وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم التاريخ

العنوان

الدين والفن في مصر القديمة

3200-1085 ق،م

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ القديم

إعداد الطالبة:
صبيحة أوكيل

لجنة المناقشة:

شافية شارن:.....رئيسا

بلقاسم رحماني:.....مقررا

مصطفى فيلاح:.....عضوا

عزيز طارق ساحد.....عضوا

السنة الجامعية: 2009/2008

شكر

أشكر الله العلي القدير وأحمده حمدا كثيرا الذي أمدني بالقوة والعزيمة للإنجاز هذا العمل المتواضع.

فلم يكن ليَبرُوَ عملي هذا على ما هو عليه لو لم تتواضع لدعمه جهودا قيمة، لتجود بما من شأنه أن يساعدني على المضي وفقا للأفكار نيرة رسمت لي المحور المستقيم، وليس لي سوى أن أقف أمام كل هذا وقفة إجلال واحترام وتقدير للأستاذي المشرف بلقاسم رحماني

الذي لم يبخل عليّ يوما بتوجيهاته ونصائحه القيّمة، وصبره عليّ، ومساندته لي من أجل إتمام هذا العمل الذي سطره من بدايته إلى آخر نقطة وُضعت فيه رغم انشغالاته الكثيرة، فكل الشكر لك أستاذي.

وأجد لزاما عليّ هنا أيضا توجيه عظيم الشكر للجنة المناقشة لتفضلها بقبول مناقشة هذا العمل المتواضع.

كما اشكر أساتذة وموظفي قسم التاريخ، بالإضافة إلى عمال المكتبة الجامعية خاصة وكل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

الإهداء

لا يسعني اليوم سوى أن أجزل بالشكر إلى كل من انتظر معي فرحة هذا النجاح ودعمني بكل طيب نفيس.

واستهل الأخيار بأخيرهم، إلى من ثبتا يدايا على مقود الحياة ووضعا بداخلي لبنة التحدي والإصرار وصليا لأجلي بخشوع، إلى والداي العزيزان لكما مني أعز شكر وأوفى امتنان.

إلى أعز من منحتني الحياة، أخي العزيز الذي صقل بداخلي حب النجاح وأنار من كده أمامي درب الفلاح "فاتح".

إلى أغلى الغوالي، إلى من جعلتني أرى من بصيص الأمل نوراً ساطعاً ومن خيط النجاة حبلاً متيناً أمدني بالحياة كما الوريد "زهيرة".

إلى أختي ومثلي وقدوتي ومنارى الذي أهتدي به "حميدة".

إلى إخوتي وأخواتي الّذين تأجج بداخلهم انتظار زهرة عملي هذا أن تثمر، إلى كل أفراد العائلة الكريمة خاصة عمي وخالتي وأولادهما أخص بالذكر "ريمة".

إلى أصدقائي وأخواتي في الميدان الذين خطوا معي كل خطوة، وتابعوا وإياي كل وصلة من وصلات عملي، وأخص بالذكر رفيقة الطفولة "سامية".

أرفع هذا العمل وكلي فخر واعتزاز.

مقدمة

عرف العالم القديم عدة حضارات أبهرت العالم اليوم بمخلفاتها المادية والمعنوية في مختلف المجالات، ومن بين هذه الحضارات نجد حضارة مصر التي عرفت تداول الأسرات على الحكم ابتداء من الأسرة الأولى وصولا إلى الأسرة الثلاثين، وعرفت خلال هذه الفترة تشييد الأهرامات، والآثار الموجودة اليوم في المتاحف من رسومات وأدوات ومومياوات خير شاهد على هذه الحضارة.

وقد احتفظ علم الآثار من بقايا مصر القديمة بالشيء الكثير الذي يرتبط بالدين أكثر من ارتباطه بالحياة الدنيوية، وهذه المادة الدينية هي في الأعم جنائزية الطابع، كما إن معظم المدن والقصور لم يتم الكشف عنها بعد لصعوبة الوصول إليها أثناء عمليات التنقيب كونها شيدت في عصور ماضية مقارنة بالقبور التي أقيمت في الصحراء بعيدا عن المناطق الآهلة بالسكان بمواد أكثر صلابة منحتها فرصة البقاء.

إن هذه الحضارة حيّرت علماء الآثار والباحثين والمؤرخين منذ القدم بما أحاط بها من ألغاز واكتنفها من غموض، فكلما حاولوا كشف النقاب عن جانب من جوانبها أضفى إلى جوانب أخرى زادتها غموضاً، وذلك جعل المؤرخين يفسرونها بالطلاسم السرية والرموز السحرية، وحاولوا ربطها بالأساطير، فقد نسبوا كل إعجاز أو عمل خلاق أو ظاهرة غير طبيعية من عناصر الحضارة وعلومها إلى السحر الذي كان جزءا من الدين.

لقد اخذ الدين الاهتمام الأكبر من حياة المصريين، وقد كان للمعتقدات الدينية أثر كبير في حياتهم، ولعل أهمها اعتقادهم في حياة ثانية بعد الموت، بل عدوه فترة قصيرة ينتقل بعدها الفرد إلى حياة أبدية على غرار الحياة الدنيا، لذلك استهدفوا عن وعي الدوام بقبورهم، وهذا ما تكشف عنه عبارة دار الخلود، التي تستخدم كثيرا للدلالة على القبر؛ حيث يعتبر هذا الأخير خير وسيلة لتحقيق هذا الدوام.

وقد خلفت الحضارة المصرية كذلك فناً يمتاز بجمال كبير؛ حيث كان من بين الوسائل التي استخدمها المصري للتعبير عما يوجد بداخله، ومنحه مكانة لا تقل عن مكانة الدين في نفوسهم، وهذا ما رفع من قيمة الفن ومكنه من الوصول إلى حد عجز العلماء حتى الآن عن

تفسير بعض جوانبه، ولمعرفة إن كانت هناك علاقة بين الفن والدين وجـــب الإجابـــة عـــن التساؤلات التالية:

-كيف كانت نشأة الدين عند المصريين القدامى، وما هي أهم المعتقدات والطقوس التي عرفوها ؟

-كيف نشأت الفنون في مصر القديمة، وما هي أهم الفنون التي عرفها المصري القديم؟.

-هل هناك علاقة بين الدين والفن في حضارة مصر الفرعونية؟ وما هي الفنون التي أثر فيها الدين؟

- هل كان لتغير المعتقدات الدينية علاقة بتطور الفن المصري القديم؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

العهد القديم: هو الجزء الأول من الكتاب المقدس، يقال: إنه نسخ ابتداء من القرن العاشر والتاسع ق.م في مكان يدعى "هضبة يهوذا"، والأرجح انه كتب بعد النفي البابلي سنة 586 ق.م، على يد رجال الدين اليهود، إن أهمية هذه الأسفار تكمن في كونها وثيقة تاريخية، لا يمكن الاستغناء عنها في دراسة تاريخ الشرق الأدنى القديم عامة، وقد وجدت العديد من الأسفار التي تناولت الشعب المصري وفراعنته لان اليهود عاشوا بمصر أيام النبي يوسف عليه السلام إلى غاية خروجهم مع سيدنا موسى عليه السلام[1].

القرآن الكريم: كلام الله ووحيه المنزل على خاتم الأنبياء محمد ﷺ المكتوب في المصحف المنقول إلينا بالتواتر، قال تعالى: ﴿وَإِنَّهُۥ لَتَنزِيلُ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿١٩٢﴾ نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ ﴿١٩٣﴾ عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ ٱلْمُنذِرِينَ ﴿١٩٤﴾ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ ﴿١٩٥﴾﴾[2]، فبالرغم من أن القرآن الكريم ليس كتاب تاريخ، كما ذهب إليه العديد من المستشرقين إلا أنه

(1)- محمد بيومي مهران، بنو إسرائيل، ج3، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص 11، 12.

(2)- سورة الشعراء، الآية 192-195.

تناول العديد من قصص الأنبياء، والملاحظ أن القرآن الكريم انتهج منهجا مغايرا في قصصه على غرار العهد القديم، ففي حين نرى العهد القديم يقص علينا جميع قصص الأنبياء اقتصر القرآن على البعض وأعرض عن البعض الآخر، لأن هدفه هو العبرة للمصدقين، ومن تلك القصص نجد قصة فرعون مصر مع سيدنا موسى عليه السلام، ودعوته للتوحيد وبذلك تبرز لنا الوضع الديني السائد في تلك الفترة.

هيرودوت (489-425 ق.م): ولد في هاليكارناسوس إحدى المدن اليونانية في جنوب غرب آسيا الصغرى، زار العديد من بلدان الشرق الأدنى القديم منها مصر حوالي 448 ق.م التي مكث بها حوالي أربعة أشهر؛ حيث قام بتدوين كتابه التاريخ سنة 444 ق.م وقسمه إلى تسعة أجزاء، خص الجزء الثاني منه بمصر وتحدث عن جغرافيتها وأهم مدنها والأحداث التي تعرضت لها، وأعمال ملوكها، كما وصف بعض معابدها والطقوس التي كانت تقام للآلهة، وكذا الجانب الاجتماعي مثل عادات المصريين القدامى[1].

ديودور الصقلي(80-30 ق.م): مؤرخ يوناني عاش في نهاية القرن الأول ق.م، زار مصر في عام 59 ق.م، وصنف مجلداً في التاريخ العالمي بعنوان "المكتبة التاريخية" استعرض في الكتاب الأول منه تاريخ مصر القديمة بذكر الأساطير والملوك والعادات، وقد جاء عمله هذا كحوصلة لأعمال من سبقوه وخاصة هيرودوت، إلا أنه يتميز عنه في كونه كان أكثر منه موضوعية وواقعية، حيث بدأ تاريخ مصر بأول ملوكها وليس بالآلهة، كما تطرق إلى مختلف جوانب الحضارة المصرية السياسية والاجتماعية والدينية، ومع أنه وقع في بعض الأخطاء كجعله مدينة "طيبة" سابقة لتأسيس مدينة "منف"، إلا أن كتابه يعد جد هاما خاصة

(1)- أحمد أمين سليم وسوزان عباس، **دراسات في تاريخ مصر الفرعونية:** منذ أقدم العصور حتى بداية الدولة الحديثة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د. ت)، ص 16.

ابتداء من القرن الخامس ق.م، كما تميز أسلوبه في الكتابة بإتباع التحري عن الحقائق ولو أنها بمفهوم ذلك العصر[1].

بليـــــن (23- 79م): هو عالم روماني عاش في القرن الأول ميلادي، شغل وظائف مهمة في روما وكان مقربا من الإمبراطور، لم يبق من أعماله إلا كتاب "التاريخ الطبيعي" (Naturalis historia) الذي انتهى من تأليفه سنة 77م، والأوْلى أن يطلق عليه "تاريخ الطبيعة"، وهو عبارة عن موسوعة شملت الإنسان والحيوان والنبات والجماد وهو ينقسم إلى 37 كتاب، منها أربعة كتب تناولت موضوع الجغرافيا وهي الكتب من 3 إلى 6 بالإضافة إلى ذكره قناة النيل- البحر الأحمر- وأهميتها بالنسبة لمصر[2].

أما بالنسبة للمراجع فقد استعنت بمجموعة من الكتب المختصة في تاريخ الدين المصري، أهمها كتابات: خزعل الماجدي، فراس السواح، ياروسلاف تشرني وأدولف إرمان، أما عن الفن فقد اعتمدت على كتابات: ثروت عكاشة، زهير صاحب، عفيف بهنسي وأرنولد هاوزر.

هذا ويرجع اختياري لهذا الموضوع المتمثل في دراسة العلاقة بين الدين والفن في مصر القديمة إلى عوامل رئيسية، في مقدمتها أن معظم ما كتب عن مصر كان بأقلام مصرية ما يعني أن الجانب الموضوعي يكون فيها نسبياً، إضافة إلى شغفي الكبير بالحضارة المصرية ومعرفتي بوجود علاقة بين الدين والفن في مصر القديمة، ضف إلى تميز هذه الأخيرة عن غيرها من الحضارات في كثير من المجالات ما جعلها محل اهتمام الكثير من الدارسين الذين تطرقوا بإسهاب لكل جوانب هذه الحضارة خصوصا الجانب الديني، والذي يعتبر محرك حياة المصريين القدامى، غير أن هذه الدراسات لم تتناول العلاقة بين الدين والفن بل تناولت كل جانب على حدى وإن وجدت فقد حملت بعض الإشارات فقط دون تفصيل، كما أن بعضها اقتصر على نوع من الفنون دون غيره مثل العمارة والنحت

(1)- محمد بيومي مهران، **الثورة الاجتماعية الأولى في مصر الفراعنة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص68، 69.

(2)- سيد كريم، لغز الحضارة الفرعونية، ص10-11.

والتصوير... وأُهملت أنواعا أخرى مثل الموسيقى والرقص والتمثيل، وما هذه الدراسة إلا محاولة لتسليط الضوء والربط بين الدين والفن المصري القديم، ومعرفة كيف أثر كل منهما على الآخر وإلى أي مدى كان هذا التأثير.

وعن المنهج الذي اتبعته فإن مثل هذه الدراسات تتطلب الاعتماد على المنهجين الوصفي والتحليلي، لأنه يتم من خلالهما جمع وعرض المعلومات، وتحليلها قدر الإمكان، ومن ثم الخروج باستنتاجات وإجابات تزيح الغموض عن الإشكال المطروح، وعليه يعد هذين المنهجين الأنجع لتحقيق المبتغى من الدراسة.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول ومدخل، تناولت في هذا الأخير الإطار الجغرافي للحضارة المصرية، من خلال التطرق إلى موقع مصر، والأرض والتعريف بالنيل والمناخ لما تكونه هذه العناصر من مقومات طبيعية بالنسبة لمصر، ساهمت في تطور الفن وعايشت تطور المعتقد، وفي المبحث الثاني منه تناولت الإطار التاريخي من خلال التطرق إلى فترات تعاقب الأسرات على حكم مصر القديمة.

أما فيما يخص الفصول فقد عنونت الفصل الأول بـــ: الـدين المـصري القـديم، وتطرقت من خلاله إلى طبيعة الدين الفرعوني القديم، من خلال مفهومـه وتطـوره، أمـا المبحث الثاني فتناولت فيه بنية الدين المصري: من آلهة وكهنة وأساطير، أما المبحث الثالث فتطرقت فيه إلى الطقوس التي عرفها المصريون القدامى، وتطرقت إلى كل هذه العناصـر لما لها من تأثير على الفن، أما بالنسبة للفصل الثاني فقد عنونته بـ: الفن المصري القـديم، الذي قسمته بدوره إلى خمسة مباحث: تناولت في المبحث الأول طبيعة الفن المصري القديم، مفهومه وتطوره واهم الخصائص التي ميزته عن باقي الفنون، وفي المبحث الثاني عالجـت أهم المدارس الفنية، أما في المبحث الثالث فقد تطرقت إلى القوانين التي استند عليهـا الفـن المصري القديم، وفي المبحث الرابع قمت بتعريف الفنانين المصريين القدامى والتقنيات الفنية التي اعتمدوها، وفي المبحث الأخير تناولت المواد والوسائل التي استخدمها الفنان المصري القديم.

أما الفصل الثالث المعنون بـــ: تأثير الدين في الفن المصري القـــديم، درســـت فيـــه العلاقة التي تربط بين الدين والفن، من خلال الجمع بين المعتقدات والطقـــوس والاســـاطير التي عرفها المصري القديم، وكيف جسدها الفنان في مختلف الفنون، فتناولت فـــي المبحـــث الأول العمارة وتأثير الدين فيها، علما أن العمارة ثلاثة أنواع: دينية ودنيوية وحربية، غيـــر أن دراستي شملت الدينية منها، كون تأثير الفن كان جليا فيها، بالإضافة إلى أنهـــا الوحيـــدة التي بقيت شاهدةً على التأثير لأن المصريين القدامى حرصوا على بقائهـــا، وفـــي المبحـــث الثاني تطرقت إلى تأثير الدين في فن النحت بنوعيه، أما المبحث الثالث فقد فصلت فيه تأثير الدين في الفنون التشكيلية كالرسم والتصوير والزخرفة، بينما المبحث الرابع تناولت فيه تأثير الدين في الفنون الاستعراضية المتمثلة في الموسيقى، والرقص، والغنـــاء، والتمثيـــل، وفـــي المبحث الخامس والأخير حاولت تسليط الضوء على تأثير الدين في بعض الفنون التطبيقيـــة التي عرفها المصري القديم كالحلي والمجوهرات والأواني والأثاث التي كان الغرض منهـــا جنائزي.

إلا أن مثل هذا النوع من الدراسات لا يخلو من صعوبات، فقد واجهتني صعوبات جمة أذكر منها: عامل الزمن الذي لا يكفي لإنجاز بحث بالمستوى العلمي المطلوب، خاصـــة وأنّ الموضوع يتناول عناصر هي في حد ذاتها تحتاج لأن تكون وحدها محل دراســـة، فالـــدين المصري القديم يقتضي التفصيل فيه تأليف مجلدات، ناهيك عن الفن الذي نال اهتماما كبيـــرا من قبل علماء الآثار والمؤرخين إلا أن البحث فيه يبقى مجالاً خصبا، كون ما تخبـــؤه ارض مصر من آثار لم يكشف عنه بعد من طرف المنقبين، ضف إلـــى ذلـــك هـــذا النـــوع مـــن المواضيع يتطلب معاينة جوانب منه عن قرب أي مشاهدة الآثار المادية في مكان تواجـــدها، وبالتالي يصبح لدى الباحث القدرة على تحليل الأحداث وربطها ببعـــضها والتوصّـــل إلـــى إعطاء أراء واستنتاجات منطقية وتحليل علمي واستخلاص الأدلة بشكل أفضل، وعدم إلمامي باللغات الأجنبية بشكل واسع ما كون صعوبة في الترجمة مع عامل الوقت، وفـــي الأخيـــر أتمنى أن تساهم هذه الدراسة ولو بالقيل في إثراء البحث العلمي.

مدخل

الإطار الجغرافي والتاريخي لمصر القديمة

I. الإطار الجغرافي لمصر القديمة.

1. الموقع.
2. الأرض.
   - أ. مصر السفلى.
   - ب. مصر العليا.
   - ج. الصحراء.
3. النيل.
4. المناخ.

II. الإطار التاريخي لمصر القديمة.

1. العصر العتيق (3200-2690 ق.م).
2. الدولة القديمة (2690- 2180 ق.م).
3. الدولة الوسطى (2060- 1785 ق.م).
4. الدولة الحديثة (1580- 1085 ق.م).

مدخـــــــــــل:

أطلق المصريون على مصر اسم "كمت" (kmt) بمعنى الأرض الـسوداء، مفرقينهـا بذلك عن الصحاري المحيطة بها، والتي عرَفوها باسم "دشرت" (Dsrt) أي الحمـراء، وقـد ذكرها أحد الفراعنة[1] في قوله: «علمت على أن تكون "كمت" بأهلها فوق كل أرض» بينمـا يقول آخر أنه: «ثمرة من ثمرات كمت»[2].

كذلك لقبت مصر بـ"الأرضان"[3] أو "تاوي" وهي تسمية جغرافية تعني الدلتا والصعيد اللذين شكلا معاً أرض مصر، وأُضيف إليها نعوتاً شعرية عديدة فوصفوها على أنها "ايزه رع" بمعنى عين رع و"وجات" بمعنى السليمة، وكذا "وجات نفرو" بمعنى عين الأرباب السليمة، وكذلك "اترتي" بمعنى ذات المحاربين، ويبقى أشهر أسمائها في العالم الخارجي "جيبتوس" نسبة إلى الإله "جب بتاح"[4]، الذي ذُكر في التوراة في سفري التكوين والخروج[5].

وقد أتى ذكر مصطلح مصر في القرآن الكريم في قوله تعالـى:﴿ فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوَىٰٓ إِلَيۡهِ أَبَوَيۡهِ وَقَالَ ٱدۡخُلُواْ مِصۡرَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ ﴿٩٩﴾ ﴾[6]، ويرى المفسرون أن

---

(1)- فراعنة: جمع فرعون، أصلها "بيرع" بمعنى البيت الكبير أو البيت الملكي، ولم تكن هذه الكلمة من ألقاب الملك قديما، وأول ظهور للمصطلح في التوراة كان في سفر التكوين (12: 15-20)، ويرى بعض المؤرخين أن الفترة الفرعونية تعني الفترة التي بدأت من توحيد مصر السياسي، أي مع بداية عصر الأسرات، في حين يرى آخرون أن هذه الفترة مقترنة بظهور مصطلح فرعون والتي يرجعونها إلى ما بعد عصر يوسف عليه السلام، بمعنى بعد عصر الدولة الوسطى بما لا يقل عن مائتي سنة تقريباً أي ابتداء من عصر الملك أخناتون. أنظر: أحمد محمد عوف، **أحوال مصر من عصر لعصر**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، ص11-12. أنظر كذلك: بلقاسم رحماني، **الأسماء القرآنية القديمة في ضوء الدراسات الآثرية الحديثة**، مجلة السراط، 2009، ص118.

(2)- محمد بيومي مهران، **الثورة الاجتماعية الأولى في مصر الفراعنة**، دار المعرفة الجامعية، مـصر، 1999، ص12.

(3)- جون ولسون، **الحضارة المصرية**، تر: أحمد فخري، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1995، ص46.

(4)- سيد كريم، **لغز الحضارة الفرعونية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1969، ص5.

(5)- سفر التكوين (12: 10-14، 47: 6،11،13،15). سفر الخروج (1: 1، 5، 8، 15- 18)

(6)- سورة يوسف، الآية:99.

يوسف آوى أبويه إليه، وقال: اسكنوا مصر إنشاء الله آمنين مما كنتم فيه من الجهد والقحط[1]، كذلك آتى ذكرها في نفس السورة في قوله تعالى: ﴿ وَنَادَىٰ فِرْعَوْنُ فِي قَوْمِهِۦ قَالَ يَٰقَوْمِ أَلَيْسَ لِي مُلْكُ مِصْرَ وَهَٰذِهِ ٱلْأَنْهَٰرُ تَجْرِي مِن تَحْتِيٓ ۖ أَفَلَا تُبْصِرُونَ ﴿٥١﴾ ﴾[2]، ويؤكد ذلك تفسير إبن كثير بقوله فقد آوى إخوة يوسف وأبويه إليه بعد أن كانوا بالعربات من أرض فلسطين "بلاد كنعان" نزولاً بأرض مصر[3].

هذا ولم تحظ أرض في القرآن الكريم بالوصف والتكريم الذي حظيت به مصر؛ حيث صوّرها الله سبحانه وتعالى جنة في الأرض في قوله تعالى: -عندما أُخرِج فرعون من مصر-: ﴿ كَمْ تَرَكُواْ مِن جَنَّٰتٍ وَعُيُونٍ ﴿٢٥﴾ وَزُرُوعٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ ﴿٢٦﴾ وَنَعْمَةٍ كَانُواْ فِيهَا فَٰكِهِينَ ﴿٢٧﴾ ﴾[4]، ويرى المفسرون في وصف الجنان على حافتي النيل فيقولون: الجنات يقصد بها البساتين، بينما العيون والزروع هي الأنهار والآبار، في حين يقصد بالمقام الكريم المساكن الأنيقة والأماكن الحسنة، ويقصد بقوله نعمة كانوا فيها فاكهين عيشة كانوا يتفكهون فيها فيأكلون ما شاءوا ويلبسون ما أحبوا، مع الأموال والجاهات والحكم في البلاد[5]، وذلك ما ذهب إليه جل المؤرخين الذين وصفوا خيرات مصر وجغرافيتها، وكيف كان لذلك الدور في رسم نهج حياة المصريين وتوجيه حضارتهم، فقد كانت سمة من السمات المميزة للحضارة القديمة.

(1)- ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، م8، تحق: مصطفى السيد محمد وآخرون، مؤسسة قرطبة، الجيزة، 2000، ص72-73.

(2)- سورة الزخرف، الآية:51، أنظر: سورة يوسف، الآية:21، أيضاً: سورة يونس، الآية:87.

(3)- إبن كثير، المرجع السابق، ص ص72- 75.

(4)- سورة الدخان، الآية:25-27.

(5)- إبن كثير، م12، المرجع السابق، ص342-343.

I.الإطار الجغرافي لمصر القديمة:

1.الموقع:

تقع مصر في الزاوية الشمالية الشرقية من القارة الأفريقية، تحدها شمالًا أوربا من جهة البحر المتوسط[1]، أو ما كانت تطلق عليه النصوص المصرية القديمة "واجور" بمعنى الأخضر العظيم، بينما تحدها شرقاً آسيا من جهة البحر الأحمر أو ما كانت تطلق عليه النصوص المصرية القديمة أحياناً "شن ور" (snwr) بمعنى البحيرة العظيمة" أو "بانو-ن-اياتبت" وتعني المياه الأزلية لبحر الشرقيين[2]، بينما من الجهة الغربية والجنوبية فهي تقابل أفريقيا، وبذلك تعتبر مصر بوابة إفريقيا نحو القارة الأوروبية، ومعبراً للقارة الأسيوية نحو القارة الإفريقية عبر شبه جزيرة سيناء[3]، هذا وتمتد مصر فلكياً فيما بين دائرتي عرض20º، 31º وخطي طول25º، 35º شرق غرينتش، وهي تشغل حيزاً جغرافياً وتابعتها الصغيرة سيناء أكثر من مليون كم^2[4].(أنظر الخريطة رقم 1 ص 187).

2.الأرض:

وصف هيرودوت طبيعة مصر قائلاً: «فقد شاهدت أن مصر تمد في البحر دون غيرها من الأراضي المتاخمة، أصداف البحر ترى فوق الجبال... والرمال لا ترى في

---

(1)- Ian Shaw, **Le Pays noir le pays rouge in Egypte:**Terre de civilisation, sous la direction de Jaromir Malek, trad: Claude Grozier- Brolet, Bordas, Paris, 1993, p13.

(2)- علاء الدين عبد المحسن شاهين، **التاريخ السياسي والاجتماعي والحضاري لمصر الفرعونية**، ط2، (د.ن)، (د.م)، مصر، 2006، ص194.

(3)- سيناء: أرض المناجم كانت تابعة لمصر منذ عهد زوسر، سميت في النصوص المصرية القديمة بمدرجات الفيروز، يحدها غرباً خليج السويس وإلى الجنوب البحر الأحمر وإلى الشرق والجنوب الشرقي خليج العقبة. أنظر: محمد بيومي مهران، **المدن الكبرى في مصر والشرق الأدنى القديم**، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص80.

(4)- روبين فيدين، **مصر أرض الوادي**، تر: عنايات حسين طلعت، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2001، ص1.

مصر إلا على سلسلة الجبال التي تقع فوق "ممفيس"[1]، وقد لاحظت علاوة علـى ذلـك أن مصر تربتها لا تشبه بلاد العرب التي على حدودها (شبه الجزيرة العربيـة) ولا ليبيـا ولا سورية، بل إن تربتها بها شقوق لأنها مكونة من رواسب الطمي التـي جلبهـا النهـر مـن إثيوبيا»[2]، ومن الملفت للنظر انقسام مصر جغرافيا إلى وحدتين أساسـيتين: همـا مـصر السفلى ومصر العليا بالإضافة إلى الصحاري المحيطة بها.

أ.مصر السفلى: وتسمى أيضاً أرض الشمال أو الوجه البحـري، تمتـد بطـول 180 كلـم، وعرض يصل إلى 280 كلم من منف[3] إلى غاية البحر المتوسط، وهـو الإقلـيم الخـصب المعروف بالدلتا، تتسع أراضيه الزراعية إلى درجة كبيرة، وتكثر فيه المستنقعات كما تتخلله البحيرات والقنوات[4]، وقد نتج هذا الإقليم عن تراكم رواسب الفيضانات في بداية المرحلـة الجيولوجية الرابعة. (أنظر الخريطة رقم 2 ص 188).

ب.مصر العليا: وتسمى أيضاً الوجه القبلي أو أرض الجنوب (الـصعيد حاليـاً)، وهـي واد طويل ضيق يتراوح عرضه ما بين 6 و30 كلم[5]، وينحصر بـين صـحراوين (السلـسلة العربية في الشرق، والسلسلة الليبية في الغرب)، وجميع بلدانه لا تبتعد عـن النيـل، وفـي الوقت ذاته تتصل بالصحراء التي تحدها والتي تقع على امتداد النهـر مـن الجنـوب إلـى الشمال[6]. (أنظر الخريطة رقم 3 ص 189).

---

(1)- ممفيس (Memphis): أو منف "من نفر" تقع عند قمة دلتا النيل، أي بالملتقى الطبيعي لكل من مصر العليا ومصر السفلى، كانت عاصمة مصر عندما أسسها مينا، قامت على مدى السنين من التاريخ المصري بدور مهم كما كانت من أهم المناطق الأثرية تضم كل من سقارة، دهشور، وميدوم، الجيزة، أبو صير وزاوية العريان، حاليا البدر شين وميت رهينة. أنظر:

John Bain et Jaromir Malek**, Atlas de l'Egypte ancienne**, Fernand Nathan, Paris, 1981, p12.

(2)- هيرودوت، **هيرودوت يتحدث عن مصر**، تر: محمد صقر خفاجة، دار القلم، مصر، 1966، الفقرة12.

(3)- جوهر حسن، **مصر الخالدة**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969، ص46.

(4)- محمد أبو المحاسن عصفور، **الشرق الأدنى قبل العصور التاريخية**، مطبعة المصري، مصر، 1962، ص29.

(5)- J. A. Wilson, **l'Egypte vie et mort d'une civilisation**, préface de George/ posouer, Arthaud, Paris,1961, p32.

(6)- جون ولسون، المرجع السابق، ص46.

جـ.الصحراء: شكلت الصحاري المحيطة بمصر حصونا منيعة لا يستطيع أحـد أن يحـيط بمداها البصر، نعَم من ورائها السكان بالكثير من الأمن[1]، بالإضافة إلـى الخيـرات التـي حوتها وانتفع بها المصريون، وذلك ما أكده ديودور الصقلي الذي قال: «إن مصر محـصنة بالطبيعة من كل الجوانب»[2].

كما لعبت كل من شبه جزيرة سيناء والصحراء الـشرقية دوراً هامـاً فـي تـاريخ الحضارة المصرية، باعتبارها محطات عبور مبكرة للهجرات البشرية القادمة مـن شـمال غرب إفريقيا إلى حوض واد النيل، بالإضافة إلى دورها الهام في تزويد مـصر بالمعـادن والأحجار التي زخرت بها عمائرها التي ظلت شاهدة عليها آلاف السنين[3]، والتـي كانـت عاملاً دافعاً لازدهار الفن الذي وصلت إليه.

3.النيـــــــل:

كان للنيل الدور الفعال في ازدهار الحضارة المصرية القديمة، فقد كـان لـه الـدور الأساسي في تخصيب الأرض بفضل ما يجلبه من ماء وغرين وما يوفره من بيئة طبيعيـة، ولولاه لبقي ذلك الركن صحراء هامدة مكملة للصحراء الإفريقية[4]، (أنظر الخريطة رقـم 4 ص 190)، وذلك ما أكده هيرودوت بقوله: "أن مصر هبة النيل"[5].

وترجع تسمية النيل للفظة "نيلوس" (Nilus) التي أطلقها اليونان على هذا النهر والتي تعني النهر ذو اللون الطيني[6]، بينما أطلق عليه المصريون القدامى "ايتروـ عا" أي النهـر العظيم، وجعلوا له اسما مقدسا هو"حعب" أو "حعبي"، ومثيلها في العربية "عب" التـي تعنـي

---

(1)- صبحي الشاروني، **فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993، ص52.

(2)- Diodore de Cicile, **Bibliothèque**, trad: Ferdinand Holfer, 3ed, Hachette, Paris, (S.D), I, 30, 31.

(3)- Nicolas Grimal**, Histoire de l'Egypte ancienne**, Librairie Thèmes, Paris, 1988, p25.

(4)- أنور الرفاعي وشاكر مصطفى، **معالم الحضارات في الشرق والغرب**، دمشق، 1947، ص19-20.

(5)- Hérodote, **Histoire Universelle**, livre II, trad: E. Le Grand, Les Belles Lettres, Paris, 1936, 17

(6)- محمد عبد الفتاح وهيبة، **مصر والعالم القديم:** جغرافية تاريخية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص224.

البحر، غير أنه لم يقصد بحعبي أو حابي (Happy) النهر المقدس بل ذلك الإله والروح التي تكمن وراء هذا النهر العظيم.

حاول العديد من المكتشفين إيجاد منابع هذا النهر، وبعد محاولات متكـــررة توصـــلوا إلى أن منابعه ببحيرة فيكتوريا في أوساط إفريقيا (أوغندة، تنجانيقا) إذ يهبط منهـــا إلـــى أن يصل إلى بحيرة "ألبرت نياترا"[1]، ثم ينحدر بعد ذلك ليتـــصل بنهـــر الـــسوباط (ذو اللـــون الأبيض) الذي يسمى النيل الأبيض، ويلتقي عند الخرطوم بالنيل الأزرق الذي تغذيه بحيـــرة تانا في مرتفعات إثيوبيا، وعلى بعد 322 كلم من الخرطوم يتصل بآخر روافده هـــو نهـــر عطبرة أو النهر الأسود، الذي يرفد من شمالي مدينة ميروة (مروى الحالية)، ويتـــابع النيـــل مسيره شمالا محاذيا جبل بركال، وعند وادي حلفا يدخل أراضي النوبة فأســـوان (805 كلـــم عن البحر)، أين يتشكل الشلال أو الجندل الأول، وشمال القاهرة يتفرع النيل إلـــى فـــرعين: هما دمياط في الشرق ويبلغ طوله 245 كلم، والرشيد في الغرب وطوله 236 كلم[2].

بيد أن المصريين القدامى لم يتعرفوا إلى منابع النيل الأصلية، كما أنهم كانوا يجهلون الأسباب الحقيقية لفيضاناته السنوية، إذ اعتبروه لغزاً دينياً أو عملاً من أعمال الآلهة، خاصة وأن هذه الفيضانات كانت تحصل في فصل الصيف[3]، وقد ربط المصريون النيـــل بالإلـــه أوزير "أوزيريس"[4] وأسطورته المشهورة، حيث آمنوا أن هذا الإله هو ماء النيل أو المصدر الذي يستمد منه النيل ماءه، واعتبروا المياه في العقيدة الأوزيرية عرق يـــدي أوزيـــر، وأن

(1)- محمد جمال الدين الفندي، **النيل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص34.

(2)- علاء الدين عبد المحسن شاهين، المرجع السابق، ص5.

(3)- محمد بيومي مهران، **(الثورة الاجتماعية الأولى في مصر القديمة)**، المرجع السابق، ص34-35.

(4)- أوزير: إله مصري في البداية كان إلهاً للطبيعة يجسد روح الخضرة التي تموت مع الحصاد لتولد من جديد عندما تنتعش الحبوب، وبعد ذلك عبد في مصر كإله للموتى، وبلغ المرتبة الأولى في البارثنون المصري. أنظر: جيمس بريتشارد، **نصوص الشرق الأدنى القديمة المتعلقة بالعهد القديم**، تر: عبد الحميد زايد، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1987، ص6.

دموع إيزيس "زوجة أوزيريس"[1] سبب الفيضان السنوي، كما اعتبروا طميه الساكن المـــادة التي صنع منها "خنوم" الإنسان[2].

وقد وجدت نصوص متأخرة تشير إلى وجود عيد سنوي، كان يقام في كـــل أرجـــاء البلاد بصورة مهيبة وعظيمة جداً احتفالاً بفيضان النيل، وقد ارتبط هـــذا العيـــد بأســـطورة أوزيريس، فقد كانت تحمل فيه تماثيل إله النيل عالية في كل المدن والقرى، وتغرس تماثيـــل له في حقول الشعير، كما تقدم القرابين ذبائح الحيوانات وتماثيل لفتيات جميلات[3].

