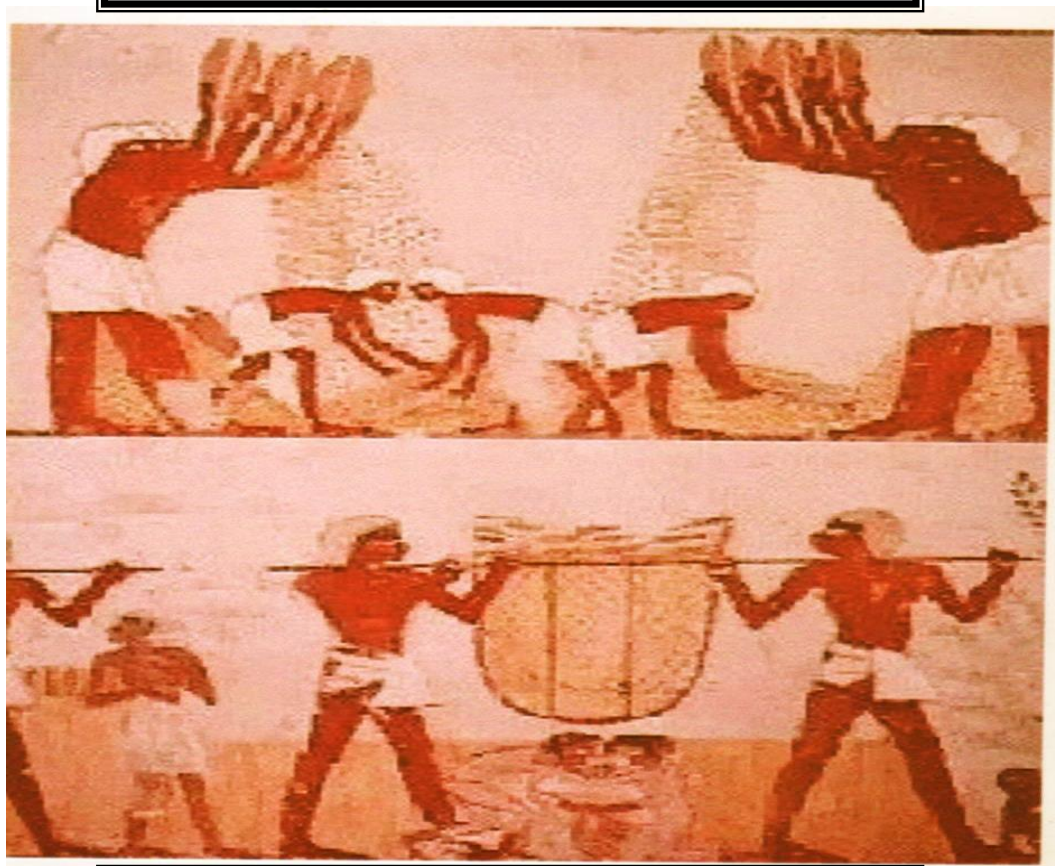
شكل رقم (٣١)



شكل رقم (٣٢)



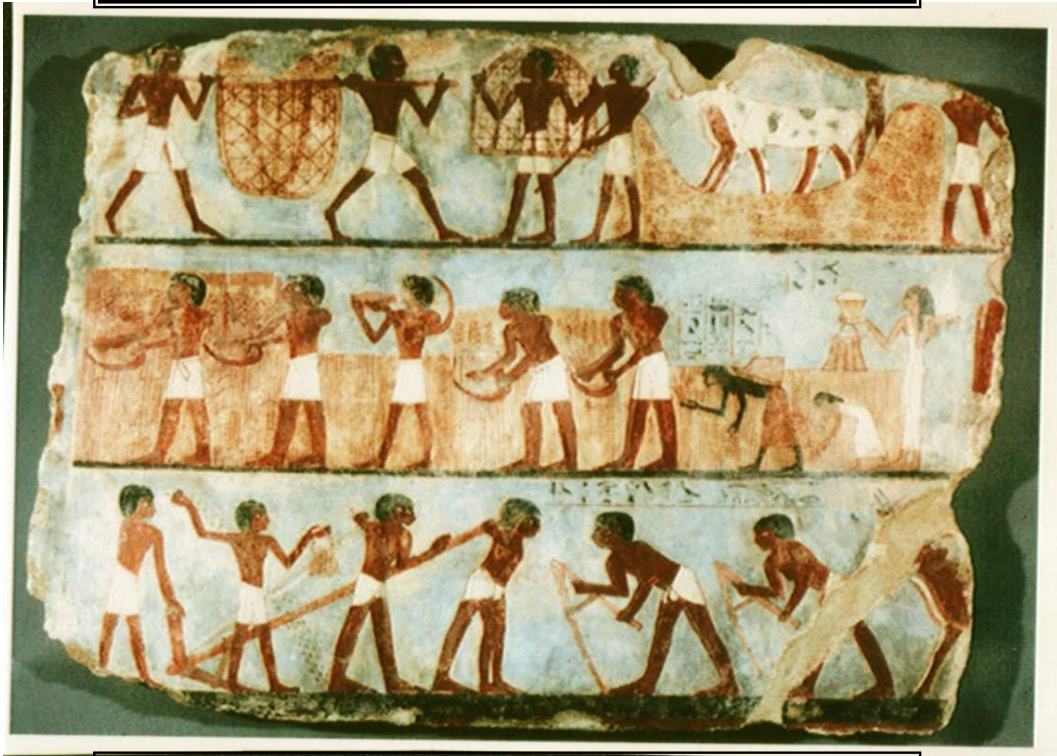
شكل رقم (٣١)



شكل رقم (٣٢)



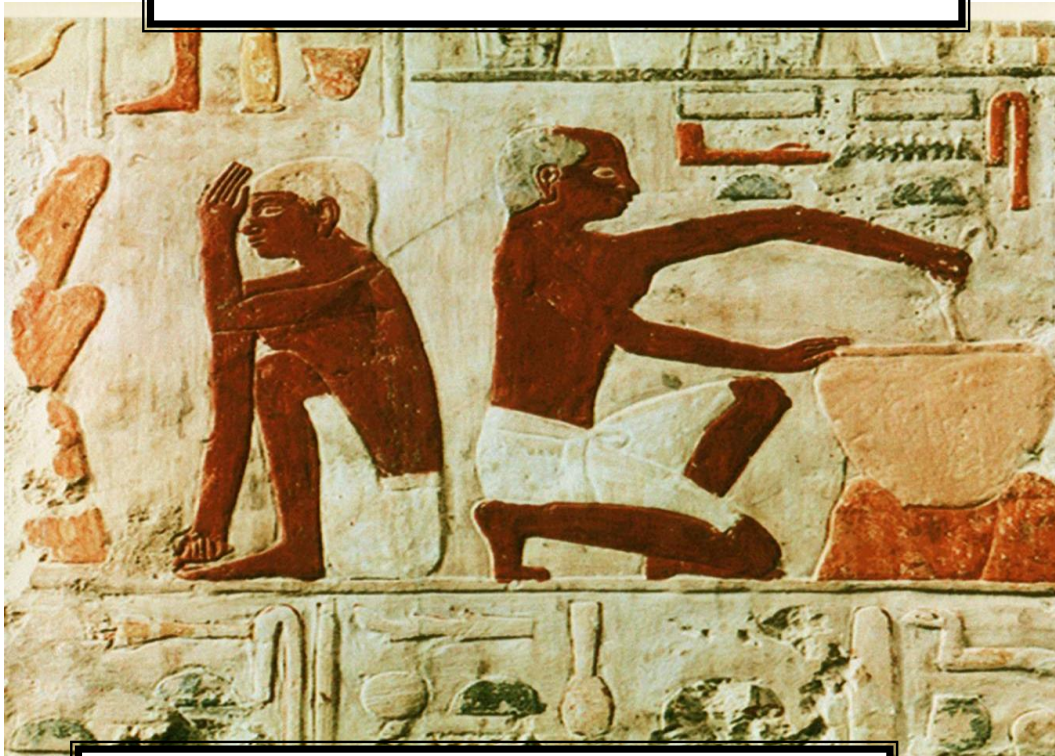
شكل رقم (٣٣)



شكل رقم (٣٤)



شكل رقم (٣٥)