كما لعب النيل دوراً هاما في ربط أقاليم مصر الجغرافية من أواخر عصر مـــا قبـــل الأسرات إلى العصور التاريخية، وساهم في تيسير حركة النقل الملاحي وذلك بالاستفادة من انحدار المياه من الجنوب إلى الشمال، ما سهل نقل البضائع ومواد البناء وكذا المعادن[4].

4.المناخ:

لا ريب في أن الموقع الجغرافي إنما قد أثر في مناخ مصر –إلى حد بعيـــد– فمنـــذ العصر الحجري القديم (الباليوليتي) (Paléolithique) في الألـــف الخـــامس قبـــل المـــيلاد (600000–100000ق.م) كان مناخ مصر حاراً ورطباً بسبب هطول الأمطار بغزارة، لكنه تحول في العصر الحجري الحديث (النيوليتي) (Néolithique) (4500– 3500 ق.م)، حيث قلت نسبة المياه في النوبة[5].

---

(1)– إيزيس: يذهب بعض الباحثين إلى أن كلمة إيزيس تعني كرسي العرش أصلها من الدلتا، وربما ظهرت أول مرة كمعبودة محلية في مدينة "بر–حتب"، كما كانت إلهة سماوية نسبوا إليها وظائف متعددة، وقد استمرت عبادتها طوال معظم العصور الفرعونية، حتى أن عبادتها انتشرت في حوض البحر المتوسط. أنظر: سمير أديب، **موسوعة الحضارة المصرية القديمة**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص218–219.

(2)– روبين فيدين، المرجع السابق، ص5.

(3)– جوهر حسن، المرجع السابق، ص4.

(4)– إسكندر بدوي، **تاريخ العمارة المصرية**، تر: محمود عبد الرزاق وصلاح الدين رمضان، ج1، هيئة الآثـــار المصرية، مصر، 1988، ص16.

(5)– النوبة: تقع إلى الجنوب من مصر وتشمل بلاد الصومال، هذا وتمتد من دنقلة جنوباً حتى جبل السلسلة الشمالي كوم أمبو شمالاً باسم بلاد النوبة وتنقسم إلى جزأين: النوبة العليا وتتبع السودان والنوبة السفلى وتتبع مصر ويفصلها الشلال الثاني عن واد الحلفاء. أنظر: سمير أديب، المرجع السابق، ص824–825.

مدخـــــــــــل:

جفت الأنهر الفرعية في الوديان، فاتسع نطاق الجفاف ليشمل المناطق الموازية للنيل من الجنوب إلى الشمال[1]، وساد بعد هذا الجفاف المناخ المعتدل في الدلتا الذي تميز بـشتاء معتدل الحرارة قليل الأمطار، وصيف حار نسبيا وشمس ساطعة، بينما تميز الصعيد بمنـاخ جاف وحار؛ حيث كان شتاؤه دافئا بينما صيفه شديد الحرارة، فقد كانت ترتفع الحرارة مـا بين شهري جوان وأوت حتى حوالي 40°[2]، غير أنه كان نادر الأمطار فقـد كـان معـدل التساقط يصل إلى ثلاثين يوم في السنة، كما أنه لم يعرف الضباب ولا الجليد[3].

كان لمناخ مصر الأثر الكبير في الدين والفن على حد السواء، فبالنسبة للدين ارتـبط المناخ بالنيل وفيضانه الذي قدّسه المصريون، ما جعلهم يخافون من القحط بعد شح الأمطار، فعبدوا القوة المحركة للفيضان الذي كيَّف مناخ مصر، كما عبدوا السماء الصافية وسـموها الإلهة "حاتحور"[4]، كما كان لنسيم الشمال الذي عمل على تلطيف حرارة الجـو فـي أيـام الصيف، ما يتفق وأماني المصري القديم من أن يتنشق ريح الشمال المضمخ بعبير الآلهة[5].

أما بالنسبة لأثره على الفن فقد كان للسماء الصافية الأثر الكبير في بساطة التـصميم المعماري، والاكتفاء بالضوء النافذ من الأبواب، و من ثم انعدام النوافذ في الحوائط الخارجية خاصة في المعابد؛ حيث أضفت نوع من الظلمة التي تزيد الإحساس بالرهبة المطلوبة مـن الناحية الدينية، وقد جعلوا الحوائط سميكة لمنع التسرب الحراري، كمـا أدى عـدم سـقوط

(1)- محمود أمهز، **محاضرات في تاريخ الشرق الأدنى القديم**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بيـروت، 1972، ص1.

(2)- صالح لمعي مصطفى، **عمارة الحضارات القديمة**، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص11.

(3)- جيمس هنري برستد، **انتصار الحضارة:** تاريخ الشرق القديم، تر: أحمد فخري، مكتبة الأنجلـو المـصرية، القاهرة، 1969، ص65.

(4)- حاتحور: اسمها يعني (حوت، حور) أي مكان أو بيت حورس، حازت منذ عصر التأسـيس وفـي عـصر الأسرات شهرة واسعة كإلهة للسماء، كما كانت تمثل الصورة الأنثوية لحورس، اعتقد المصريون أن موقعها كـان في دندرة أين سميت بالإلهة العظيمة. أنظر: سمير أديب، المرجع السابق، ص354-355.

(5)- محمد أنور شكري، **العمارة في مصر القديمة**، الهيئة المصرية العامة للتـأليف والنـشر، مـصر، 1970، ص38.

الأمطار إلى جعل السقوف مستوية[1]، بالإضافة إلى استغلال اليد العاملة في البنـــاء خـــلال فترة فيضان النيل، بمعنى أن أغلب المنشآت قد أنشئت خلال الفيضان[2].

II. الإطار التاريخي لمصر القديمة:

قسّم مانيتون (Manéthon)[3] الحضارة المصرية إلى عصور وأسرات في قوائمه التي سجل عليها ما وصفه بتاريخ مصر، وقد أخذ عليه المؤرخون المحدثون هذا الترتيب، فقسموا كذلك التاريخ المصري إلى عصور ودول بدءاً من التوحيد الـــذي مثّـــل بدايـــة الأســـرات الفرعونية.

تعرضت بلاد مصر إلى تغيرات جيولوجية؛ حيث جفَّ الكلأ وتغير المناخ من النجاد المحيطة بالوادي من دونه –حوالي الألف 12 ق.م– ما دفع بسكانها إلى الهجرة إلـــى النيـــل الخصب، واستبدلوا بذلك حياة التنقل والصيد بحياة الإستقرار؛ فامتهنوا الزراعـــة وتـــدجين الحيوانات، ثم أنشئوا القرى على ضفاف النهر وفروعه[4]، وتحول النظام القبلي إلى نظـــام الأقاليم الصغيرة. غير أن المؤرخين لا يعرفون أي شيء مؤكد عن التنظيمات السياسية التي سادت مصر خلال الفترة المبكرة من عصر ما قبل الأسرات، ويبقى مؤكدٌ أن الأمر انتهـــى بقيام عدد من الأقاليم في الدلتا والصعيد لكل منها اسمه وطوطمه[5].

---

(1)– صالح لمعي مصطفى، المرجع السابق، ص11.

(2)– محمد شفيق غربال وآخرون، **تاريخ الحضارة المصرية**، م1، العصر الفرعوني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د. ت)، ص326.

(3)– مانيتون: (325–268 ق.م) مؤرخ مصري وكاهن معبد سمنود (سب سبنيتوس)، وصل في آخر أيامه إلى مركز الكاهن الأكبر لمعبد هليوبوليس، وقد كان أول من كتب تاريخ مصر الزمني وقوائم الملوك في8 مجلدات؛ بدأً من فجر التاريخ أو ما أطلق عليه بداية الخليقة حتى نهاية الأسرة الثلاثين، التي اعتبرها نهاية الأسرات الفرعونية، فكان بذلك أول من قسم تاريخ مصر إلى عصور وأسرات وحدد بدقة التاريخ الزمني لكل أسرة ومدة حكم كل ملك، ما جعله يعتبر المصدر الأول بعد الآثار نفسها. أنظر: سمير أديب، **تاريخ وحضارة مصر**، (د.ن)، مصر، 1998، ص36–37.

(4)– جوهر حسن، المرجع السابق، ص9.

(5)– فوزي مكاوي، **الناس في مصر القديمة**، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1995، ص14.

وقد تجمعت –خلال الألف الرابع ق.م– كل أقاليم الجنوب فشكلت بذلك مصر العليـــا التي اتخذت من مدينة "نخن"[1] أو "الكاب" عاصمة لها، وقد تميز ملوكها بلبس التاج الأبيض، بينما تجمعت أقاليم الشمال أو مصر السفلى وعاصمتها "بوتو"[2]، وكان ملوكها يلبسون التاج الأحمر[3]، وفي حوالي 3200 ق.م توحدت أقاليم مصر العليا ومصر السفلى، وتجمعت تحت عاصمة واحدة هي مدينة ممفيس ولواء ملك واحد هو "مينا" (Mènes)[4]، الذي يُمثل احتمالاً الملك التاريخي "نارمر" الذي ظهر على لوحة التوحيد لابساً التاج المزدوج (أنظـــر الملحـــق رقم 1 ص 204)، وكان ذلك بداية فترة السلالات التاريخية[5].

1. العصر العتيق (3200 ــ 2690 ق.م):

لا يُعرَف إلا أقل القليل عن التاريخ السياسي لبواكير عصر الأسرات حيث تعوزنا النصوص التاريخية الجوهرية، غير ما سجله مانيتون في تاريخه أو الإشارات للأحـــداث التي وقعت في عهود ملوك الأسرتين الأولى والثانية مثل نقوش حجر باليرمو[6]، وقد أطلق

(1)– نخن: هو اسم مصري يعني الحصن أو طفولة الإله، أما اسمها اليوناني فهو هيراكنوبوليس، وهو ثالث أقاليم الصعيد، وقد حلت محلها نخب في العصور التاريخية اللاحقة، وتسمى حاليا الكوم الأحمر. أنظر: والس بدج، **كتاب الموتى الفرعوني**، تر: فيليب عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1988، ص259.

(2)– بوتو: اسمها المصري هو "أمتي بحو" وتمثل الإقليم 19 من أقاليم الوجه البحري، موقعها الحالي تل الفراعين. أنظر: نفسه، ص264.

(3)– جوهر حسن، المرجع السابق، ص25.

(4)– مينا: أول ملك لمصر، ومؤسس الأسرة الأولى بعد توحيده لمصر، أنشأ عاصمته عند ملتقى الدلتا بالصعيد أسماها "أنب–حج" أي القلعة البيضاء (منف)، ويعتقد البعض أنه الملك نعرمر الذي وجدت له بعض الآثار أهمها لوحته الشهيرة بالمتحف المصري، والتي سجل على وجهيها انتصاره على الشمال وتوحيده لشطري الوادي تحت حكمه. أنظر: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص808.

(5)– Fernand Devismes**, Histoire des grandes civilisation**, TI, Nouvelle Librairie de France, Paris,1971, p40.

(6)– باليرمو: 2425 ق.م من أهم القوائم التي كشفت النقاب عن عهد ما قبل الأسرات، وهي لوحة من الديوريت الأسود عثر عليها في منف، نقلت إلى جزيرة صقلية1877 أين حفظت في متحفها، كما يحتفظ المتحف المصري بنسخة منها، فيها تسجيل ملوك ما قبل الأسرات في الوجهين البحري والقبلي، وقد سجلت ملوك الفراعنة بداية من مينا إلى أواخر الأسرة الخامسة، وأهم الأحداث التي وقعت وارتبطت بحكمهم. أنظر: Gustave Jéquier, **Histoire de la civilisation Egyptienne**: des origines à la conquêt d'Aleixandre, Payot, Paris, 1923, p97.

المؤرخون على هذا العصر العديد من التسميات منها "عصر بداية الأسرات" وكذا العـصر الثيني نسبة إلى طينة (This)، ومنهم من فضل الحفاظ على ذكر الأسرتين فأطلقوا عليه اسم "عصر الأسرتين الأولى والثانية الفرعونيتين"[1].

ويبدأ هذا العصر منذ توحيد مصر على يد مينا في 3200 ق.م، فأسس بذلك الأسرة الأولى التي توالى عليها ثمانية ملوك حسب مانيتون، حيث أسس مدينة جديدة سميت ممفـيس اعتبرت العاصمة لمصر[2]، وقد تم على يد هذه الأسرة توحيد البلاد والمباشرة بتنظيم الإدارة والمجتمع، كما وضع الشرائع الدينية في مصر وسن نظاما للعبادة، كما أُمنـت فـي عهـده حماية القطر[3]، غير أن هذه الأسرة سقطت بعد أن حكمت حوالي 253 سنة، وذلك بـسبب التراخي الذي ظهر في السلطة المركزية والذي أدى إلى فوضى، لتقوم على إثرها الأسـرة الثانية التي تعاقب عليها خمسة ملوك، وأشهر ملوكها كان "كوكو" الملك الثاني الـذي أقـام عبادة الثور "أبيس" وعبادة حيوانات أخرى[4]، غير أن هذه الأسرة هي الأخرى لـم تعمـر طويلاً إذ سقطت نتيجة ثورة دينية ضد ازدياد نفوذ الإله "حورس" (Horus)[5] بعد أن عمّرت حوالي 302 عام[6].

---

(1)- أحمد أمين سليم، **في تاريخ الشرق الأدنى:** مصر-سوريا القديمة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ص65.

(2)- Gustave Jequier, Op. Cit, p98

(3)- نجيب متري، **ملخص التاريخ القديم**، مطبعة المعارف، مصر، 1913، ص5.

(4)- شكري صادق، **مرشد الطالبين إلى تاريخ الفنون الجميلة عند قدماء المصريين**، مطبعة المعارف، مـصر، 1909، ص32.

(5)- حورس: إله السماء عند المصريين القدامى في هيئة صقر عيناه الشمس والقمر، ظهر بعد صـراعه مـع عمه ست كإله لمصر السفلى، وفي العصر المتأخر عرف إله لمصر كلها، كما كانت المراكز الشائعة لعبادته فـي ادفو-أين وقر الإله في صورة القرص المجنح- وكوم امبو كابن للإلـه رع. أنظـر: مـانفرد لـوركر، **معجـم المعبودات والرموز الدينية في مصر القديمة**، تر: صلاح الدين رمضان، مكتبة مـدبولي، القـاهرة، 2000، ص ص119ـ121.

(6)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص16-17.

على أية حال كانت فترة الأسرتين الأولى والثانية امتداد وتطور الأجيال السابقة، ففي هذه الفترة بالذات ظهرت معظم سمات الحضارة المصرية ليأتي بعدها عصر الدولة القديمة.

2.الدولة القديمة (2690- 2180 ق.م):

أطلق على هذه الفترة من تاريخ مصر اصطلاحاً "العصور المنفية"، نسبة إلى منـــف التي كانت عاصمة مصر منذ توحيدها، كما أطلقوا عليها أيضاً اسم "عصر بنـــاة الأهـــرام"، نظراً لما تميز به ذلك العصر من تشييد للأهرام الفخمة التي لم توجد بتلك الضخامة فـــي أي عصر[1].(أنظر الخريطة رقم 6 ص 192)

امتدت الدولة القديمة من الأسرة الثالثة إلى غاية الأسرة السادسة، وقد كان أول ملوكها زوسر (2780-2761 ق.م) أو نتريرخت (Nétérierkhet)[2]، الذي كان عهده بداية لمرحلة جديدة تميزت بمختلف النشاطات الحضارية لاسيما العمارة.

وقد بلغ الملوك ذروة العظمة والغنى في عهد الأسرة الرابعة، وقد كان أول ملوكهـــا الملك سنفرو (Snofrou) الذي حكم مدة أربعة وعشرين عاماً، ويعد أهم ما ميز هذه الأسرة أثارها المعمارية الضخمة، التي بلغت ذروة الإنجاز الفني والعقلي في كل من الجيزة، أبـــي صير، سقارة وميدوم[3]، في حين تميزت الأسرة الخامسة باستعادة عبادة إله الـــشمس "رع" مكانتها على الصعيد القومي[4]، كما أسهمت في إحداث تغييـــر دينـــي مـــسَّ علـــى وجـــه

(1)- أحمد أمين سليم، المرجع السابق، ص83.

(2)- Jean Capart**, L'Egypte des Pharaons**, Hachette, Paris, 1936, p77.

(3)- الجيزة، أبي صير، سقارة وميدوم: وهي مقاطعات تابعة لمحافظة الجيزة في الجزء الشمالي من وادي النيل، وهي تحتل المكان الثاني بين محافظات مصر من حيث وفرة الآثار الفرعونية، إذ تلي محافظة قنا التي تضم آثار مدينة طيبة. أنظر: سمير أديب، **الجيزة**، (د.ن)، القاهرة، 1997، ص3.

(4)- الصادق النيهوم، **موسوعة بهجة المعرفة:** مسيرة الحضارة، م1، الشركة العامة للنشر والتوزيع، بيروت، 1976، ص68.

الخصوص نشاط الكهنة، حيث أتاحت الفرصة لكهنة هليوبوليس[1] بالتدخل في شؤون الـــدنيا والآخرة.

رغم ما وصلت إليه هذه الدولة من تطور، إلا أن استنزاف الملوك لقـــدرات الـــشعب وثرواته، بتسخيرها لبناء مقابرهم أدى إلى إفقار البلاد، وأتاح ضعف السلطة المركزية بعـــد نهاية السلالة السادسة إلى نهاية الدولة القديمة، وحل بذلك عصر الإنتقال الأول؛ حيث جاءت بعد فترة القوة فترة اضطراب اجتاحت مصر وكتبت للدولة القديمـــة أو بـــالأحرى للأســـرة السادسة أحرف النهاية؛ فقد أعقبت سيطرة الملوك ثورة اجتماعية وسياسية كانت الأولى من نوعها في التاريخ، أين هاجم المصريون مراكز الحكم وبيوت الأغنياء وأملاكهم، حتى القبور لم تسلم من سخطهم[2].

أدخلت هذه الثورة مصر في حالة من الفوضى، وبقي الوضع يتـــأرجح بـــين ثـــورة وهدوء مدة قرنين من الزمن، ما فتح مجال للغزاة الطامعين للعبور إلى الأراضي المصرية، حتى جاءت الأسرة الحادية عشر بعهد جديد وكانت الدولة الوسطى.

3.الدولة الوسطى (2060- 1785 ق.م):

تهيأ الاستقرار واستتب الحكم في الأسرة الحادية عشر على يـــد "منتوحتـــب الثـــاني" (MentouhotepII)، حيث استعاد المجتمع صفاته المصرية الصميمة، وتحكمت هذه الأســـرة في الوضع فعم الاستقرار الذي دام 300 سنة[3]، وقد ضمت الدولة الوسطى السلالات مـــن الحادية عشر إلى الثالثة عشر، وقد أعطت هذه الدولة ذروة أخرى فـــي تـــاريخ الحـــضارة الفرعونية، بأن تم الوصول إلى مستويات جديدة من الجودة والفن ومهارة الـــصنعة، تـــشهد على ذلك مدافن الأميرات وكبار الموظفين في منطقة الفيوم وطيبة.

(1)- هليوبوليس: (المطرية حالياً) تعد المركز الرئيسي لعبادة الشمس، كان نفوذها ديني أكثر منه سياسي، وقد استمرت عاصمة للدولتين الوسطى والحديثة. أنظر: ليونارد كوتريل، **الموسوعة الأثرية العالمية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص412.

(2)- وهيب أبي فاضل، **موسوعة عالم التاريخ والحضارة**، نوبليس، لبنان، 2003، ص50.

(3)- روبين فيدين، المرجع السابق، ص16.

هذا وقد جاءت الأسرة الثانية عشر على يد "أمنمحات الأول" (AmenemhatI)، ونقلت العاصمة إلى الشمال في اللشت[1]، ويجدر التنويه بدور هذه الأسرة الدقيق التي عملت على ترميم ما خربته الثورة وتنظيم البلاد، فتم وضع الشرائع والأنظمة الدينية والاجتماعية[2]، غير أن ذلك لم يدم طويلاً فما لبث الاضطراب أن عاد لمصر في عهد الأسرة الثالثة عشر مع قدوم الشعوب الغازية إلى مصر.

أصيبت الملكية في مصر بالتدهور خلال فترة حكم الأسرة الثالثة عشر، غير أن المتاعب التي تعرضت لها مصر هذه المرة لم تقتصر على الانقسام الداخلي بل تعدتها إلى الخطر الخارجي، فقد اكتسح البلاد[3] –بعد عجزها عن تأمين حدود الدولة– الهكسوس[4] (Hyksos) أو الرعاة كما سماهم المصريون، وتبنوا حضارتها وأدمجوا آلهتهم بآلهة المصريين، كما قاموا بتأسيس الأسرتين الخامسة عشر والسادسة عشر، بينما بقي الجنوب تحت سلطة أسرة مصرية هي الأسرة السابعة عشر، وقد عملت هذه الأخيرة على تخليص البلاد من سيطرة الهكسوس فكان لهم ذلك على يد أحمس أو أحموسي الذي أسس على إثرها الدولة الحديثة[5].

4. الدولة الحديثة (1580– 1085 ق.م):

تأسست الدولة الحديثة على يد أحمس الذي طرد الهكسوس من مصر، وأعاد النمط التقليدي في المملكة الجديدة التي عمّرت حوالي 500 سنة، وتعاقبت عليها الأسرة التاسعة عشر والعشرين، وقد عاشت مصر في ظل هذه الدولة عصرها الذهبي؛ حيث امتدت حدودها

(1)– اللشت: تقع جنوب منطقة دهشور، على بعد 50 كيلومتر جنوب القاهرة. أنظر: ر.أنجلباخ، **مدخل الى علم الاثار المصرية**، تر: احمد محمود موسى، المجلس الاعلى للاثار، القاهرة، 1988، ص102.

(2)– وهيب أبي فاضل، المرجع السابق، ص52.

(3)– روبين فيدين، المرجع السابق، ص16.

(4)– الهكسوس: تتركب الكلمة من جزأين "حقا" و"خاسوس" وتعنيان حكم البلاد الأجنبية، وقد اختلف المؤرخون في أصل هذا الشعب، فمنهم من يرجعهم إلى ساميين وآخر يعتبرهم آريين، وقد وضعوا حد للدولة الوسطى بعد تأسيسهم للأسرة15. أنظر:

- Jean Vercoutter**, l'Egypte ancienne**, Presse Univers aire de France, Paris, 1946, p78.

(5)– حسين فهد حامد، **موسوعة الآثار التاريخية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص577.

من السودان الشمالي حتى سوريا وفلسطين، ما جعلها تسمى بالإمبراطورية التي أقيمت في عهد تحتمس الثالث[1].

هذا وقد أسفرت التنقيبات في المقابر الكبيرة التي تعود لهذه الدولة عن مدافن في حالتها الأصلية بمنحوتاتها البارزة، وكذا الصور التي تقف شاهدًة على الروعة الفنية التي تميَّز بها فنانو تلك الفترة، والتي كان لها الفضل في ما وصل من حقائق تاريخية ومعلومات عن العقائد والعادات الجنائزية، وأكبر دليل يشهد على بلاغة الروعة الفنية آنذاك، المعابد الضخمة في كل من أبيدوس[2]، طيبة وكذا أبي سمبل[3]، والتي تتضمن الكرنك والأقصر والدير البحري[4].

كما شهدت الدولة الحديثة ثورة دينية، كانت أول دعوة للتوحيد في تاريخ الحضارة المصرية، جاءت على يد "أخناتون"[5] (1377-1365 ق.م) الذي فرض عبادة الإله "أتون"[6]

(1)- ناصر الأنصاري، **المجمل في تاريخ مصر**، ط2، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص 37.

(2)- أبيدوس: مدينة مدافن أثرية مقدسة في مصر، اسمها يوناني مشتق من الاسم القديم أبيدو (Abdu) تعرف اليوم بالعرابة المدفونة، وتقع في أقصى جنوبي الصعيد المصري على حافة الصحراء. أنظر: محمد بيومي مهران، **(المدن الكبرى في مصر والشرق الأدنى القديم)**، المرجع السابق، ص80.

(3)- أبي سمبل: تقع على مبعدة حوالي265 كلم جنوبي خزان أسوان، كانت هذه المنطقة من أقدم المناطق التي قدسها المصريون منذ أقدم العصور. أنظر: محمد بيومي مهران، **(المدن الكبرى في مصر والشرق الأدنى القديم)**، المرجع السابق، ص168.

(4)- حسين فهد حامد، المرجع السابق، ص577.

(5)- أخناتون: **اخناتون:** يعني اسمه "أمون يرضى"، وتدعوه المصادر الكلاسيكية "أمنوفيس"، والده أمنحوتب الثالث وأمه تي، وقد كان اسمه بعد ولادته "نفر- خبر ورع" وبعد6 سنوات من اعتلائه العرش دعا نفسه أخناتون، وأنشأ عاصمة جديدة سماها "تل العمارنة" "آخيت أمون"، كما لقب بالمنشق الكبير. أنظر: حسين فهد حامد، **المرجع السابق**، ص73.

(6)- أتون: قرص الشمس المرئي بدأت عبادته منذ الدولة الوسطى، و في عهد أخناتون (الدولة الحديثة) حل أتون محل الآلهة المصرية كلها وأصبح الإله الوحيد، تقع مركز عبادته في مدينة تل العمارنة. أنظر: آنا رويز، **روح مصر القديمة**، تر: إكرام يوسف، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2005، ص130.

أي القوة المتحكمة في قرص الشمس، وقام أيضاً بنقل العاصمة إلى تل العمارنة[1]، غير أن هذه الدعوة لاقت معارضة شديدة على يد الكهنة[2].

غير أنه يجدر بالذكر أن هذا الصراع –جراء الدين الجديد– نتج عنه مرحلة من الفوضى تقلص على أثرها نفوذ مصر، ورغم أن الأمن عاد مع عهد "حور محب" وابنه "رعمسيس الأول" الذي أسس الأسرة التاسعة عشر، إلا أن نفوذ كهنة أمون وعلى رأسهم "توت عنخ أمون" قد ازداد، وعادت سلطة العرش للتدهور بعد موت "رمسيس الثاني".

غير أنه ما إن جاءت الأسرة الحادية والعشرون، حتى سقطت مصر في يد الأجانب ودخلت البلاد في ما يسمى بالتدهور النهائي لمصر القديمة، أي الفترة المتأخرة[3] حيث دخلت مصر تحت سيطرة النوبيين[4] وهم في الأصل من سلالة كهنة "أمون" الذين فروا من مصر واستقروا حول "نباتا" في الجنوب وأسسوا مملكة، وعادوا إلى مصر أسسوا الأسرة الخامسة والعشرين[5]، والأشوريين[6] الذين دخلوا مصر بدورهم على يد "بسماتيك" في

---

(1)– تل العمارنة: وتعني "أفق أتون" أنشأها أخناتون لتكون عاصمة دولته الجديدة على مبعدة 306 كلم جنوبي القاهرة. أنظر: محمد بيومي مهران، **دراسات تاريخية من القرآن الكريم**، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص294.

(2)– Alexandre Moret, **Rois et Dieux d'Egypte**, Amand Colin Libraire, Paris, 1911, p56.

(3)– الصادق النيهوم، المرجع السابق، ص92.

(4)– النوبيون: في الأصل مصريون من سلالة كهنة أمون الذين فروا من مصر نحو الجنوب، هرباً من اضطهاد ملوك الليبيين واستقروا حول "نباتا" واسسوا بها مملكتهم ، وتمكنوا من غزو مصر، وعادوا إلى نباتا بعد أن عينوا أميرة ديسية على طيبة، وظل ملوك النوبة يحكمون من نباتا الى ان نقل "تانوت أمون" العاصمة من نباتا إلى منف، وأسس في مصر الأسرة 25. أنظر: سير و.م فلندرز بتري، **الحياة الاجتماعية في مصر القديمة**، تر: حسين محمد جوهر وعبد المنعم عبد الحليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1975، ص130.

(5)– نفسه، ص130.

(6)– الآشوريون: مشتقة من كلمة آشور وهو إله الآشوريين القومي، كما أطلقت الكلمة نفسها على أقدم مدنهم وهي آشور، وهم في الأصل فرع من الأقوام السامية، لم يكن لهم كيان سياسي قوي إلا منذ منتصف الألف الثاني ق.م، دخلوا إلى مصر على يد بسماتيك في 663 واستمر حكمهم مدة ثمان سنوات. أنظر: طه باقر، **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة**: تاريخ العراق القديم، ط2، (د.ن)، بغداد، 1955، ص164، 167.

663ق.م واستمروا هناك مدة ثمان سنوات[1]، ليأتي بعدها الغزو الفارسي على يـــد "قمبيـــز" الذي استطاع الاستيلاء على مصر؛ حيث وصل إلى منف وأسس الأسرة السابعة والعـــشرين كما أرسل حملة إلى بلاد النوبة، وقد خلفه "دارا" في مصر سنة 517 ق.م الذي نجح في حفر قناة وادي الطميلات التي تربط النيل بالبحر الأحمر[2]، وبذلك انتهى تاريخ مصر المستقلة.

(1)– طه باقر، المرجع السابق، ص164- 167.

(2)– بلقاسم رحماني وحرفوش مدني، **الدور المصري في جنوب شبه الجزيرة العربية والشرق الإفريقـــي**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1997، ص43.

الفصل الأول:

الدين المصري القديم

I. طبيعة الدين المصري القديم
   1. مفهوم الدين المصري القديم
   2. تطور الدين المصري القديم
   3. خصائص الدين المصري القديم
II. بنية الدين المصري القديم
   1. الآلهة
   2. الكهنة
   3. الأساطير
III. العبادة
   1. الطقوس اليومية
   2. الطقوس الدورية
   3. طقوس

إن البحث في جوهر الأديان يجر إلى الكشف عن الأصل التاريخي لها، غير أن هذه المهمة سرعان ما تبدو مخيبة وزهيدة الإفادة، لأن دراسة الأديان من عصورها الأولى إنما تعتمد على المادة الأثرية التي خلفها إنسان تلك الفترة[1]، وعلى الرغم مما وجد عن إنسان العصر الحجري من ممارسات ذات طبيعة دينية، كحفظ الجماجم الإنسانية والرسوم الصخرية التي تمثل مشاهد طقسية، إلا أن معانيها تبقى غامضة ويكتنفها الشك في مجملها، ورغم أنه من الممكن إعطاء افتراضات –تعتبر الأرجح– حول تلك الممارسات فإنه تبقى هناك عدة تساؤلات حول تلك المعتقدات التي تتناسب وتلك الممارسات، ضف إلى ذلك أن المفاهيم الدينية لا تترك كلها آثاراً مادية تُلمس[2]، ويبقى عدد كبير من الوثائق الشاهدة على حياة إنسان العصور الحجرية ما زال يؤمل النجاح باكتشاف معانيها الدينية، وبعبارة أخرى أنه يؤمل أن تكون هذه الوثائق قابلة لتشكيل لغة[3].

لذلك تبقى دراسة جوهر الدين عند الأولين أسلوباً لا عدل فيه ولا أمانة، ومهما كانت نتائجها منطقية إلا أنها تبقى نسبية غير مطلقة، بالإضافة إلى أنه ما من دراسة أصعب من تلك التي تتعلق بالشعور والوجدان، والبعيدة عن تحليلات المنطق، غير أن صعوبة الحكم عليها لا يعني الإحجام عن السعي في البحث، بل بقدر ما تشكل هذه الاعتبارات قيودا على حركة الباحث، بقدر ما يجب أن تفتح له آفاقاً واسعة لارتياد موضوع له جذور راسخة في عالم الوجدان ألا وهو موضوع الدين، كما تتبع صعوبة دراسة الأديان من مدى الأهمية هذه الأخيرة في حياة الفرد والجماعة على حدِ السواء.

(1)– رشيد الناظوري، **مدخل إلى التطور التاريخي للفكر الديني**، دار النهضة العربية، بيروت، 1969، ص29.

(2)– هيرفه روسو، **الديانات**، تر: متري الشماس، المنشورات العربيـــة، المطبعـــة البوليـــسية، (د.م.ن)، 1973، ص12–13.

(3)– مرسيا إلياد، **تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية**، تر: عبد الهادي عباس، ج1، دار دمشق، سوريا، 1987، ص18.

I.طبيعة الدين المصري القديم:

يعتبر الدين ظاهرة فكرية واجتماعية رافقت قيام المجتمعات البشرية منذ بدايات تكوينها؛ حيث اندمج الإنسان بالدين منذ أول نشأته، فالحس الديني يكمن في أعماق كل قلب بشري، بل هو يدخل كالعقل سواء بسواء في تكوين ماهية الفرد[1]، وللدين أهمية بالغة في حياة البشر؛ فما من سلطة تضاهي سلطان الدين في سيطرته على الأفراد وزجرهم وكبح جماح غرائزهم[2]، فالحياة بغير عاصم من دين تحيل الفرد أضل من الوحوش وأجهل من الحيوان، في حين يخلق التدين في النفس البشرية شعوراً عميقاً بالسلام والسكينة والطمأنينة[3]، وعليه يجب أن يدرس كباقي الظواهر الأخرى عبر منهجية تتكون من إعطاء مفهوم للظاهرة ثم تحليل منشأها وتطورها.

1.مفهوم الدين:

إن محاولة إعطاء تعريفاً عاماً للدين يشمل الأديان الابتدائية والمتكاملة أمر صعب، والصعوبة الناشئة من تعريف الدين تعريفاً جامعاً، هي أن لكل دين نواحي خاصة به سواء في الشعور أو في الاعتقاد أو في التعبد، فالأقوام البدائية تفهم الدين على وجه لا تفهمه الأقوام المتقدمة في الحضارة[4]، فكلمة الدين لغة تُشتق من دان –خضع وذل– ودان بكذا فهي "ديانة" وهو دَيِّن؛ وتديَّن به فهو متدين؛ و(الدِّين) إذا أُطلق يراد به: ما يَتَدَيَّنُ به الرجل، ويدين به من اعتقاد وسلوك؛ وبمعنى آخر هو طاعة المرء والتزامه لِمَا يعتنقه من أفكار ومبادئ[5].

كما تعدد اصطلاحاً مفهوم الدين بتعدد الباحثين في ماهيته، حيث تباينت تعريفاته من مدرسة إلى أخرى، غير أن الاختلاف لا يرجع إلى عدم قابلية الظاهرة الدينية للإحاطة

---

(1)– أحمد إسماعيل يحيى، **الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة**، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002، ص17. أنظر كذلك: إميل بديع يعقوب، **موسوعة كنوز المعرفة**: الأديان، ج10، دار نظير عبود، لبنان، 1998، ص259.

(2)– طه الهاشمي، **تاريخ الأديان وفلسفتها**، منشورات دار الحياة، بيروت، 1963، ص9.

(3)– أحمد إسماعيل يحيى، المرجع السابق، ص9.

(4)– طه الهاشمي، المرجع السابق، ص21-22.

(5)– المنجد في اللغة، ط11، دار المشرق، بيروت، 1973، ص231.

والتعريف، بل إلى تعدد النظريات وتباين زوايا النظر، وسأحاول رصد بعض التعريفات التي حاولت بها رصف مدخل للموضوع.

يتناول علماء الاجتماع –في نظريتهم الاجتماعية[1]– لمعرفة تاريخ الأديان تعريف للدين على رأسهم الانتروبولوجي تايلور (1832–1917م) الذي يعرف الدين في كتابه الثقافة البدائية (Primitive Culture) نقلاً عن فراس السواح فيقول: «...لا يقتصر الدين على الإيمان بكائن أعلى لأن مثل هذا الإيمان مرحلة متطورة من تطور الحياة الدينية، ومن الأفضل وضع حد أدنى لتعريف يقتصر على الإيمان بكائنات روحية، هي أية كائنات تمتلك قوى وخصائص تفوق ما لدى البشر،...ولذلك فإن العلاقة معها تتميز بمحاولة التأثير عليها واستمالتها للوقوف إلى جانب الإنسان، سواءً بالكلمات المناسبة أو الذبائح والتقدمات...»[2]، أما تالكوت بارسونز الذي درس المجتمعات وتطورها فيعرف الدين على أنه: «...الدين هو مجموع الاعتقادات والممارسات والمؤسسات الاجتماعية التي طورها البشر في مجتمعات مختلفة...»[3].

في حين يعرف عالم الاجتماع دوركهايم (1858–1917م) في كتابه الأشكال الأساسية للحياة الدينية (Froms Religous Life The Elementary) نقلاً عن زهير صاحب الدين بأنه: «نظام متسق من المعتقدات التي تدور حول موضوعات مقدسة، يجري عزلها عن الوسط الدنيوي وتحاط بشتى أنواع التحريم، وهذه المعتقدات والممارسات تجمع كل المؤمنين بها»[4]، وقد تميز تعريف دوركهايم ببلوغ درجة من التعقيد تتيح له الإلمام ولو ضمنياً على

(1)– ظهرت هذه النظرية ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر بفرنسا تزعمها نخبة من علماء الإجتماع أمثال دوركهايم، تهتم بالثقافات والمجتمعات الإنسانية وقد استندت إلى وضع الأقوام المتوحشة التي تقدمت إلى حضارة، وقد تأثر علماء الأديان بهذه النظرية فقالوا: بأن الدين سلك على مر القرون مسلك التطور. أنظر:
George Foucart**, Histoire des Religions et methodes comparative**, Alphonse Picard et Fils, Paris, 1912**,** p7.

(2)– فراس السواح، **دين الإنسان**، منشورات علاء الدين، دمشق، 1994، ص24.

(3)– جون هيك، **مقدمة في فلسفة الدين**، تر: طارق عسيلي، مجلة المحجة، لبنان، العدد الثامن، شتاء 2004، ص43.

(4)– زهير صاحب، **الفنون الفرعونية**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص259.

الأقل بجل التعريفات، كون الدين منظومة متماسكة من العقائد والطقوس المتصلة بالأشياء المقدسة أي المتفرقة والمحظورة، عقائد وطقوس تألف بين جميع المعتقدين فيها، في نطاق طائفة أخلاقية تسمى المعبد.

ونجد من طائفة الفلاسفة من بحث في ماهية الدين، مثل وليام جيمس (1842-1910م) في كتابه أنواع التجربة الدينية (The Varieties of Religion Expérience) نقلاً عن جون هيك فيقول بأن الدين: «الأحاسيس والخبرات التي تعرض للأفراد في عزلتهم، وما تقود إليه من تصرفات، وتتعلق هذه الأحاسيس والخبرات بنوع من العلاقة، فيشعر الفرد بقيامها بينه وبين ما يعتبره إلهياً»[1]، وكذا ماكس موللر الذي عرف الدين في كتابه مدخل إلى علم الدين (Introduction to The Science of Religion) نقلاً عن فراس السواح بأنه: «الكدح من أجل تصور ما لا يمكن تصوره، وقول ما لا يمكن التعبير عنه... إنه التوق إلى اللانهائي»[2].

أما من وجهة نظر الأنتروبولوجيين[3]، فلا يمكن اختصار مفهوم الدين بمظاهره الاجتماعية والثقافية، فالدين بالنسبة لهم يمثل الوعي والإدراك للشيء المقدس أو المؤله، وهو إحساس بأن الوجود والعالم تم إيجاده بشكل غير طبيعي، عن طريق ذات أو قوة فوق طبيعية تدعى الإله أو الخالق أو الرب، وقد اقتصرت في إحصاء تعاريف الدين على بعض علماء الدين مثل جيمس فريزر(FrazerJames) (1854-1941م) الذي يصوغ تعريف الدين في كتابه الغصن الذهبي (Bough The Golden) فيقر فيه بأن: «الدين عملية استرخاء وطلب عون قوى أعلى من الإنسان، يعتقد بأنها تتحكم بالطبيعة والحياة والإنسانية. وهذه العملية تنطوي على عنصرين، نظري وتطبيقي عملي، فهناك أولاً الإعتقاد بقوى عليا، تتلوه محاولات لاسترضاء هذه القوى، ولا يصح الدين بغير توفر هذين العنصرين، ذلك أن

(1)- جون هيك، المرجع السابق، ص43.

(2)- فراس السواح، المرجع السابق، ص22-23.

(3)- الأنتروبولوجيا (Anthropology): هو علم دراسة الإنسان، النشأة والمعتقدات والأفكار، كما يهتم بأصناف البشر وأعراقهم في جميع الأوقات وبكل الأبعاد الإنسانية، وقد ظهرت هذه المدرسة في إنجلترا وألمانيا. أنظر: طه الهاشمي، المرجع السابق، ص53.

الإعتقاد الذي تتلوه ممارسة هو مجرد لاهوت فكري، أما الممارسة المجردة عن أي اعتقاد فليست من الدين في شيء»[1].

في حين يعرف شلرماخر (F.Schleirmacher) (1768-1834م) الدين في كتابه موسوعة الدين نقلاً عن فراس السواح بأنه: «شعور باللانهائي واختبار له، وما نعنيه باللانهائي هنا هو وحدة وتكامل العالم المدرك، وهذه الوحدة لا تواجه الحواس كموضوع، بل تنبئ عن نفسها للمشاعر الداخلية»، ومن بين التعريفات التي تأثرت بالتعريفات السابقة، تعريف عالم الأديان الروماني مرسيا إلياد (1907-1986م) الذي يقول: «...يتجلى القدسي دائماً كحقيقة من صعيد آخر غير صعيد الحقائق الطبيعية، ويحلم الإنسان بالقدسي لأنه يتجلى يظهر نفسه شيئاً مختلفاً كل الاختلاف الدنيوي، ويمكننا القول بأن تاريخ الأديان من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاءً، عبارة عن تراكم من تجليات الحقائق القدسية ليست ثمة انقطاع لاستمرار الظهورات الإلهية، بدءاً من تجلي القدسي في شيء ما كحجر أو شجر وانتهاء بالتجلي الأعلى...»[2].

ويعرف طه الهاشمي الدين على أنه اعتقاد البشر بقوة أعظم منه تقوده ولا تنقاد إليه، وهذا التعريف ينطوي على الشعور والاعتقاد والعبادة، وينشأ من هذا الإعتقاد والشعور أن البشر يشرع أولاً بوضع النظم الدينية، ويثني بالأعمال الخاصة ثم يلتزم ببعض القيود لإيجاد علاقة بينه وبين تلك القوة[3]، وذلك ما يؤكده سمير أديب في موسوعته؛ حيث يدرج الدين في شكل تأثير لقوى محيطة بالإنسان تفوق قدرته، وبالتالي تجعله مربوطاً بها إما رهبة أو إعجاب، ومن بين الأديان القديمة نجد الدين المصري الذي يرتبط بالظواهر الطبيعية كنوع من الارتباط الديني الوثيق بين العبد والمعبود، ومن ثم تحيل المرئيات إلى رمزيات ميثولوجية غير محدودة الدلالة، وتقولب القوى المؤلهة في أشكال الآلهة ذات الطبيعة العينية

(1)- فراس السواح، المرجع السابق، ص29.

(2)- مرسيا إلياد، المرجع السابق، ص41.

(3)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص30.

غير المرئية بنظم وقوالب الأشكال المدركة، وتعقد الصلة بين ما هو أرضي وما هو سماوي، بطقوس لا حصر لها من الفعاليات التعبدية[1].

2. تطور الدين:

يُعتبر الدين ظاهرة ميَّزت الجماعات البشرية بعد صناعة الأدوات، فبعد ظهور الأدوات الحجرية ترك لنا الإنسان الأول شواهد عن وسطه الفكري، تشير إلى بوادر دينية لا لُبس فيها، وتبين ظهور الدين إلى جانب التكنولوجيا كمؤشرين أساسيين إلى ابتداء الحضارة الإنسانية، ولذلك تعود كل نواتج الحضارة الإنسانية لاستمرار هاتين الخاصيتين الرئيسيتين للإنسان، فكل ارتقاء مادي وتكنولوجي قد تسلسل من تلك التقنيات الحجرية الأولى، وكل ارتقاء فكري وروحي قد تسلسل من تلك البوادر الدينية الأولى وتطور عنها[2].

غير أنه لم يَتفق علماء الأديان على طريقة لمعرفة نشأة الدين، حيث كثرت التساؤلات واختلفت النظريات والبراهين؛ فعلماء الأنتروبولوجيا اهتموا بدراسة أوضاع الأقوام الإجتماعية وتوصلوا إلى أن الروح هي منبت الدين[3]، بينما يرى آخرون أن الطوطمية[4] هي التي انبثقت عنها جميع الديانات الإنسانية، في حين بحث أعلام مدرسة اشتقاق اللغة (الفيلولوجيا)[5] في أوصاف آلهة الأقوام القديمة، أن مظاهر الطبيعة هي التي ولدت فكرة الدين، وكان لابد لهذه الطرق في البحث أن تنتهي إلى نتائج مختلفة، ورغم الاختلاف الكبير

---

(1)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص435.

(2)- فراس السواح، المرجع السابق، ص19.

(3)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص54.

(4)- الطوطمية: (Totémisme) مشتقة من كلمة (Totem)، وهي في الأصل من كلمات سكان أمريكا الأصـــليين، وتدل في الاصطلاح على الشعارات التي اتخذها بعض الأقوام في أستراليا و جزر أوقيانوسيا وأمريكا، فقد اتخذت كل عشيرة طوطماً أي شعارا لها من الحيوان أوالنبات أو الجماد. أنظر: علي عبد الواحد وافي، **الطوطمية أشـــهر الديانات البدائية**، دار المعارف لمصر، القاهرة، 1959، ص35.

(5)- الفيلولوجيا: هي مدرسة أسسها كل من أدالبرتوكون (Adalbertokuhn) وماكس موللر، وقد سميت كذلك لأن تدقيقاتها تستند إلى اشتقاق اللغات، وقد وجدت ان مفهوم الدين يميل إلى تشخيص المظاهر الطبيعية يعزوا إليها خصائص إلهية، ومن بين أنصارها من كان ينسب للكواكب والظواهر الجوية. أنظر: طه الهاشمي، المرجع السابق، ص52.

بين هذه النظريات في المبدأ إلا أنها اشتركت في فكرة التطور، أي أن الدين سلك على مر القرون مسلك التطور، فقد نشأ في حالة ساذجة وأخذ في التطور، وقد صُنف الدين المصري من الأديان الطبيعية، بمعنى أن أول معبود للمصري القديم كان مظاهر الطبيعة، وخضع الحس الديني عنده لنفس التطور الذي خضع له المصري القديم، فقد اختلف وفقاً لمراحل كثيرة، وذلك لارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالإطار الثقافي الذي وُجد فيه[1].

انتقل المصري القديم من العصر الحجري القديم، أين عاش حياة التنقل وكان صياداً وجامعاً للطعام فقط إلى العصر الحجري الحديث أين احترف الزراعة واستأنس الحيوانات، كما تطورت أساليب حياته فعرف الأسرة ومن ثَم القبيلة[2]، وقد تطلع المصري في مراحل حياته إلى العالم المحيط به وأخذ يتساءل عن أسرار هذا الكون وأسباب الوجود، فكثرت عنده الألغاز التي صعب عليه حلها بفكره البدائي، وأخذ يشعر ويحس بتلك القوى التي تسيطر على الكون، غير أنه لم يستطع أن يميّزها أو يصل إلى كنهها؛ فأخذ يكوِّن في مخيلته صوراً لها ويعطى أسماءً لها، كما جعل منها ما ينفعه فصادقها ومنها ما يضره فعاداها، وتصور الأشياء التي تدخل السرور في نفسها وتعرف إلى ما يثيرها.

وعلى ضوء ما سبق يمكن القول بأن الدين المصري انبثق عن الشعور الغريزي في الإنسان، كالرغبة في المنفعة أو الشعور بالرهبة والخوف من القوى المسيطرة على الكون، وقسّم المصري هذه القوى إلى قوى كانت تثير دهشته وتملؤه إعجاباً، وأخرى كانت ترعبه وتقض مضجعه[3]؛ حيث أعجب بأشعة الشمس المشرقة التي تشرق من وراء الجبال، واعتبرها صديقاً تغمره في أيام الشتاء القارصة، وتعمل على نمو حبوبه التي يزرعها ويقتات منها[4].

---

(1)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص54-57.

(2)- نور الدين حاطوم وآخرون، **موجز تاريخ الحضارة**، ج1، مطبعة الكمال، سوريا، 1965، ص120.

(3)- عبد المنعم أبو بكر، **أساطير مصرية**، دار المعارف، مصر، 1954، ص12.

(4)- أدولف إرمان، **ديانة مصر القديمة**، تر: عبد المنعم أبو بكر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، (د.ت)، ص5.

بالإضافة إلى أن المصري كان يراقب نيله يفيض كل عام على حقوله، فيترك الغرين الذي يكسب الأرض خصوبة وحياة[1]، وأطلق عليه اسم الإله "حابي" واهب الفيضان الذي بقيت تدين له مصر بالخصوبة والخضرة، كما أعجب بالنجوم التي تملأ الفضاء ليلاً، ومن ذلك أنهم أطلقوا على نجم شهر جويلية الذي يأتي بتباشير الفيضان اسم "سوتيس" أي الشعري اليمانية، ورمزوا به لنمو النبات نتيجة خصوبة الفيضان، حتى أن القمر الذي يتضاءل يوماً بعد يوم ثم يعود للظهور، قد نظر إليه المصري بعين الإعجاب والتقديس، بالإضافة إلى القوى التي أخافت المصري القديم، منها تلك العواصف التي كانت تنتاب مصر من حين لأخر والمصحوبة بالصواعق، كما لاحظ البرق والرعد فألهه[2].

وفي الواقع لا توجد في مصر القديمة حدود للتجسيد والتأليه؛ فبالإضافة إلى مظاهر الطبيعة عبَد المصري مختلف المخلوقات الحية، مثل البقرة والتيس والتمساح والثعبان وغيرها من الحيوانات، بالإضافة إلى الحشرات والطيور مثل الصقر، حتى أن المصري وصل إلى تقديس وتأليه الأفكار المعنوية مثل العدالة أو بالأحرى صوت الحق والضمير التي تجسدت في الإلهة "ماعت"[3] والتي رمزوا لها بالريشة، وكذا قوة الخصب والتوالد[4] التي جسدها في الإله "مين"[5].

---

(1)- فيصل العبد الله وعيد مرعي، **المدخل في تاريخ الحضارة**، ط2، منشورات جامعة دمشق، سوريا، 2000، ص118.

(2)- جيفري بارندر، **المعتقدات الدينية لدى الشعوب**، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص38.

(3)- ماعت: تترجم أحياناً بكلمة الحق والعدل، وأحياناً أخرى بالاستقامة والنظام، وهي في اعتقاد المصريين إلهة الصدق والمثالية، صورت في هيئة امرأة في القارب الشمسي ، وتجلس على العرش في قاعة المحاكمة الأوزيرية، وترتدي ريشة النعام طويلة على رأسها. أنظر: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص700-701.

(4)- عامر سليمان وأحمد مالك الفتيان، **محاضرات في التاريخ القديم**، مؤسسة دار الكتب والطباعة، العراق، (د.ت)، ص305.

(5)- مين: إله الخصب والتوالد صور في هيئة بشرية. أنظر:

Hugo Fischer**, L'Aube de la Civilisation**: en Egypte et en Mésopotamie, tard: Pierre Jundt, Payot, Paris,1964, p89.

بالإضافة لذلك فقد كانت للمصري حيواناته المقدسة، التي سكنت أرجاء نيله وملأت الفيافي التي تحيط بمزارعه، واعتقد أنها تحوي في داخلها شيئاً إلهيا، منها ما أفزعته في مقدمتها التمساح الذي أطلق عليه اسم "سبك"[1]، والثعبان الذي عبده اتقاء لدغته المميتة، ومنها ما نفعه وساعده في حياته اليومية كالثور الذي أطلق عليه اسم "أبيس" "Apis"[2]، وكذا التيس والبقرة وابن آوى[3]، وغيرها من الحيوانات التي شغلت تفكير المصري القديم، كما قدس المصريون بعض النباتات التي رأوا فيها قدرة إلهية، والتي استمدت تلك القداسة من الأساطير التي روجها الكهنة عنها، ومن هذه النباتات نجد نبات البردي[4]، زهرة اللوتس[5] وكذا شجرة الجميز[6]، كما تعدت مقدسات المصريين القدماء إلى المواد الجامدة؛ حيث

(1)- سبك: إله الخصوبة والمياه برأس تمساح، وتشير النصوص الجنائزية إلى أنه المسؤول عن إعادة حاسة البصر إلى الميت، وهو ابن "نيت" و مركز عبادته "بير سوبك". أنظر: آنا رويز، المرجع السابق، ص139.

(2)- أبيس: كان مبجلاً في جميع أنحاء مصر وقد اعتبر الحيوان المقدس للإله بتاح، كان يعبد في منف ويعتبر أحد آلهة الخصوبة. أنظر: فراس السواح، **موسوعة تاريخ الأديان**، تر: نهى خياطة وآخرون، منشورات علاء الدين، سوريا، 2004، ص55.

(3)- عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص12.

(4)- البردي (Papyrus): أطلق عليه تسمية انتشرت لدى الغرب خصوصاً في بلاد اليونان كونها تحصل على هذه المادة من جبيل "بيبلوس"، بينما أطلق عليه الأوروبيين في العصور القديمة اسم (Cyprus) (Papyrus)، وذلك راجع لاسم المنطقة التي كانوا يحصلون عليها منها هي قبرص، وقد قدسه المصريون القدامى لأنه كان رمزاً للعالم الذي انبثق من المياه الأزلية. أنظر: جورج سارتون، **تاريخ العلم**، تر: محمد خلف الله وآخرون، دار المعارف لمصر، (د.ت)، ص81.

(5)- اللوتس (Lotus): كانت رمز لمصر العليا، استعملت كوحدة زخرفية في الفن والعمارة، كانت رمز للحياة في الدولة الحديثة لأن الأموات ينعشون أنفسهم بالعطور الطيبة الخاصة بالإلهة "نفرتم". أنظر: سير آلن جاردنر، **مصر الفراعنة**، تر: نجيب ميخائيل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص56.

(6)- الجميز (Sycomore): شجرة سماوية كانت مقدسة عند المصريين القدامى اُعتبرت تجسيد لربة السماء "نوت" التي كان عليها أن تحمي "أوزيريس"، كما كان لأوراقها دلالة رمزية تساعد الإنسان في الحصول على الأشياء الطيبة، وهي إحدى أماكن عبادة التمساح "سوخوس"، ومركز عبادة الإلهة "حاتحور"، كما اعتقد أنها التي يجيء من بينها "رع". أنظر: محمد عبد الحميد بسيوني، **بانوراما فرعونية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص67.

ارتبطت العقيدة المصرية ببعض الأشكال المادية غير الحية، مثل "عمود جد"[1] بالإضافة إلى "حجر بن بن"[2].

ومن ثم سمى المصري بفكره فعظّم الروح التي توهمها في مظاهر الطبيعة، انطلاقاً من مبدأ أنه كما للإنسان جسد وروح، كذلك مظاهر الطبيعة وغيرها من مقدسات المصري لها روح تحركها، وقد زاد من شأنها بأن نسب لها قدرة التصرف في الكائنات خيراً وشراً، ثم صار مشركاً يعبد آلهة متعددة، ويتقرب إليها بصلوات ويتقي شرها بالأضاحي والنذور[3].

تعددت معبودات المصريين القدامى طالما أنه لكل الموجودات أرواح، لذلك عمدوا إلى تجسيد تلك المعبودات في صور متعددة، وعلى الرغم من أن التجسيد والتشبيه في مصر قد ظهر قبل عصر السلالات الفرعونية، إلا أنه لم يبق على حاله وإنما أخذ في التطور من شكل لآخر[4].

ومن أشكال حيوانية مثل "حورس" (أنظر الملحق رقم 2 ص 205) الذي اتخذ شكل الصقر، والثور المقدس "أبيس" الذي كان تجسيداً للإله الخالق "بتاح" (Ptah)[5] إلى الأشكال

---

(1)- عمود جد: هو عبارة عن حزمة مضمومة من سيقان نبات غير معروف، قدس لارتباطه بالإله "أوزيريس" منذ وقت مبكر، ويرى البعض الآخر أنه ربما كان العمود الفقري لأوزيريس. أنظر: حسن محمد محي الدين السعدي، **معالم من حضارة مصر في العصر الفرعوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص185.

(2)- حجر بن بن: كان على شكل مسلة الأمر الذي عزز في العقيدة ارتباطها بعقيدة الشمس من ناحية فضلاً عن اعتباره رمزاً لأول جزء من اليابسة ظهر من المحيط الأزلي في أفكار الخلق القديمة، بل ولا ربما أحد أسباب الإلهام ليس فقط شكل المسلات بل الهرم ذاته. أنظر:

Alexandre Moret, **Le Nil et la Civilisation Égyptienne**, Albin Michel coll. L'évolution de L'humanité, Paris, 1926, p203.

(3)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص 12.

(4)- شحادة الناطور وآخرون، **مدخل إلى تاريخ الحضارة**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ت)، ص60-61.

(5)- بتاح: إله الصناع والفنانين والبنائين، وهو واحد من أقدم الآلهة في مصر وهو زوج "سخمت"، اعتبر صانع البشر وجميع المخلوقات. أنظر: نجيب ميخائيل إبراهيم، **مصر والشرق الأدنى القديم**، ج4، ط2، دار المعارف، مصر، 1966، ص211.

النصف آدمية، كون الإله له صفات الآدميين –فهو يحب ويكره، يحمي ويعاقب، يعطي ويأخذ– وبما أن هذه الصفات لا تنطبق على الحيوان، فقد ظهرت الأشكال النصف آدمية[1]، أي بجسم بشري ورأس حيواني أو العكس (أنظر الملحق رقم 3 ص 206)، كمرحلة وسطى لأنه في نفس الوقت كانت لديهم آلاف الروابط التي تلزمهم الإبقاء على التقليد القديم ذي المظهر الحيواني، دون أن ننسى أنهم جسدوا بعض لآلهة في رموز فيتيشية[2] تعود إلى ما قبل التاريخ[3].

وقد تعددت الآلهة عند المصريين القدماء، فقد ورد في الوثائق والكتابات التي تعرف بمتون الأهرام[4]، وكذا في كتاب الموتى ذكر أكثر من ألف وأربعة آلاف اسم من أسماء الآلهة[5]، كما وجد في كتب العالم السفلي، في عهد الأسرة التاسعة عشر أن عدد الآلهة الذي كان معروفاً لكهنة طيبة في ذلك الوقت بلغ حوالي ألف ومائتان إله، حيث تعددت هذه الأخيرة بتعدد أسباب وجودها والمناطق التي عُبدت فيها، وقد تعلق الإنسان بها وتأثرت بها كل من الأسرة والقرية والإقليم، حتى أصبح لكلٍ منها آلهته الخاصة[6].

(1)– سعيد مراد، **المدخل إلى تاريخ الأديان**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، سوريا، 2000، ص73.

(2)– فيتيشية (Fetish): من اللاتينية هو أي موضوع مادي تسبغ عليه القداسة لاعتقاد بقوة خارقة تسكنه وتشع منه. أنظر: طه الهاشمي، المرجع السابق، ص46.

(3)– فراس السواح، **(موسوعة الاديان)**، المرجع السابق، ص10.

(4)– متون الأهرام: هي مجموعة من التعاويذ السحرية والطقوس والاناشيد والشعائر الدينية، عثر عليها لاول مرة في جدران هرم اوناس، وضعت بهدف ضمان سعادة الملك وتمتعه بآخرة سعيدة في العالم الآخر. انظر: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص 710.

(5)– حتي فيليب، **موجز تاريخ الشرق الأدنى**، تر: أنيس فريحة، دار الثقافة، بيروت، 1965، ص61.

(6)– نهى محمود نايل، **الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة حلوان، 2003، ص5.

وانطلاقاً من فكرة توزع الآلهة على الأقاليم، نجد الإله "أوزيريس" قد عبد في أبيدوس، بينما عُبد "بتاح" في مدينة ممفيس، أما الإله "أمون"[1] فقد تمركزت عبادته في مدينة طيبة، وكذا الإله "حورس" الذي عُبِد في ادفو[2]، أما "حاتحور" إلهة السماء فقد قدست كإلهة منتصرة في إقليم دندرة[3]، وقد اعتبرت كل مدينة مستقلة إلهها أعظم معبود، وفي حالة الحرب كانت القبيلة المنتصرة تفرض إلهها على المنهزمة، ومن هنا بدأت خطوات الاندماج[4].

ولما صارت البلاد إقليمين عظيمين أصبح للوجه البحري إله واحد اسمه "حورس"، بينما صار للوجه القبلي إله اسمه "ست"[5]، وقد توحّد الوجهان وصارا دولة واحدة في عهد الملك مينا.

كما انتشرت عبادة "أوزيريس" الذي كان يعتبر ابن "رع"[6] في نظر المصريين القدماء إله الخصب والزراعة والنيل[7]، غير أن التعدد في الآلهة قد حافظ على مكانته رغم شعبية الإله "أوزيريس"، فقد ظهرت آلهة محلية وأخرى كونية وحتى أجنبية نفذت إلى العقيدة

(1)- أمون: ملك آلهة طيبة ويعني اسمه المختفي خلق نفسه بنفسه، ارتقى أمون ليضم إله المملكة في الدولة الوسطى. أنظر: آنا رويز، المرجع السابق، ص128.

(2)- ادفو: عاصمة لأكبر محافظة أسوان، كانت في العصر الفرعوني عاصمة للإقليم الثاني من أقاليم الصعيد، كان اسمها "جبا" ثم حولت إلى "جبو"، كما عرفت منذ الأسرة الثانية عشرة باسم "بحدة" بمعنى العرش. أنظر: محمد بيومي مهران، **(المدن الكبرى في مصر والشرق الأدنى القديم)**، المرجع السابق، ص23.

(3)- أنور الرفاعي، **الإنسان العربي والحضارة**، دار الفكر، (د.م)، (د.ت)، ص51.

(4)- مرجريت مري، **مصر ومجدها الغابر**، تر: كمال محرم، لجنة البيان العربي، 1957، ص209.

(5)- ست: دعاه الإغريق طيفون، كان الأخ الشرير لأوزيريس وغدا تجسيدا لروح الشر، صور في هيئة رجل برأس كلب أو خنزير أو حمار، صار المعبود الرئيسي للهكسوس. أنظر: آنا رويز، المرجع السابق، ص139.

(6)- رع: هو صورة من صور إله الشمس انتشرت عبادته في هليوبوليس، بلغت من الأهمية والانتشار ما مهد لقيام الأسرة الخامسة بعد عصر بناة الأهرام، وهي التي جعلت من ديانة رع الديانة الرسمية للبلاد. أنظر: روبرت أرموار، **آلهة مصر القديمة وأساطيرها**، تر: مروة الفقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص21. أنظر كذلك: جميل مدبك، **موسوعة الأديان في العالم**: الديانات القديمة، Edito Creps، قبرص، 2000، ص13.

(7)- نور الدين حاطوم وآخرون، المرجع السابق، ص122.

المصرية بحكم الاحتكاك بشعوب الجوار، بينما في عهد الدولة الوسطى عظُم شأن طيبة بسبب نجاحها في إعادة الوحدة السياسية إلى مصر، وبذلك احتل الإله "أمون" مكانة خاصة وأخذ الصدارة بين الآلهة في البلاد، فأقاموا له المعابد وعينوا الكهنة لخدمته وروجت له الأساطير[1].

وفي عهد الدولة الحديثة فقد تعرضت الديانة المصرية لتغيير جذري؛ حيث ظهرت أولىٰ بوادر التوحيد الذي يعتبر في أساسه دعوة عقلية إلى التدبر في شؤون الطبيعة والكون، من أجل تخليص الإنسان من قبضتها، أي الانتقال بالفكر الديني الطبيعي من الإيمان أو الإعتقاد في عناصر إلهية متعددة إلى الاعتقاد في عنصر إلهي واحد يمثله عنصر طبيعي واحد، يمتلك في ذاته مجموع القوى التي كانت تمتلكها العناصر الطبيعية المتعددة، وذلك بدأ باعتلاء "أخناتون"[2]، الذي جاء بفكرة التوحيد ودعا إلى الاعتراف بالقوة الكامنة في إله الشمس "أتون" (أنظر الملحق رقم 4 ص 207)، مع الميل إلى عدم الاعتراف بألوهية العناصر الطبيعية الأخرى[3]، وقد رمز له بقرص الشمس الذي يخرج منه العديد من الأيدي كدليل على توحيد الآلهة في شخصه، فألفت التراتيل والابتهالات لتمجيد الإله الجديد، وأغلقت معابد الآلهة الأخرى كما حطمت تماثيلها ومحيت صورها وطمست أسماؤها، ونقل العاصمة إلى المدينة الجديدة التي أطلق عليها اسم "تل العمارنة" وقد قضى هذا المذهب على كل مظهر يمثل الإله في شكل إنسان، وبذلك أصبحت العبادة مقصورة على الشمس الظاهرة المضيئة[4].

لكن التحول الذي جاء في عهد "اخناتون" لم يدم طويلاً لظروف داخلية وخارجية، ولم يكتب لثورة "أخناتون" النجاح الذي كان ينتظرها فزالت بموته، واستعادت الآلهة المختلفة

---

(1)- جيمس هنري برستد، **تاريخ مصر منذ أقدم العصور إلى الفتح الفارسي**، تر: حسن كمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، ص162.

(2)- حربي عباس عطيتو عباس، **الفلسفة القديمة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص24.

(3)- محمد خليفة حسن أحمد، **رؤية عربية في تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص51، 52.

(4)- Arthur Weigall**, Histoire de l'Egypte Ancienne**, Payot, Paris, (S.D), p138-139.

حقوقها مثل "رع" و"بتاح"، ومن ثم استعادت عبادة "أمون" مكانتها، وصارت بذلك مدينة طيبة أعظم الأماكن قداسة، وشُيدت لآلهتها المعابد الفخمة[1].

3.خصائص الدين:

قال هيرودوت عن دين المصريين القدامى: «إن المصريين أشد البشر تديناً، ولا يُعرف أي شعب بلغ من التدين درجتهم فيه؛ فإن صورهم بجملتها تمثل أناساً يصلون أمام إله، وكتبهم في الجملة أسفار عبادة... ونسُك»[2]، وقد اختص الدين المصري وانفرد عن غيره من الأديان القديمة بصفات يمكن تحديدها فيما يلي:

أ.الإيمان بالحياة ما بعد الموت "البعث": أو ما تسمى بالإسكاتولوجيا[3]، وهي أهم ما اعتقد به المصري القديم، حيث لا يوجد من بين الشعوب القديمة من احتلت في نفسه هذه الفكرة المكانة التي احتلتها في نفس المصري القديم، لدرجة أن كل ما أنتجه من فكر وعلم وفن كان أثراً من آثار هذا الاعتقاد[4].

كانت الحياة على الأرض في نظر المصريين أجمل من أن تنتهي إلى العدم عند الموت؛ لذلك نظروا إلى انتظام فيضان النيل في الصيف على أنه نوع من أنواع العودة للحياة، ويبدو أنهم قد اقتنعوا بما رآوه من ولادة وحياة وموت النباتات ثم ولادتها من جديد مع الفيضان[5]، كما طبعت الشمس بتجددها يوم بعد يوم بين المغيب والشروق من جديد في أنفسهم الاعتقاد بأن الفرد يستطيع بدوره أن يحيا من جديد، ومن ثم آمنوا بأن هناك حياة

(1)- محمد أبو المحاسن عصفور، **معالم حضارات الشرق الأدنى القديم**، دار النهضة العربية، 1987، ص80.

(2)- Hérodote, loc. cit,

(3)- الإسكاتولوجيا: هي جزء من السيولوجيا وفلسفة يهتم بما يعتقد أنه الأحداث الأخيرة قبل نهاية العالم، في عدة ديانات تشير الإسكاتولوجيا إلى عدة أحداث مستقبلية متوقعة في النصوص المقدسة أو الفلكلور. أنظر: http://ar.wikipidia.org/wiki.

(4)- خزعل الماجدي، **الدين المصري**، دار الشروق، عمان، 1999، ص191.

(5)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص137.

أخرى سيعيشونها بعد الموت، بالإضافة إلى التوحد مع "أوزيريس" الذي كان الأمل الرئيسي في الخلود[1].

وقد نزحت أقدم عقائد ما بعد الموت من عصور ما قبل التاريخ؛ من العصر الحجري القديم ونضجت في العصر الحجري الحديث أين كان الوسط مناسباً لنمو مثل تلك الأفكار، وقد ساعدت درجة حرارة تربة مصر على الحفاظ على جسد الميت[2]، الذي كان يدفن في رمال الصحراء أو في صخور الجبال المحيطة بالوادي[3] في ما يسمى بالدوات أو التوات، فقد اختلفت تسميات المصريين القدماء لعالم الأموات؛ حيث أطلق عليه البعض اسم "عالم الغرب" وذلك بأن ربطوه بالمقابر التي حفرت إلى الغرب من مصر، بينما سماه البعض الآخر بـ "العالم السفلي" كون الدفء يكمن في باطن الأرض، في حين تطلعت فئة ثالثة إلى السماء وربطت بين ذلك العالم وبين الإله الأكبر للشمس وحركته أثناء الليل، ورأوا أن الميت يحلق مع إله الشمس في السماء، وإن اقتصرت في البداية على الملوك إلا أنها فيما بعد صارت من حق كل الصالحين[4].

غير أن خزعل الماجدي يرى أن أنسب كلمة مقابلة لذلك العالم هي "العالم الآخر" أو "الآخرة"، فهو في نظره مصطلح دقيق يمكنه أن يدل على التنوع الذي يحويه هذا العالم (قبر، حساب، جنة، نار)[5]، وقد اعتقد المصري أنه سيزاول داخل قبره حياته الثانية بنفس الطريقة التي كان عليها قبل الموت، لذلك كان يعد له في القبر مئونة كبيرة[6] في قدور ضخمة أو ما

(1)- جيفري بار ندر، المرجع السابق، ص46.

(2)- عبد العزيز صالح، **الشرق الأدنى القديم:** مصر والعراق، ج1، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1973، ص ص114-116.

(3)- خزعل الماجدي، **ميتولوجيا الخلود:** دراسة في أسطورة الخلود قبل الموت وبعده في الحضارات القديمة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص37.

(4)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص137.

(5)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص192.

(6)- Dominique Joly, **Atlas des Religions**, Imprimée Paros- cosmotron, Belgique, 1999, p11.

تسمى بأواني كانوب[1] (أنظر الملحق رقم 5 ص 208) كي يستخدمها في حياته الأخرى وتساعده على استمرار حياته، ثم أضيف نقش جدران القبور بأنواع النشاط اليومي (أنظر الملحق رقم 6 ص 209)، غير أنه مع بداية الدولة القديمة استعيض عن قدور المئونة بصور أنواع الطعام ونقوشها على الجدران[2].

هذا وقد اعتبر المصري الإنسان مكون من ثلاثة أشياء لكل واحد اسم ووظيفة، وقد شرح ذلك كتاب الموتى، برسمه سر الوجود الإنساني في شكل هرم مدرج مكون من ثلاث مصاطب هي:

الأولى وهي العليا وتسمى "با" (Ba) أي الروح وتتمثل في العقل، الإيمان والضمير، أما الثانية فهي النفس "كا" (Ka) وهي الواسطة بين الروح والجسد، وتتمثل في الحواس الظاهرة والباطنة وكذا الغرائز والانفعالات[3]، وتعرف أيضاً ترجمتها بالذات وأحياناً تسمى الشخصية أو الطباع، بل ومن الممكن أن تكون حظ الإنسان أو مكانته، وقد عرفها هيرودوت بالقرين أو المتكرر (Le Double)[4]، بينما المصطبة الثالثة تمثل جسد الميت المادي.