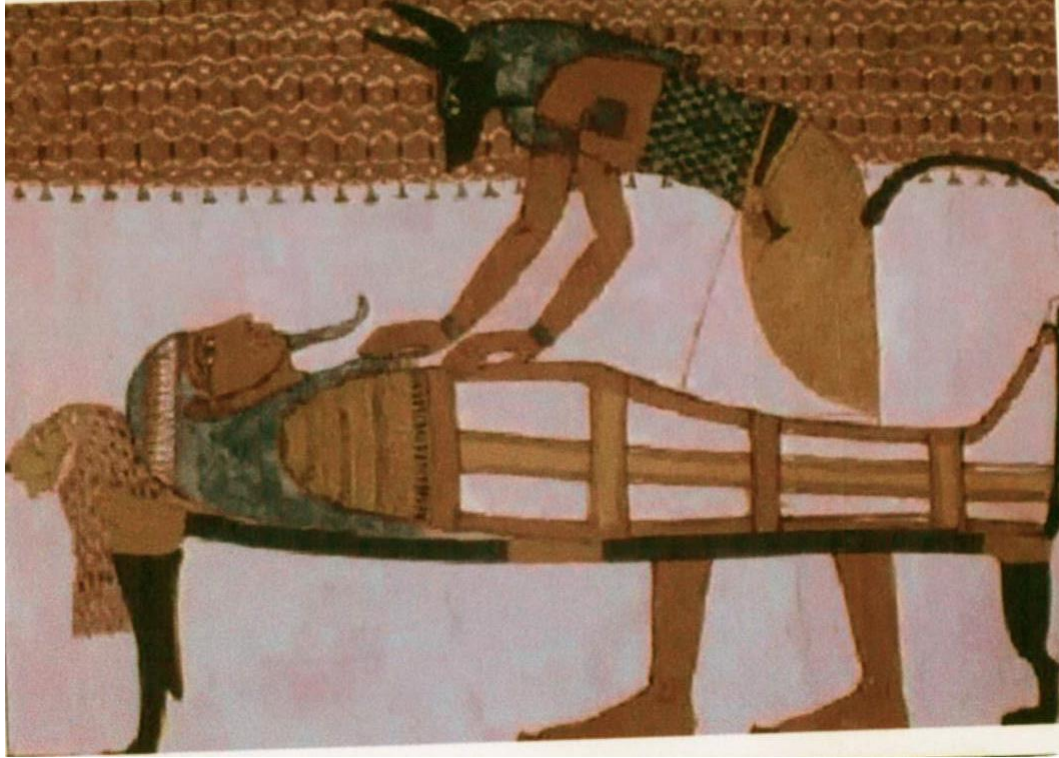
شكل رقم (٣٦)



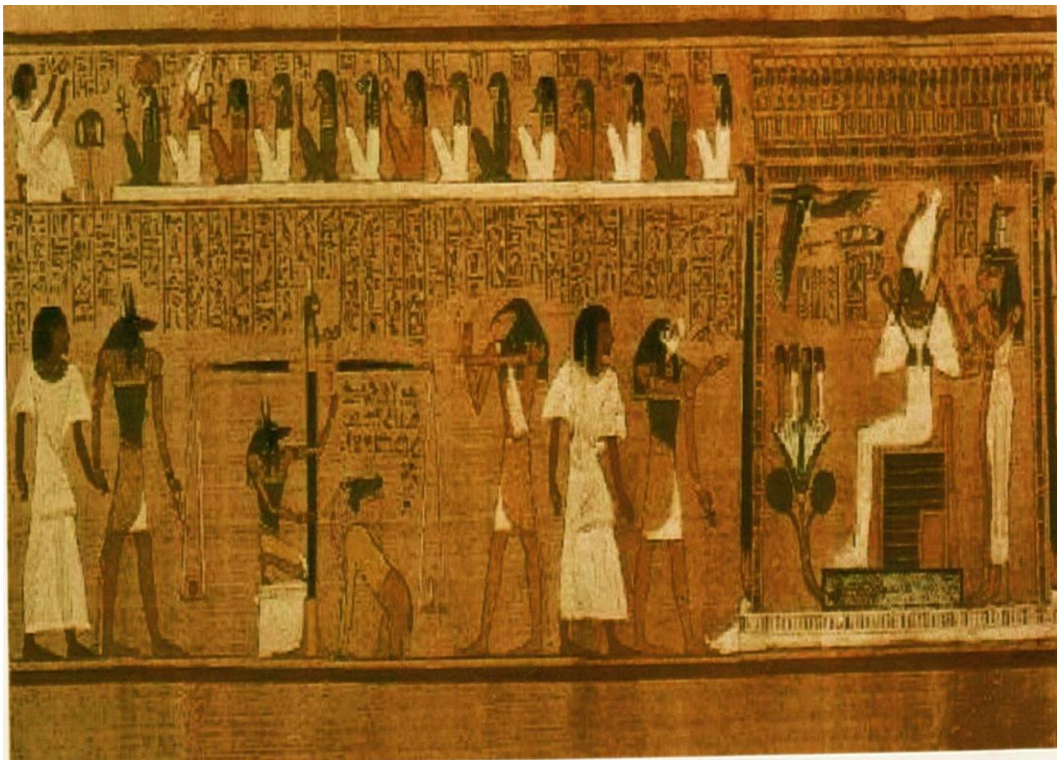
شكل رقم (٢٧)



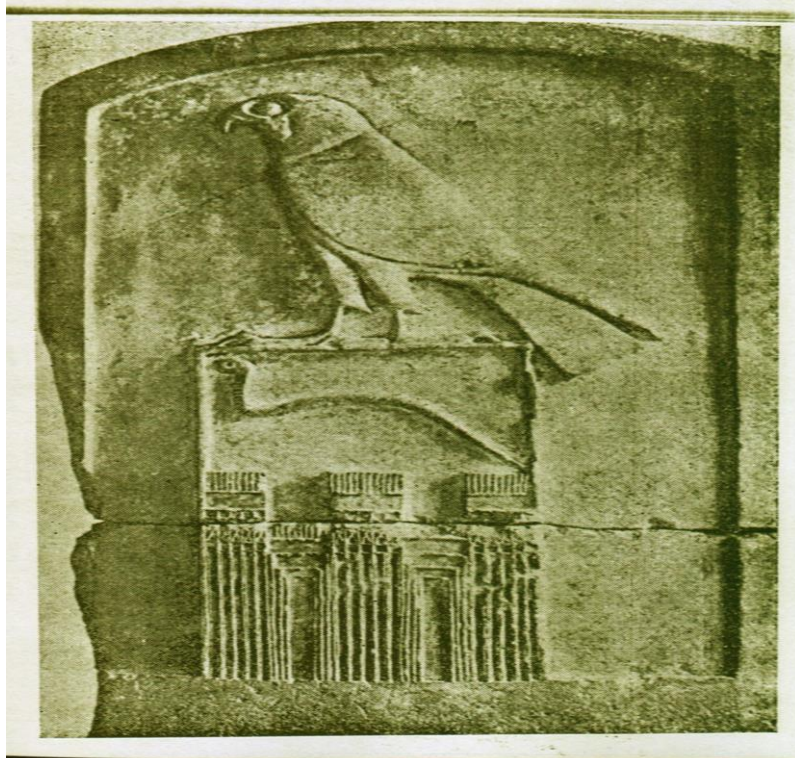
شكل رقم (٢٨)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



عينة رقم (٢)



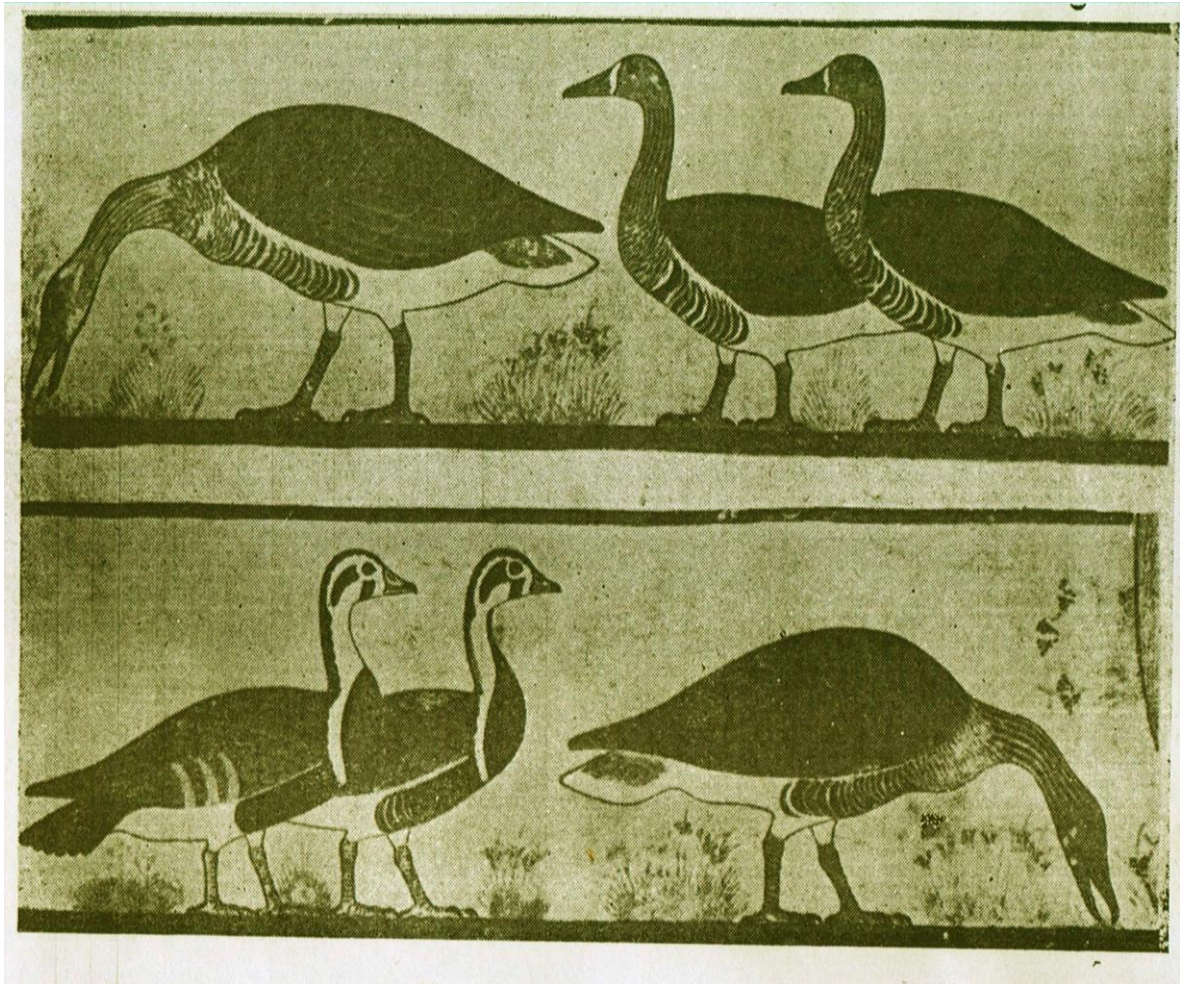
عينة رقم (٣)