وقد لعب هذا التقسيم دوراً هاماً في تحقيق الخلود للمتوفى، حيث كان على إل "با" أن تتعرف على الجسد –بعد المحاسبة– عند الرجوع إليه وقد مثلت بطائر "الفنيكس"[5] ورأس بشري، فأوجب ذلك الحفاظ على جسد الميت بالتحنيط، وصنع التماثيل المتماثلة للمتوفي

---

(1)– أواني كانوب: عبارة عن 4 قدور سميت كذلك نسبة إلى معبود مدينة كانوب (أبو قير)، كل واحدة يحميها أحد أبناء حورس، وهي على التوالي: أمستي على هيئة رأس بشري، وحابي على هيئة رأس قرد، دواموتف على هيئة رأس ابن آوى، وقبح سنوف على هيئة رأس صقر. أنظر: مانفرد لوركر، المرجع السابق، ص60–61.

(2)– خزعل الماجدي، **(ميتولوجيا الخلود)**، المرجع السابق، ص37.

(3)– Gustave Jequier, Op Cit, p107.

(4)– Hérodote, loc. cit, p123.

(5)– الفنيكس: طائر خرافي تصور المصري القديم أن فيه تتجسد روح الإله "أوزيريس". أنظر: محمد أبو المحاسن عصفور، **(معالم حضارات الشرق الأدنى)**، المرجع السابق، ص75.

وحفظ الجثث في مقابر ومدافن موصدة وبعيدة عن الحيوانات المفترسة، كذلك عملوا على تقديم القرابين للقرين الـ "كا" لكي يعود هو الآخر للجسد ويحيى المتوفي الحياة الخالدة[1].

وأخيراً يمكن القول بأن المصريين بذلوا كل وقتهم وجهدهم ومالهم في بناء المقابر وتأثيثها[2]، ومنها يمكن القول بأن المصريين القدامى لم يعتبروا الموت هو النهاية وإنما هو رحلة خطرة تتناثر خلالها شتى العناصر المكونة للشخص الحي، بينما يحتفظ كل منها بتكامله الفردي[3].

ب.الإيمان بعقيدة الحساب بعد الموت: حسب العقيدة الأوزيرية (أنظر الصورة1 الملحق رقم 7 ص 210) التي وردت في كتاب الموتى، حيث يتجسد الإله "أوزيريس" قاضي قضاة الموتى في العرابة المدفونة، مع إثنان وأربعون قاضياً يمثلون جميع الأقاليم، و"أنوبيس"[4] (أنظر الصورة 2 الملحق رقم 7 ص 210) الذي يظهر برأس ابن آوى ويقوم بوزن القلب، وخلفه يقف "تحوت"[5] كاتب الآلهة ليشرف على الميزان وفي يده قرطاس، بينما يقف في الخلف حيوان غريب الخلقة ينتظر التهام قلب المذنب[6].

ومحاكمة الميت تبدأ بتحية هذا الأخير للآلهة كلٌّ باسمه، ثم يبادر بالكلام أو ما يسمى بـ"الاعتراف السلبي"[7]، وهذا جزء من النص الذي يخاطب به الميت القضاة: «هلا... يا من خطوتك واسعة، يا من أتيت من أبو، إني لم أرتكب إثماً. هلا... يا من يحيطك اللهيب...، يا

---

(1)- صلاح مصطفى الفوال، **سوسيولوجيا الحضارات القديمة**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982، ص55.

(2)- Gaston Maspero, **Etudes de Mythologie et d'Archéologie Egyptienne**, Bibliothèque Egyptologique, Paris, 1893, p96.

(3)- خزعل الماجدي، **(ميتولوجيا الخلود)**، المرجع السابق، ص38.

(4)- أنوبيس: ترجمة اسمه هي "الطفل الملكي" وهو إله خبراء التحنيط والمومياوات وحارس الجبانة، يظهر عادة في هيئة كلب أو ابن آوى. أنظر: مانفرد لوركر، المرجع السابق، ص59.

(5)- تحوت: الإله القمر برأس القرد، وهو إله الكتابة والحكمة والأدب. أنظر: آنا رويز، المرجع السابق، ص139.

(6)- والس بدج، المرجع السابق، ص12.

(7)- أندريه إيمار وجانين أوبواييه، **تاريخ الحضارات العام**، ج1، تر: فريد داغر وفؤاد ج. أبو الريحان، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص105-104.

من أتيت من خر عجا...، إني لم أسرق بالإكراه. هلا... يا من أتيت من رستاو...، إني لم أختلس القرابين...، إني طاهر، طاهر»[1].

وبعدما يجيب على أسئلة القضاة يقوم "أنوبيس" بوزن القلب، فيوضع في الكفة اليسرى من ميزان العدالة بينما توضع ريشة "ماعت" في الكفة اليمنى، وفي حالة كون القلب أثقل من الريشة فهذا يعني وجود خطايا كثيرة أما إذا تساو فيبرؤه القضاة[2].

وهذا جزء من حكم المحكمة التي زكت الميت أمام الإثني والأربعين حاكماً: «ليس فيه شر، ليس فيه خطيئة، ولا إفساد ولا دنس، ليس فيه اتهام، ولا في أعماله ما يثير الاعتراض...وقد أخلص للآلهة محبته...»[3]، ومن ثم يبرئ المتوفي ويرحب بميلاده الجديد في مصاف الآلهة.

وقد وردت في كتاب الموتى تصورات المصريين المفصلة عن الأرواح السجينة بعد الموت ومحاكمتها وما يهددها من أهوال، وتضم أكثر من 180 فصل، حيث يواجه الميت الجنة والنار، فقد كان مصير الأبرار الاستمتاع بما ادخرته لهم جنات النعيم من مباهج وأفراح وحقول الأطعمة وحقول الياروا أو ما يسمى بحقول البوص، وقد قسمها كتاب الموتى إلى سبع طبقات مثل ما ورد في "بردية آني" الذي وصفها على أنها أنهار من خمر ولبن مقدس، وأشجار مقدسة دائمة الثمار، وسنابل قمح من ذهب، وشباب دائم ونفوس مطمئنة، كما اعتقدوا أن الآثم أو المذنب يتعرض للحساب والإعاقة وفقدان أعضاءه، بالإضافة إلى النار والثعابين التي تنتظره[4]، لذلك كان المصريون يحرصون على نيل رضا الآلهة وإدخال السرور عليها بإتباع السلوك القويم وتمسكهم بالأخلاق، وبالتالي يتحقق بعد المحاكمة استحقاقه لصحبة الآلهة[5]، ما جعل المصري القديم يخاف الموت الثاني ويعمل على تجنبه.

(1)- والس بدج، المرجع السابق، ص ص124-128.

(2)- مرسيا إلياد، المرجع السابق، ص140.

(3)- صلاح مصطفى الفوال، المرجع السابق، ص56.

(4)- والس بدج، المرجع السابق، ص110.

(5)- سير و.م. فلندرز بتري، المرجع السابق، ص149.

ج.تأليه المصري القديم للملوك: قّر في الأذهان أن مصر القديمة كان يحكمها ملوك آلهة أو أبناء الآلهة، وأنهم كانوا يحكمون بمقتضى هذه السلطة الإلهية التي خولوها لأنفسهم[1]، واقتنع الشعب أن الفرعون سليل الآلهة يقوم الخالق باختياره كناقل لإرادته، بمعنى أن يكون وسيط يتم عن طريقه نزول القرارات الإلهية لتنظيم العالم[2].

وتعود ألوهية الملك إلى مينا الذي وحد القطرين، حيث دبرت الآلهة وهيأت الأسباب للتوحيد، وخلفت مينا خلفاً مباشراً لأرواح أنصاف الآلهة الذين شدو منه الأزر، فقد كانت أعمال ومشيئة وأفكار الملك هي أعمال وأفكار ومشيئة الإله، غير أنه كان أقرب الأرباب إلى نفس المصري[3]، وتؤكد ألقاب الملك الدينية ألوهيته في نظر المصريين القدماء؛ فقد أُطلق عليه لقب "إله الخير" و"ابن الشمس"، كما لقب أيضاً بـ "رب التاجين" و"الإله العظيم" (Thegreat god)، وكذا "الإله المحسن" (Neter-Nefet) و"صانع الأشياء" (Neb-ari-akht)[4].

بيد أن المصريين لم يكتفوا بإثبات ألوهية الملك بالكلام، بل راحوا يرسمون هذا كله على جدران الهياكل؛ حيث وجدت في الدلتا صفائح عليها صور لأناس يصلون أمام "رمسيس الثاني" وينادونه بالإله، كما صوروا الإتحاد الحسي بين "أمون" والملكة، وكذا العون الذي يسديه الإله والآلهة التوابع للملك عند ولادته طفلاً، مثل أسطورة ميلاد الملكة "حتشبسوت"[5] من الإله "أمون"، بالإضافة إلى أنهم رافقوا أسماء الملوك بشارات ترمز إلى"

(1)- مصطفى النشار، **الخطاب السياسي في مصر القديمة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص19.

(2)- فوزي الإخناوي، المرجع السابق، ص96.

(3)- بيكي جيمس، **مصر القديمة**، تر: نجيب محفوظ، مطبعة المجلة الجديدة، القاهرة، (د.ت)، ص16.

(4)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص140.

(5)- **حتشبسوت:** كانت زوجة تحوتمس الثاني الذي كان صغيراً عن تولي الحكم، حملت العديد من الألقاب فقد كانت ابنة ملك، وأخت ملك والزوجة الملكية والزوجة الإلهية لأمون، حيث استطاعت بقوة شخصيتها منذ البداية أن تتولى شؤون البلاد بأن حكمت مدة 20 سنة، كان أهم منشآتها المعمارية معبد الدير البحري. أنظر: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص356-357.

الحياة والصحة والقوة"، ووجودها على هذا الشكل يعتبر يُمنٌ يُرفع للذات الملكية والمملكة وما فيها[1].

ولم يكن التأليه في المدارس الفانية والباقية عند المصريين من نزوات ملك مستبد أوجب على الرعية الخاضعة الأخذ به، بل كان يصدر عن الإيمان الوطيد بأنه إله، وإله عظيم دائم الاتصال بالآلهة الكبار[2].

د.الجمع بين القديم والحديث: حيث لم يستطع الدين المصري التحرر من المعتقدات والتصورات القديمة، فالمصري استطاع أن يجمع بمهارة فائقة ويوفق بين الحديث والقديم والغارق في القدم، ويعود الفضل في هذا المزج الرائع إلى رجال الدين (الكهنة)، الذين اُعتبروا الأساتذة الروحيين في المجتمع المصري القديم بما رَوَّجوه من أساطير، عملت على الإجابة عن تساؤلاته والتحكم في مشاعره واجتذاب اهتمامه[3].

والأساطير لم تكن قصص تسلية بل كانت تدل المجتمع على ما يجب عمله سواء في ما يخص آلهته أو تاريخه، وكان لها الاستمرار الذي مزج بين المعتقدات البدائية وغيرها، خاصة في مسألة الخلق والطقوس الجنائزية، وما التغيير الذي مسها إلا زيادة في الأنواع والعلاقات أكثر منه تعديل في التصورات[4]، وهذا ما جعل المصري يحافظ على معتقدات شعبه طوال آلاف السنين، حيث كانت كل مرحلة من مراحل تاريخه القديم قد أنتجت له معتقدات جديدة، عاشت مع معتقداته القديمة دون أن تؤثر عليها، ومن ذلك أنه لم يكن هناك ما يمنع تقديس الظواهر الطبيعية جنباً إلى جنب مع الكائنات الحية[5]، ولا غرابة في ذلك فالقديم محفوظ في مدونات المصري وكتبه كتاريخ مقدس، وإن تسببت ظروف يتوارى المعتقد لفترة، وما يلبث أن يظهر بعدها ويأخذ مكانته اللائقة بين المعتقدات الجديدة.

---

(1)- Arthur Weigall, Op. Cit, p137.

(2)- أندريه إيمار وجانين أوبواييه، المرجع السابق، ص46-47.

(3)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص146.

(4)- صمويل نوح كريمر، **أساطير العالم القديم**، تر: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص23.

(5)- محمد أبو المحاسن عصفور، **(معالم حضارات الشرق الادنى القديم)**، المرجع السابق، ص65.

هـ.التعقيد: على الرغم من أن كل الأديان اتسمت بصفة التعقيد، إلا أن الدين المصري اختص بها أكثر من غيره من الأديان القديمة، ويرجع ذلك جزئياً إلى التنوع الوفير في كل مظاهر الحضارة، وتغلغل الدين في كل نواحي الحياة وتشكيله لها[1].

وقد ضم التعقيد ذلك التناقض الذي ساد عقائد المصريين القدماء، رغم تزامنها مع بعضها البعض كونها تعتبر تراث أجيال طويلة وعبادات مختلفة، كما أنها لم تكن من خلق مفكر واحد، بل كانت نتاج مختلف التيارات اللاهوتية والسياسية، كونها لم تعرف سلطة مفردة ومسيطرة بشكل كافٍ طوال التاريخ المصري القديم، كي تختصر كل العقائد المحلية وتوحدها في إطار لاهوتي أو فكري موحد وشامل يُفرض على كل المصريين بمختلف انتماءاتهم[2].

ومن التناقضات التي جمع بينها الدين المصري في آن واحد، أن كان يميل إلى التغير من ناحية والاستمرار من ناحية أخرى خاصة فيما يتعلق بالأساطير، فقد صور مثلاً "حاتحور" بقرة وديعة وربة السماء، وفي نفس الوقت صورها على أنها معبودة قاسية عمدت إلى تقتيل البشر[3]، كذلك نجد "حورس" رغم صغر سنه كان أهم الآلهة المصرية في بعض مناطق جنوب هليوبوليس. (أنظر الخريطة رقم 7 ص 192).

كما ساد الدين المصري نوع من التسامح الديني؛ فقد كان انتصار جماعة على ما جاورها، انتصاراً لمعبودها على معبود الجماعة المهزومة، ومع ذلك كان يسمح لمعبود هذه الأخيرة أن يبقى كمظهر آخر للإله الأقوى أو لصفة من صفاته[4]، حتى أن هذا التسامح قد طال حتى آلهة البلدان المجاورة، حيث تعرف المصريون على آلهة سامية منها: "بعل" (Baal) و"عنات" (Anat) وكذا "عشتاروت"، كما وصل إليهم من سكان أعالي النيل الإله

(1)- رندل كلارك، المرجع السابق، ص26.

(2)- ياروسلاف تشرني، **الديانة المصرية القديمة**، تر: أحمد قدري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1987، ص ص47-49.

(3)- صمويل نوح كريمر، المرجع السابق، ص21.

(4)- محمد أبو المحاسن عصفور، **(معالم حضارات الشرق الأدنى القديم)**، المرجع السابق، ص65.

"ددون" (Dedoun) و"أنوكس" (Anoukis)[1]، ويظهر الإمتزاج أكثر في الإله أوزورابيس[2] الإغريقي المصري.

و.تعدد المعبودات والآلهة: ازداد عدد الآلهة والمعبودات المصرية القديمة بتعدد التجمعات والظواهر التي تتعرض لها هذه الأخيرة، ولكن كل تلك المعبودات لم تكن مهيأة للتقديس في كل أنحاء مصر معاً، فقد كانت مصر قبل الأسرات تنقسم إلى مقاطعات لكل منها أعلامها، ولكي تختلف كل واحدة عن الأخرى، كان على كل مقاطعة أن تحمل رمز يميزها عن غيرها، حتى أنه لم تعد المقاطعات مقسمة تقسيما إدارياً فقط، بل تحولت إلى مناطق نفوذ ديني[3]، وبات متعسراً على علماء المصريات حصر المعبودات المصرية على وجه دقيق.

هذا ومن القرآن الكريم دليل على تعدد الآلهة في مصر القديمة في عهد يوسف عليه السلام، الذي دعا قومه إلى التوحيد وعبادة الواحد القهار[4]، فلقد ورد في قوله تعالى:﴿ قَالَ لَا يَأۡتِيكُمَا طَعَامٞ تُرۡزَقَانِهِۦٓ إِلَّا نَبَّأۡتُكُمَا بِتَأۡوِيلِهِۦ قَبۡلَ أَن يَأۡتِيَكُمَاۚ ذَٰلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّيٓۚ إِنِّي تَرَكۡتُ مِلَّةَ قَوۡمٖ لَّا يُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَهُم بِٱلۡأٓخِرَةِ هُمۡ كَٰفِرُونَ ٣٧ وَٱتَّبَعۡتُ مِلَّةَ ءَابَآءِيٓ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡحَٰقَ وَيَعۡقُوبَۚ مَا كَانَ لَنَآ أَن نُّشۡرِكَ بِٱللَّهِ مِن شَيۡءٖۚ ذَٰلِكَ مِن فَضۡلِ ٱللَّهِ عَلَيۡنَا وَعَلَى ٱلنَّاسِ وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَشۡكُرُونَ ٣٨ يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ ءَأَرۡبَابٞ مُّتَفَرِّقُونَ خَيۡرٌ أَمِ ٱللَّهُ ٱلۡوَٰحِدُ ٱلۡقَهَّارُ ٣٩ مَا تَعۡبُدُونَ مِن دُونِهِۦٓ إِلَّآ أَسۡمَآءٗ سَمَّيۡتُمُوهَآ أَنتُمۡ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلۡطَٰنٍۚ إِنِ ٱلۡحُكۡمُ إِلَّا لِلَّهِۚ أَمَرَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُۚ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلۡقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ ٤٠﴾[5]، ويجمع المفسرون على تعدد الآلهة المصرية في عهد يوسف عليه السلام، وأن هذه

(1)- فرانسوا ديماس، **آلهة مصر**، تر: زكي سوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص26.

(2)- أوزورابيس: مزج بين "أبيس" و"أوزيريس" وقد اختاره بطليموس الأول الإغريقي فكان بذلك الإله الرئيسي في مملكة البطالمة خلفاً لـ " أوزيريس- أبيس ". أنظر: جيفري بار ندر، المرجع السابق، ص382.

(3)- سليمان مظهر، **قصة الديانات**، مكتبة مدبولي عربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2002، ص36.

(4)- إبن كثير، المرجع السابق، ص42-43.

(5)- سورة يوسف، الآية: 37- 40.

الآيات جاءت دليلاً على ذلك ودعوةً صريحة لتوحيدها؛ فقد بيّن يوسف عليه السلام أن المعبودات المتعددة التي يعبدها قومه ما هي إلا أوثان واتخاذها آلهة جهل، كونها لا تنفع ولا تضر، وأن اتخاذها من دون استشارته اختلاقاً وافتراءً منهم، لذلك دعا يوسف قومه إلى عبادة المعبود الواحد الذي لا ثاني له في قدرته وسلطانه[1].

II. بنية الدين المصري القديم:

اعتمد الدين المصري –محرك كل شيء في الحضارة المصرية– على أدوات لتحريك اعتقاد الفرد، منها الآلهة المتعددة التي اعتقد المصري القديم في وجودها، وأن بيدها الخير والشر وكذا مصير الناس أجمع، غير أنه ما كان ليكون لها ذلك إلا بمعية الكهنة الذين عمدوا إلى توطيد دعائمها بترويج الأساطير التي تخدمها، وذلك جعلني أعمد إلى نوعٍ من التفصيل فيما يخص هذه المقومات التي لولاها لكانت دراسة الدين المصري يتخللها الكثير من النقص، وكانت البداية من الآلهة والمعبودات على وفرتها التي كانت أساس الدين القديم وبالتحديد الدين المصري.

1. الآلهة:

ولدت الآلهة أو ما يسمى في اللغة المصرية بـ"نترو"، في القديم من خيال الإنسان كتعبير عن حاجاته العميقة، فبالنسبة إلى المجتمعات البشرية الأولى كانت تلك الحاجات مادية وإشباعها رهناً بعناصر الطبيعة إلى حدٍ بعيد[2]، وبعدد الاحتياجات الغير منتهي كان تعدد الآلهة، فنجد مصر لم تعرف حدوداً للتقديس بدليل العدد الوافر للمعبودات والحيوانات الإلهية المقدس، جعل ذلك من الصعب البحث في خضمها، وفي محاولة لتخطي هذه الصعوبة وإحصاء المعبودات المصرية حاول علماء المصريات تنظيم الآلهة في جماعات، فقسموها إلى أقسام أربعة لتقريب الفهم فيما يخص مجمع الآلهة[3].

---

(1)– الطبري، **تفسير القرآن**، ج16، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة ابن تميمة، القاهرة، 1968، ص ص104–106.

(2)– نقولا ناهض، **موسوعة بهجة المعرفة**، م3، شركة الإنماء للنشر والتوزيع، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، 1981، ص2175.

(3)– Arthur Weigall, Op. Cit, p58.

أ. أقسام الآلهـــــة:

أثَّرت مراحل تكوين الآلهة بطريقة غير مباشرة على المعتقدات الدينية في البلاد؛ إذ جمعت هذا الخضم المتناقض من الآلهة في صعيد واحد، وأضفت عليه الشكل النهائي الذي انحصر في الأقسام التالية:

-**آلهة كونيـــة (الكبرى):** تمثل الآلهة التي تمثل مواضيع الأساطير والتي امتزجت بقوى الطبيعة، وهي العناصر الخمسة التي أُلهت وشاركت في الخلق: الأرض والسماء والهواء والماء والمحيط الأزلي، وقد تصورها المصريون في أشكال مختلفة[1]، واستمرت عبادتها مثل "ماعت" و"نون" (الكتلة المعتمة الرطبة التي نشأ عنها جميع الآلهة) خلال تاريخ مصر القديمة[2].

وقد ترسخت عبادة الآلهة الكونية على الرغم من أن المصريين القدماء لم يقيموا لها معابد ولا الطقوس[3]، وقد كان لها تأثيراً ضخماً على كل شيء؛ فالمصري إذا ما نظر إلى السماء وجدها صافية لا تغيم وسطها شمساً ساطعة تشرق مرسلة إشعاعاتها لتحيط بالكون من الشرق إلى الغرب، بالإضافة إلى النجوم الزاهية التي تضيء الليل، وإذا ما توجه ببصره غلى الأرض وجد نيلاً يفيض في موعد ثابت كل عام، فيروي الأرض وينموا النبات، كل هذه المظاهر الطبيعية استحقت التقديس بعد تعلق قلوب المصريين بها، وباتت آلهة يرهبون جانبها ويقدسونها حيثما تكون دون الحاجة في البداية لرمز يُكِنُ عنها أو معبد يشير لعبادتها على خلاف المعبودات المحلية[4].

ومع التقدم السياسي وما صاحبه من تقدم في التفكير الديني لم تعد أسر الآلهة المحلية الأولى تتفق وقيام حكومة في البلاد ذات سلطان شامل، كما لم تكن تكفي لتفسير نظام الكون وخلق العالم على صورة منطقية مقبولة، لذلك ابتدع المفكرون من رجال الدين نظريات دينية

(1)- فرانسوا دوما، المرجع السابق، ص27.

(2)- آنا رويز، المرجع السابق، ص127.

(3)- فراس السواح، **(موسوعة الاديان)**، المرجع السابق، ص9.

(4)- جميل مدبك، المرجع السابق، ص9.

جديدة اختاروا عناصرها من الآلهة الكونية، كما أضافوا في بعض الأحيان من الصفات الكونية على الإله المحلي كان يرتفع به إلى مصاف الآلهة الكونية العظيمة[1].

-**آلهة الأقاليم (المحلية):** عندما تكونت المدن المصرية القديمة كان لكل مدينة إله، وكان لهذا الإله معبده الخاص وطقوسه وأعياده، وظلت آلهة المدن في مستوى قداستها نفسه حتى عندما طغت عليها آلهة الأقاليم التي ضمت عدة مدن وحتى عندما عبدت الآلهة الكونية فيها، ففي الوقت الذي كانت فيه فقد كان إله المدينة حتى أواخر الحضارة المصرية على صلة وثيقة بمدينته، فكان لواؤه هو نفسه علم المدينة التي نشأت عبادته فيها، وكان في كثير من الأحيان يسمى باسمها؛ ومن ذلك نجد الإلهة "نخبيت" التي أخذت اسمها من مدينة نخب، وكذا مدينة باست التي منحت اسمها للإلهة "باست" الإلهة القطة[2].

وبظهور الأقاليم ارتفع شأن المدينة التي أصبحت عاصمة للإقليم، ولذلك أصبح إله تلك المدينة إلهاً للإقليم بأكمله، وقد بلغ عدد أقاليم مصر القديمة بين الوجه القبلي والبحري اثنين وأربعين إقليماً، ومن الجدير بالذكر أنه كان لكل إقليم من هذه الأقاليم إشارة خاصة تصور على أعلام وتثبت فوق العلامة الهيروغليفية التي ترمز للإقليم، وكانت إشارة الإقليم في الغالب تمثل إلهه المحلي وربما مثلت طواطم كانت العشائر المصرية القديمة التي استقرت في ذلك الإقليم شعاراً لها[3].

-**آلهة ثانوية (آلهة الدولة):** يقصد بالآلهة الثانوية تلك الآلهة التي كانت خارج الآلهة الكونية وعائلاتها، ظهرت بع توحيد مصر، ولقد كانت في الأصل الآلهة محلية صغيرة ثم زاد شأنها بازدياد شأن الإقليم الذي عُبِدت فيه، وبسيطرة حاكم الإقليم سياسياً على ما جاوره في أقاليم كان يُفرَض إله ذلك الإقليم، وقد كانت مختصة بالكثير من التفاصيل الصغيرة وشؤون الحياة الدقيقة ما جعل من الصعب سردها الدقيق نظراً لكثرتها وتحولها[4].

(1)- سليمان مظهر، المرجع السابق، ص34-35.

(2)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص49-50.

(3)- فراس السواح، **(موسوعة الاديان)**، المرجع السابق، ص11.

(4)- عبد المنعم أبو بكر، المرجع السابق، ص13-14.

-**آلهة أجنبية:** وهي الآلهة التي قدمت إلى وادي النيل من بلدان مجاورة عن طريق الحرب أو السلم أو التأثيرات الروحية والثقافية، خاصة الوافدة من بلاد الرافدين وسوريا وبلاد الحيثيين وليبيا والسودان، وهي آلهة كثيرة دمج بعضها كلياً مع الآلهة المصرية وأخذت طابعاً مصرياً كاملاً، وبعضها قديم جداً يرتبط بالخصب والشمس، وأغلبها ارتبط بالحرب والصحراء والقوة، كما كان لبعض الآلهة الوافدة خاصة القديمة منها مكانة عظيمة في مجمع الآلهة المصرية مثل "أوزيريس" و"أمون" و"أتون"...، غير أن التراث الروحي المصري كان كفيلاً بإذابتها في نسيجه الهائل وصبغها بألوانه المحلية[1].

ب.خصائص الآلهة:

لقد اختصت الآلهة المصرية عن غيرها من آلهة الشعوب القديمة، بمميزات تمثلت فيما يلي:

-**التقديس الضمني:** حيث لم يقدس المصري الظاهرة لذاتها أو الحيوان -سواء أكان نافعاً أو ضاراً- لشخصه، بل عَبَدَ من خلاله القوة أو العلة الخالقة له، أي أنه اعتقد أنها تحوي شيئاً ألهياً في نفسها أو مقراً تحل الآلهة فيها[2].

-**عبادة الحيوان:** والتي تعتبر جزءاً أساسياً في الدين المصري القديم، غير أن هذه الظاهرة لُمست في الكثير من الأديان القديمة، ولكن الجدير بالملاحظة انه في مصر كان هناك إحياء وامتداد[3]، فالدين المصري الذي كان يرتقي إلى ماضٍ سحيق، احتفظ على مر الأيام بالعديد من الظواهر البدائية وفي مقدمتها عبادة الحيوان.

وقد قدّس المصري القديم عدد هائل من الحيوانات، غير أنه لم يرَ في جميع أفراد النوع أهلاً للتقديس، وإنما كان يختار واحداً منها، يمتاز بصفات خاصة تميزه عن أفراد نوعه، واعتبرها وسيطاً بينه وبين الآلهة، حيث قدم لها الهدايا باعتبارها تجسيداً للآلهة، في مقابل الحصول على خدمة منها، حتى أنه لجأ إلى تحنيطها والاحتفاظ بها في المنازل أو في

(1)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص67.

(2)- إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، **حضارة مصر والشرق القديم**، دار مصر للطباعة، مصر، (د.ت)، ص83.

(3)- جميل مدبك، المرجع السابق، ص11.

القبور التماساً للبركة[1]، وبلغ هذا التقديس بأن خصص المصري القديم مدناً بكاملها لعبادتها، حيث قدّست الكلاب في مدينة "كاسا"، كذلك نجد التمساح "سوبك" الذي عبد في "بير سوبك" أين عثر على الكثير من التماسيح محنطة، وحتى في مماتها حافظت الحيوانات على قداستها؛ فالبقرة التي عرفت بارتباطها بالإلهة "حاتحور"، كانت تُرمى في مياه النيل المقدسة بعد موتها، ومن الحيوانات التي كانت تحنط وتدفن مع صاحبها القطط، التي أطلق عليها اسم "ميو"، واُعتبرت حيوانات روحية أكثر منها أليفة، وقد بلغت درجة تقديسها إلى إعلان الحداد عند موتها، إضافة إلى اتخاذه من الطيور آلهةً مقدسة، حيث اعتبرت أرواحاً للآلهة مثل الصقر "هيك" الذي كانت له علاقة بالإله "حورس" الذي كان يعبد في "نخن"، وحتى الحشرات نالت حضها من التقديس والإجلال عند المصريين القدماء، فقد عُبدت تحت اسم "سبا"، واختصت عبادتها في هليوبوليس[2].

-**تطور أشكال الآلهة:** كانت الآلهة تتجسد في البداية في شكل حيوان أو في فيتيش، مثل الإله العجل "أبيس" والبقرة "حاتحور" والقطة "باست" (أنظر الملحق رقم 8 ص 211)، غير أنها لم تلبث أن أفسحت المجال أمام الآلهة ذات الشكل البشري، ولم يبق في نهاية عملية التحول من الشكل الحيواني القديم سوى رأس يعلو جسد بشري، مثل الإله "أنوبيس" الذي ظهر برأس ابن آوى (أنظر الملحق رقم 3 ص 206) وكذا الصقر "حورس" والكبش "خنوم"[3]، ومن ثم تحوَّل الرأس إلى بشري ولم يبق من الجذور الحيوانية غير الأذنين

(1)- سير و.م فلندرز، المرجع السابق، ص76.

(2)- آنا رويز، المرجع السابق، ص ص149-155.

(3)- خنوم: مثل في شكل كبش أو إنسان برأس كبش، إله الفنتين ويعتقد أن تقديسه في الفنتين يرجع إلى الأسرة الثامنة عشر، واتضحت أهمية "خنوم" كمعبود خالق في الرمز الخاص به وهو القرون الخاصة والتي تشير إلى بداية الخليقة، حيث تشير تلك القرون إلى أقدم أنواع الكباش التي عرفتها مصر منذ عصور ما قبل التاريخ. أنظر: إيناس بهي الدين عبد المنعم، **المعبودات المصرية القديمة التي اتخذت هيئة الكبش:** منذ بداية العصور التاريخية وحتى نهاية الدولة الحديثة، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة القاهرة، 2002، ص96-97.

أو القرنين[1]، ولا أدل على ذلك من الإلهة "حاتحور" التي كانت تتجسد في شكل بقرة، ثم أخذت هذه الأخيرة شكل امرأة بأذني بقرة حيناً ويعلو رأسها حيناً آخر زوج قرون[2]، مثل الإلهة إيزيس (أنظر الملحق رقم 9 ص 212).

-**الصفات الآدمية:** لقد تصور المصريون آلهتهم على شاكلتهم، عاشت على الأرض وتعرضت فيها لما تتعرض له الحياة الإنسانية من أفراح وآلام، لذلك نسبوا إليها مختلف الصفات البشرية، من شهوة للأكل وعاطفة وذكاء، فكيفوهم على صورتهم أدبياً وروحياً إن لم يكن مادياً[3].

ولم يتصور المصري لآلهته الصفات البشرية إلا لتقريبها للأذهان، فقد عرف أن بدايتها مولد كما أظهرت أسطورة "حورس" الذي ولد في أحراش الدلتا الكثيفة، وقد عنيت أمه "إيزيس" بحمايته، وتطور في مرحلة الصبا أين تجلى "رع" إله الشمس طفلا يجلس في زهرة اللوتس، كذلك الثور الذي أطلق عليه اسم "ثور أمه"، وهو على تلك الصورة في الصباح ثم يشيخ في المساء، ما يظهر أيضاً شيخوخة الآلهة كمرحلة من مراحل حياتها، مثل إله الشمس في أسطورة هلاك البشر التي تذكر أن "رع" عندما دبت فيه الشيخوخة أصبحت عظامه من فظة وأعضاؤه من ذهب وشعره من اللازورد الحقيقي[4].

وقد قدست الآلهة الرابطة الزوجية، ولا أدل على ذلك من أسطورة "إيزيس" ووفائها لزوجها، حيث هامت على وجهها في البلدان تبحث عن جثة "أوزيريس" الذي قتله أخوه "ست"[5]، هذا وقد جمعت الآلهة أسراً مثلها مثل الإنسان، لاسيما المثلث الذي قوامه الأب، الأم والابن.

---

(1)- فراس السواح، **(موسوعة الاديان)**، المرجع السابق، ص10.

(2)- Jean Vercoutter**, L'Egypte et la vallée du Nil**, TmI, Presses Universitaires de France, Paris, (S.D), P194.

(3)- أندريه إيمار وجانين أوبواييه، المرجع السابق، ص88.

(4)- أدولف إرمان، المرجع السابق، ص81.

(5)- Fernand Devismes, Op. Cit, p43.

كما لم تكن فكرة موت الإله غريبة لدى المصري، بل كانت شيئاً مألوفاً لديه، كما وصفته أسطورة "أوزيريس"، التي أظهرت موته وكيف انظم إلى مصاف الآلهة وعاش حياةً خالدة بعد الحساب، وفي نفس الوقت هو المصير الذي يحلم به المصري بعد تبرئته من الذنوب، وبذلك يظهر أن المصريين خلعوا على آلهتهم ذلك الرداء الذي يجعلهم بعيدين عن متناول يد الإنسان، ويبدوا أن القصاصين قد استجابوا لرغبة عامة الشعب وانزلقوا في هذه الاستجابة، إذ ألصقوا بمعبوداتهم صفات لا تتفق مع جلالها وعظمتها[1]، وفي جميع الأحوال وكيف ما وصف المصري معبوداته المجسمة، فقد آمن أنها تتصف بصفات بشرية في الناحية الروحية والجسمية، وفي نفس الوقت أيقن أنها كانت أعلى وأسمى مرتبة من البشر، وبيدها القدرة ومصير الكون والإنسان[2].

-**تعدد أشكال وألقاب الإله الواحد:** اختلف تجسيد الإله الواحد في مصر القديمة، حيث ظهر في صور مختلفة؛ مثل الإلهة "حاتحور" التي ظهرت في صورة بقرة (أنظر الشكل رقم 1 ص 195)، وفي حالة غضبها تحولت في صورة أسد، كما تحولت في مدينة الكاب إلى العقاب "نخبت"، كما ظهر تحوت أحياناً في شكل قرد وأحياناً أخرى برأس طائر[3]، كذلك نجد إله الإخصاب "مين" ظهر بالتناوب مرة في هيئة كبش ومرة أخرى في شكل إوزة.

هذا وبالإضافة إلى اختلاف تسميات الإله الواحد اختلفت وتعددت وظائفه؛ فقد كان من الممكن أن يكون للمعبود الواحد طائفة من الوظائف تعمل معاً أو على التوالي، فمثلاً "أوزيريس" الذي كان إله الأرض والحياة النباتية، وفي نفس الوقت إله الموتى وقاضي القضاة[4]، كذلك كان لحاتحور نفسها وظائف مختلفة فهي سيدة السماء والحياة، وأم الأمهات والمرضعات السماوية، وكذا ربة الحق والحب والسرور والموسيقى والرقص، بالإضافة لذلك فقد كانت الذهبية وربة المناجم والأحجار شبه الكريمة وكذا حارسة مداخل الوادي.

(1)- أدولف إرمان، المرجع السابق، ص86.

(2)- عامر سليمان وأحمد مالك الفتيان، المرجع السابق، ص305.

(3)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص134.