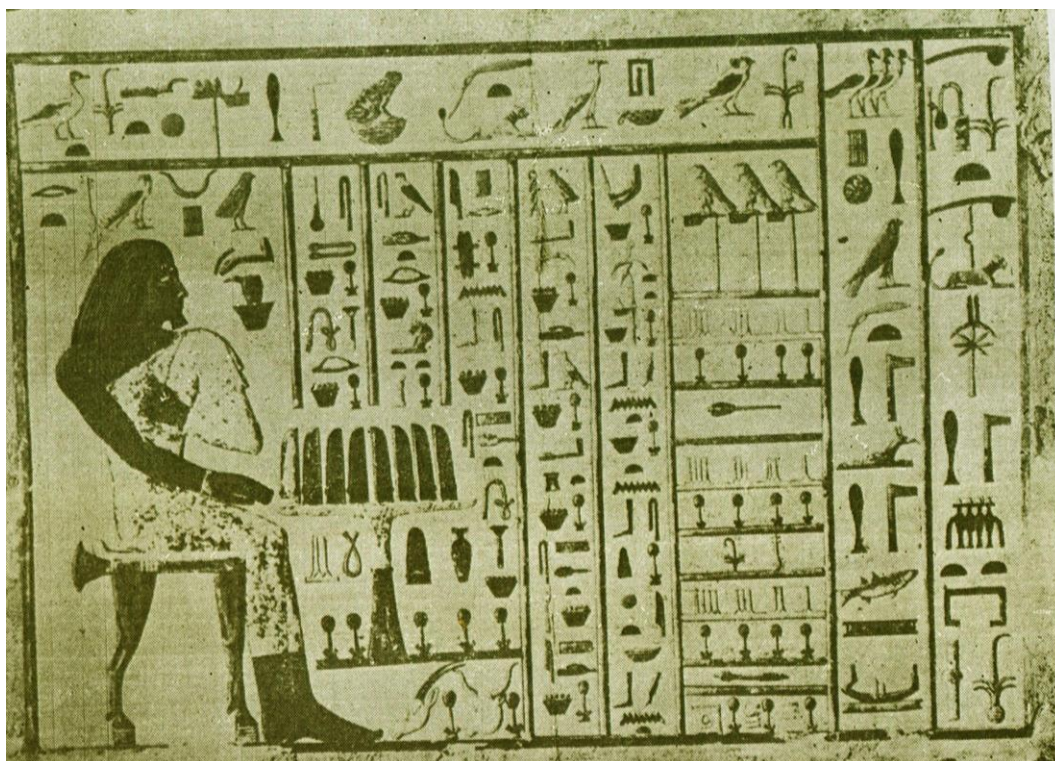
عينة رقم (٤)



عينة رقم (٥)



عينة رقم (٦)



عينة رقم (٧)



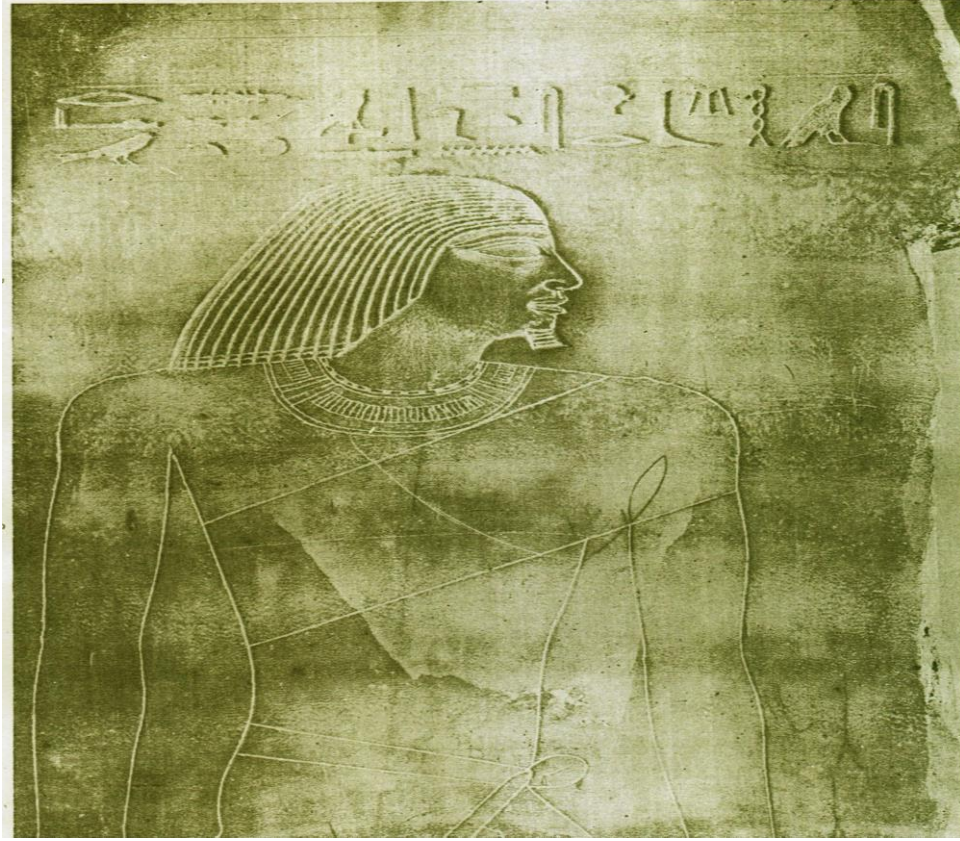
عينة رقم (٨)



عينه رقم (١١)



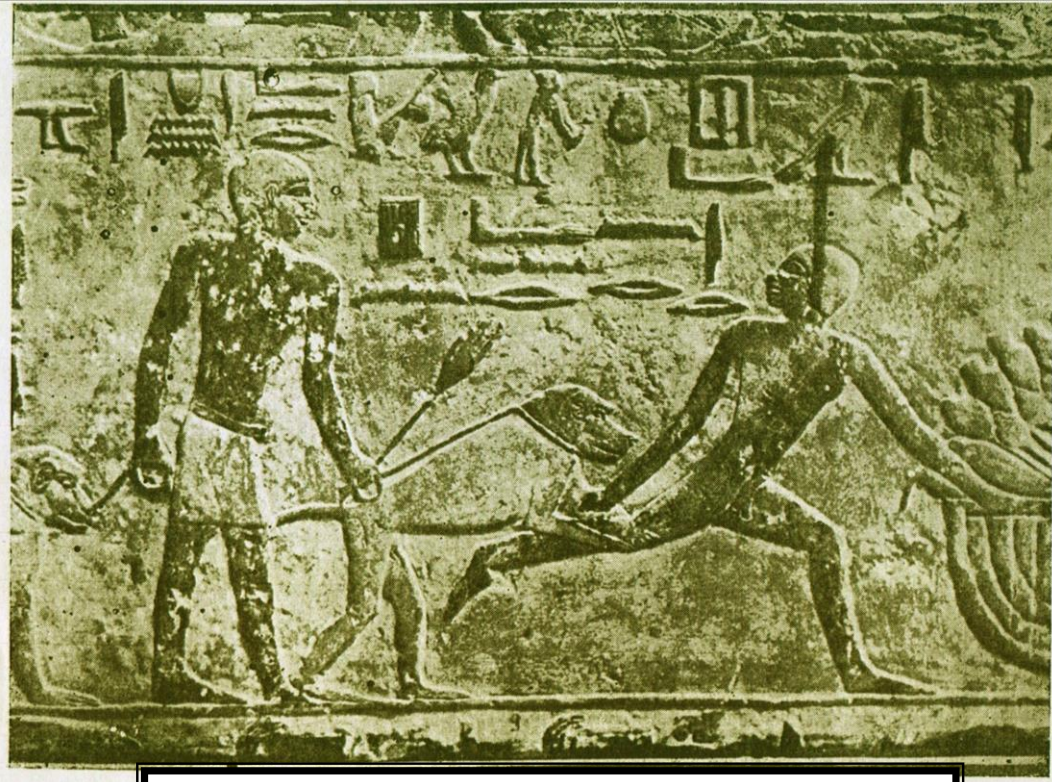
عينه رقم (١٢)