(4)- آنا رويز، المرجع السابق، ص130-131.

حتى أن هذه الوظائف من الآلهة من تناقلتها، مثل الإلهة "سخمت" التي تبادلت الوظائف مع الإلهة الحامية "واجت" معبودة بوتو، ومنها من اشتركت الوظيفة مع غيرها، فقد عرف عن كل من "باست" و"حاتحور" و"بس" أنه إله الحب والموسيقى والرقص، كما اشتركت كل من "إيزيس" و"حكا" في وظيفة السحر[1].

-**الثالوث الإلهي:** دفعت الأحداث السياسية بعض المدن للتجمع وهذا ما أثر على المصري القديم وجعله يجمع بين بعض المعبودات، وقد كوّن أسراً إلهية ممثلة في الأب والأم والابن، كما هو الحال في ثالوث منف الذي يتكوّن من "بتاح"، "سخمت" و"نفرتم"، وكذا ثالوث طيبة الذي يتكون من "أمون"، "موت" و"خنسو"[2]، هذا إلى جانب أن الثالوث قد يتكون من زوج وزوجتين كما في ثالوث الفنتين الذي يجمع بين "خنوم" وزوجتيه "عنقت" و"سانت"، بل وربما يتكون من الأم وابنين مثل ثالوث المقاطعة السابعة في الصعيد "دندرة"، والذي يتألف من "حاتحور" وولديها "سما تاوي" و"إيحي"[3]، كذلك وجد في منف أيضاً ثالوث ذكري مؤلف من "بتاح"، "سوكا ريس" و"أوزيريس"، ويجدر أن نذكر تلك السمة المذهلة التي تطبع النصوص المتعلقة بالثالوث، سواء كان الخاص بمنف أو غيره، أنه كان يُنظر إلى كل ثالوث على أنه وحدة، ويرجعها جفري بارندر إلى أنها استباق للديانة المسيحية في ظل تعدد الآلهة[4].

2.الكهنـــــــــة:

كان من الصعب على الملك أن يكون الإمام الفعلي لإتمام كل الطقوس التي اختصت بها الديانة المصرية القديمة، لذلك احتفظ الملك بهذه الإمامة إسمياً فقط، وما بقيت له إلا صورها المرسومة بالمعابد، أما من الناحية العملية فقد تنازل عنها لمتخصصين انتدبهم ليقوموا بدلاً عنه، ألا وهم الكهنة وبذلك كانت ضرورة تشكيل طبقة الكهنة.

(1)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص135.

(2)- جفري بارندر، المرجع السابق، ص41.

(3)- إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، المرجع السابق، ص84.

(4)- جفري بارندر، المرجع السابق، ص41.

أ.شروط التحاق الكهنة:

من غير الممكن الوصول إلى قاعدة في كل العصور فيما يتصل بالشرائط التي يفترض توفرها للدخول في نطاق الكهنوت المصري، فلم يكن انخراط الكهنة يتطلب ثقافة دينية معينة، وإن كان على الكاهن أن يقضي فترة في التدريب على طقوس العبادة الصارمة، غير أنه قد وجدت وأثبتت طرق معينة للدخول في هذه الفئة، كانت أولها حقوق الوراثة؛ بدليل ما أثبته هيرودوت الذي يذكر بأن الكاهن كان يورِّث وظيفته لولده من بعده، خاصة فيما يخص المعابد الإقليمية الكبرى[1]، كما تظهر أيضاً من خلال وصايا وراثة وظيفة الكهانة للأبناء الكهان من الدولة القديمة، وكذا لوحات العصر المتأخر التي تُظهر سلسلة من أنساب أصحابها يذكر بعضهم أن أسلافه حتى الجيل السابع عشر كانوا كهنة معبود بعينه[2].

هذا وقد ثبت –إلى جانب الوراثة– الدخول في الكهانة عن طريق الترشيح؛ حيث كان يتم اختيار من أسعده الحظ بالانضمام إلى طوائف الكهنة المقدسة، بعد اجتماع كهان المعبد والاتفاق على اختياره شخص معين، بالإضافة إلى ذلك كان انضمام الكهنة عن طريق التعيين الذي كان يتولاه الملك، غير أنه تجدر الإشارة إلى أنه كان يعين كبار رجال الدين، أما كهان الطبقات الدنيا فقد كان يترك للوزير في غالب الأمر، وقد كان للكاهن الترقي في المناصب حسب الكفاءة، مثل ما حدث للكاهن "بن وي" من أيام "تحوتمس الثالث"، الذي رقاه من منصب رئيس كهنة "أوزيريس" إلى المتحدث الشخصي باسم الملك في معبد "أحمس الأول" في أبيدوس[3].

---

(1)– Hérodote, Loc. cit, 37.

(2)– سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص688.

(3)– جورج سونيرون، **كهان مصر القديمة**، تر: زينب الكردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص ص50– 53.

ب.التزامات الكهنة:

يذهب المؤرخون إلى أن الكهان كانوا يتمتعون بامتيازات ليست بالقليلة فهم لا يستهلكون ولا ينفقون شيئاً من ثرواتهم الخاصة بل يصنع لهم الخبز مقدس، ومن شروطهم الطهارة التي وجب التميَّز بها عن غيرهم، فقد كانوا على حد قول هيرودوت يغتسلون بالماء البارد مرتين في النهار ومرتين في الليل، وقد كان ذلك يتم غالباً في البحيرات المقدسة الملحقة بالمعابد، كما انه يوجد ضرب آخر من الطهارة المادية بأن يغسل الكاهن فمه بقليل من مذاب النطرون قبل أن يطرق المكان المقدس، كما أنه يستوجب أن يزيل كل الشعر من جسده مرة كل يومين، بالإضافة إلى تقليد آخر متصل بالطهارة ألا وهو الختان، الذي كانوا يقومون بها قصد النظافة[1].

بالإضافة إلى تناولهم مأكولات دون الأخرى أكثر من أي رجل عادي، حسب الشرائع الدينية التي يفرضها المعبود الذي كان الكاهن في خدمته، فقد حرم عليهم على حد هيرودوت أكل السمك والفول، في حين يثبت العديد من المؤرخين الذين جاؤوا بعده ذكروا بأن الكهنة كان عليهم تحريم كل شيء على أنفسهم، مثل بعض أجزاء الذبائح فضلا عن لحوم الخنازير والماعز والبقر والحمام وكذا الخضر مثل الفول والثوم أما النبيذ فكانوا لا يتناولون منها إلا قدراً ضئيلاً[2]، هذا ولم يكن له إمكانية الاتصال الجنسي، على الأقل خلال العكوف في المعبد رغم أنه الحق في الزواج فوظائفهم لم تجبرهم على العزوبة، إلا أنه يشترط أن تكون زوجة واحدة[3].

حتى أن الكهنة كان لهم هيئة وملابس تميزهم عن غيرهم من المصريين، فقد حُرمت عليهم الأقمشة والملابس الصوفية، حيث كان الزي من نسيج الكتان الرقيق ولا تتغير هيئته

(1)- Hérodote, loc. cit, 37.

(2)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)، المرجع السابق**، ص687-688.

(3)- Diodore de Cicile, loc. cit, 80.

أبداً، وبالنسبة للنعال كان الكهنة المصريون يلبسون نعالاً بيضاء من سعف النخيل في حين البقية لا ينعلون أحذية[1].

جـ.طبقات الكهنة:

يعيش داخل المعبد حشد مختلط فيما يسمى بالكهنة، وعددهم يتضخم يوماً عن يوم ورغم صعوبة التمييز بين طبقات الكهنوت المصري، وذلك راجع لاختلاط الطبقات ببعضها البعض، فامتزاج الوظائف استدعى وجود هوة سحيقة تفصل بين الكهنة على اختلاف مراتبهم، إلا أنه يبقى مؤكداً تعدد طبقات الكهنة وسأحاول تمييزها فيما يلي:

-**الكاهن الأكبر:** كان على رأس الكهنوت في كل معبد مصري، وقد كانت له شخصية بارزة في المجتمع، فقد ارتبطت سلطته إلى حدٍ كبير بالإله الذي يقوم على خدمته، وقد له لقب خاص يشير إلى وظيفته الفعلية في خدمة الإله الذي ينتمي إليه، مثل الكاهن الأكبر لإله الشمس في "عين شمس" كان يسمى "أعظم الرائين"، وقد كان من قبل يسمى من يستطيع رؤية العظيم (الإله)، بالإضافة إلى ألقاب أخرى مثل "الذي يرى سر السماء" و"رئيس أسرار السماء"، وقد تعددت مناصب الكاهن الأكبر أو الأول فكان "كبيراً للفلكيين"، مثل كبير كهنة "بتاح" في منف كان يحمل لقب "رئيس الصناع" أو "الزعيم الأول للفنانين" كما لو كان المعبد مصنعاً للإله[2].

وقد كان من حق الملك اختيار كبير الكهنة ويمنحه هدية متمثلة في حلقتين من ذهب وعصا رمزية، وبصفة عامة كان رؤساء المعابد الكبرى يختارون من أرقى الطبقات، حتى أنهم في عصر الدولة القديمة كانوا من أبناء الملك، ولا يميز الكاهن الأكبر عن عامة الكهنة إلا بالرأس الحليق وارتداء جلد الفهد عند قيامه بالشعائر الدينية، بينما في سائر الأيام فقد كانت ملابسه مثل علية القوم، ونظراً لكثرة التزاماته كان يساعده كاهن ثانٍ هو الآخر ذو منصب مرموق[3].

---

(1)- جورج سونيرون، المرجع السابق، ص46.

(2)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص289.

(3)- مرسيا إلياد، المرجع السابق، ص187.

-**الكهنة النبيين (Prophètes):** ويعتبرون الكهنة الحقيقيون "خدم الإله" وقد أطلق الإغريق اسم النبيين على هذه الطبقة، وهي مكونة من الكاهن الثالث والرابع، وتعمل على مساعدة الكاهن الأكبر في إحياء الطقوس.

-**الكهنة المرتلون "خرحب" (Ptérophores):** أي العلماء وكتاب الإله وهم المكلفون بتفسير الكتب المقدسة ويرتلون الصيغ الدينية أثناء الحفلات الدينية، وعلى رأسهم رئيس يسمى "حري-ثب".

-**الكهنة المطهرون "وعبو":** ربما كان اسمهم مأخوذ من كلمة طاهر ونقي، ويتولون أعمال المساعدة في العشائر والأعمال اليدوية مثل تنظيف المعبد فضلاً عن تزيين تمثال الإله.

-**الدارسون والمثقفون:** وقد ارتبطوا بما يسمى ببيت الحياة، وكانوا يقومون بالعمل في غرف قرب المعبد، ويعنون بالكتب الدينية اللازمة للعبادة وغيرها من ألوان المعرفة[1].

-**حفظة الوقت "النوبة":** ويسمون في اللغة المصرية "سا" (Sa)، سموا كذلك كونهم كانوا يتناوبون على عملهم لساعات معينة، وكانوا يشكلون أربع مجموعات كل مجموعة منها تقوم بالخدمة لمدة شهر في دورها في المعبد، وعندما تنتهي الرابعة مدة الخدمة المحددة لها فإن الأولى تعود لأداء دورها في الخدمة، وبذلك فكل أعضاء المجموعة يخدمون ثلاثة أشهر في السنة[2].

-**المنجمون:** هم جماعة الفلكيين الذين يحددون أيام الأعياد والمآسي وما يشير إليه اليوم من نحوس وسعود، وفي أواخر عصور الحضارة المصرية أصبح الكاهن المنجم عالماً كبيراً، إذ سرت إلى مصر فكرة ربط مصير كل كائن حي فيها بظروف مولده الكونية[3].

-**المنشدون والعازفات (Hymmodes):** كان للمتخصصين دور هام في الحياة الدينية، فوجود المنشدات والعازفات في المعابد[4].

---

(1)- أدولف إرمان، المرجع السابق، ص210-211.

(2)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص168.

(3)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص689.

(4)- أدولف إرمان وهرمان رائكة، المرجع السابق، ص77.

-**أدنى طبقات الكهان (Pastophores):** وتشمل كل الكهنة الذين لهم الحق في حمل لقب المتطهرين، غير أنهم لا يؤدون في العبادة إلا دوراً ثانوياً، مثل حمل المراكب المقدسة والقيام برش المعبد[1].

د. دور الكهنة الديني:

إن الباحث في أمر الكهنوت المصري يتنبه لأول وهلة إلى أنه لا يوجد فرق بين الدولة الممثلة بالفرعون والمعبد بهيئته الإدارية المتمثلة في الكهنة، بل ويذهب العديد من المؤرخين إلى أن مصر كانت واقعة تحت سلطان رجال الدين، فهم عندما تقوى شوكتهم سمح لهم ذلك بالسيطرة على ثروات الآلهة الكبيرة، وبذلك فأهميتهم في المجتمع منحتهم مكانة مرموقة، ويدعم كيز على لسان إليزابيت رافيشتال هذه الفكرة في كتابه مصر القديمة حيث يقول: «إن المصريين...لم ينظروا إلى النشاطات الدنيوية والدينية على أنها متعاكسة متضاربة بالضرورة، بل على العكس فقد كانوا ينظرون إلى كلا الناحيتين على أنهما نتيجة وعي مقدس، ويؤديان لخدمة الآلهة، فهي في الواقع متممتان إحداهما للأخرى»[2].

كان الكهنة هم القوة المعنوية للفرعونية وأكبر جهاز للتحذير الشعبي لضمان الخضوع للنظام، وقد تمثل دورهم في خلق ملاط إيديولوجي يخلق للمجتمع تماسكه ويعيد إنتاج علاقات السلطة لخدمة مصالح الطبقة المسيطرة المتمثلة في الفرعون وحاشيته، فقد كانوا يؤدون الطقوس الدينية اليومية باسم الملك في كل البلاد، كما أنهم لم يكونوا طائفة منعزلة تعيش على هامش المجتمع ولا تغشاه إلا لاستمالة الجماهير ودفعها نحو حياة خلقية أرفع مستوى، بل كانوا يقومون بدور دقيق جداً، فهم نواب الملك صاحب الحق الوحيد في القيام بالخدمة الدينية، وقد كان قوامها العمل على رعاية الوجود الإلهي على الأرض ممثلاً في صورة متكاملة داخل قدسية المعبد[3].

---

(1)- جورج سونيرون، المرجع السابق، ص47.

(2)- إليزابث رافيشتال، **طيبة في عهد أمنحوتب الثالث**، تر: إبراهيم رزق، مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر، بيروت، 1967، ص242-243.

(3)- فوزي الإخناوي، المرجع السابق، ص99.

كما كان الكهنة يشاركون في البناء الديني الذي يقتضي المحافظة على العالم كما خلقته الآلهة، كما كانوا يمارسون القضاء على أبواب المعابد فيردون على الشكاوي باسم إلههم الخاص، غير أنهم لا يتميزون بأصل إلهي، ولهم الحظوة في الدخول إلى قدس الأقداس، كان من بين وظائف الكهنة أن يجعلوا من إله المدينة التي تصبح عاصمة للإقليم، فكان عليهم أن يهملوا إله بعض المدن ويتملقون إله الإقليم، وإما يقربون صفات الإله مدينتهم الخاص من إله الإقليم، ويذيبون الفروقات بينهما ويدعون أنه صورة من إله الإقليم، وبذلك تتحور وظيفته أو تصبح له وظيفة جديدة[1]، ومن ثم كان دورهم في ترويج الأساطير التي حركت الدين المصري القديم، مثل أسطورة "حتشبسوت" ومولدها الإلهي من الإله "آمون" والتي غيَّرت منحى الدين، وقد بلغت قدرة الكهنة على تغيير الحكم بإسقاط الملك والوصول إلى الحكم.

3. الأساطير:

تعتبر الأسطورة من أهم محركات الدين عامة والدين المصري على وجه الخصوص، وقد شكل مفهومها تشويشاً في أذهان كثير من المتخصصين ناهيك عن عامة المهتمين[2]، الذين أكدوا على اختلافها وتميزها وخصوصيتها، وعملوا على محاولة توضيح وتحديد مفهوم لها على أكبر قدر ممكن من الدقة، فمنذ القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا ظهرت العديد من المدارس التي حاولت إعطاء نظريات جامعة مانعة لها ودراسة بواعث نشوءها.

أ.مفهوم الأسطورة:

لا يعتبر مصطلح الأسطورة في اللغة العربية من الكلمات المستحدثة، فالمضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستعمالات الحديثة تستند إلى مضامينها القديمة، وتفيد المعاجم العربية بأن كلمة أساطير جاءت من السطر وهو الخط والكتابة، وجمعه أسطار كما هو الحال في سبب وأسباب، وجمع الجمع أساطير، ونعثر على أول استعمال للكلمة في القرآن

(1)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص50.

(2)- خزعل الماجدي، **بخور الآلهة:** دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، دار الأهلية، لبنان، 1998، ص57.

الكريم في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ۝٥﴾[1]، ويذكر ابن كثير في تفسيره أن المقصود بأساطير الأولين يعنى بها كتب الأولين[2].

واشتقاق مصطلح أسطورة في العربية يقارب اشتقاقها في اللغات الأوربية، فنجد (Myth) مأخوذة من الكلمة اليونانية (Mutho) التي تعني حكاية تقليدية عن الآلهة والأبطال، وأول من استعمل مصطلح (Muthologia) كان أفلاطون للدلالة على فن رواية القصص، وبشكل خاص ذلك النوع الذي ندعوه اليوم بالأساطير، وقد أصبح علماً بذاته فبإضافة الشق (Logy) الذي يعني علم فيصبح علم دراسة الأساطير يدعى ميثولوجيا (Mythology)[3].

ب.تطور الأسطورة:

نشأت الأساطير متزامنة مع الأديان القديمة، فلا يمكن أن تنمو الأديان ويزداد تركيبها دون أن تخلق معها أساطيرها الخاصة بها، على حد قول موللر –نقلاً عن ك. ك. راثفين– الذي يصر على أن الأسطورة نشأت أصلاً من نظرة الإنسان البدائي اللامنطقية إلى العالم من حوله، ويعزز سميث فكرة موللر نقلاً عن راثفين حيث يرى أن: «في جميع الأديان القديمة تقوم الأسطورة مقام العقيدة...ومادامت الأساطير تفسيرات للشعائر، فقيمتها ثانوية عموماً، ولنا أن نؤكد واثقين بأنه في كل حالة تقريباً تكون الأساطير مشتقة من الطقوس، ولا الطقوس من الأساطير»[4]، وذلك جعلها محل قداسة وسلطة عظيمة على عقول الناس، كونها ترتبط بنظام ديني معين، وذلك يؤكده فريزر نقلاً عن محمد عبد القادر خريسات في قوله: «لعبت الخرافة (الأسطورة) دوراً هاماً في إبراز سلطة الدين، فهي تشرح تسلسل حكم الكهنة في أية ديانة مقدسة، حيث تصور قدرة الكاهن على صنع المستحيلات وامتلاكه للقوى الخارقة التي يمتلكها المقدسون،...لقد لعبت الخرافة دورها كهيكل مناسب لإعادة تشكيل

(1)– سورة الفرقان، الآية: 5.

(2)– إبن كثير، م10، المرجع السابق، ص285.

(3)– فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى:** دراسة في الأسطورة، ط11، دار علاء الدين، دمشق، 1996، ص12.

(4)– ك. ك. راثفين، **الأسطورة**، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، (د.ت)، ص61–62.

تطور التفكير البشري...»[1]، وإذا انهار النظام الديني الذي تنتمي إليه الأسطورة تفقد هذه الأخيرة كل مقوماتها، لتدخل في شكل آخر من القصص الأدبية فيما يسمى بالحكاية الخرافية والبطولية.

ويتناول فراس السواح في كتابه دين الإنسان جملة من التعاريف لمصطلح الأسطورة، يعرفها على أنها شكل من أشكال الأدب الرفيع، لها سلطان على العواطف والقلوب، كما يذكر في تعريف آخر أنها قصة تقليدية حافظت على ثبات نسبي تناقلتها الأجيال، وليس لها زمن معين بل أحداثها ذات ظهور دائم، فعندما لا يكون للحدث الأسطوري الطابع المتكرر والمتجدد، وموضوعاتها تتميز بالجدية والشمولية؛ كونها تدور حول المسائل الكبرى التي ألحت دوماً على العقل البشري، مثل الخلق والتكوين وأصول الأشياء والموت والعالم الآخر، وغيرها من المواضيع التي تتناولها الفلسفة خصوصا والعلوم الإنسانية عموما[2]...

ويدعم خزعل الماجدي رأي فراس السواح في كتابه بخور الآلهة في تعريفه للأسطورة فيقول أنها: «قصة تقليدية ثابتة نسبية ومقدسة، مربوطة بنظام ديني معين ومتناقلة بين الأجيال، ولا تشير إلى زمن محدد بل إلى حقيقة أزلية من خلال حدث جرى، وهي ذات موضوعات شمولية كبرى محورها الآلهة، ولا مؤلف لها بل هي نتاج خيال جمعي»[3].

ويلعب دور الدور الرئيسي في الأسطورة الآلهة وأنصاف الآلهة، بينما يكون دور البشر مكملاً، فهي تصور شخصياتها من آلهة وقوى الطبيعة ما يوافق هواها، كما لا يعرف لها مؤلف معين، كونها ظاهرة جمعية تعبر عن تأملات الجماعة وحكمتها وبالأخص ثقافتها[4]، على حد قول مرسيا إلياد نقلاً عن هيرڤه روسو: «أنها تاريخ أعمال الكائنات السامية، وتنقل أحداثاً هي حركات الآلهة، وتستند دوماً إلى خلق وتروي كيفية وجود شيء ما وكيف أنشأ الآلهة نظاماً، كما تمثل نموذجاً لكل عمل إنساني ذي معنى، وبالتعرف إلى

(1)- محمد عبد القادر خريسات وآخرون، **تاريخ الحضارة الإنسانية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، مؤسسة حمادة، الأردن، 1999، ص57.

(2)- فراس السواح، **(دين الإنسان)**، المرجع السابق، ص57-58.

(3)- خزعل الماجدي، **(بخور الآلهة)**، المرجع السابق، ص58.

(4)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص216.

الأسطورة نتعرف إلى أصل الأشياء، الأمر الذي يتيح لنا السلطة عليها، وإمكانية إحداثها ثانية وتكرارها»[1]، بمعنى أنها تلمس وتوضح المكونات الضرورية للطبيعة مثل الشمس والقمر والماء والزراعة والعواصف...، كما تشرح أصول الطبيعة وأهميتها المستمرة، وتعطي معنى لتقلبات الطبيعة التي تبدوا فجائية وغريبة، وذلك يجعلها تتعامل مع المجرد (الغامض) تماماً مثل ما تتعامل مع الطبيعي والمعتاد، وقد امتازت الأساطير المصرية بطول أمدها؛ فقد كان أول تسجيل لها بالحفر يعود إلى عام 2345 ق.م بسقارة، واستمرت بعضها متداولة حتى العصور المسيحية.

جـــ.أنواع الأساطير:

من غير الممكن إيجاد وحدة في الأساطير تلك التي امتد استعمالها أكثر من 3000ق.م، ولكن بتعدد الأقاليم (منف، هيليوبوليس، ممفيس، الفنتين، طيبة)، تعددت الآلهة وبالتالي عدم التوفق بين ديانتها ومن ثم تعدد الأساطير وصارت إرثاً عاماً[2]، وذلك الكم الهائل للمحتوى جعلها تختلف في تنوعها حسب المواضيع التي تتطرق لها، حيث نجد علماء الميتولوجيا قد قسموها إلى خمسة أنواع:

-الأسطورة الطقسية:

تمثل الجانب الكلامي لطقوس الأفعال التي من شأنها أن تحفظ للمجتمع تقاليده وطقوسه الدينية، مثل أسطورة "أوزيريس" وتطوراتها التي طبقوا فيها تصرفات البشر ومشاعرهم على حياة المعبودات، وشخوص هذه المسرحية أربعة أخ وأخت (الزوجين أوزيريس وإيزيس) وإبن (حور) وعم (ست)، كان أوزير ملكاً على البشر يعدل بينهم، نقم أخوه ست عليه منزلته فقتله، وقد بحثت إيزيس –وفاءً لزوجها– عنه، حتى وجدته وبسحرها أعادت الحياة له وحملت منه وليدها حور، الذي شب بسرعة وحمل على عاتقه فكرة الإنتقام

(1)– هيرفه روسو، المرجع السابق، ص52–53.

(2)– روبرت أرموار، المرجع السابق، ص13.

لمقتل أبيه ولذلك سُمي بالمنتقم لأبيه[1]، ودام القتال بينهما حتى تدخل مجمع القضاة الإلاهي الذي برء "أوزيريس" من تهمة البدء بالعدوان فانتقل إلى العالم السفلي مبرء من الذنوب وبات سيد العالم الآخر[2].

وهكذا انتهى جوهر الأسطورة القديمة بتغليب الخير على الشر، وكانت مشاهدها مما يمكن تمثيله بسهولة في المعابد والقصور، وفي مواسم طبيعية معينة ترمز إلى بعث أوزير، كما كانت منشأ العديد من الطقوس الدينية مثل التمثيل الذي جعل منها مسرحية تُمثل في الأعياد الدينية مثل تتويج الملك، اقتداءً باعتلاء حور العرش بعد ابيه، وقد أضافت خبرات الأيام إلى مشاهد أسطورة أوزير وأسرته أخيلة عدة استهوت أذواق أهلها، فأضافوا إليها العديد من التفاصيل، غير أن المغزاها بقي يمثل المواجهة بين الشر والخير وانتصار هذا الأخير.

-أسطورة التكوين:

هي تلك التي تبحث وتصور عملية خلق الكون، مثل أسطورة خلق الكون التي تثبت الإعتقاد بوحدة الحياة لأن الفكر الأسطوري آبى أن يسلم بفناء الإنسان، وهو ينكر ظاهرة الموت والدليل على ذلك موقف المصريين من الموت وفكرتهم عن العودة للحياة في العالم الآخر، وأساطير النشأة متعددة بتعدد النظريات التي جاء بها الكهنة، فكل مجموعة من الكهنة أرجعت نشأة الكون إلى الإله الخاص بهم (أنظر الملحق رقم 10 ص 213)، وهم أربع نظريات:

النظرية الأولى: أعلن كهنة "تحوت" في هيرموبوليس أن "تحوت" هو الذي خلق الكون، وأعلنوا نظريتين عن نشأة الشمس، أن إله الشمس الطفل الذي خرج من اول بيضة في العالم وارتفع على السماء، وأن السماء خرجت من زهرة اللوتس في الصباح واقفلت عليها في

---

(1)- عبد العزيز صالح، **الشرق الأدنى القديم:** مصر القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص372.

(2)- Lalouette claire, **l'Empire de Ramsès**, Fayard, Paris, 1985, p119.

المساء، واحتفضت بها زهرة اللوتس لتطلعها مرة أخرى في كل صباح، وقد عددوا أسماء إله الشمس "رع" حسب دورة حياته اليومية[1].

النظرية الثانية: أعلن كهنة هيليوبوليس أن الإله أتوم خلق نفسه بنفسه ثم صنع العالم كله، وأنه أنجب دون زوجة الإله "شو" إله الهواء، والإله "تفنوت" إله الرطوبة، اللذان أنجبا الإله "جب" إله الأرض، الإلهة "نوت" إله السماء، وهذين الإهين (جب) و(نوت) أنجبا أربعة آلهة (أوزيريس، إيزيس، ست، نفتيس) ليصبح عددهم تسعة، ويشكلوا التاسوع الإهي (تاسوع هيليوبوليس)[2].

النظرية الثالثة: نظرية ممفيس التي تقول أن العالم في البدء الأول نشأ في الإله بتاح، كونه المحيط البدائي الذكر والأنثى وأبو آتوم وأمه، وهو "نفرتم" الذي عند أنف "رع" بالإنفاس عليه، وهو القلب واللسان المنتميان للتاسوع، وبدا كأنما يشير إلى أن أتوم قد هضم في "بتاح" الذي قلبه "حورس" والذي فمه "تحوت" وأسنانه وشفاهه التاسوع، ومن ثم بكلمة "بتاح" خلقت عندئذٍ الآلهة وكل أفعال الجسد الإنساني[3].

النظرية الرابعة: ترى أن "خنوم" خالق الحياة والكائنات الحية، الذي كان الكبش الأفريقي رمزه، ولذلك كان يصور في هيئة رجل له رأس كبش وأمامه دولاب الفخار حيث يضع فيه ما يشاء من الآلهة والناس، وتظهر هذه الأسطورة أن الإله الخالق "خنوم" بطبيعته المائية مع دولابه الفخاري يشير إلى أن الإله هنا هو مائي يستعمل الطين لخلق ما يريد، وهذه المفارقة أخرجت الإله الخالق في مصر عن طبيعته الشمسية في الغالب[4].

---

(1)- روبرت أرموار، المرجع السابق، ص11.

(2)- جميل مدبك، المرجع السابق، ص8.

(3)- صامويل نوح كريمر، المرجع السابق، ص49-50.

(4)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص79.

الأسطورة التعليلية:

وهي التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة تستدعي نظره، غير أنه لا يجد لها تفسيراً، فيلجأ إلى خلق أسطورة يشرح فيها سر وجود هذه الظاهرة، مثل أسطورة فيضان النيل التي ذُكرت في كتاب الموتى بأن النيل مولود من "رع"، وترجع الأسطورة فيضانه إلى دموع "إيزيس" التي تبكي زوجها، الذي قُتل على يد أخيه "ست" الشرير، وقال لاباج زينوف نقلاً عن أنطون زكريا، أنه يحتمل أن يكون فيضان النيل راجع لبكاء "إيزيس"، كونها تسمى في كتاب الموتى بأحد النادبتين، وجاء في نصوص أخرى كثيرة أن مجرى النيل منسوب لإيزيس ولمعبود آخر مثل "سوتيس" الشبيه بـ"إيزيس"[1].

الأسطورة الرمزية:

ويعبر هذا النوع من الاساطير عن فلسفة كاملة لعصرها، لذلك يجب دراسة العصور نفسها لفك رموز الأسطورة، مثل أسطورة خلق أتوم نفسه على التل الأزلي الذي صورته نصوص الأهرام على أنه منحدر بسيط فيما يسمى بحجر "بن بن"، ويظهر في الفصل ست مائة صلاة للإله أتوم: «أي أتوم، عندما جئت إلى الوجود خرجت في صورة تل عال وأشرقت في هيئة حجر بن بن في معبد العنقاء في هليوبوليس»[2]، وتصبح فكرة أتوم الإله الكامن الذي يشع منه كل شيء، وهو التل العالي الذي تنشق منه مياه المحيط الأزلي، وسرعان ما اكتسب شكل مرتفع ذي جوانب منحدرة أو مائلة، وهو الرمز الذي اتخذ لشكل الهرم فيما بعد بداية بالمدرج ثم شديد الإنحدار اقتداءً بتل أتوم أول موضع في أرض العالم يخرج من أعماق المياه، ويستقر الإله الأعلى باعتباره النور، فكانت هذه الأسطورة بما أضيف لها رمزاً اتخذه المؤمنين بأدوار هذه الأسطورة.

(1)- أنطون زكريا، **النيل في عهد الفراعنة والعرب**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص39.

(2)- رندل كلارك، **الرمز والأسطورة في مصر القديمة**، تر:أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص38-39.

III.العبـــــــــادة:

ربط المصري القديم آلهته بصفاته الخاصة، وجعل من متطلباته من طعام، شراب، عطور، ملابس ومنزل للراحة والترويح نفس متطلبات الآلهة، فخلص إلى أن كل هذه الضروريات أو الاحتياجات يشارك فيها الآلهة والموتى، إن كان لهم حظ الاستمرار في تواجدهم، ومن ثم كان الغرض من العبادة ضمان إشباع هذه المتطلبات في شكل طقوس[1].

حيث لا يوجد دين بدون طقوس فهي من مستلزمات الدين، وتتجلى العبادة بإجراء الطقوس، التي تضع الأساطير بعض أسسها ومظاهرها، ويستمر أدائها لأن الأسطورة أكدت إجراءها فيما مضى، فهي في الأول والأخير أسلوب من التعبير للنفوذ في العالم الذي لا يخضع للتجربة، ولإجراء مقايضة معه[2]، وقد تعددت الطقوس التعبدية باختلاف المناطق واختلاف صفات المعبودات، وكذا بتعدد المناسبات، بين طقوس يومية، دورية وأخرى في المناسبات الخاصة.

1. الطقــوس اليوميـــــــة:

لقد كان للحياة البسيطة والمستقرة التي كان يعيشها للإنسان المصري أثر طيب ظهر بوضوح في الطقوس والشعائر الدينية، فقد كانت الطقوس الدينية بصفة عامة تُقام بشكل هادئ ورزين، ومن الطقوس الدينية ما كان يومي تتمثل في ما يلي:

أ.الصـــــــــــلاة:

كانت الصلاة تعتبر طقساً دينياً، يمارسها الإنسان العادي والكاهن والملك على حد السواء، وتقام وفق أوضاع متنوعة كالركوع والسجود والوقوف بخشوع أمام تماثيل الآلهة، غير أن هذه الأخيرة لم تكن كلها تعتبر آلهة فقد كان البعض منها نسخاً من تمثال الإله الأصلي الذي كان يحتفظ به في قدس الأقداس[3]، في المعبد غير أن دخول هذه الغرفة كان

(1)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص139.

(2)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص217.

(3)- قدس الأقداس: يسمى أيضاً المحراب، يصنع في معظم الأحيان من الخشب المرصـــع بالـــذهب المزخـــرف بالألوان والمطعم بالحجارة الثمينة، وكان مغلق بباب ذي مصرعين مختوم بمزلاج. أنظر:

Guastalla M**, L'Egypte d'Hérodote**, LII, Hachette, Paris, (S.D), P18.

حكراً على الملك وبعض الكهنة من ذوي المراتب العالية، ومن نصوص الصلاة نجد: «أعبد سيادتك بعبارات مختارة بصلوات تزيد من عظمتك، بأسمائك العظيمة بمظاهرك المقدسة التي ظهرت بها في اليوم الأول للعالم»[1].

ب.طقوس المعبد اليومية:

تسجل مناظر جدران المعابد بالنص والصورة –بجانب ما أبقى عليه الزمن من نصوص البرديات– طقوس التقدمة وشعائر الخدمة اليومية في المعبد[2]، وهذه الأخيرة تنقسم إلى طقوس كانت تقام في باحات المعبد، ولا تختلف إلا في القليل من معبد لآخر، اللهم إلا في التفصيلات القليلة التي كانت تميز حياة الآلهة والإلهات، أما الثانية فيقوم بها الكاهن الأكبر ومساعده في قدس الأقداس[3].

كانت طقوس الخدمة تقدم للإله والملك المتوفي المشترك في الشرف الإلهي، ويقوم بها الملك لم يكن يستثنى من هذه الخدمة، حيث لم يكن لغيره دخول قدس الأقداس إلا الكهنة ويذكر هيرودوت عن دورهم في الحفاظ على قدسية الشعائر: «وهم شديدو الاحتفال بأن تكون الملابس الكتانية التي يلبسونها حديثة الغسل دائماً، ويحلق الكهنة كل أجسادهم كل يومين لئلا يتولد فيه القمل وغيره من الحشرات، حتى أثناء قيامهم بخدمة الآلهة... ويرعون طقوسا لا تُعد ولا تُحصى»[4].

كانت هذه الممارسات تنطلق قبل طلوع الشمس وتبدأ أولاً بطقس التطهير، حيث يطهر نفسه في البحيرة المقدسة الملحقة بالمعبد (أنظر الملحق رقم 11 ص 214)، أو ما يسمى ببئر المعبد، ثم يقوم الكاهن بتنظيف المعبد وتبخيره والدخول إلى الهيكل[5]، وقد اشتملت الخدمة داخل المعبد على المراحل التالية: تهيئة وجبة الإله المتمثلة في اللحوم والحلويات والخضار والثمار إضافة إلى نموذج صغير لـ"ماعت"، لمساعدة الروح أن تمر

(1)– جورج سونيرون، المرجع السابق، ص111.

(2)– سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص752.

(3)– خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص225.

(4)– Hérodote, loc. cit, p156.

(5)– ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص145.

للإله[1]. (أنظر الملحق رقم 12 ص 215)، ثم يُنظف تمثال الإله ويُبخر مرة ثانية، ففي تطهير فمه يعتمد على بثلاثة أنواع مختلفة من ملح النيترون، ويُزَّين باستبدال الجواهر والملابس التي عليه بغيرها نظيفة، كما يُعاد طلاء الرموش بمادة خضراء أو سوداء[2]، وكان الكاهن يعتني بتغيير كساء التمثال بوضع أربع لفائف من النسيج: البيضاء رمز الإلهة "نخبت" حامية الصعيد، بينما الحمراء والخضراء رمز الإله النسيج، ثم يقوم بوضع رموز الإله وتيجانه، وفي نهاية طقوس الصباح يتم بعد آخر طقوس الصباح إسدال الستار على وجه الإله وإغلاق مقصورته[3].

أما في الظهيرة فقد كانت تُؤدى الصلوات عندما تتوسط الشمس السماء، يتبعها رش الماء وحرق البخور أمام مقر الآلهة الضيوف والملوك المؤلهين في المعبد بجانب الآلهة، وبعدها يُترك الإله يرتاح ليستقبل طقوس المساء[4]، التي تأتي مشابهة لطقوس الصباح ولكن مع رونق أقل، فقد كان يغلق المعبد، وتُتَم الاحتفالات في المعابد الجانبية المحيطة بقدس الأقداس، بينما ينتظر الإله تقديم ذبيحة المساء، ثم ينصرف بعدما تُخلع عنه ملابسه وتيجانه ليقضي الليل بسلام[5].

جـ. التراتيـــــــــل:

كانت التراتيل والأناشيد الدينية تصحب الاحتفالات الدينية اليومية والاحتفالية، حيث كانت تشكل الجزء الأعظم الذي يزخر بالنصوص الموغلة في القدم، منها تراتيل الشمس التي كانت تلقى لإله الشمس "آتون" اعترافاً لما لهذا الإله من نعمة وفضل على حياة المصريين القدماء فيما يسمى بـ"نشيد آتون":

"أنت تطلع ببهاء في أفق السماء،

يا أتون الحي، (يا) بداية الحياة

(1)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص226.

(2)- جورج سونيرون، المرجع السابق، ص93.

(3)- علاء عبد المحسن شاهين، المرجع السابق، ص272.

(4)- مرجريت مري، المرجع السابق، ص267.

(5)- مرسيا إلياد، المرجع السابق، ص227.

عندما تبزغ في الأفق الشرقي
تملأ البلاد بجمالك،
أنت جميل، عظيم، متلألئ، عالق فوق كل بلد"
وكذا ما يسمى بتراتيل النيل التي كانت تتلى تكريما لإله النيل حابي كتفضيل وشكر على فيضانه السنوي الذي يعود بالخيرات على المصريين طيلة أيام السنة:
"...أيها الفيضان المبارك قدمت لك القرابين والذبائح.
وأقيمت لك الأعياد العظيمة،
وذبحت لك الطيور واقتنصت لتحيتك الغزلان من الجبال،
وأعدت لك النار الطاهرة،
وقدم لك البخور والنعم السماوية والعجول والثيران،
فتقبلها هدية شكر واعتراف بفضلك..."[1].
"...الحمد لك يا نيل، يا من تخرج من الأرض وتأتي لتغذي لتغذي مصر، يا ذا الطبيعة المخفية، ظلام في وضح النهار..."[2].
بالإضافة إلى تراتيل تمجيد الآلهة مثل تحوت، حورس سوبك وخنوم...، وقد جاءت هذه التراتيل في مجملها تضم تعديد أسماء الإله وصفاته وكذا تلميحات عن الأساطير التي رُويت عنه ومعجزاته[3].

ولا يعرف على وجه التحديد فيما إذا كانت هذه التراتيل موقعة بأوزان شعرية، وذلك راجع إلى إهمال الحركات في اللغة المصرية القديمة وعدم نطقها الدقيق، وقد كانت كلماتها مناسبة لتغمر الملك بالحياة ويتجدد شبابه، وتجدر الإشارة إلى أنه في غالب الأحيان كانت ترفق هذه التراتيل بموسيقى لتمنح المعبود الرضا[4].

(1)- أنطون زكريا، المرجع السابق، ص100.
(2)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص71.
(3)- جورج سونيرون، المرجع السابق، ص94.
(4)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص146.

ومن أشهر التعويذات والتراتيل نجد نشيد " استيقظي بسلام..."، الذي كان يوجه إلى الآلهة كل صباح في المعابد لكي تستيقظ، وكذا ما يسمى بـ"نشيد التعبد"[1] الذي كان يتلوه الكاهن، من أجل السماح له بالدخول لنزع غطاء وجه التمثال المقدس للإله، ومنها يؤكد الكاهن وظيفته والغرض من مجيئه[2].

د.تقديم القرابيـــــــن:

تعتبر القرابين من أهم الشعائر الدينية، فالأديان كلها من أكثرها بدائية إلى أسماها جعلت تقديمها أولى الطقوس المقرونة بالعبادة، وقد عرفها "هيوبرت ماوس" (Hubert-Mausse) نقلا عن طه الهاشمي في قوله: «القربان عمل ديني- بتكريس ضحية- لتعديل حالة المقرب المعنوية، أو تغيير الموضوعات المادية التي يتوخاها المقرب، والقربان يتناول القدسية والهدف إلى إزالتها... »[3]، وقد كان هذا الطقس تقليداً دينياً يومياً، مبني على أساس أن الآلهة والأموات من الناس يحتاجون إلى الطعام كما يحتاج إليه الأحياء[4]، بالإضافة إلى أنه كان يقدم استرضاءً للإله، فالتقوى تعني أحيانا تقديم هدايا للمعبود من ملبس ومأكل وغير ذلك وأحيانا كفروض يومية، وهي تتفاوت بين كثرة وقلة، ثراءٍ وفقر حسب ظروف الواهب[5]. وتعتبر شعيرة تقديم القرابين للميت فرض على الابن لوالده براً به، وذلك اقتداءً بأسطورة "أوزيريس"، وكيف اعتنى "حورس" بوالده وقرب له عينه، ومن ذلك أصبحت الصيغة الشائعة للقربان "عين حورس"[6]، وقد وصل الأمر إلى أن النبيذ المقرب أصبح يسمى عين "حورس" الخضراء، واللبن عين "حورس" البيضاء، والدهون والعطور تسمى

(1)- دريوتون إيتين وقانديه جاك، **مصـــــــــر**، تر: عباس بيومي مهران، مكتبة النهضة المصرية، مصر، (د.ت)، ص94.

(2)- علاء الدين عبد المحسن شاهين، المرجع السابق، ص272.

(3)- طه الهاشمي، المرجع السابق، ص219.

(4)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص230.

(5)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص284.

(6)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص235.

عرق الآلهة، بينما الحيوانات التي تذبح في ساحة المعبد فقد كانت تعتبر أعداءً للإله وتذبح لإرضائه[1].

وقد شاع الاعتقاد أن القرين إن لم يأخذ نصيبه من الطعام اليومي فإنه سيهيم على وجهه ويلتقط القاذورات أو أي شيء آخر يشبهها قد يجده في طريقه، كما يظهر في الفصل الثاني والخمسون من كتاب الموتى أين يقول الميت:« إنه من المبغض لي (من البغيض لي) لا تدعني آكل القاذورات الكريهة، لا تدعني آكل منها، من الفطائر التي تقدم إلى القرين، لا تدعها على جسدي...، ولا أن أهيم هناك في حذائي»[2].

ويشمل القربان عادةً الأكل والشراب والثياب بالإضافة إلى أدوات الزينة وغيرها من الاحتياجات اليومية، وقد كانت مقسمة إلى ثلاثة أصناف: نوع يقدم للمعبود كما سبق الإشارة لها، ونوع يقدم للميت ويُعرف بالتضحيات الجنائزية، أما النوع الثالث فيكون على هيئة هبات لصالح الموتى أو ما يُعرف بالهبات الجنائزية[3]، كما لم يستثن حتى الملك من شعيرة تقديم القرابين؛ حيث كان يقدمها تقرباً للإله في المعبد، وذلك بدليل الصيغة التقليدية "قربان يقدمه الملك"، التي كانت تبدأ بها الصلوات من أجل الموتى في الجبانات، وكذا من أجل الآلهة في المعابد[4]، غير أنه وابتداءً من الأسرة الثانية عشر تطورت القرابين من أطعمة فعلية توضع أسفل القبر، إلى تسجيل أسمائها وأعدادها ورموزها في قوائم منقوشة على لوحات خاصة، تتخذ أوضاعاً محددة في قاعة تقديم القرابين فوق سطح الأرض[5]، ولكن هذه الشعيرة لم تختص بها الطقوس اليومية فقط بل تعدتها إلى الدورية وطقوس المناسبات.

---

(1)- أدولف إرمان، المرجع السابق، ص ص274-277.

(2)- والس بدج، **السحر في مصر القديمة**، تر: عبد الهادي عبد الرحمان، مؤسسة الإنتشار العربية، (د.ن)، 1998، ص106.

(3)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص284.

(4)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص231.

(5)- محمد حرب فرازات، **محاضرات في تاريخ الشرق الأدنى القديم**: مصر الفرعونية، مطبعة إبن خلدون، دمشق، 1982، ص134.

2.الطقــوس الدوريـــة:

تمثل الطقوس الدورية من حيث المعنى العميق لها مناسبات لاستذكار العود الأبدي لأيام الخليقة الأولى، والزمن الأول الذي ظهر فيه الكون وما فيه، وهي تضم الأعياد الدينية التي تأخذ طابع التكرار الأسبوعي أو الشهري أو الفصلي أو السنوي أو حتى لسنوات معينة.

وتذكر النقوش المصرية القديمة، أن كل أيام السنة كانت أعياداً للأموات والآلهة، بدليل أنه في كل يوم من أيام الشهر الواحد، كان يقام عيدٌ له اسمه وطقوسه الخاصة[1]، غير أن الكثير من تلك الأعياد لا يُعرف عنها غير أسمائها، ولا نزاع في أنها ترجع في نشأتها إلى أقدم العصور القديمة، إذ أنها ولدت مع العقائد الدينية المصرية العتيقة[2]، وبطبيعة الحال لا يتسع المجال لعرض كل الأعياد المصرية، غير أني سآخذ بتصنيف خزعل الماجدي للآلهة، فقد جمعها وفق ترتيبات زمنية دقيقة، وصنفها حسب تكرارها إلى أعياد شهرية وفصلية وكذا سنوية.

أ.الأعيـــاد الشهريـــة:

كانت الأعياد الشهرية في مصر القديمة أعياداً قمرية، حيث ارتبطت بمراحل تحول القمر ونموه وكذا اختفاءه، وأهمها عيد ظهور الهلال وعيد اكتمال القمر، وقد ارتبط القمر بالوقت وتنظيم الزمن، كما عبّر القمر أيضاً عن الإله "تحوت"، حيث كان مصدر تنظيم الشهر ومعرفة أيامه، كما ارتبط القمر أيضاً بالإله "خنسو" ابن "أمون" في ثالوث طيبة، وهو إله الحساب الزمني، غير أنه في العصور الأخيرة ارتبط بالإله "أوزيريس"، اعتماداً على دورته الشهرية التي تبدأ بالولادة ثم الاكتمال فالموت، كونها تشبه دورة حياة "أوزيريس"، غير أننا لا نعرف التفاصيل عن طقوس هذين العيدين.

(1)- مختار السويفي، **أم الحضارات:** ملامح عامة لأول حضارة صنعها الإنسان، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1999، ص240.

(2)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص256.

ب.الأعيـــاد الفصليـــــة:

قسم المصريون السنة إلى إثنى عشر شهر وإلى ثلاثة فصول، وقد اختصت الفصول بأيام احتفالية منها: عيد آخت (Akhet) (عيد فصل الفيضان)، ما يقابل فصل الخريف تقريباً، وقد ضم هذا العيد إلى ما يسمى بالأعياد الزراعية، بالإضافة إلى عيد بيرت (Pert) (عيد فصل الزرع) ما يقابل فصل الشتاء تقريباً[1]، وقد أُطلق عليه أيضاً عيد طرح بذور القمح المقدس، وكان الاحتفال به يتم بإعداد مختلف الأطعمة التقليدية الخاصة به، وهو يعود إلى الدولة القديمة في أواخر عصر الأهرام[2]، وكذا عيد شمو (Shemou) (عيد فصل الحصاد) فيما يقابل فصل الصيف، وقد سمي أيضاً بعيد شم النسيم، تصوره المصريون على أنه أول الزمان أو بدء خلق العالم، ويرجع بدء احتفال قدماء المصريين رسمياً إلى أواخر الأسرة الثالثة[3]، غير أن بعض المؤرخين يؤكدون أنه كان معروفاً ضمن أعياد هليوبوليس، حيث كانوا يحتفلون به في عصر ما قبل الأسرات، وقد كان يشارك فيه كل من الفرعون وكبار رجال الدولة، حيث تبعث الحياة ويتجدد النبات وتنشط الكائنات، وفي هذا العيد يخرج الناس في جماعات إلى الحدائق والحقول، حاملين معهم أدوات التسلية والآلات الموسيقية، وكانت تقام فيه حتى الحفلات التمثيلية كطقس من الطقوس[4].

ج.الأعيـــاد السنويـــة:

وهي الأعياد التي كانت تقام مرة واحدة في السنة، والتي كانت تعتمد على التقويم السنوي الثابت، الذي يقسم السنة إلى ستين يوم على مدى إثنا عشر شهر بمعدل ثلاثين يوم لكل شهر ومنها نجد: عيد رأس السنة الذي اتخذ خلال الدولة القديمة مظهراً دينياً، فكانت تبدأ تقاليد الاحتفال بنحر الذبائح كقرابين للإله وتوزع لحومها على الفقراء، وكان بعضها يقدم للمعابد ليقوم الكهنة بتوزيعها بمعرفتهم، بالإضافة إلى عيد أيام النسيء الخمسة التي

(1)- خزعل الماجدي، (**الدين المصري**)، المرجع السابق، ص ص244-246.

(2)- سيد كريم، المرجع السابق، ص359.

(3)- خزعل الماجدي، (**الدين المصري**)، المرجع السابق، ص246.

(4)- سيد كريم، المرجع السابق، ص351.

تضاف إلى أيام السنة لتكمل عدتها، ويعتقد المصريون أن فيها ولد الآلهة الخمسة (أوزيريس، ست، نفتيس، إيزيس، حورس)[1]، ويجدر الذكر بأن المصريين كانوا يقضون أول هذه الأيام في المقابر، ويقدمون القرابين للآلهة والمعبودات، أما باقي الأيام فتكون للرقص والموسيقى ومختلف وسائل التسلية، هذا بالإضافة إلى أعياد سنوية أخرى، مثل عيد نهاية السنة، عيد الفيضان، عيد الحصاد وظهور النجم الشعري اليمانية.

د.أعيـــــاد الآلهـــــة والملوك:

كانت أعياد الآلهة الدينية تتصل مباشرة بموسم أو بتاريخ في السنة الدينية، التي لا تنطوي عامة على أية علاقة لها بالموسم، وذلك طبقا لطبيعة الإله صاحب العيد[2]، فلم تكن الآلهة العظمى فقط من تحظى بهذه الأعياد، بل تعدتها إلى الثانوية منها، التي حظيت بها على قدر شعبيتها وانتشار عقائدها بين الناس[3]. ومن أهم هذه الأعياد نجد:

-**عيد أوزيريس:** كان يقام في العرابة المدفونة، ويمثل فيه موت الإله "أوزيريس" والآلهة، والمتن الوحيد الذي وصل إلينا فيه بعض الإيضاحات هو ما خلفه رئيس مالية "سنوسرت الثالث"، والذي جسّد أسطورة "أوزيريس"[4]، كان الكهنة يقومون بعرض تمثيلي إيمائي، ويكررون أسرار موت وبعث "أوزيريس"، ويرتدون الأقنعة للقيام بدور الآلهة، حيث جاءت هذا العيد في شكل مسرحية تتكون من ثمانية فصول، تُمَثَّل خلالها كل التفاصيل المأساوية التي تعرض لها "أوزيريس" منذ بداية حكمه إلى عودته إلى الحياة، حيث كان يتم تمثيل كل فصل في يوم كامل على أقل تقدير[5].

وأكثر فصول المسرحية غموضاً الفصل الرابع؛ حيث كان محاطاً بسرية تامة فلم يرد فيه من التفاصيل إلا خروج "تحوت" تتبعه أيام حداد عام، بينما تأتي الإحتفالات المقدسة في الفصل الخامس؛ حيث يحنط "أوزيريس" ودفنه في "بكر" (Peker) جنوب معبد "أوزيريس"،

(1)- نفسه، ص342-343.

(2)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص171.

(3)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص225.

(4)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص258.

(5)- مختار السويفي، المرجع السابق، ص241.

ويأتي الفصل السابع في الأخير على ذكر هزيمة أعداء "أوزيريس" بما فيهم الإله "ست" على يد "حور"، وفي آخر فصل يظهر "أوزيريس" وقد عاد إلى الحياة ودخل أبيدوس في موكب مظفر[1].

ويدخل أيضاً في مصاف أعياد الآهة عيد الإله أمون الذي كان يُحتفل به كل سنة عندما كان يزور أمون حريمه في الأقصر[2]، ويعد طقس الطواف جوهر هذا الاحتفال، ويتضح أنه كان يبدأ من معبد أمون في الكرنك، أين يتم إخراج قارب "أمون" من قدس الأقداس، والخروج به عند باب المعبد حيث يحمله الكهنة إضافة إلى قوارب القرابين، ومن ثم يغادر لزيارة الإلهة في معبد الأقصر حاملا معه الهدايا[3]، ولا تقل المعلومات عن تفاصيل هذا العيد غير مجريات سير الموكب من الكرنك حتى الأقصر[4]، الذي كان يتكون من أربع سفن يخرج بها الكهنة المطهرون حامليها على الأكتاف إلى النيل، تتوسطها سفينتي "أمون" المسماة "وسرحات" وسفينة الملكة، وتصحبه سفن الكهنة والموسيقيين والمغنيين وكذا الراقصات، كما كان حرق البخور يتم على طول الرحلة أمام تماثيل المعبودات (أمون، موت، خنسو)، بينما نلحظ على جانبي الطريق مقاصير القرابين التي تقام على مقربة منها ذبائح الاله[5].

أما في ما يخص الاحتفالات التي تقام داخل المعبد، فهي مازالت مجهولة نظراً لغياب الشواهد، ويُرجح أن مكوث الإله "أمون" في الأقصر لعدة أيام يعني زواجه من "موت"، أو إعادة إحياء ذكرى زواجه، كما أن صورة رجوع الملك إلى الكرنك لا تختلف عن صورة ذهابه، وعند رجوع الإله أمون وبتقديم القرابين العظيمة في معبده بالكرنك ينتهي الاحتفال بهذا العيد[6].

---

(1)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص257.

(2)- مختار السويفي، المرجع السابق، ص241.

(3)- جيمس بريتشارد، المرجع السابق، ص160.

(4)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص258-259.

(5)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص173.

(6)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص258.

ويجدر أيضاً ذكر عيد آخر مهم من بين أعياد الآلهة هو عيد الإله "مين"، وقد انعكست مظاهر الاحتفال بهذا العيد ضمن المناظر المصورة على جدران معبدي الكرنك وهابو[1]؛ حيث تظهر بداية مراسيم الاحتفال بخروج موكب الملك من قصره إلى مقر الإله المعبود، وعند وصوله إلى المعبد يقوم بمراسيم التطهير والبخور لتمثال الإله، ويشارك فيه أيضاً تماثيل الملوك الأجداد السابقين[2]، وعند وصول الملك إلى قدس الأقداس تتلى تعويذة "السلام عليك يا مين"، ثم يطلق الملك سهامه في الأربع جهات ليقضي على أعداءه، ومن ثم يطلق الملك الطيور الأربعة (أبناء حورس)، وعند انتهاء الحفل يعود التمثال الإله المقدس إلى تابوته، ويستأذن الفرعون من المعبود وهو يقدم له البخور ويسكب عليه الماء المقدس، ثم يعود الموكب الفرعوني إلى القصر الملكي[3]، وتجب الإشارة إلى أن هذا العيد لم يقتصر على منطقة معينة، بل كان يحتفل به في كل معابده بالقطر مع بداية موسم المحصول، هذا بالإضافة إلى أعياد أخرى مثل عيد الإلهة حاتحور في دندرة، وعيد الوادي حيث يزور الإله أمون الدير البحري...

-**عيد التتويج:** يعتبر التتويج من أهم الأحداث التي تعترض حكم الملك ما جعل المصريون القدماء يقدسونه عيدا تُتلى فيه الصلوات الخاصة وتجري فيه الطقوس الدينية المتوارثة؛ بأن يظهر الملك على رأس موكب عظيم تشاركه احتفالاته تماثيل الفراعنة العظام كالملك "مينا" موحد القطرين، و"منتوحتب" معيد الوحدة في الدولة الوسطى و"أحمس" محرر البلاد من الهكسوس[4]، ما يجعل منه عيد تخليد ذكرى الوحدة في واد النيل[5]، غير أنه خضع لبعض التغيرات في مراسيمه الأولى على مدى العصور، وقد ذكر حجر بالرمو

(1)- هابو: معبد مصري يقع على البر الغربي من النيل عند حافة الصحراء بالقرب من طيبة، ويعد هذا المعبد من بين صف طويل من المعابد الجنائزية التي أنشأها فراعنة الدولة القديمة مثل معبد "سيتي الأول" ومعبد "أمنحوتب الثالث". أنظر: ليونارد كوتريل، المرجع السابق، ص368.

(2)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص172.

(3)- علاء الدين عبد المحسن شاهين، المرجع السابق، ص268.

(4)- محمد بيومي مهران، **(الثورة الإجتماعية الأولى في مصر الفراعنة)**، المرجع السابق، ص169.

(5)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص271.

(أنظر الملحق رقم 15 ص) ثلاث فصول من تفاصيل هذا العيد[1]، ومن طقوسه إعتلاء الملك منصة والتربع على عرشان بالتوالي، ويرتدي في كل مرة تاجاً خاصاً ففي العرش الأول يرتدي التاج الأبيض ويشرق وجهه تجاه الوجه القبلي، بينما يرتدي وهو متربع على العرش الثاني التاج الأحمر وسترة تلفه حتى ركبته أو حتى قدميه ويمسك في يده شعارات السلطة[2]، وحيث يقوم كاهنان في الإحتفال الثاني بتقمص شخصية كل من "حور" و"ست"، وضم نبات البشنين والبردي حول عمود "سما" كرمز على توحيد القطرين، في حين يظهر في الاحتفال الثالث الطواف المرتبط بإتحاد القطرين، ثم يحتضن إله الدولة الملك الجديد بين ذراعيه ويخلد اسمه على أغصان الشجرة المقدسة[3].

وقد كان يُحتفل بهذا العيد بعد مضي ثلاثين عام، ولكن لم يكن كل الفراعنة ينتظرون مضي المدة لإعادة الاحتفال بهذا العيد؛ مثلا "أمنحوتب الثالث" (1472-1395 ق.م) (من فراعنة الأسرة الثامنة عشر) احتفل به للمرة الأولى بعد مرور ثلاثين عام على حكمه ثم أعاد الاحتفال به في العام الثالث والأربعين من حكمه وكرر الاحتفال به للمرة الثالثة بعد عامين، أما "رمسيس الثاني" فقد كرر الاحتفال به خلال فترة حكمه إحدى عشر مرة[4].

3. طقوس المناسبات:

هي تلك الطقوس التي تحدث دون اقترانها بوقت محدد فليست دورية، وتشمل طقوس الولادة وطقوس البناء وكذا طقوس الزواج وطقوس الموت، فمنها ما تحصل في حياة الإنسان إلا مرة واحدة كالولادة والموت، ومنها ما يتكرر كالبناء والزواج وكذا التتويج، غير أنها وإن تكررت لا تعتمد وقتاً محدداً.

(1)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص257.

(2)- ليونارد كوتريل، المرجع السابق، ص213.

(3)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص257.

(4)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص350-351.

أ.طقوس الولادة:

قدّس المصريون القدماء دورة حياة الإنسان، بما فيها الولادة التي رافقتها طقوس خاصة، فمنذ بداية الحمل تبدأ الرعاية الخاصة بالجنين، وقد اتخذوا أساليباً خاصة لحماية هذا الأخير بالإضافة إلى العناية بالأم الحامل، مثل التمائم[1] التي تعلق على الصدر أو على الثدي لحماية المولود (أنظر الصورة 1 الملحق رقم 13 ص 216)، وقد كانت مشكلة على هيئة الثدي أو على هيئة المعبودة "إيزيس" وهي ترضع طفلها، أو على هيئة المعبودة "حاتحور" في شكل بقرة أو المعبودة "تاورت"[2] في شكل فرسة النهر. (أنظر الصورة 2 الملحق رقم 13 ص 216)، وتظهر أيضاً حماية الآلهة للأم وجنينها عند الولادة؛ حيث تساعد الأم الإلهات الأربعة (إيزيس، نفتيس، حقت، مسخنت)، فينفردن بالحامل في غرفتها مع القابلات حتى يولد الجنين معافا، وقد كان يمثل الرمز (سا) الحماية أثناء الولادة، وغالبا ما تصور الإلهة "تاورت" وهي تضع براثنها على هذا الرمز[3]، هذا بالإضافة إلى ما يتلوه الكهنة المولدون والكاهنات من رقى خاصة لإبعاد أشباح الشياطين التي تحاول إجهاض الحمل[4].

(1)- التمائم: قديمة قدم اعتقاد الإنسان في قوى وراء إدراكه وحرصه على تهدئتها أو وقايته منها، ونجد منها الأشياء الطبيعية، كالأحجار وأجزاء النبات ومع ذلك الصنف ما يتضمن الخرز، وكذا نماذج صغيرة لأشكال طبيعية من رموز دينية، وأدوات شعائرية وشعارات ملكية، بل وأدوات الاستعمال اليومي، ومما لا شك فيما كان معتقداً من أن الإله أو الشخص المصور عليها كانت في طوعه الحماية. أنظر: ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص304.

(2)- تاورت: وهي إحدى الإلهات الحارسات أثناء الولادة، كانت تأخذ شكل أنثى فرس النهر. أنظر: ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص237.

(3)- آنا رويز، المرجع السابق، ص160.

(4)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص233-234.

ورغبة في حماية المولود كان المصريون يربطون اسمه بالإله أو الفرعون المؤله برباط التبعية والعبودية، مثل (حم رع=عبد رع)، (باكن أمون=خادم أمون)...، كما قد يحمل اسم المولود معنى النسبة إلى المعبود مثل "حوري" بمعنى المنسوب لحور أو "سيتي" بمعنى المنسوب لست[1]، وغيرها من الأسماء التي تحمل التقديس سواء الحرفي أو الضمني.

ومكانة المولود ما كانت لتكون لولا قدسية الأم؛ فقد وضع عيداً لها- نظراً لمكانتها- منذ عهد الأسرات، فهي التي ولدت الآلهة وعبروا عنها بـ "نويت"، وخلدوها في أثار معابدهم، حتى أنهم اختاروا العدد الأكبر من آلهتهم أمهات مثل "حاتحور"، "نوت"، "تفنوت"، وأهمها "ايزيس" التي عبّرت أسطورتها عن حنان الأم، وقد أُعتبرت تماثيلها وهي تحمل وليدها رمزا لعيد الأم[2].

ب.طقوس الموت:

عرّف المصريون الموت على أنه الحاجز الرقيق الذي يفصل المرء عن العالم الأخر، ودأبوا على الاهتمام الشديد بالاحتفال بدفن الموتى؛ إذ اعتقدوا أن سعادة الميت في المستقبل تتوقف على هذا الإحتفال وطقوسه[3]، وقد كانت هذه الأخيرة تمر بمراحل: من ضمان حاجيات القبر وبقاء الجسم سليماً إلى موكب الدفن وتشيع الجنازة.

-**التحنيط:** كان حفظ الجثة أو تحنيطها أول طقس يلجأ إليه أهل الميت بعد إعلان الوفاة، وقد كان هذا الطقس محاكاة ضمنية لما حدث في أسطورة "أوزيريس" على يد "أنوبيس" في أبيدوس، (أنظر الملحق رقم 14 ص 217) مما يعني أن المتوفي قد اتحد مع "أوزيريس"[4]، وقد وصف هيرودوت عملية التحنيط التي تتم في مدة سبعين يوم كاملة، وهو على حد قوله كانت للعملية ثلاثة أنواع حسب التكلفة والجودة.

(1)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص599.

(2)- سيد كريم، المرجع السابق، ص349-350.

(3)- جفري بارندر، المرجع السابق، ص44.

(4)- إبراهيم أحمد زرقانة وآخرون، المرجع السابق، ص97.

وتجدر الإشارة إلى أن أحسن نوع كان يتم باستخراج المخ من المنخارين، بواسطة أداة حديدية معقوفة بينما يستخرج ما بقي منه بصب عقاقير تحيله سائلاً يخرج من المنخارين، وبعد ذلك يشق الكشح بحجر مسنون وتستخرج الأحشاء كلها وبعد تنظيفها وغسلها بخمر البلح يتم غسلها للمرة الثانية بالتوابل، ومن ثم يُملئ الجوف بسائر أنواع الطيب ما عدا البخور، ثم تتقع الجثة في النطرون مدة سبعين يوم، وبعد انقضاء المدة تغسل الجثة وتلف بلفائف مقطوعة من الكتان مدهونة بالصمغ. (أنظر الملحق رقم 15 ص 218).

وعند انتهاء تحنيط الجثة توضع في تابوت منحوت على هيئة إنسان[1] (أنظر الملحق رقم 16 ص 219)، وتحفظ إلى جانب أحشاء الميت التي كانت تستخرج من الجسم وتعالج بالنيترون وتلف في كتان، ومنها توضع فيما يسمى بأواني كانوب وتوضع جنباً إلى لجنب في غرفة الدفن[2]، وقد صاحبت عملية التحنيط طقوس دينية، تبدأ بطقس الغسيل بماء النيل لإزالة الملح الزائد، وهو طقس ديني إلى أبعد الحدود حيث يرى فيه المصري رمز أسطورة خلق الشمس من ماء النيل وانحسار مياه الفيضان[3]، بالإضافة إلى التعاويذ التي كانت تُتلى، ومنها ما كانت توضع على شكل تمائم داخل الأشرطة التي تلف الجثة، لضمان بقائها على حالتها العادية.

-**الأثاث الجنائزي:** اهتم المصريون منذ أقدم العصور بتزويد الميت بما يلزمه من أثاث في العالم الآخر، غير أنه لم يكن يتعدى في بداية الأمر أسلحته وحليه ومواد زينته وبعض الأواني التي فيها طعامه وشرابه، ولكن بازدياد الرخاء وتقدم الحياة المادية ازداد ما يُودع مع الميت، وتعداها إلى الأثاث من مقاعد وأرائك وتماثيل النساء والخدم التي تقوم بأي عمل يتطلب الميت في حياته الثانية مثل تماثيل الشوابتي (أنظر الملحق رقم 17 ص 220)،

(1)- Hérodote, loc. cit, 86.

(2)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص272.

(3)- خزعل الماجدي، (**الدين المصري**)، المرجع السابق، ص239.

وخير دليل على فخامة الأثاث الجنائزي ما وُجد من أثاث في قبر الملكة "حبت حرس" من الدولة القديمة، وكذا ما أخرج من مقبرة "توت عنخ آمون" التي سلمت من اللصوص[1].

-**الدفن:** كانت طريقة الدفن عند المصريين القدماء تستهل باحتفال تختلف عظمته باختلاف مكانة صاحبه الاجتماعية، ويتم وسط نوع من الرقص الديني الجنائزي تجسده راقصات "المو"[2] (أنظر الملحق رقم 18 ص 221) على الدفوف بالإضافة إلى جماعة النادبات اللاتي يقمن بحركات تنم عن الحزن الشديد؛ حيث لا تكف عن الصراخ والعويل واللطم، بينما كانت وجوههن ملطخة بالطين وصدورهن عارية وثيابهن ممزقة[3]، بينما يرافق تابوت الميت تمثالي الإلهتين "إيزيس" و"نفتيس"، ويتبعه الأثاث الجنائزي الذي يحمله فرقة من الخدم متمثل في الفطائر وباقات الزهور وجرار من الفخار، وأوان من الحجر، بالإضافة إلى صناديق بها تماثيل الشوابتي وملحقاتها، وتلحق بها فرقة أخرى أكثر عدداً من الأولى تحمل الأثاث العادي وهو عبارة عن مقاعد وأسرة وخزائن، أما الأمتعة الخاصة والصناديق التي تحمل أواني كانوب والعصي والصولجانات والتماثيل فقد كانت تكلف فرقة ثالثة بحملها[4].

وكان الموكب ينتقل عبر نهر النيل إلى الشاطئ الغربي من النهر، وفي أثناء سيره كان الكاهن الذي يرتدي جلد الفهد يحرق البخور أمام المومياء ويرتل التراتيل الحزينة على المتوفى، وعند وصول الموكب إلى الضفة الغربية تبدأ رحلة الصحراء حيث يجر المركب رجال وثيران على زحافات، ويرافقه الأقارب من الذكور والأصدقاء الذين يذكرون أثناء سيرهم فضائل الميت، قائلين على سبيل المثال: «ما أجمل ما يأتيه لقد كان يملأ قلب "خنسو" إلى حد أنه تمكن من أن يصل إلى الغرب برفقة أجيال وأجيال من أتباعه وخدمه»[5].

وعند وصول الموكب إلى القبر يُؤدي طقس فتح الفم (أنظر الملحق رقم 18 ص 221) على المومياء في خيمة التطهير؛ حيث يقوم الكاهن المسمى "سم" بتطهير تمثال الميت

(1)- إبراهيم أحمد زرقانة وآخرون، المرجع السابق، ص97.

(2)- فرانسوا دوما، المرجع السابق، ص131.

(3)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص335.

(4)- ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص151.

(5)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص335.

ووضعه على قاعدة من الرمل موجهة نحو الجنوب، ثم يلمس الوجه بآلات مختلفة (قادوم، سكين مقوس، على هيئة ريش نعام، نموذج لفخذ عجل ولوحة منتهية بطرفين مستديرين)، وذلك لإبطال تحنيط الجثة ويردد معها: «أنا أفتح فمك لكي تتكلم وعينيك لكي ترى رع وأذنيك لكي تسمع تبجيلك، ثم تمشي على رجليك لكي تدفع عنك الأعداء»، وفي مكان آخر يذكر: «إنه سينتصر من جديد وسيفتح فمه ليتكلم ويأكل وسوف يمكنه تحريك ذراعيه وساقه»[1]. (أنظر الملحق رقم 19 ص 222).

ومن ثم يكون آخر طقس في تشييع الجنازة وهو ذبح الثور وكسر الفخار أمام القبر، ولا يبقى بعد ذلك إلا إنزال التابوت والأثاث الجنائزي والمواد الغذائية التي يعبر عنها بـ"الأوزيريات النابتة"، ومن ثم يتم ترتيب كل الأثاث داخل القبر، وبذلك تنتهي عملية الدفن فيوَدع الميت ويسد باب القبر بجدار. (أنظر الملحق رقم 20 ص 223).