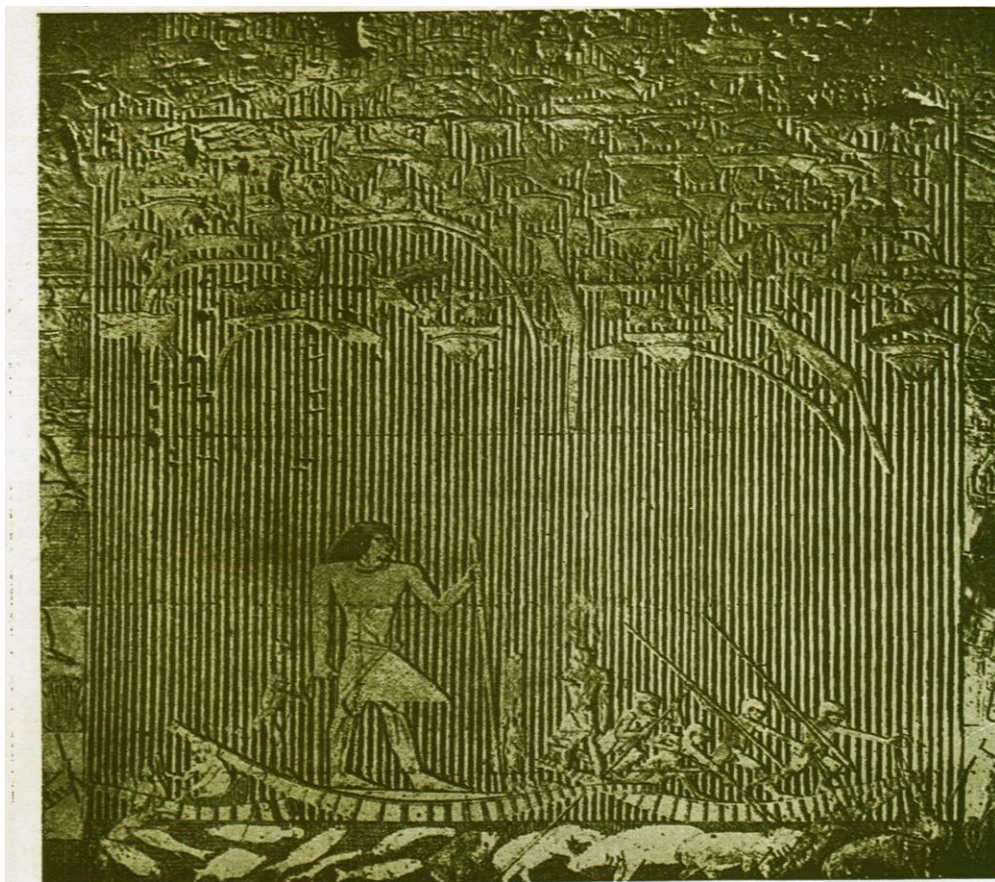
عينة رقم (١٣)



عينة رقم (١٤)



عينة رقم (١٥)



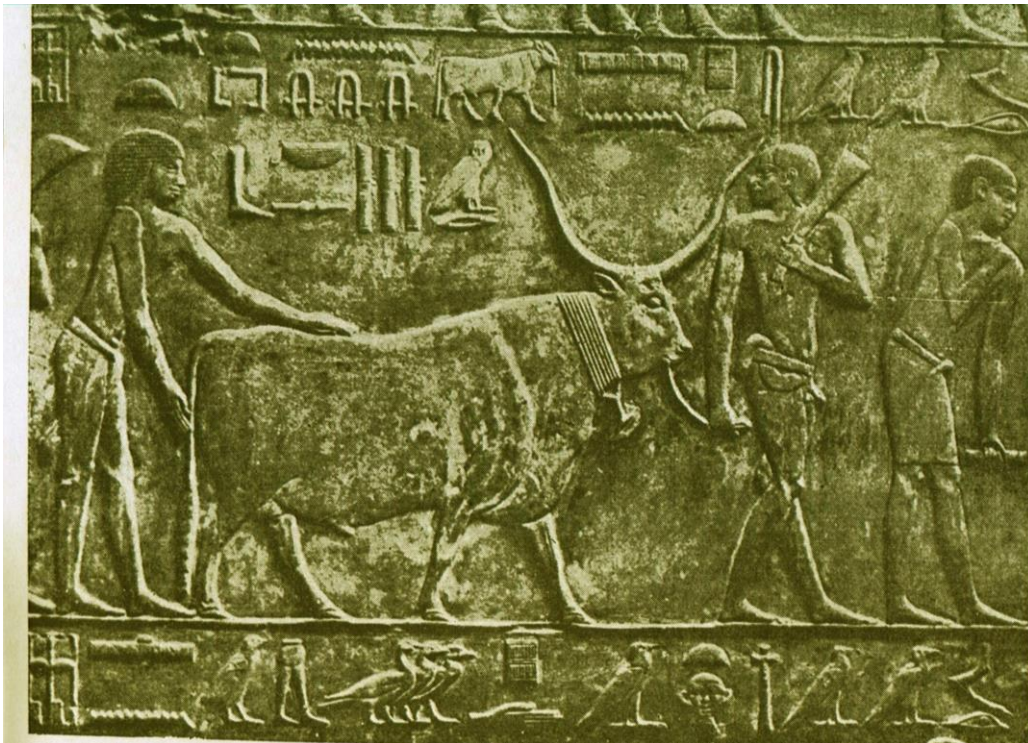
عينة رقم (١٦)



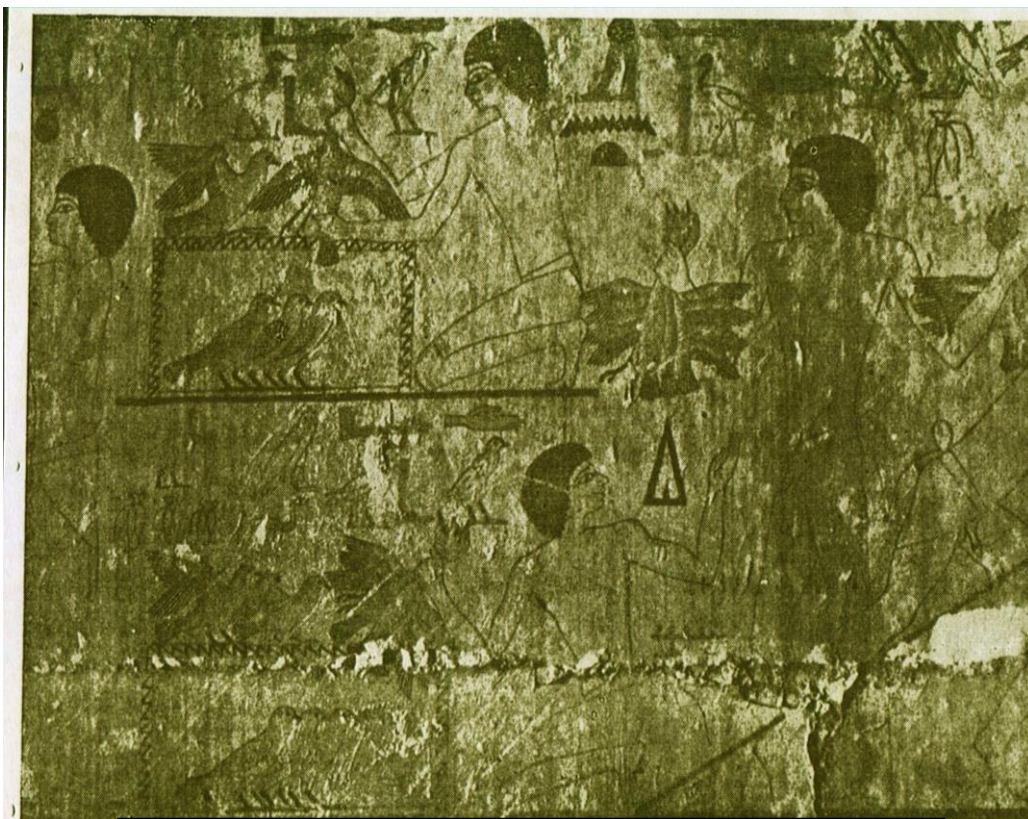
عينة رقم (١٧)



عينة رقم (١٨)



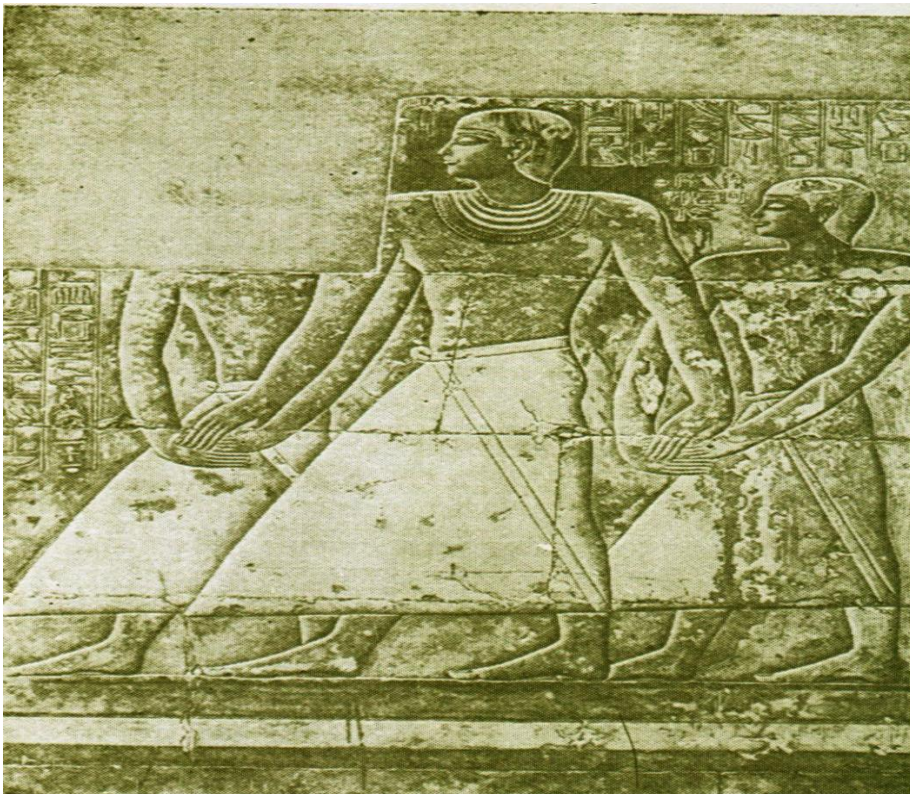
عينة رقم (١٩)



عينة رقم (٢٠)



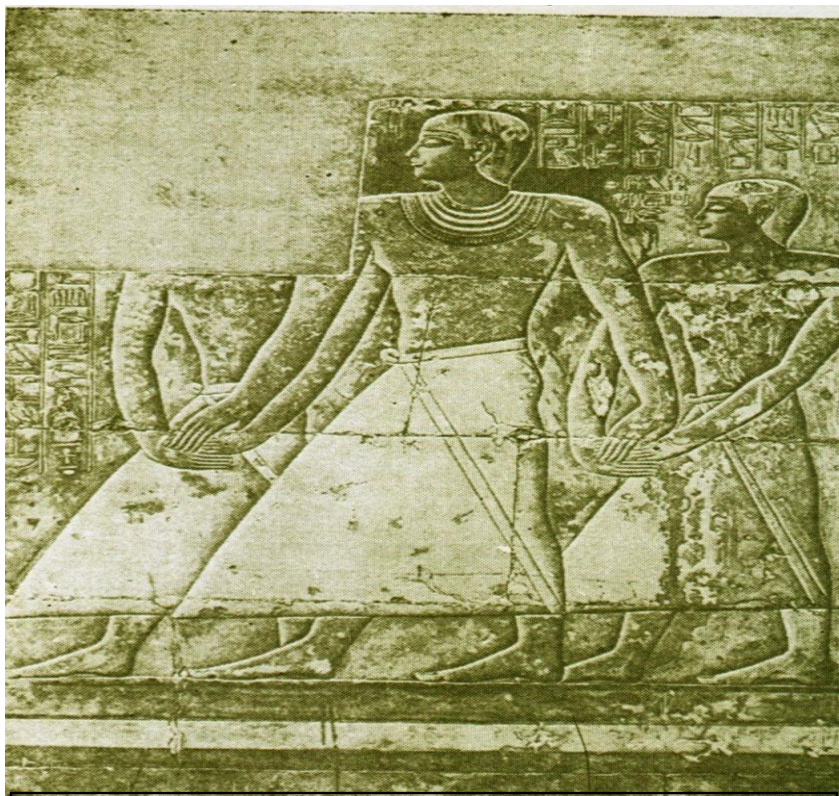
عينة رقم (٢١)



عينة رقم (٢٢)



عينة رقم (٢١)



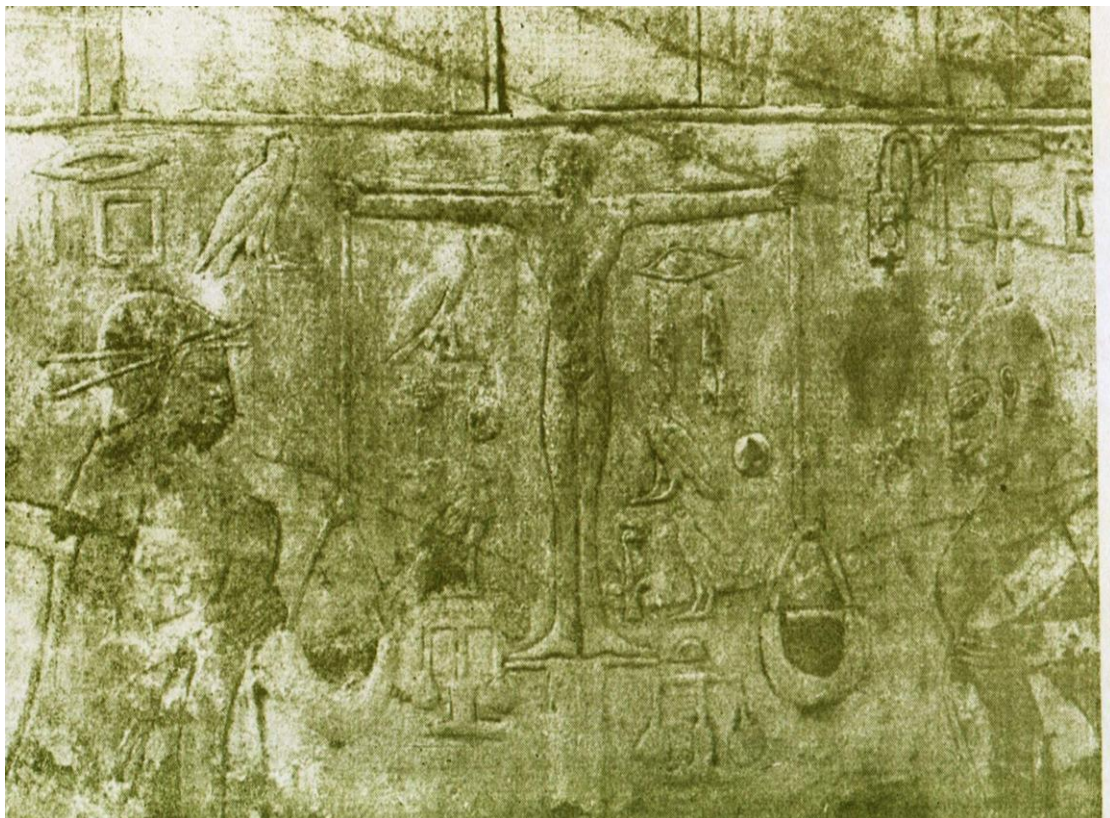
عينة رقم (٢٢)



عينة رقم (٢٣)



عينة رقم (٢٤)



عينة رقم (٢٥)



عينة رقم (١)

أ- المصادر العربية

- ١- ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- ٢- الأحمد، سامي سعيد: المعتقدات الدينية في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٩٨.
- ٣- أدهم، علي: فلسفة التاريخ ليهيجل (تراث الانسانية)، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت.
- ٤- أرمان، اودلف: ديانة مصر القديمة، ترجمة د. محمد عبد المنعم ابو بكر ود. محمد انور شكري و د. مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
- ٥- أرمان، اودلف وهرمان رانكة: مصر والحياة المصرية في العصور القديمة، ترجمة د. محمد عبد المنعم ابو بكر ومحرم كمال، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
- ٦- اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
- ٧- الألوسي، حسام محي الدين: بواكير الفلسفة قبل طاليس، المطبعة العصرية، الكويت، د.ت.
- ٨- الالفى، أبو صالح: الموجز في تاريخ الفن، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٩- انتس، رودلف: الأساطير في مصر القديمة، ترجمة احمد عبد الطيف يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.
- ١٠- باقر، طه: ملحمة گلگامش، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٧١.
- ١١- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج٢، مطبعة الحوادث، بغداد، ١٩٧٣.
- ١٢- باقر، طه وآخرون: تاريخ العراق القديم، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٠.
- ١٣- بدوي، احمد: في موكب الشمس، ج١، مطبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥.
- ١٤- بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨.
- ١٥- بدج، السيرولس: الديانة الفرعونية، ترجمة يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر، عمان، ١٩٨٥.
- ١٦- برستد، جيمس هنري: إنتصار الحضارة (تاريخ الشرق القديم)، ترجمة د. احمد فخري، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٢.
- ١٧- برستد، جيمس هنري: فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- ١٨- برتلمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة انور عبد العزيز ونظمي الوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٩- بيكي، جيمس: الأثار المصرية في وادي النيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٢٠- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، مطبعة الجمهورية، دمشق، د.ت.
- ٢١- بل، هـ، أيدرس: مصر من الأسكندر الأكبر إلى الفتح العربي، ترجمة عبد الطيف حمزة، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.
- ٢٢- تشرني، باروسلاف: الديانة المصرية القديمة، ترجمة احمد قدرى، هيئة الأثار المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٥١.