جـ.طقوس البناء:

يعتبر المعبد من أهم المباني التي اهتم المصريون بتأسيسها، فقد كان يتم في احتفال بهيج يطلق عليه "امتداد خيط أو حبل القياس"، يشارك فيه بصفة خاصة الملك بالإضافة إلى كاتب الأسفار المقدسة، وكهنة يأخذون شكل الإلهات الحامية خاصة منها الإلهة "سيشات"[2]، ويبدأ الاحتفال بتحديد الملك لمساحة المعبد، بتثبيت أربع قوائم في أركانها ثم تربط هذه الأخيرة بحبل يمد بينها، ويقوم الملك بمساعدة العمال بحفر أساس المعبد ويلقي رمله في الأخدود، ومن ثم يضع في أركان الأساس الأربعة ودائع الأساس التي تمثل لبنة أو أكثر من الذهب، بالإضافة إلى قطع صغيرة من الأحجار الكريمة وأوان من الفخار وكذا نماذج نحاسية تستخدم في المعبد.

(1)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص242.

(2)- سيشات: إلهة العمارة و ربة دور الكتب والوثائق، وإلهة الكتابة وزوجها الإله "تحوت". أنظر: ياروسلاف تشرني، المرجع السابق، ص163.

عند الانتهاء من أعمال التشييد كان يقام طقس آخر حيث يأخذ الملك عصى طويلة ودبوس قتال، ثم يطلي المبنى بمادة تسمى "البسن" (Besen)[1] كنوع من التطهير الرمزي، ثم يسلم المعبد إلى الإله وهو ما يسمى "طقس إعطاء البيت لسيده"، حيث يرفع الملك يده اليمنى قليلا إلى السماء، ويقام طقس التسليم في اليوم السابق لأول أيام العام الجديد ويتكرر عند الترميم أو عند إضافة ملاحق للمعبد[2].

(1)- البسن: يرجح ياروسلاف تشرني في كتابه الدين المصري أن هذه المادة يمكن أن تكون نوع من الطباشير. أنظر: يارسلاف تشرني، المرجع السابق، ص165.

(2)- خزعل الماجدي، **(الدين المصري)**، المرجع السابق، ص236.

الفصل الثاني:

الفن المصري القديم

I. طبيعة الفن المصري القديم
   1. مفهوم الفن المصري القديم
   2. تطور الفن المصري القديم
   3. خصائص الفن المصري القديم
II. المدارس الفنية
   1. المدرسة التقليدية
   2. المدرسة الكلاسيكية
   3. مدرسة تل العمارنة
III. قوانين الفن المصري القديم
   1. قانون النسب
   2. قانون المواجهة (Frontality):
   3. قانون الصفوف والوضعية الجانبية
   4. قانون التلوين
IV. الفنانون وتقنيات الفن المصري القديم
   1. الفنانون
   2. تقنيات الفن المصري القديم
   5. المواد المستعملة في الفن المصري القديم

يعتبر عمر الفن قديم قدم الإنسان نشأ معه منذ نشأته الأولى وكان بمثابة الظل لا يفارقه، لذا كان من المحال البحث في تاريخ الفن دون أن النظر في تاريخ الإنسان معه، على حد قول عالم الجمال النمساوي إرنست فيشر نقلا عن ثروت عكاشة: «إن الفن ضرورة لازمة لوجود الإنسان على أية حال كانت حياته، وأنه لسوف يوحي في المستقبل كما أوحى في الماضي مع اختلاف وسيلة الأداء»[1]، أي أن الفن اقترن بالتطور الاجتماعي للإنسان، كونه اعتبر نشاط إنساني يعكس وعي هذا الأخير بالعالم الذي يعيش فيه، ومن هنا أصبح الفن ظاهرة اجتماعية تكتسب مفرداتها الشكلية والمعنوية من المجتمع والبيئة[2]، كما يقول هربرت ريد "1893- 1968" على لسان محمد عزيز نظمي سالم: «إن تاريخ الفنون منذ بدايتها إلى آخر مراحلها تواكب التطور الوجداني للإنسان وحضارته، فالتاريخ والفن موقعان متوازيان ويبدآن من السحر والنزعة الحيوية إلى الروحانية الدينية والنزعة العلمية والعقلانية»[3].

وتشكل دراسة الفن بصفة عامة لدى الشعوب القديمة بحراً من المعطيات بفضل البقايا الفنية التي خلفتها تلك التجمعات الإنسانية، إلا أن هذا الكم الغزير من المعطيات يفضي إلى بعض الصعوبة في الإحاطة بالظاهرة؛ حيث يتعذر إعطاء مفهوم واحد لها كما أن هذا الأخير اعتمد التطور بتطور الإنسان ومكتسباته العقلية؛ فمفهوم الفن في بداياته الأولى لم يكن يتعدى استكشاف وسائل وأدوات تعين الإنسان القديم على الحياة، ووسيلة لمحاكاة ما يحيط الإنسان من محسوسات لاستخدامها في مآربه المختلفة، في الوقت الذي كان فيه في حاجة لإيجاد ملاذاً وخلاصاً له من تقلبات الطبيعة[4]، فقد اتخذ الإنسان القديم سلاحه من فروع الأشجار أو قطع الأحجار كي يغالب بها الحيوان ليؤمن شره، فكان الفن بذلك وسيلته لتشكيل هذا السلاح وصقله، فزوده بصور مما تحويه الطبيعة من حوله لمحاكاتها، كما أن

(1)- عكاشة ثروت، **الفن المصري**، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1991، ص20-76.

(2)- محسن محمد عطية، **جذور الفن**، ط2، دار المعارف، مصر، 1997، ص12.

(3)- محمد عزيز نظمي سالم، **قراءات في علم الجمال**، ج1، دار المعارف، مصر، 1996، ص14.

(4)- علي عبد المحسن محمد وراوية عبد المنعم عباس، **الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2003، ص13.

الفن قد امتزج في بداياته السحيقة بمختلف التصورات السحرية التي اعتنقها الإنسان القديم، حيث رأى أن أدواته–التي صنعها لتعينه وتزيد من قوته– تعمل بقوة السحر واعتبرها هي نفحة الفن ومبعثه[1].

وذهب إرنست فيشر على لسان علي عبد المحسن إلى أن الفن قد اقترن بالإنسان من خلال عمله، وقد رأى أن الفن بدوره لا يتم إلا بامتزاجه بالسحر فيقول: «إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان، فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري...والإنسان بعمله يغير العالم وكأنه ساحر، فقطعة من الخشب أو العظم أو الصوان تتشكل بحيث تشابه نموذجاً معيناً فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته»[2].

غير أن الفن لم يبق على حالته البدائية فقد خضع لنفس التطور الذي رافق الإنسان القديم، حسب نظرية التطور التي تقضي بأن الفنون ليست إلهاماً إلهيا –على حد قول الفوطبيعيين– بل أنها من بدايتها أخذت في التطور جنباً إلى جنب مع سائر نواحي الحضارة، بوصفها أجزاء متكاملة لتطور الإنسان الاجتماعي والثقافي[3]، فاستقرار الإنسان واستئناسه للحيوانات واحترافه للزراعة كان له أثره على الفن، فقد كان بداية عهد جديد لنزوعه الفني وتطور إحساسه بالجمال، حيث بدأ في صناعة التماثيل من الطمي والمساكن من الطوب اللبن، كما أخذ يزخرف الجدران بشتى أنواع الحيوانات المستوحاة من بيئته، وبذلك انتقل من الفن البدائي إلى فن يسمى الأولي، ولكن من غير المعقول أن ينتقل الإنسان من العصور البدائية إلى عصر الحضارة، دون تحصيل الخبرات اللازمة لمواجهة الحياة في إطار هذه الحضارة ومنها الخبرة الجمالية، التي سهلت له القفز إلى العصور التاريخية[4]، وعند أبواب عصر الحضارة أتوقف بفن الإنسان القديم لأتخصص في الفن المصري وتطوره عبر تسلسل العصور المصرية القديمة.

---

(1)– عز الدين إسماعيل، **الفن والإنسان**، مكتبة غريب، القاهرة، 1974، ص ص16–18.

(2)- علي عبد المحسن محمد وراوية عبد المنعم عباس، المرجع السابق، ص5.

(3)– توماس مونرو، **التطور في الفنون**، تر: محمد علي أبو درة، ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971، ص16.

(4)– عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص27.

I.طبيـــعة الفـــن المصري القديم:

عاش الفن يساير الحاجات المادية للمصري القديم، يهيئها له ويجعل مقاليدها في يديه وكان بعيداً كل البعد أن يكون أداة للتعبير عن الشؤون المعنوية كالجمال، إلا أن الفنان المصري القديم قد اكتسب القيمة الجمالية من الخبرة التي جاءت بالممارسات الطويلة، والتي استنبط لنفسه منها على مر الزمن مجموعة تقاليد فنية ميّزته عن غيره من فنون الحضارات الأخرى.

1. مفهوم الفن المصري القديم:

يُعرّف الفن بأنه مهارة يحكمها الذوق والموهبة وتطبيق عملي للنظريات العلمية المكتسبة بالدراسة والمران، كما يعني جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة أو جملة الوسائل التي استعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف خاصة عاطفة الجمال[1]، ويذهب ثروت عكاشة في تعريفه للفن إلى: «أنه كلمة الإنسان الذي يستطيع أن يحملها ما لا يستطيع أن يفصح عليه لسانه»[2]، بينما يعرفه صلاح عيد في قوله: «الفن هو لغة العلم التي فقدت وظيفتها اللغوية»[3]، وبالتالي فالفن محاولة من الفنان للتعبير عن خبرته الماضية أو اتجاهاته ومشاعره وأفكاره الحاضرة بجعلها محسوسة ومجسمة يمكن إدراكها[4].

بينما في اللغة اللاتينية القديمة تعني كلمة (Ars) الصنعة أو أي نوع من التخصص في المهارة مثل النجارة أو الحدادة[5]، أي أنها تشمل كل ألوان المهارة والإنتاجات الثقافية التي تناقلها الناس، واُستخدم عادة لإثارة الخبرة الجمالية المرضية سواء بقصد أو بغير

---

(1)- **المعجم الوسيط**، ط2، مجمع اللغة العربية، مصر، 1972، ص549.

- أما الفن لغة فالفعل فنّ يأتي بمعنى "زيّن". أنظر: **المنجد في العربية**، ط11، دار المشرق العربية، المكتبة الشرقية، بيروت، 1973، ص596.

(2)- ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص11.

(3)- صلاح عيد، **العلاقة بين العلوم والفنون**، مجلة الثقافة، العدد 24، سبتمبر 1975، ص89.

(4)- توماس مونرو، المرجع السابق، ص27.

(5)- روبين كورج كولنجوود، **مبادئ الفن**، تر: أحمد حمدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1966، ص11.

قصد[1]، ويمكن تحديد مختلف أقسام الفنون على النحو التالي: فن النحت بنوعيه المتمثل في النحت المجسم الذي يُعنَى بنحت التماثيل (Sculpture)، والنحت البارز الذي يتمثل في النقوش ذات البعدين (Relief)، بالإضافة إلى الفنون التشكيلية التي تشمل الرسم والتصوير (Painting) والزخرفة، وكذا فن العمارة (Architecture)[2]، إضافة إلى الفنون الاستعراضية التي تشمل الموسيقى والرقص والتمثيل، وكذا الفنون الدقيقة التي تُعنى بصناعة الحلي وغيرها.

يعتبر الفن المصري القديم واحد من أبرز الفنون التي أمدت تاريخ الفنون بمعين من المقومات الفنية[3]، فهو رغم قدمه بقي يحرك المشاعر كونه يتمتع بجمالية عالية تنم عن معرفة تقنية دقيقة وعن قوة ملاحظة وحس أو إدراك جمالي، وقد تميَّز هذا الفن عن غيره بفضل جغرافية البلاد التي ألهمته الرتابة والتنسيق بجريان النيل في نظام لا يعدوه، وجعلت إحساس الفنان ينطلق إلى اللاوجود بانطلاق صحاري مصر عن اليمين واليسار[4].

2. تطور الفن المصري القديم:

كانت بداية الفن المصري كغيره من الفنون القديمة؛ فقد حمل ذلك المعنى الثانوي الذي يقصد به البراعة في الأداء والقدرة الفائقة على إنتاج أشياء مادية باستخدام الأدوات، إلا أن الصفات المميزة للفن المصري ظهرت مع بداية الأسرات وظلت تميزه على مر العصور الفرعونية، غير أنه لم يبق جامداً في تقاليده بل كانت له حرية الأخذ والإعطاء في هذه التقاليد دون الخروج عن النهج المتصل الذي تمليه عليه البيئة والعوامل التي أثرت عليه، فيجَدِد ويستوحي حسب الذوق[5]، إلا أنه يمكن إنكار التطور الفني الذي بلغته مصر في

(1)- توماس مونرو، المرجع السابق، ص27.

(2)- شويكار محمد سلامة، **دراسات في تاريخ الفن المصري القديم**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص13.

(3)- عفيف بهنسي، **تاريخ الفن والعمارة**، ط3 المطابع الجديدة، دمشق، 1976، ص4.

(4)- ثروت عكاشة، **الفن المصري**، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1991، ص294.

(5)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص43.

عصر ما قبل الكتابة، ولا أدل على ذلك مما بلغته الحضارة النقادية[1] بمراحلها الثلاثة خاصة الثالثة منها؛ حيث تميَّزت بتنوع أساليبها الفنية وعقائدها الدينية، مع تحول سريع في سبيل معرفة واستخدام الكتابة[2]، ويؤكد الدكتور عبد المنعم أبو بكر في دراسته عن الفن المصري القديم على لسان توفيق حمد عبد الجواد أن أسلوب الفن المصري ترسخ مع توحيد مصر وبداية عصر الأسرات، فيقول: «ما من شك في أن لوحة الملك مينا الموجودة في المتحف المصري تعتبر نقطة البدء التي حددت الاتجاهات العامة للأسلوب المصري»[3].

وقد مر الفن المصري القديم بمراحل عديدة من النشوء والتطور ومراحل الانتكاس والتدهور، وكذا مراحل النضوج والإزدهار، وقد اتصفت كل مرحلة منها بما يميزها سواء في خصائصها وطول أمدها وطبيعة الظروف والدوافع والأغراض التي أوحت بها، وكذا مبلغ تجاوبها مع مطالب أهلها واستغلالها لإمكانيات عصرها[4].

طفر الفن في العصر العتيق طفرة هائلة فقد بدأ يكتسب خصائصه الذاتية ويتحصن بقواعده وقوانينه، وفيه ظهر فن جديد من فنون النقش ألا وهو فن الكتابة، وقد تطور الفن في عصر الدولة القديمة، غير أنه لا يمكن القول بأنه كان مستمراً، فقد كان على مراحل ومتوقف على نفوذ الملك الشخصي ونبوغ الفنان، وتشهد تحفة شيخ البلد على روعة ذلك الفن الذي ينم على الواقعية والبساطة[5]، والتي يقول فيها ماسبيرو: «لو أقيم معرض عالمي لروائع الفن القومي لقدمت إليه تمثال شيخ البلد ليمثل عظمة الفن المصري»[6]، بالإضافة إلى أن جميع الإنتاجات الفنية من أعمال الرسم والتصوير والتصميم الزخرفي والنحت

(1)- الحضارة النقادية: هي حضارة قامت على أرض نصر العليا ومرت بمرحلتين فيقال حضارة نقادة الأولى والثانية قامت في عصر الحجري والنحاس. أنظر: أحمد أمين سليم، العصور الحجرية وما قبل الأسرات في مصر والشرق الأدنى القديم، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص78-79.

(2)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص19.

(3)- توفيق أحمد عبد الجواد، **العمارة والفنون في العصور الأولى**، ج1، ط2، (د.ن)، (د.م)، 1970، ص97.

(4)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص265.

(5)- إميل يعقوب، **الموسوعة الثقافية العامة: الفنون**، دار الجيل، بيروت، 1999، ص8.

(6)- G.Maspero**, Art in Egypte**, The Publisher's Printers, Stuttgart, 1913, p74- 75.

بنوعيه وكذا العمارة التي أخذت تتغير بسرعة، كما ترسَّخت في هذا العصر التقاليد الأسلوبية وقننت القواعد التي تحكمت في الفن المصري.

أدى الاستقرار الذي ساد مصر في عصر الدولة القديمة إلى التأثير على مردود الأعمال الفنية، فقد كانت هذه الفترة مرحلة القوة في شكل حكم مركزي شامل على رأسه الملك، الذي يتحكم بدوره في المؤسسة الدينية التي تسيطر على جميع المناحي الدينية والفكرية والفنية في جميع أقاليم الدولة، ومن الطبيعي لها أن تطلق الحرية بأوسع معانيها أمام أصحاب الكفاءات الفنية[1]، بينما أدى دخول مصر في عصر الإنتقال الأول وسقوط الأسرة السادسة إلى اضطراب في تطور الفن، فقد شلت مراكز الفنون بالمقاطعات وتحطمت التقاليد الفنية المعروفة[2].

وجاء على الفن عصر الدولة الوسطى التي أحلت في أنماط وقوانين وتقاليد الدولة القديمة نبضاً جديداً، وبات للفنانين قدرة على التجديد والابتكار بعد إطلاق مهاراتهم الفنية وما اكتسبوه من خبرات الأسلاف، لذلك تميَّز فن هذه الفترة بالبساطة والواقعية والحساسية، كما ابتعد عن العظمة والفخامة التي سادت الدولة القديمة[3]، هذا وقد رسخت قواعد فن التصوير الجداري وسجلت فيها ديناميكية الحياة الرغدة التي عاشها المصري القديم، ولا أدل على ذلك من مقابر بني حسن[4]، وأهم حدث ميَّز أيضاً هذه المرحلة ظهور مدرستين فنيتين عملت كل منها على النهوض بفن النحت خاصة، غير أن آثار الدولة الوسطى الفنية لم تسلم

(1)- وليم ه. بيك، **فن الرسم عند قدماء المصريين**، تر: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة والنشر، مصر، 1997، ص15-16.

(2)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص ص155-159.

(3)- إيتين دريوتون وجاك قانديه، المرجع السابق، ص287.

(4)- مقابر بني حسن: تتألف من تسعة وثلاثين مقبرة من الأسرة الحادية عشر والثانية عشر، لها مدخل محمول على عمودين، وسقف المقبرة محمول على الأعمدة، والعمود له ثمانية أوستة عشر ضلعاً يقل قطره العلوي عن السفلي، والحوائط عليها طبقة من الجص بها مناظر من الحياة قبل وبعد الموت. أنظر: صالح مصطفى لمعي، المرجع السابق، ص26.

من تخريب الغزاة في مرحلة الإنتقال الثانية، ما جعل من العسير استعراض حالة الفن في تلك الفترة[1].

أما في عصر الدولة الحديثة فلم يسرِ الفن على نفس نمط الدولة الوسطى، بل انقسم تطوره على أربع مراحل لكل منها مميزاتها الخاصة، وأسلوبها الفني الخاص: فالمرحلة الأولى لتطور الفن تبدأ منذ أواخر الأسرة السابعة عشر وتمتد حتى أواسط عهد الملك تحوتمس الثالث، وقد ظهر فيها بوضوح التمسك بتقاليد الفن الكلاسيكي التي سادت عصر الدولة القديمة[2].

بينما امتاز أسلوب المرحلة الثانية التي تمتد من أواخر عهد الملك تحوتمس الثالث حتى نهاية عهد الملك أمنحوتب الثالث، مع مزيد من الرقة وميل إلى التحرر والتخفيف من التقاليد القديمة، ويبقى أهم ما ميزها ظهور مدرسة فنية جديدة تشجع الاهتمام بالحركة[3]، أما المرحلة الثالثة والتي تدوم بحكم أخناتون حتى أواخر الأسرة الثامنة عشر، فقد ظهرت فيها نزعة رومانتيكية متمردة غرضها القضاء على التقاليد القديمة في الدين والفكر والفن، كما ميزها أيضاً ظهور مدرسة فنية جديدة تتبنى مفهوم الصدق العميق و تصوير الواقع كما هو دون مبالغات[4].

وآخر مرحلة من مراحل تطور الفن هي التي تشمل عصر الأسرتين التاسعة عشر والعشرين أو ما يسمى بعصر الرعامسة[5]؛ حيث تراخت فيه عزمات الفن والفنانين المصريين بعد أن استهلكت جانباً ضخماً من وسائلها المادية والحيوية في عصرها الأخير[6]،

(1)- ثروت عكاشة، المرجع السابق، ج2، ص604.

(2)- وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص24.

(3)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص213.

(4)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص101.

(5)- عصر الرعامسة: أطلق هذا الاسم على عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين، بدأ عصر الرعامسة برمسيس الأول وفي اللغة المصرية القديمة رع مس سو أي الإله رع الذي أنجبه. أنظر: وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص29، أنظر كذلك: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص452.

(6)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص289.

ومنها بدأ الخط البياني لروعة الفن المصري تميل نحو الانحدار، وأصبح الفنانون يميلون إلى الإفلات من قيود الإتقان، وبها بلغ الفن مرحلة الشيخوخة وطرق أبواب الخريف بعد ازدهار استمر أكثر من ألفي عام[1].

3. خصائص الفن المصري القديم:

عمل الفن المصري على تحويل كل حدث إلى قيمة حضارية[2]، وظل برسومه ونقوشه وتماثيله وكذا عمائره على هيئة موسوعة حضارية، عبَّرت عن اتجاهات عصورها ومستويات الذوق عند أصحابها، وترجمت ما استحبه أهلها من دنياهم وما رجوه لأنفسهم في أخراهم، وقد استكمل مبادئه وأغراضه منذ القرن السابع والعشرين والسادس والعشرين ق.م، واكتسى منذ ذلك الجيل طابعاً متميَّزاً لا تكاد العين تخطئه إذا قارَنَته بأي فن آخر قديم أو حديث، وقد امتاز عن غيره من الفنون القديمة بما يلي:

أ.الضخامـــــة والجديـــــــــة:

امتاز الفن الفرعوني بضخامة أحجامه بشكل لافت للنظر، على نوع النحت العملاق (Monumental Sculpture) مثل تمثال أبو الهول[3] في واجهة معبد أبو سمبل (أنظر الملحق رقم 21 ص 224)، أو جزء الكتف والصدر لرمسيس الثاني في صالة معبده في هابو، والتي وصل وزنها إلى أكثر من مائة طن[4]، كما تظهر جدية الفن المصري القديم أنه لم ينم عن أي مظهر من مظاهر العبث والترفيه، بل إن فخامة الأعمال قد أثبتت ثقة الفنان بنفسه، وذلك راجع إلى كون معظمها كانت موجهة للحياة الأخرى، ولا أدل على جدية الأعمال الفنية المصرية من الهيبة والوقار الذي تُظهره تماثيل الآلهة التي تملئ المعابد[5].

---

(1)- وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص29-30.

(2)- نعمات أحمد فؤاد، **شخصية مصر**، عالم الكتب، القاهرة، 1968، ص41.

(3)- تمثال أبو الهول: سماه قدماء المصريين "حو" بمعنى الحامي أو "حوريم أخت" بمعنى حورس الأفق. أنظر: آنا رويز، المرجع السابق، ص245.

(4)- محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص24.

(5)- عفيف بهنسي، **تاريخ الفن في العالم**، مديرية الكتب الجامعية، الشركة العربية، دمشق، 1966، ص38.

ب.الديمومة والجاذبيـــــة:

استوحى المصري القديم الصلابة من الطبيعة التي جعلت كل شيء قاسٍ في مصر، كما أعجب بالثبات والدوام ما جعل جل أعماله توجه للخلود، وكذا معابده وتماثيله لتدوم للأبد[1]، فقد استعمل المصري القديم الحجارة حيث كان الملوك يوفدون البعثات إلى أسوان، وأماكن مختلفة من الصحراء الشرقية لجلب الأحجار المختلفة اللازمة للأهرامات والمعابد والأبواب الوهمية والمسلات والنواويس والتماثيل والتوابيت وغيرها، بما يكفل لمنشآتهم البقاء آلاف السنين[2]، فمصر كانت أول من استعملت الحجارة في فنونها على نقيض حضارة واد الرافدين التي اعتمدت على اللبن في البناء.

كما تظهر جاذبية الفن الفرعوني في القطع الفنية، والتماثيل الرائعة ذات الألوان المفعمة بالحيوية، التي جعلت الفن المصري القديم يتسم بالجمال والأناقة، هذا وقد اكتسب نضارة وأناقة جذابة ومرونة في الخطوط خاصة منه فن الدولة الحديثة الذي جاء معاكساً لفن الدولة القديمة والوسطى، كونه اتسم بالقوة والصلابة وأصدق مثال على جاذبية الفن المصري تمثال نفرتيتي والذي يعد رائعة فنية مفعمة بالجمال والأناقة[3]. (أنظر الملحق رقم 22 ص 225).

جـــ.المثاليـــــــة:

لم تكن المثالية أو ما تعني بما فوق الواقعية صفة عرضية في الفن المصري بل كانت صفة أصيلة في الفن المصري القديم؛ حيث كان المصري شغوفا بالحياة الأبدية في تصورها شبيهة بحياته، لا يخرج فيها عن الموروث ويعيش ما استطاع حفاظاً عليه، وهذا ما أضفاه الفنان المصري على الفن بمختلف أنواعه، لذلك عاش هذا الأخير أسير الحفاظ والتقاليد الدينية التي تفرض أوضاعاً محددة للتماثيل والصور وغيرها، هي المثالية لا سيما فيما يخص تماثيل الآلهة[4].

(1)- مرجريت مري، المرجع السابق، ص318-319.

(2)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص43.

(3)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص80.

(4)- ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص318.

د.الواقعيـــــــة:

كان الفن المصري بأهدافه يرنوا إلى محاكاة الطبيعة أو النسخ والتقليد وإبراز الحقيقة، وهو بذلك يناقض الفن الإغريقي بأهدافه التي ترنوا إلى السمو بالإنسان إلى المثالية، وقد وصل التقليد إلى حد طبع القوالب الجبسية على الأجسام[1]، ومحاولة الفنان بث الحياة في تماثيله جعله يعمل قدر الإمكان إظهار ملامح الوجه الخاص بصاحب التمثال أو الممثل في الصورة لضرورة دينية[2]، فقد ظل الفنان يعبر عن نفسه من خلال تقاسيم الوجه أو الهيئة، كما هو الحال في تماثيل الدولة الوسطى والحديثة، التي عبرت بصدق عن تقلب الأقدار، مثل الرأس الجميل للتمثال "سنوسرت الثالث" الذي عثر عليه في معبد الكرنك، وفيه لمسة من الحزن وملامح تعبر عن الألم جراء الصراع الذي دام عدة قرون[3]، كذلك تظهر من واقعية تماثيل الدولة الحديثة الصور التي تظهر أفراد عائلة الملك أخناتون في جلسات طبيعية لا تتفق مع الوقار التقليدي للملوك[4]، والفضل في إبراز الخطايا النفسية والتعبيرات الخاصة بالإضافة إلى الطباع والأحاسيس يعود لاستعماله الألوان الطبيعية[5].

إزاء ما تقدم يمكن القول أن ارتباط الفن بالحقيقة كان العامل الأساس في إرساء قواعد الفن المصري ليس فقط بالنسبة إلى صور الآدميين، بل أيضاً بالنسبة إلى الصورة التي تمثل مختلف الأشياء الأخرى، فإن نهج الفنان في تصوير الأشياء كان يحكمه رغبته في أن يجعل الأشياء تبدوا كما هي في الحقيقة وليس كما يراها الناظر إليها، فالفنان المصري كان إذا صوّر صندوقاً خشبياً فإنه يصوره كما لو كان شفافاً يظهر محتوياته، أو يرسمه وفوقه المحتويات في خطوط وأشكال وتكوينات[6]، كما امتزجت الواقعية المصرية مع

(1)- زهير صاحب، المرجع السابق، ص195.

(2)- أدولف إرمان وهرمان رائكة، **مصر والحياة المصرية في العصور القديمة**، تر: عبد المنعم ابو بكر ومحرم كمال، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص478.

(3)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص78.

(4)- صبحي الشاروني، المرجع السابق، ص150.

(5)- عزت زكي حامد قادوس، **تاريخ عام الفنون**، مكتبة الحضري، الإسكندرية، 2001، ص24.

(6)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص109-110.

القواعد الهندسية لرسم الحيوانات مثل صور إوز ميدوم التي تكشف الأسس التي أنبتت الواقعية المصرية، والتي أظهرتها وكأنها تمشي أمامك[1]. (أنظر الملحق رقم 23 ص 226)

ه.الرتابـــــــة (Idéalisme):

نظر العلماء الغربيون المتأثرون بالعقلية الأكاديمية والكلاسيكية الإغريقية التي سادت القرن التاسع عشر إلى الفن المصري تميَّزه بالرتابة، كون هذا الأخير قد اقتصر على موضوعات محددة لم يتجاوزها، وتقيده بقواعد صارمة نظمت العمل ما جعله يظهر وكأنه نتاج يد واحدة، حيث نجد فن التصوير قد استقر على قوانين ثابتة منذ بداية الأسرات، أهمها: إظهار الجسم من الناحية التي تبرز خصائصه وتحقيق توازن الجسم، بالإضافة إلى اتجاه المصور إلى اليمين كطريقة مشابهة للكتابة الهيروغليفية[2] (أنظر الملحق رقم 24 ص 227).

كذلك فيما يتعلق بفن النحت الذي رسا منذ الأسرة الأولى على قوانين تضبطه، مثل قانون الأمامية والنظرة المستقيمة وانعدام الحركة لدرجة أن النظرة العابرة للتمثال تحكم عليه بالجمود (أنظر الملحق رقم 25 ص 228)[3]، بغض النظر عن الهدوء والوقار الإلهي الذي منحه هذا القانون لتماثيل الآلهة والملوك.

بالإضافة إلى ذلك يظهر اعتماد فن العمارة منذ نشأته على أسس هندسية دقيقة، تناولت نسب الفتحات إلى فراغات بالجدران، ونسب أطوالها إلى عرضها، كما أن تلك الهندسة المعمارية رافقتها هندسة زخرفية (ديكور) حملت دائماً نفس الأصول الفنية المصرية العامة، كما اقترن أيضاً بهندسة البناء وحساب الضغط ومقاومة الأجسام وغير ذلك من العلوم[4]، كما عرفوا من الوسائل التي قننت العمل الخيط ذا الثقل والزاوية والبكرة الجرارة...

(1)- ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص300.

(2)- عفيف بهنسي، **(تاريخ الفن في العالم)**، المرجع السابق، ص45.

(3)- أدولف إرمان وهرمان رائكة، المرجع السابق، ص475.

(4)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص77.

و.الرمزيـــــــة (Symbolisme):

تعتبر البنية الرمزية من أهم ما ميَّز التشكيلات الإبداعية المصرية، حيث بدأ الفكر يوجد لذاته مجموعة من الرموز يُنَظِم بها معطيات الخبرة التي امتلكها، فكانت الفنون التشكيلية واحدة من الوسائط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي ذي الطبيعة الميتافيزيقية، وكان لهذه المجاميع الرمزية أهمية اجتماعية تنظيمية لماهية الفكر، وقد أكسبت هذه الرموز الفن ترسخاً وثباتاً[1].

ويظهر دور الرمزية في الفن بأن حددت اختيار التكوينات والأشكال والكتل الداخلية للمعبد، وترتيبها لخدمة القداس اللاهوتي، كل وحدة من هذه الوحدات لها وظيفة وغرض في هذا المجتمع اللاهوتي، فقد سجلت على كل معبد شخص الفرعون نفسه يؤدي مراسيم الولاء للإله وحقوقه وواجبه نحوه، وفي داخل الحجرات المخصصة للأشياء الثمينة نقشت على حوائطها محتوياتها ونوعها وعددها، ولذلك تحدد ترتيب الحجرات المخصصة للعبادة بالنسبة إلى تأدية القداس، مما ساعد على التعبير عن مكان الإله ومكانته في العالم الأسطوري للمصريين[2]، بمعنى أنه كان هناك تقليد يحتم معاملة الأشخاص في الفن طبقاً لمراكزهم في البلاط المصري، فسواء كان رسماً أو نقشاً أو نحتا، فإنه كان يُميُّز الأشخاص حسب مكانتهم الإجتماعية، لذلك كانت صورة الإله أكبر من صورة الملك كما كانت صورة الملك تكبر عن أحجام صور العامة[3].

وقد بدأ الاختلاف الكبير في أحجام الأشخاص المرسومين منذ اتحاد القطرين، بعد أن كانت فيما قبل تتساوى كل الأشكال في الحجم، فلأول مرة يقابلنا مثلاً الاختلاف في الأحجام في لوحة الملك مينا حيث مثل الملك في حجم يفوق موظفيه، كما أن أفراد الشعب الوحيدين الذين كان يسمح بتصويرهم من الجانب، على حين يجب تصوير الملك وموظفيه

(1)- زهير صاحب، المرجع السابق، ص236.

(2)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص129-130.

(3)- صبحي الشاروني، المرجع السابق، ص128.

بحيث تظهر أكتافهم من الأمام، أي تصويرهم بالطريقة المثلى التي تتفق مع الوقار المحيط بالمصري المنتمي إلى الطبقة الراقية[1].

II. المدارس الفـــــنية:

لم يكن تنوع الأساليب والتطور الذي اعترى الفن المصري القديم محض صدفة، بل جاء نتيجة اختلاف وجهات النظر والتقاليد التي دعت لها كل مدرسة على حدا، فقد جعل ذلك تنوع المدارس سبباً لتنوع الأساليب التي كانت تتقاطع فيما بينها في مهمتها الوحيدة ألا وهي تحطيم أيقونة الشكل، ورغم أن الاتجاه أو المدرسة المصرية في الفن واضحة في منهجها، إلا أن هناك تنوع مهم في السمات الفنية التي ميزت الأشكال.

وقد عاشت كل مدرسة بجوار الأخرى محتفظة بميزاتها الرئيسية، وتَظهر العديد من النماذج التي تؤكد بقاء المدرستين متمايزتين، وإن كانت ثمة نماذج لإحدى المدرستين تحمل صفات المدرسة الأخرى، إلى أنه هناك من قال أن الأمر قد انتهى إلى التقارب واتخاذ طابع عام مشترك في كثير من الأحيان[2]، ولكن الاختلاف البارز مثلا في ما يخص فن النحت حملهم إلى التسليم بوجود تمايز بين مدارس الفن المصري والتي نلخصها فيما ثلاث مدارس[3]:

1.المدرسة التقليدية:

كانت تسمى هذه المدرسة أيضاً بمدرسة الشمال التي كانت سائدة في منف، وهي مدرسة محافظة تخلط الواقعية بالمثالية، وتجعل منها الطابع الغالب على تماثيل الفراعنة، وذلك ما ميَّز تماثيل الدولة القديمة عن غيرها بأن جعلها –بخاصة تلك التي تصور حكام

(1)– أدولف إرمان وهرمان رائكة، المرجع السابق، ص458–459.

(2)– ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص626.

(3)– يلاحظ أن هناك من يقسم الفنون الفرعونية وتطورها إلى مرحلتين ومن ثم تظهر مدرستين فقط هي المدرسة التقليدية وتمتد من عهد بداية الأسرات إلى عصر تل العمارنة في أواخر الألف الثاني ق.م، بينما تمتد المدرسة الثانية وهي المدرسة الواقعية في عهد أخناتون وتمثلها فنون تل العمارنة، ويظهر التمازج بين المدرستين أي بين الفن التقليدي والفن الواقعي بعد عهد أخناتون إلى الغزو الأجنبي في عهد الأسرة الخامسة والعشرين. أنظر: نعيم فرح، **موجز تاريخ الشرق الأدنى**، دار الفكر، سوريا، (د.ت)، ص102–103.

البلاد- تصطبغ بخصال متشابهة مثل الهيبة المطلقة والشباب الدائم والانتصاب القوي للجسم[1]، وقد خلعت هذه المثالية على التماثيل الصفاء والنبل وجعلتها نماذج مجردة للفئة الإجتماعية التي ينتمي إليها صاحب التمثال[2]، وذلك ما جعل البعض يطلق على فن هذه المدرسة اسم "الفن التكميلي-(completing technique)، والذي تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر، ترتبط فيما بينها قطعاً في ذهن الفنان، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية، وكثيراً ما تكون متناقضة فيما بينها، من أشهر أمثلتها التمثال الجيري للملك "سنوسرت الأول"[3].