لمصادر و المراجع

- ٢٣- الجباخجي، محمد صدقي، الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨٠.
- ٢٤- جيميز، ت.ج.هـ: كنوز الفراعنة، ترجمة احمد زهير أمين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
- ٢٥- الحيدري، بلند: زمن لكل الأزمنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- ٢٦- الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤١.
- ٢٧- حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لأنجر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- ٢٨- حسن، سليم: موسوعة مصر القديمة، ج٢، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٧.
- ٢٩- حسن، سليم: موسوعة مصر القديمة، ج١، شركة نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ٢٠٠١.
- ٣٠- حنفي، حسن: محاضرات في فلسفة الدين لهيجل (تراث الإنسانية)، المجلد الثامن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت.
- ٣١- حنفي، حسن: الدين في حدود العقل وحدة لكانت (تراث الإنسانية)، المجلد السابع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د.ت.
- ٣٢- حنون، نائل: عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٨٦.
- ٣٣- الدباغ، تقي: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ٩٩٢.
- ٣٤- دريتون، آتين وجاك فاندية: مصر، ترجمة عباس بيومي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
- ٣٥- ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمد خليل النحاس واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب. القاهرة ١٩٦٦.
- ٣٦- ديوراتنت، ول: قصة الحضارة، ج١، ترجمة محمد بدران، الادارة الثقافية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦١.
- ٣٧- ديوراتنت، ول: قصة الحضارة، ج٢، ترجمة محمد بدران، شركة نهضة مصر، الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة، ٢٠٠١.
- ٣٨- الدملوجي، فاروق: تاريخ الاديان (الالوهية وتاريخ الآلهة)، مطبعة لبنان، بيروت، ٢٠٠٣.
- ٣٩- رايفشتال، اليزابيث: مصر في عصر أممحتوب الثالث، ترجمة إبراهيم رزق، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٧.
- ٤٠- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.
- ٤١- زايد، عبد الحميد: مصر الخالدة، دار النهضة العربية، ألقاهره، ١٩٦٦.
- ٤٢- زايد، عبد الحميد: من اساطير الشرق الأدنى القديم، المجلد السادس، عالم الفكر، الكويت، د.ت.
- ٤٣- زكريا، فؤاد: التفكير العلمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ت.

لمصادر و المراجع

- ٤٤- زكي، عزت: الموت والخلود في الاديان المختلفة، مطبعة كليوباترا، القاهرة، د.ت.
- ٤٥- الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٩.
- ٤٦- سبنسر، ج: الموتى وعالمهم في مصر القديمة، ترجمة احمد صليحة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٤٧- سوييف، مصطفى: مقدمة لعلم النفس الاجتماعي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦.
- ٤٨- سوسه، احمد: حضارات العرب و مراحل تطورها عبر العصور، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩.
- ٤٩- شكري، محمد أنور: حضارة مصر والشرق الأدنى القديم، د. ط. القاهرة، د.ت.
- ٥٠- شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٨٦.
- ٥١- صابر، محمد: مصر تحت ضلال الفراعنة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- ٥٢- صادق، شكري: مرشد الطالبين الى تاريخ الفنون الجميلة عند قدماء المصريين، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٠٩.
- ٥٣- صالح، عبد العزيز: الشرق الأدنى القديم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٥٤- عبد الله، محمد صبحي: العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠.
- ٥٥- عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، جروس پرس، لبنان، طرابلس، ١٩٦٦.
- ٥٦- علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط و العالم القديم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٥.
- ٥٧- العودات، حسين: الموت في الديانات الشرقية، المطبعة الحديثة، دمشق، ١٩٩٥.
- ٥٨- عواد، احمد توفيق: تأريخ العمارة والفنون، د.ط. القاهرة، د.ت.
- ٥٩- عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، طرابلس، ١٩٩٤.
- ٦٠- عويس، سيد: الخلود في التراث الثقافي المصري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- ٦١- عكاشة، ثروت: الفن المصري، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.
- ٦٢- العقاد، عباس محمود: الله، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د.ت.
- ٦٣- الغريب، رمزية: التقويم والقياس النفسي التربوي، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٦٤- فرانكفورت، هنري وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد، ١٩٦٠.
- ٦٥- فرانكشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- ٦٦- فريد، فاروق: التاريخ الجامع لهيروديت (تراث الإنسانية)، المجلد الخامس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- ٦٧- فيشر، آرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

لمصادر و المراجع

- ٦٨- القمني، سيد: الموجز الفلسفي، دار السياسة، الكويت، دت.
- ٦٩- القمني، سيد: رب الثورة (أوزيروس وعقيدة الخلود في مصر القديمة)، دار العالم العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٩٩.
- ٧٠- كامل، ماهر: الجمال والفن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٧١- كريم، س. ن: هنا بدأ التاريخ، ترجمة ناجي المراني، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠.
- ٧٢- كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، دار الهلال بمصر، القاهرة، ١٩٣٧.
- ٧٣- كمال، احمد: بغية الطالبين في علوم وعوائد وصنائع وأقوال قدماء المصريين، ج ١، مدرسة الفنون والصنائع الخديوية، القاهرة، ١٣٠٩ هـ.
- ٧٤- كوك، ستانلي: آلهة السحر، ترجمة ابراهيم خورشيد، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت.
- ٧٥- لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة محمود درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.
- ٧٦- محمد سعيد، أبو طالب: علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٠.
- ٧٧- متي، كريم: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧١.
- ٧٨- محمود، زكي نجيب: الشرق والفنان، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دت.
- ٧٩- مهران، محمد بيومي: مصر و الشرق الأدنى القديم، ج ١، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٩.
- ٨٠- موسى، محمد العزب: ، وحدة تاريخ مصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢.
- ٨١- ميخائيل، نجيب: مصر و الشرق الأدنى القديم، ج ١، دار المعارف، ط ٤، ١٩٦٣.
- ٨٢- المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، القاهرة، دت.
- ٨٣- نوار، عبد العزيز سليمان: مصر والعراق دراسة في تاريخ العلاقات، المطبعة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٨.
- ٨٤- هور نونغ، اريك: وادي الملوك، أفق الأبدية. العالم الآخر لدى قدماء المصريين، ترجمة محمد العزب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٢.
- ٨٥- ولسون، جون: الحضارة المصرية، ترجمة د. احمد فخري، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٥.
- ٨٦- ويج، رينيه: الفن تأويله وسيله، ج ١، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

ب- المعاجم والقواميس

- ١- البستاني، فؤاد افرام: منجد الطالب، بيروت، ١٩٥٦.
- ٢- الرازي، محمد ابن أبي بكر ابن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣.
- ٣- الفراهيدي، ابي عبد الحرمن الخليل بن احمد : العين , ج ٤ , تعقيب د. مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي, دار الحرية للطباعة , دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٨٤ .
- ٤- الأنصاري , ابن منظور, جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب , ج ٣ , الدار المصرية للتأليف والترجمة, المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء, القاهرة , د. ت.
- ٥- مسعود، جبران: رائد الطالب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٧.
- ٦- المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٨.
- ٧- الموسوعة العربية الميسرة، دار الجبل بترخيص من الجمعية المصرية للنشر والثقافة العالمية، ط٢ المحدثه، ٢٠٠١.

هـ - اصدارات منهجية

- ١- صاحب، زهير: ملزمة تأريخ الفن المصري القديم، كلية الفنون الجميلة، د.ط، د.ت.
- ٢- الفن المصري القديم: الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، مطابع سجل العرب، القاهرة، د.ت.

د- مصادر اجنبية

- ١) Clack and Engelbach : Ancient Egyptian Masonry, Chap. ١١.
- ٢) Ebel, Robert, L: Essential of Educational Measurement, areled, Englo word Clittnj , Prehtice Hill ١٩٢٢.
- ٣) Frank fort , Henri: King Ship and the Goods, University of Chicago Press, Sixth Impression , ١٩٦٩.
- ٤) Gorges Barbarin: Le secret De La Grand Pyramid .
- ٥) Lieblein: Le Mythe'dosiris Dans La Revue d'l-Histoir des Religions, ١ X ١٨٨٤.
- ٦) Moret: La Passion de Osiris, Dans Rois et Dieaxd, Egyptians, ١٩٠٦.
- ٧) Navill, : La Religion des anciens Egyptians, Paris, ١٩٠٦.
- ٨) Pritchard, James. B: Ancient Near Estern Texts, Princeton University Press, New Jercey, Third – Edition, ١٩٦٩.
- ٩) Sanders, N. K: The epic of Gilgamesh, Penguin Book .
- ١٠) Steridorff: Die Ka and Die Grabstatuen, Ae. Z. ٤٨, ١٩١٠- ١٩١١.
- ١١) Zayed, D. Abdel-Hamed: Abydos, General-Organization for Government Printing Offices , Cairo, ١٩٦٣.

ملحق (١)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا

الموضوع/ دراسة استطلاعية

(المحترم

الأستاذ الفاضل)

يقوم الباحث بدراسة فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم. ونظرا لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا المجال، وبما يعهده الباحث فيكم من علمية سديدة، يرجو تفضلكم بالإجابة عن الأسئلة المرفقة وذلك لغرض بناء أداة خاصة يمكن من خلالها معالجة عينات البحث.

وتقبلوا فائق شكري وتقديري

الباحث

علي عطية موسى السعدي
طالب ماجستير

(خاص بخبراء التاريخ القديم)

س^١:- حسب معلوماتكم متى انتهى التفكير الديني بالمصريين القدماء إلى فكرة الخلود؟ وما الدليل على ذلك؟

ج^١:-

س^٢:- ما هي برأيكم أهم العوامل التي أسهمت في بلورة فكرة الخلود لدى الإنسان المصري القديم؟

ج^٢:-

س^٣:- كيف تصور الإنسان المصري الحياة الأخرى؟ وماذا أعد من الدنيا لتلك الحياو؟

ج^٣:-

س^٤:- لماذا احتل (أوزيروس) المكانة التي احتلها في تفكير الإنسان المصري القديم في الحياة الدنيا والحياة الأخرى؟

ج^٤:-

س٥:- في اعتقادكم هل أثرت فكرة الخلود في الفن المصري القديم؟ وكيف كان تأثيرها؟

ج٥

س٦:- اهتم المصريون القدماء بتشييد مقابرهم بشكل يثير الدهشة، حتى بلغ هذا الاهتمام قمة في الإهرامات. هل مرد ذلك فكرة الخلود ام في اعتقادكم أن أسبابا أخرى كانت وراء ذلك؟ وما هي تلك الأسباب؟

ج٦-

س٧:- لماذا ملأ المصريون القدماء جدران مقابرهم بالصور المتنوعة التي شملت مواضيعها مفردات الحياة اليومية في مصر كمنظر الصيد، الرعي، الحرف المتنوعة... الخ؟

ج٧-

س٨:- برأيكم هل أن فكرة الخلود قيدت الفنان المصري القديم ضمن حدودها أم أنها فتحت أمامه آفاق جديدة؟ وكيف؟

ج٨-

س٩:- التزم الفنان المصري القديم بتعاليم عقيدة الخلود، بتقديركم كيف انعكس هذا الالتزام في الأعمال الفنية التي أبدعها؟

ج٩

س١٠:- بعد اطلاعكم على عنوان الدراسة التي يقوم بها الباحث. ماهي أهم ملاحظاتكم وتوصياتكم للباحث بهذا الشأن؟

ج١٠-

اسم الخبير شهادة الخبير اللقب العلمي نوع الخبرة(الاختصاص) مكان العمل

خاص بخبراء تأريخ الفن

- س١:- بتقديركم هل كان لفكرة الخلود تأثير مباشر على فنون مصر القديمة؟ وما هي درجة حدة ذلك التأثير ؟
ج١:-
س٢:- هل إن فكرة الخلود قيدت الفنان المصري ضمن حدودها أم إنها أطلقت طاقاته باتجاه الإبداع ؟
ج٢:-
س٣:- في اعتقادكم ما سر اهتمام المصريين بتشييد مقابرهم بشكل يثير الدهشة؟
ج٣:-
س٤:- لماذا سيطر فن النحت على الفنون الأخرى في مصر القديمة؟
ج٤:-
س٥:- هل إن صلابة الخامات المستخدمة في فن العمارة والنحت والتصوير من أحجار وألوان مردها فكرة الخلود أم إنها خامات فرضتها طبيعة مصر على الفنان المصري القديم؟
ج٥:-
س٦:- أكثر الفنان المصري القديم من نقاط التحمل لتمثيله وحتى في نقوشه، وعزز من متانة الأجزاء القابلة للكسر أو التلف كالرقبة واليدين والقدمين، وقد أدى ذلك في كثير من الأحيان إلى التقليل من جمالية العمل. ما هو سبب ذلك؟
ج٦:-
س٧:- لماذا ابتعد الفنان المصري القديم عن تجسيد الحركات القوية في أعماله وخاصة النحتية، واكتفى بحركات ووضعيات محدودة أتمت بالثبات والاستقرار؟
ج٧:-
س٨:- ما هو سر عدم اهتمام الفنان المصري القديم بالنسب الطبيعية بين أجزاء الجسم الواحد؟
ج٨:-
س٩:- لماذا تجاهل الفنان المصري القديم العلاقة المكانية والزمانية في المنظر الواحد؟
ج٩:-
س١٠:- هل كان فنان التصوير المصري القديم جاهلا بقواعد المنظور؟ ولماذا تجاوز تلك القواعد في أعمال التصويرية؟
ج١٠:-

اسم الخبير شهادة الخبير اللقب العلمي نوع الخبرة (الاختصاص) مكان العمل

ملحق رقم (٢)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا

الموضوع/قياس صدق أداة تحليل محتوى

الأستاذ الفاضل () المحترم

يقوم الباحث بدراسة فكرة الخلود وانعكاسها في فن التصوير المصري القديم. ونظرا لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا المجال، وبما يعهده الباحث فيكم من علمية سديدة، يرجو تفضلكم بالجابة عن الأسئلة المرفقة وذلك لقياس صدق الأداة التي تواصل البحث إلى بنائها عبر سلسلة الخطوات التي مر بها بناء الأداة لغرض استخدامها في معالجة عينات البحث.

وتقبلوا فائق شكري وتقديري

الباحث
علي عطية موسى السعدي
طالب ماجستير

الملحق (٢)
- الأداة بصيغتها الأولية-

المحور الأول

انعكاس فكرة الخلود في الفن التصويري المصري لقديم- مجسدة بالمضمون-

درجة الحدة	البدائل			الفقرات	ت
	نادرا	احيانا	غالبا		
				إن معظم الصور وجدت في مقابر مصريين القدماء.	١
				صور المقابر ستتحوّل إلى حقائق حية باستخدام تعاويذ خاصة يروها الكهنة.	٢
				الصور تجسد شكل الحياة الأخرى لصاحب المقبرة.	٣
				الحياة الأخرى حياة على غرار الدنيا، مجسدة بطبيعة مصر.	٤
				اختيار الجدران، وطريقة معالجتها، وطريقة الرسم	٥

				عليها وبما يغزر ديمومتها وخلودها. طبيعة الألوان المستخدمة التي لم يزل تركيبها الكيميائي مجهولا لحد الآن.	٦
				التقنية الخاصة التي اعتمدها الفنان المصري القديم في تلوين مصوراته لتكوين أكثر مقاومة وبقاء.	٧
				خضوع الفن المصري القديم لأطر وحدود السلطة الدينية التي أفرت اليات عقيدة الخلود.	٨
				تجنب الفنان المصري كل مظاهر ألرقه وخفة الأجزاء وراعى الإكثار من نقاط التحمل لرسماته ضمانا لسلامتها وديمومتها.	٩
				راعى الفنان قدرة نقوشه وتصاويره على مقاومة عوامل الطبيعة والزمن لرغبته في الخلود.	١٠
				احتلت مناظر الأطعمة والاشربة مساحة كبيرة من اعمال فن التصوير المصري القديم لضرورة من ضروريات استمرارية الحياة.	١١
				عبر الفنان المصري عن البشر والابتهاج والهدوء والاستقرار والتمسك بالتقاليد، يوحى من فكرة الخلود في مصوراتها.	١٢
				استخدم الفنان المصري القديم الرموز الدالة لتأكيد هوية الأشخاص في رسوماته.	١٣
				عبر الفنان المصري القديم عن الروعة والجلال والدوام والانتظام والوضوح في أعماله التصويرية.	١٤
				احتل فيضان النيل كتعبير عن الحياة المتجددة مساحة مهمة في أعمال فن التصوير المصري القديم.	١٥
				تكرار مشاهد تحنيط الموتى والمحافظة عن الجثة من التلف كشرط اساسي لخلود صاحبها في صور المقابر.	١٦
				احتلت اسطورة (اوزيروس) مساحة كبيرة في أعمال فن التصوير المصري القديم كرمز للخلود والها لمملكة الموتى.	١٧
				عكست أعمال فن التصوير المصري القديم عدم تساوي الأرواح في الدار الآخرة، فأرواح الالهة والملوك مقرها السماء أما أرواح العامة فلا تطمح في أكثر من ممارسة حياتها بعد الموت كما ألفتها في الحياة الدنيا.	١٨
				رغبة الفنان المصري القديم في بلوغ حقيقة الأشياء في تصاويره ايمانا منه بخلودها.	١٩
				صور الفنان المصري القديم الغرب مكانا لعالم الموتى. عكست أعمال فن التصوير المصري القديم اهتمامها بالجانب النفيعي العقائدي أكثر من الجانب الجمالي.	٢٠
					٢١

الملحق (٢)

المحور الثاني

انعكاس فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم – مجسدة بالشكل.

درجة الحدة	البدائل			الفقرات	ت
	أحيانا	نادرا	غالبا		
				إهمال قواعد المنظور والبعد الثالث في أعمال فن التصوير المصري القديم.	١
				رسم الأشياء من أخص مظاهرها والتأكيد على الصورة المطبوعة في المخيلة لتلك الأشياء لا كما تدركها الحواس.	٢
				تجنب التنوع فب حركات الشخصيات والأشكال.	٣
				تحاشي الحركات القوية في تجسيد صور شخصياته وأشكاله.	٤
				استخدام الرموز الدالة على الأفكار والشخصيات وبما يؤكد حقيقتها.	٥
				عدم التقيد بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم الواحد.	٦
				عدم التقيد بالعلاقة المكانية والزمانية بين أجزاء المنظر الواحد.	٧
				رسم الشخصيات وخاصة الآلهة والملوك بأوضاع محددة وتمييزهم بإمارات الشرف الدالة على شخصياتهم.	٨
				المكانة الاجتماعية للشخص تحدد حجمه وموقعه داخل العمل .	٩
				استبعاد العوارض الدنيوية الزائلة كالوهن والشيخوخة والمرض والقبح من صور الأشخاص وخاصة الملوك وكبار الموظفين.	١٠
				تجسيد روح الإنسان (الكا) بشكل طائر أو زهرة اللوتس الخ وتحديد مسارها نحو الخلود.	١١
				التأكيد على محاكاة الشبه في تصوير الأشخاص كي لا تظل الروح طريقها بعد الموت .	١٢
				رسم الآلهة بأشكالهم الحيوانية أولا ثم بأجسامهم الأدمية برؤوس حيوانية ثانيا كحورس بشكل صقر، وأنوبيس برأس ابن أوى الخ.	١٣
				تجسيد شخوص محكمة الأموات وتفاصيل واجباتهم .	١٤
				تجسيد طبيعة مصر وفيضان النيل بوحى من عقيدة الخلود .	١٥
				تكرار صورة قارب الإله (رع) إله الشمس وهو يجوب السماء برحلته اليومية من الشرق الى الغرب، والتحاق أرواح الملوك بهذا القارب لتشارك الإله رحلته الخالدة.	١٦
				الرغبة في بلوغ حقيقة الأشياء المصورة لايمان الفنان بخلودها.	١٧

١٨	جسد الفنان المصري القديم صور الأطعمة والأشربة بشكل يؤمن تنوعها ووفرته دون الإهتمام بالبعد الجمالي لطريقة رسمها وتنضيدها الى جنب.
١٩	اسناد كتاب الموتى بصورة تعزز قدرة تعاويذه على بعث الميت واستمرارية حياته في العالم الآخر .
٢٠	جسد الفنان المصري القديم شخصية (أوزيروس) كرمز للخلود وإلها لمملكة الموتى بأشكال مختلفة وهيئات عديدة .
٢١	صور القرايين متظرا مألوفاً في جميع المقابر فهي التي تمد صاحب القبر بما يحتاجه بحياته الأخرى.
٢٢	جسد الفنان المصري القديم في تصاويره الأفكار برموز وعلامات هيروغليفية تأكيداً لحقيقتها.
٢٣	لايهتم الفنان المصري القديم بجمالية الشكل قدر اهتمامه بغايته العقائدية المتعلقة بفكر الخلود.

ملحق رقم (٣)

الأداة بصيغتها النهائية

المحور الأول : فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم – مجسدة بالشكل

ت	الفقرات	البائل			درجة الحدة
		غالبا	أحيانا	نادرا	
١	رسم الأشياء من أخص مظاهرها وقد تجسد ذلك في :- أ- التصوير الجانبي لوجه الشخصيات. ب- تصوير بقية أجزاء الجسم من الأمام. ج- رسم العين من الأمام وبشكل مميز وكبير. د- اختيار الأجزاء الأكثر تمثيلا للجسم والأقدر تعبيراً عن شخصيته وتصويرها حتى لو تقاطع ذلك مع بعض قواعد الرسم البديعة. إهمال قواعد المنظور من خلال:-				
٢	أ- تسطيح الأشكال وإهمال البعد الثالث (العمق) في تصويرها. ب- إهمال التباين في حجوم الأشكال القريبة والبعيدة داخل المشهد. ج- تجاوز خط الأفق في اللوحة. د- عدم الاعتماد على نقطة نظر محددة وثابتة في توزيع الأشكال على اللوحة. و- إهمال القواعد البديعية في تجسيم الأشكال.				
٣	الاعتماد على المكانة الاجتماعية في تحديد حجم وموقع الشخصيات داخل اللوحة. التأكيد على محاكاة الشبه في تصوير الشخصيات.				

٤	استبعاد العوارض الدنيوية الزائلة (كالمرض والشيخوخة والوهن
٥	والقبح... الخ) في صور الشخصيات وخاصة الملوك وكبار الموظفين.
٦	تجنب التنوع في حركات الشخصيات الأشكال.
٧	تحاشي الحركات القوية في تجسيد صور الأشخاص على اللوحة.
٨	عدم التقيد بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم الواحد.
٩	الالتزام بأوضاع محددة في تصوير الشخصيات وخاصة الآلهة منهم والملوك والنبلاء.
١٠	تمييز الشخصيات بانارات الشرف الدالة عليها.
١١	ترديد الأشكال المتناظرة بشكل منتظم داخل المشهد الواحد.
١٢	عدم التقيد بالعلاقة الزمانية والمكانية بين أجزاء المشهد الواحد.
١٣	الحضور المميز لطبيعة مصري في تصاوير قبور مصر القديمة.
١٤	تصوير روح الإنسان (الكا) بشكل طائر مميز أو زهرة اللوتس أو بأشكال أخرى وتحديد مسارها نحو الخلود.
١٥	تجسيد جميع النشاطات اليومية والهوايات المفضلة التي فيها صاحب المقبرة في حياته الدنيا.
١٦	المساحات الواسعة التي شغلها مناظر توفير القوت والغذاء وتقديم القرابين في مقابر المصريين القدماء.
١٧	تصوير الآلهة بأجسام آدمية ورؤوس حيوانية.
١٨	التأكيد على الفيضان النيلي وشخصية (اوزيروس) كرمز للحياة الجديدة في مصورات مصر القديمة.
١٩	تصوير محكمة المتى بميزات الحق وشخصها ونصابها الكامل من الآلهة.
٢٠	تجسيد مشاهد من مسيرة الإنسان بعد الموت في كتاب الموتى الذي يدفن بين ساقي المتوفي في مقبرته.
٢١	تكرار صورة قارب الآله (رع) إله الشمس وهو يجوب السماء برحلته اليومية من الشرق إلى الغرب لتلحق به أرواح الملوك في الرحلة الخالدة.
٢٢	تجنب مظاهر الرقة وخفة الجزاء والاكتثار من نقاط التحمل في رسومات دولة مصر القديمة.

المحور الثاني: فكرة الخلود في فن التصوير المصري القديم- مجسدة بالمضمون

ت	الفقرات	البدائل	درجة الحدة
		غالباً	نادراً
		أحياناً	

١	إن الحياة الأخرى في فكر الإنسان المصري القديم لا تختلف عن الحياة الدنيا بل هي على غرارها.
٢	أن طبيعة مصر هي الطبيعة التي سيعيش الإنسان حياته الأخرى بين ربوعها.
٣	شكل الغذاء الهاجس الرئيسي للإنسان في حياته الأخرى فهو ضرورة من ضرورات الحياة في العالم الآخر.
٤	صور المقبرة تجسد شكل الحياة الأخرى التي يتمناها صاحبها.
٥	صور المقابر ستتحول ذات يوم إلى حقائقها الحية بتعاويز الكهنة الجنائزية أو تعاويز كتاب الموتى.
٦	خضوع فن التصوير المصري القديم للأطر والحدود التي وضعتها السلطة الكهنوتية المشرفة لآليات عقيدة الخلود.
٧	استخدام الرموز المعبرة عن الأفكار والمفاهيم والحقائق السائدة لفكرة المشهد.
٨	الرغبة في بلوغ حقيقة الأشياء عند تصويرها.
٩	استخدام أقسى الجدران صلابة واعتماد التقنيات الخاصة في معالجة تلك الجدران والرسم عليها.
١٠	استخدام ألوانا لم يزل تركيبها الكيميائي مجهولا لحد الآن.
١١	عبرت تصاوير مصر القديمة عن الروعة والجلال والدوام والانتظام، والوضوح والخلود.
١٢	مراعاة قدرة تصاوير ونقوش مصر القديمة على مقاومة عوامل الطبيعة والزمن.
١٣	التعبير عن البشر والابتهاج والهدوء والاستقرار والتمسك بالتقاليد.
١٤	استخدام العلامة الهيروغليفية (رمز الحياة) بكثرة في تصاوير مصر القديمة كإشارة للحياة الأخرى.
١٥	تكرار مشاهد التحنيط للحفاظ على الجثة كشرط أساسي لخلود صاحبها.
١٦	التعبير عن عدم تساوي الأرواح في الدار الأخرى، فأرواح الآلهة والملوك مقرها السماء، أما أرواح العامة فلا تطمح في أكثر من ممارسة حياتها كما الفتها في الدنيا.
١٧	الدلالات العقائدية لمحاكات الشبه في تصاوير الأشخاص. الإشارة إلى فيضان النيل كتعبير عن الحياة المتجددة.
١٨	المكانة التي شغلها (أوزيريس) في تصاوير مصر القديمة.
	اهتمام الفنان بالغاية النفعية (العقائدية) لتصاويره أكثر من اهتمامه بالجانب الجمالي لتلك التصاوير.

					۱۹
--	--	--	--	--	----