وقد اتسمت تماثيل هذه المدرسة بنوع من السمو والوداعة والهدوء، فنظرات هذه التماثيل أشد وداعة والفم أقل مرارة والوجنتان أكثر امتلاء واستدارة، وبدلا من أن يأخذ الفنانون عن الطبيعة مباشرة أخذوا عن تماثيل منف التي استخلصوا منها أنماط وقواعد انبثقت عنها أجسام أشد امتشاقاً[4]، كونها تميَّزت برقة التعبير النابع من الإحساس بعراقة الثقافة والثقة بالنفس.

غير أن مكانة هذه المدرسة ما كانت لتكون لولا العاصمة منف، التي استغلت مركزها السياسي الكبير، ووجود خيرة الفنانين فيها حول قصر الفرعون وبلاطه، وقد تزعمت مذاهب الفن خلال عهود الدولة القديمة، وصبغت فنون القطر المصري كله بطابعها، غير أن الزعامة السياسية انصرفت عن منف شيئاً فشيئاً منذ القرن الثالث والعشرين ق.م، فخسرت منف إمكانياتها المادية وقدرتها الإنشائية الواسعة، وفقدت زعامتها الفنية القديمة المطلقة، وتدهورت مدارسها أكثر من قرنين من الزمان، ولم يصب التدهور فن منف فقط بل طال فنون الأقاليم أيضاً[5].

---

(1)- محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص129.

(2)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص316.

(3)- أرنولد هاوزر، **فلسفة تاريخ الفن**، تر: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1968، ص54.

(4)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص608.

(5)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص337-338.

2. المدرسة الكلاسيكية:

جاءت المدرسة الكلاسيكية وسطاً بين المدرستين المثالية والواقعية، وقد ظهرت منذ بداية الأسرة الثانية عشر وتمركزت جنوباً في طيبة ما جعلها تسمى أيضا بمدرسة الجنوب، وبدأ فيها التحول نحو ملامح شخصية ولكن بطريقة مثالية فكانت ذات واقعية مباشرة، وقوة في التعبير مع الخشونة تصل أحياناً إلى الصرامة، كما أبرزت طابع المأساة والألم والقلق على وجوه الملوك أولاً ثم على غيرهم[1].

ويُلاحظ أن المدرسة الكلاسيكية أتت بالجديد في ما يخص أوضاع التماثيل، فقد تمت إضافة أوضاع جديدة لتماثيل الفراعنة مثلما يظهرون في أوضاعهم المصورة أو المنحوتة جلوساً أو جاثمين على ركبهم، يقدمون آنية القرابين للآلهة في لحظات خشوع وتقوى كبيرين[2]، وعليه كانت أغلب التماثيل الملكية في هذه الأسرة تفوق الحجم البشري الطبيعي، وهذا الطراز لم يكن معروفاً في الدولة القديمة إلا نادراً، أما عن الأسباب التي دعت مثّال الدولة الوسطى إلى إظهار مليكه في صورة تمثله فوق حجمه الطبيعي، فأغلب الظن أنه حاول أن يظهر قوة الملك البشرية وذلك بعد أن ذهبت هيبته الإلهية، وذلك حتى تساعد ضخامة التماثيل في قوة التأثير في النفس البشرية، وتكون رمزاً للملك وسلطانه[3].

كما يرجح أن السبب في تميُز المدرسة الكلاسيكية بطابع الخشونة والواقعية، يرجع إلى صرامة الحياة في الجنوب مقارنة ببشاشتها في الشمال، كما أن أهالي وحكام الجنوب قد مارسوا حروباً كثيرة لتوحيد الأقاليم الجنوبية تحت قيادتهم، وللهجوم على الأقاليم الشمالية وأقاليم الدلتا لإعادة توحيد الدولة المصرية بعد أن تفككت أصولها بعد سقوط الدولة القديمة، والفوضى التي سادت فيما يسمى بعصر الإنتقال الأول[4]، بالإضافة إلى مشاركة أصحاب هذه المدرسة في التطورات السياسية التي غيرت أوضاع الملكية في عصرهم وقبل عصرهم.

---

(1)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص316.

(2)- محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص130.

(3)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص173.

(4)- وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص21.

من أهم آثار الجدية والواقعية في آثار هذه المدرسة نجد تمثال الملك "سنوسرت الثالث" المنحوت من الجرانيت الأسود، الذي وقف متعبداً باسطاً الكفين على النقبة، حيث ظهرت النظرة وتجاعيد الفم والعينين كتجسيد لصرامة وحزم الملك، بينما عبَّرت هذه المدرسة بالملامح الرصينة الطيبة في تماثيل الفرعون "أمنمحات الثالث" التي تنم عن شخصية هادئة مالت إلى حياة السلم[1]، وقد انتهت أيام الدولة الوسطى في أواخر القرن الثامن عشر ق.م، بعد أن ساهمت بنصيبها الواسع في حيوية الفن وتطويره، وقد عاش الناس في فترة الإنتقال الثاني على فتات الفن المصري القديم نحو القرن أو أكثر من الزمن[2].

3. مدرسة تل العمارنة:

جاءت هذه المدرسة إثر التغيير العظيم الذي تزعمه أخناتون، بأن حل محل النزعة الشكلية التي سادت في الدولة الوسطى، نظرة ديناميكية طبيعية في مجالي الدين والفن[3]، فيما يعرف بالواقعية الشديدة أو التعبيرية الشديدة (Expressionistic (or) Extrême)، بمعنى أنه جاء بالأسلوب الفني المتميز الذي يتبنى مفهوم الصدق العميق، والذي يدعوا إلى تصوير الواقع كما هو والتعبير عن مظاهر الطبيعة وأحوالها ببساطة، ومن ثم غابت على إثر هذه التغييرات الأساليب الفنية التقليدية؛ حيث لم يعد كمال الجسد الإنساني عاملاً سائداً، وبدأت تظهر السمات والأنماط البشرية الواقعية التي تسجل التفصيلات في صدق، حتى ولو لم تكن جذابة[4]، ومن ذلك مظاهر القبح والشيخوخة دون مبالغة، ودون المساس بتكوين الوجه الطبيعي.

سارت مدارس التصوير والنقش في العمارنة على التقاليد نفسها التي جرى عليها فن النحت في عهده، غير أن مجالاتها كانت أرحب من مجالات النحت، في التعبير عن الحركة وتصوير الواقع، فقد زادت مناظر العمارنة صور الطبيعة الحية، وأضفت عليها مزيداً من

(1)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص173.

(2)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص343.

(3)- أرنولد هاوزر، المرجع السابق، ص57.

(4)- آنا رويز، المرجع السابق، ص267.

روح وحرية عصرها، فصورتها تموج بالحركة والألوان والبهجة[1]، أما فن النحت بأنواعه فقد نزع في عهد أخناتون إلى منحى جديد غير مسبوق في الفن المصري القديم كله، وأصبح له طابع يميُّزه عن جميع أعمال النحت التي يرجع تاريخها إلى العصور السابقة لعصر أخناتون أو اللاحقة له، وتشهد على ذلك من أعمال النحت المجسم تماثيل "أخناتون" وزوجته الملكة "نفرتيتي" (أنظر الملحق رقم 26 ص 229) وأمه الملكة "تي"[2].

وقد بات تصوير الملك بعد أن كان من محظورات وتحيط به قواعد صارمة، بفضل هذه المدرسة –التي عملت على استبعاد تلك القواعد– مباحاً، حيث ظهر "أخناتون" في صور الفنان وكأن هذا الأخير كان يتبعه داخل حجرات قصره، بل وحتى داخل مخدعه ليصوره على سجيته وهو يعيش حياته اليومية بمعظم تفاصيلها البشرية[3]، فزينوا جدران تل العمارنة بالمناظر الجميلة كالمعارك الحربية والاحتفالات القومية والاستقبالات الرسمية وتوزيع الجوائز على المجيدين، ومناظر المنازل والحدائق وغير ذلك.

فقد قام "أخناتون" بإنجاز منحوتات غائرة للملك والملكة في مناظر تعبدية، وكذلك نُحت أشخاص الأسرة الملكية بكاملها، وأهم ملامحها التشكيلية سواء في الرسم أو النحت لشخوص الأسرة المالكة الملك والملكة والأميرات كالآتي: الوجه الطويل غير الممتلئ، الجزء العلوي للجسم، والوسط في الأشكال الكاملة ضيق، بينما البطن منتفخة والأفخاذ ممتلئة بمبالغة شديدة[4]، ومن آيات فن هذه المدرسة الواقعي المأدبة التي أقامها "أخناتون" لوالدته الملكة "تي"، الملك يتناول الطعام وتمسك "نفرتيتي" ببطة في يدها تلتهمها، بينما تحاول الملكة "تي" أن تقرر ما إذا كانت ستأخذ شيئاً من المائدة أم تتناول إحدى الكعكات التي تقدمها الأميرة الصغيرة الجالسة تحت قدميها...وبنات الملك الأخريات يجلسن على الأرض لتسلية أنفسهم باللعب...[5].

(1)– محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص356.

(2)– محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص67–73.

(3)– وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص27.

(4)– محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص73.

(5)– توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص101.

بعثت هذه المدرسة في النفوس –من حيث نتاجها الفني– الدهشة، فقد ظل هذا الأسلوب على الرغم من كل التحولات والتجديدات فناً ملوكياً شعائرياً رسمياً، بالرغم من أن الموضوعات كانت تعبر عن عالم جديد والوجوه تعكس روحاً جديدة[1]، لذلك كان يُرجى لمدرسة تل العمارنة أن ترفع الفن إلى ذروة رفيعة، غير أن التقلبات الدينية والسياسية ومجهودات الكهنة التي اضطرت الملك "توت عنخ أمون" إلى الرجوع إلى عبادة "آمون"، وبالتالي تمكنت مدرسة طيبة من العودة إلى سيطرتها الأولى، ولكن رغم ذلك ظلت مدرسة العمارنة باقية إلى الأسرة الثانية والعشرين على الأقل، وبانتهاء عهد "أخناتون" أفل نجم الثورة العارمة التي سادت الدين والفن، وبدأت فلول فلسفة ومبادئ تلك الثورة تتوارى وكانت عودة الفن المصري إلى قواعده الكلاسيكية التقليدية المثالية[2].

III. قوانين الفن المصري القديم:

ازدهرت الفنون على اختلافها ازدهاراً كبيراً، فقد تغيَّرت مع تطور الحياة وتلاءمت مع ظروف الإنسان في كل عصر، وقد بلغ ما أنشأه المصريون من عمائر وصور ونقوش وتماثيل غاية رفيعة سما بها الفنانون إلى ذرى الفن العالمية، وقد اختلفت الطرز الفنية، كون الفنانين التزموا قواعد الفن التي استقرت أصولها منذ بداية الأسرات وأخذوا أنفسهم بها حتى نهاية الحضارة المصرية القديمة[3].

وتجدر الإشارة إلى أن هناك عناصر أصيلة ظل لها نوع من الثبات، وأخرى تغيَّرت وفقاً للظروف الجديدة[4]، إلا إنه كان في كل عصر طراز فني متميِّز مستكمل الخصائص والصفات؛ فالطراز الفني في الدولة القديمة غيره في الدولة الوسطى أو الدولة الحديثة؛ بل إنه لم يكن يلتزم حالة واحدة في كل من هذه العصور، وإنما كان يختلف تبعاً لما يطرأ على المشاعر والتصورات من تغيير، ويتأثر بما تتعرض له البلاد من قوة أو ضعف وما يصيبه

(1)– زهير صاحب، المرجع السابق، ص305.

(2)– وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص28.

(3)– إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، المرجع السابق، ص139.

(4)– عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص38.

بعض طبقات المجتمع من مكانة وثراء، كما كان يختلف باختلاف الفنانين وازدياد أعدادهم، وبشيوع المعتقدات ومدى الإقبال على منتجات الفنون[1].

غير أنه يمكن الإشارة إلى أن الفنون المصرية قد اختلفت عبر تاريخها في العرض لا في الجوهر، حيث كان لها أسلوب متميز كأنه ثمة قانون جامع تتدرج تحته فنون مصر كلها على مدى الأجيال، وأنها كانت تستلهم وحياً مشتركاً كأنها من صنع يدٍ واحدة، وطبيعي أن أساليب الفن هذه بدأت على شكل مجموعة من التقاليد تحددت من خلال الممارسة وأصبحت بمثابة القواعد التي التزم بها الفنانون، حيث كانت تراعى بدقة تامة بين طبقة الكهنة والبلاط[2]، ومن أهم القوانين السالفة الذكر نجد:

1. قانون النَسب:

يقوم قانون النسب على استعمال شبكة من المربعات المتساوية، استخدمت فيها الذراع القصيرة[3] كوحدة قياس، والتي قسمت بدورها إلى ستة أكف (أي عرض كف اليد ست مرات)، وكل كف قسم هو الآخر إلى أربعة أصابع[4]، وقد استعمل هذا القانون عند التعبير عن الجسم البشري، حيث يقف هذا الأخير داخل الشبكة بارتفاع ثمانية عشر مربع، تبدأ من خط الأساس حتى شعر الحاجبين، أما جزء الرأس الذي يعلو خط الحاجب فيترك تقدير طوله للظروف حسب طبيعة الغطاء المستخدم لتغطية الرأس، وأن يبلغ مابين طرف أنفه واتصال شعره بجبهته مربعاً واحداً وأن تمتد ذراعه من المرفق إلى طرف البنصر خمسة مربعات، وان يشغل عرض قبضة يده مربعاً واحداً، وأن يبلغ طول ما ينطبع من قدمه على الأرض ثلاثة مربعات[5]، أما الشكل الذي يمثل الجسم البشري جالساً فيتكون ارتفاعه

(1)- إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، المرجع السابق، ص139.

(2)- أرنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، تر: دكتور فؤاء زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1951، ص56.

(3)- الذراع القصيرة: وهي مسافة طولها من أول الكوع أو المرفق حتى طرف الإبهام، وهي وحدة قياس قديمة كانت تساوي نحو 45 سم. أنظر: وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص84.

(4)- نفسه، ص83.

(5)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص298.

من أربعة عشر مربع، أي بنقص قدره أربعة مربعات تمثل طول الفخذ التي اتخذت وضعاً أفقياً أثناء الجلوس، والذراع القصيرة تمثل ربع ارتفاع شكل الجسم البشري في وضع الوقوف، كما كانت معروفة عند البعض أنها تصل إلى قدم ونصف.

ويعرف إريك إيفرسن (Eric Iversen) على لسان وليم بيك في دراسته الأثرية عن قانون النسب في الفن المصري قانون النسب قائلاً: «إن قانون النسب الذي استخدمه الفنانون المصريون القدماء عبارة عن وصف "أنثروبومتري" للجسم البشري، وقد تحدد هذا الوصف طبقاً لمستويات النسب الطبيعية لأجزاء الجسم البشري مقاسة بوحدة القياس المصرية، وقد وضع هذا النظام لقياس نسب أجزاء الجسم البشري نتيجة لدراسة دقيقة لمتوسطات أطوال وعروض هذه الأجزاء»[1].

بالإضافة إلى أن قانون النسب قد أظهر التناسق في الهيئة، وعمل على وضع مقاييس مقننة لتركيب الجسم البشري، إلا أنه استخدم كدليل أو نموذج للتكبير عند تنفيذ الرسم على نطاق أكبر أو مساحة أوسع، وقد تم العثور على عدد كبير من اللوحات استعمل فيها قانون النسب بدليل المربعات المتساوية الموجودة على اللوحات لتسهيل عمل الفنان[2]، ويشير إيفرسن في دراسته تلك إلى أن قانون النسب الذي التزم به الفن المصري ظل ساري المفعول منذ بداية الأسرة الأولى حتى نهاية الأسرة السادسة والعشرين –مع أنه استثنى من هذا الاستمرار فترات الركود الثقافي التي انحط فيها الفن المصري– ورغم ندرة الشواهد الدالة على تطبيق قانون النسب على الأعمال الفنية التي يرجع تاريخها إلى عصر الدولتين القديمة والوسطى، غير أنه يجب الإقتناع بالقليل في إثبات استمرار هذا القانون، والمقصود بذلك القليل حجرتا الدفن في سقارة التي تبين بوضوح استخدام بعض الطرق الأكثر قدماً لتحديد نسب الأشكال وأجزائها[3].

عرف هذا القانون بوضوح في عصر الدولة الحديثة، وذلك دون أن يلحق به أي تعديل أو تغيير في جوهره أو في القواعد الأساسية، حيث أظهر التطور استخدام الذراع

(1)– وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص86.

(2)– محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص85.

(3)– وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص ص86–87.

المعدلة[1] مكان الذراع القصيرة، حتى مقاييس الجسم قد تغيرت فبدلاً من أن يكون ارتفاع قامة الجسم البشري ثمانية عشر مربع، أصبح واحد وعشرون مربع في القياس الجديد الذي يبدأ من خط الأساس حتى نقطة جديدة هي أعلى الأنف عند مفرق العينين[2]. (أنظر الملحق رقم 27 ص 230).

2. **قانون المواجهة (Frontality):**

يتمثل قانون المواجهة أو الأمامية بمعنى النظرة المستقيمة في ذلك القانون الذي يتحكم في تصوير الشكل الإنساني، والذي اكتشفه يوليوس لانجه وأدولف إرمان، والذي يتحتم بمقتضاه أن يكون الجزء الأعلى للجسم قابلاً للانقسام إلى نصفين متساويين، عن طريق خط رأسي وهمي يمتد من منتصف الجبهة إلى مابين الفخذين، ولقد فرض هذا القانون على المثالين الرسميين وضعيات معينة[3]، وقد جعل هذا القانون من الفن المصري فناً خالياً من قواعد المنظور[4]، بمعنى أن المصري كان يعبر عن ما يعرفه عن الموضوع أكثر مما يعبر عما يراه من هذا الموضوع في لحظة ما، أي أنه اهتم بإبراز ما يراه من الحقائق الخالدة وما يراه مستمراً إلى الأبد، فلم يكن عليه الالتزام بنمط ابتكاري متفق عليه[5]. (أنظر الملحق رقم 28 ص 231).

---

(1)- الذراع المعدلة: تقاس بالمسافة ما بين طرف الكوع أو المرفق حتى طرف الإصبع الوسطى المفرودة.
أنظر: وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص87.

(2)- نفسه، ص89.

(3)- أرنولد هاوزر، **(الفن والمجتمع)**، المرجع السابق، ص54.

(4)- المنظور: هو الأسلوب الذي يأخذ في الاعتبار كيفية ظهور الشيء المصور من زاوية الرؤية التي ينظر إليه الفنان منها، من حيث سقوطه تحت مستوى النظر أو فوق مستوى النظر، ومن حيث قرب بعض أجزاءه وبعد بعضها وأخيراً من حيث اتجاه الضوء الساقط عليه، كما أنه يعبر عن الموضوع كما هو عليه في لحظة عابرة أو زمن عارض، أما الفن غير المنظور فطبقاً للتعريف الذي أوردته "إيما برونز-تروات" هو الفن الذي يعبر عن "حقيقة" الموضوع كما هي عليه، وكما سوف تظل باقية عليه. أنظر: وليم ه. بيك، **المرجع السابق**، ص78. أنظر كذلك: عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص26-27.

(5)- سيريل ألدريد، **الفن المصري القديم**، تر: أحمد زهير، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1990، ص16.

وتجدر الإشارة إلى أنه طبقاً لمعايير الفن غير المنظوري تتلاشى أهمية أن يكون للصورة صدر (Foreground) أو خلفية (Background)، بمعنى أنه لم يترك مجال لوجهة نظر المتفرج على الصورة، إنما عليه فقط أن يفهم الصورة بنفس المعايير التي أخذ بها الفنان الذي أبدعها[1]، كما أن تقيد الفنان بهذه القاعدة جعل من التمثال خالٍ من الحركة، إلى درجة أن النظرة العابرة إليه تحكم عليه بالجمود، بالإضافة إلى انحصار شكل التمثال في أوضاع قليلة تجعل أي مجموعة من التماثيل المصرية ذات تشابه ممل[2]، ويقول في هذا الصدد "إيلي فور" على لسان "ثروت عكاشة" أن الفن المصري من بعيد يبدوا وكأنه صورة مكررة جامدة لا تتطور، ولكنك إذا ما أمعنت النظر فيه عن قرب لمست ما فيه من التطور والإطراد في التعبير والتجديد في حدود إطاره المفروض[3].

ويُعتقد أن مراعاة مبدأ المواجهة أو الخروج عنه يتوقف على كون الشخصيات التي تصور تنتمي إلى الأوساط الأرستقراطية أو إلى عامة الشعب، إذ كان على المثال الحرص في تمثيل ملوكه وعظمائه لا ينحرفون أو يلتفتون إلى الشمال أو إلى اليمين، ولا تفصح ملامحهم عن ما بنفوسهم أو يكشف عن مشاعرهم، مما يضفي على وجوههم وأجسادهم شباباً خالداً، مستبعداً منها ما قد يكون بها من صفات القبح أو الضعف، أو عوارض الشيخوخة وأحداث الزمان[4]، بينما يرى آخرون أنه يتوقف على كون الشخصيات تظهر في حالة فعل أو في حالة سكون، وقد يكون تعليل المواجهة بأنها راجعة إلى افتقار أساسي إلى البراعة الفنية[5]، غير أنه والمصريون وإن اعتمدوا على المواجهة ولم يتقيدوا في صورهم ونقوشهم بقواعد المنظور إلا أنهم بلغوا بطريقتهم الخاصة ذروة الكمال الفني؛ فالرسم المنظور لا

(1)- وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص ص77-80.

(2)- أدولف إرمان وهرمان رائكة، المرجع السابق، ص475.

(3)- ثروت عكاشة، ج1،المرجع السابق، ص315.

(4)- إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، المرجع السابق، ص81.

(5)- أرنولد هاوزر، **(الفن والمجتمع)**، المرجع السابق، ص62.

يعدوا مجرد أسلوب له منطقه ووجاهته، دون أن تكون له صلة بالقيمة الفنية للصورة، فقد تراعى في الصورة قواعد المنظور كاملة ولكن ذلك لا يكسبها أية قيمة فنية على الإطلاق[1].

3. قانون الصفوف والوضعية الجانبية:

يتمثل قانون الصفوف في الفن الفرعوني في تقسيم اللوحة إلى خطوط أفقية بحيث تحيلها مجموعة من الصفوف المتتالية، التي يتراوح ارتفاعها بين ثلاثين وأربعين سنتيمتراً، ومن ثم تقسيم كل صف إلى مجموعة من المربعات أو المستطيلات المتجاورة يحوي كلاً منها مشهداً، وتمثل المشاهد المتجاورة أحداثاً متعاقبة تبدأ من الصف الأسفل، في حين يقوم الفنان بتنسيق المشاهد التي تخضع لترتيب زمني حسب هواه، أو يخضعها لقواعد متعارف عليها أو لأهداف رمزية لم يُكتشف سرها بعد.

أما فيما يخص الوضعية فإلى جانب قانون المواجهة نجد قانون يعبر عن الطابع التقليدي لمعظم المبادئ الأسلوبية التي انتهى إليه كل من فن التصوير والنقش المصريين، ألا وهو قانون الوضعية الجانبية، الذي آثره الفنان المصري الوضعية والتزم به قاعدة لم يخرج عنها إلا في الحالات النادرة[2]، وكان بناءً على هذا القانون الوجه يبدوا دائماً من جانبه (بروفيل) في حين تبدوا العين كاملة من الأمام رغبة في أن تكتمل نظرة هذه العين وتتسع حيويتها[3]، كذلك صور الفنان المصري الخطوط الأساسية للأذان والفم إطار الوجه المجانب دون أن يراعى تنوع الألوان أو تجسم كتلة الجزء المصور عن طريق التظليل، إلا فيما بعد ظهرت أيام أخناتون بعض الظلال تحدد معالم الأنف والشفتين، حتى أن أجزاء الجسم تبدوا وكأن كلاً منها قد صور وحده دون الارتباط بغيره[4].

كذلك كان الصدر يصوَر في النظرة الجانبية باتساعه الكامل، رغبة في أن يتوفر لصورته اكبر قسط من بسطة الجسم واكتمال الهيئة، بينما لم يكن يظهر في الشكل إلا ثدياً واحداً هو ثدي المستوى الثاني، في حين صُوِر البطن في وضعة ثلاثية الأرباع لتكون همزة

(1)- إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، المرجع السابق، ص77.

(2)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص886.

(3)- محمد شفيق غربال، المرجع السابق، ص285.

(4)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص850.

وصل بين الجذع المصور في وضعة أمامية، وبين الساقين المصورتين في وضعة جانبية، مع إبراز الصرة في مكانها الطبيعي. (أنظر الملحق رقم 29 ص 232).

هذا وقد كانت هذه الوضعية تظهر كلتا الكتفين رغبة في إظهار حركة اليدين وإظهار ما تمسكان به من مستلزمات الرياسة، ثم تظهر الساقان والقدمان منظوراً إليها من الجانب، حيث كان ينبغي للأرجل أن ترسم جانباً على الدوام، أي ينظر إليها ابتداء من إبهام القدم، وهناك أيضاً قاعدة تكون بمقتضاها الرجل المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد، وهي قاعدة قد تكون الحكمة منها في البداية الحيلولة دون حدوث تداخل يبعث على الاضطراب[1].

ويجدر الذكر أن الجانب الأمثل كان اليمين دوناً عن اليسار كما سرى على الكتابة الهيروغليفية[2]، وإذا اضطرته الظروف لرسم الشخص ينظر لليسار فإنه يساعد نفسه بأن يعكس الصورة المرسومة والمتجهة إلى اليمين، دون أن يبالي بما ينتج عن هذا من أوضاع غير معقولة، مثل ظهور النقبة والعصا في التماثيل المغيرة (التي تنظر إلى اليسار) بنفس توضعها في التماثيل التي كانت تنظر إلى اليمين، فهي في العادة تظهر الجزء ذو الثنايا من النقبة في التماثيل المتجهة إلى اليمين، إلى الجهة اليمنى من الثوب[3].

من أمثلة الوضعة الجانبية نجد: تصوير الإله "بس" والأسرى الأجانب، كما نجد في بعض قاعات المقابر الملكية شياطين صغار ذوي ألوان صفر، واقفين ووجوههم مستديرة

(1)- أرنولد هاوزر، **(الفن والمجتمع)**، المرجع السابق، ص56.

(2)- الكتابة الهيروغليفية (Hieroglyphs): تستعمل في الوقت الحاضر دون تفرقة بمعنى علاقة تصويرية أي كتابة بالصور وهي مشتقة من التعبير اليوناني (Hieroglyphika Grammata)، كتابة محفورة مقدسة، والذي استخدم خصيصاً للتعبير عن الكتابة التصويرية القديمة لدى المصريين، غير أنه قد حل محله الخط الديموطيقي في كل الأغراض فيما عدى الكتابة على المباني الأثرية. أنظر: جورج سارتون، المرجع السابق، ص ص76-81. أنظر كذلك: جان فراكتوز، **مصر القديمة**، تر: إلياس الحايك، المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، 1979، ص26-27.

(3)- أدولف إرمان وهرمان رائكة، المرجع السابق، ص461.

وآذانهم مفرقة في وضعة جانبية ، وفي مقبرة "رمسيس الثالث" صف من الأشخاص جالسين وأجسامهم في وضعة جانبية بينما وجوههم في وضع المواجهة[1].

نجح الفنانون كما سلف الذكر في جعل العينين والكتفين وكأن الناظر يراهما من الأمام بينما باقي الجسم مرسوم من الجانب، ونجحوا في إدراك غرضهم نجاحاً باهراً؛ فقد كانت تلك التماثيل، كما هو الحال مع التماثيل مقامة لأجل الأبدية وكل شكلٍ منها كان يرمي إلى الحياة الخالدة بثباته وتشبثه، وجانبته لمظاهر الليونة والحركة المؤقتة أو الانفعال، وكذلك بوقوفه شامخاً لا حركة فيه وتحريره تحريراً تاماً من ظهوره وكأنه في مكان واحد معين أو في لحظة واحدة محدودة في الزمن[2].

4. قانون التلوين:

كان المصريون على معرفة بالألوان وإيثار الزاهية منها، فقد أبدعوا في اختيار تناسب الألوان وتجانسها، متبعين في ذلك أسلوباً واقعياً في منهج التكوين، أي أن وظيفة الألوان هو أن توجد أو تحقق المشابهة بين النموذجين، بمعنى أن التلوين كان مستوحى من الطبيعة المحيطة التي ألهمته أن يحاكي ما يرى محاكاة فيها أثر من إعمال الفكر والإحساس[3].

فقد كانت التماثيل كلها تلون بألوان متباينة، فبشرة الرجال بالمغرة الحمراء بينما تلون بشرة النساء بالمغرة الصفراء (أنظر الملحق رقم 29 ص 232)، في حين يلون الشعر باللون الأسود بينما الثياب باللون الأبيض، والحلي في الأكثر بالأخضر والعين ذات ألوان مختلفة فبياضها من الكوارتز الأبيض الشفاف، والقرنية من البلور الصخري، وأما الحدقة فكان تجويفاً في الوجه الخلفي يملأ بمادة قاتمة اللون جداً، مع إحاطة هذا كله بإطار من النحاس، مثل تمثال شيخ البلد[4].

---

(1)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص864.

(2)- جون ولسون، المرجع السابق، ص108.

(3)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص320.

(4)- Henri Stierlin, **Egypte des origines à l'islam,** Payot, Paris, 1984 ,p18.

كان يراعى في تلوين الصور الجنائزية تحقيق المغزى الرمزي حيث يرمز الأخضر لازدهار الحياة، لذلك صُوِر كل من "أوزيريس" و"أمون" و"مين" باللون الأخضر، أما اللون الطميي فقد كان يرمز للبعث، بينما يرمز اللون الأصفر الذهبي إلى مادة الحياة الأبدية في حين كان اللون الأحمر يرمز للإله "ست" الذي يمثل الروح الشريرة[1]، بالإضافة إلى استعمال الفنان للألوان وفق قواعد تضمن الجودة والدقة في آن واحد، حيث كان يعمل على محاكاة حبيبات الخشب الذي فيه العقد وحبيبات الجرانيت الأحمر بنجاح، كما كان يحرص على تنغيم الألوان تنغيماً عريضاً على الحوائط لكي لا تظهر آثار الفرشاة في حالة عدم تشبعها باللون، غير أن التضليل كان قليل الاستخدام عند الفنان المصري[2].

تجدر الملاحظة إلى أن الخلفية كانت في معظم الأوقات تلون باللون الرمادي الضارب إلى الزرقة، حيث استخدم في كل خلفيات أوائل الأسرة الثامنة عشر ومنتصفها باستثناء مقبرة "قن أمون"، غير أنه في مقبرة "توت عنخ آمون" كانت الخلفية تُلون باللون الأصفر[3]، وبعد الانتهاء من التلوين كان يغطي بعض الفنانين أعمالهم بطلاء شفاف مصنوع من شمع النحل أو صمغ شجرة السنط المخفف بهدف الحفاظ على الألوان، وربما أضفى ذلك لمعاناً على اللوحة في المدى القصير[4].

IV. الفنانون وتقنيات الفن المصري القديم:

1. الفنانـــــــون:

انبثق الفنان المصري القديم منذ العصر الحجري القديم من بين العامة، ويقف الأسلوب المُحَكم لرسوم تلك الفترة شاهدا على أن تلك الأعمال لم يقم بها هواة، أما في العصر الحجري الحديث فقد كان السحرة والكهنة الرجال يعهد لهم قبل غيرهم بمهام الفن الديني المتعلق ببناء القبور ونحت التماثيل، بينما الفن الدنيوي فقد كان يعهد به على الأرجح

(1)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص86.

(2)- سيريل ألدريد، المرجع السابق، ص46-47.

(3)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص887.

(4)- آنا رويز، المرجع السابق، ص262.

إلى النساء، ويجوز أنه يؤلف جزءاً من الأعمال المنزلية، غير أنه لا يمكن الإقرار بوجود طبقة فنانين في تلك الفترة مستقلة بذاتها[1].

ويُفترض أن مهنة الفنان قد أصبحت متميزة عند ازدهار الحضارة المصرية، بدرجة تكفي لكي يرتزق منها أصحابها، ذلك أن الطلب على الصور والتماثيل –التي تمثل الأشخاص والحوادث– وعلى الأعمال المرتبطة بالمدافن، كان ملحاً إلى حدٍ بعيد في عصر الدولة القديمة[2]، غير أن الفنان في هذه الفترة كان مستخدماً من قبل الكهنة والحكام اللذين ظلوا لفترة طويلة يتفردون باستخدامه، وقد كان يعمل في الورش إما متطوعاً أو بوصفه موظف مُجبر، فقد كان الكهنة والملوك معاً يطلبون إلى الفنان إتباع مثالية التمثيل المتصفة بقوانين الوقار والجلال، ويشجعونه على أن يظل سكونياً محافظاً في قوانينه الأسلوبية دون القيام بأي نوع من التجديد، لذلك يظهر في أغلب الأحيان دون حرية كبيرة في أن يستقل بشعوره ووجدانه، وتفكيره في ابتداع طرز معمارية جديدة تختلف كثيراً عما فرضته التقاليد واقتضته العقائد الدينية والجنازية، حتى أن أسماء الفنانين في مصر القديمة لم تؤشر حتى على أعمالهم الفنية[3].

هذا على الرغم من أن الفنانين قد مُنحوا مظاهر من التكريم الاجتماعي بوصفهم من كبار موظفي البلاط، فالمهندس كان يختار من الصفوة المنتقاة من أعلى وأرقى المستويات الإدارية في المملكة ذات المسؤوليات الضخمة، حتى أن منهم من كان من الأسرة المالكة، ومنهم من كان صديق الفرعون ومستشاره، ومنهم من كان أقوى شخصية في الدولة بعد الملك، وكان المصريون يجلونهم ويعتبرونهم مهبط حكمة، وقد كانت تتوارث جيلاً بعد جيل دون انقطاع، مثل المهندس "إيمحوتب" (Imhotep) (2690– 2670 ق.م) الذي كان مستشاراً للملك "زوسر" ورئيس وزرائه، والمسئول على بناء مجموعة معابده الجنائزية، وكذا "أمون حتب" (Amen Hoteb) ابن "هابو" (Hapu) الذي أقام تمثالي "ممنون"[4].

(1)– أرنولد هاوزر، المرجع السابق، ص ص33–35.

(2)– زهير صاحب، المرجع السابق، ص82.

(3)– محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص62–63.

(4)– توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص130.

كما وجد من الفنانين من كان أكبر كاهن في البلاد؛ فالكثير من الحرفيين الذين شغلوا في إنشاء المقابر الملكية في طيبة، شغلوا مناصب كهنوتية في العبادات المحلية مثل المثالين اللذين صنعا تمثال "سن نفر" (Sennufer)، فقد كانا يحملان ألقاب كهنة عاديين من جهة ومن جهة أخرى كانا يعملان مصممان في دار الذهب (Pro- no) أي الورش الفنية الملحقة بمعبد "آمون"، هذا ولم يكن هناك تناقض بين هذه المهام الدينية والمهن الدنيوية الأخرى، فقد أُعتبر المصري القديم أن كل نشاط وحي من الآلهة ومكرس لخدمتها، حتى أن الأعمال الفنية عند اكتمالها تنتهي بطقوس دينية كشعيرة فتح الفم –المذكورة سالفاً– لإحياء التماثيل أو المجسمات[1].

وقد عُرف أسماء بعض الفنانين في مصر القديمة انطلاقا من توقيعهم على القطع الفنية، بالإضافة إلى البعض مما وجد من أعمالهم بعد التنقيب عليها في أماكن العمل الخاصة بهم، حيث كان الصناع والحرفيون والمثالون يعملون بجانب بعضهم البعض، كما كان لهم رؤساء ذوي دراية وعلم بعدد من الحرف، وقد أُنيط لهم تصحيح أخطاء الفنانين وهم من يعرفون حالياً بـ"المصممين"[2]، ومن أشهر فناني الدولة القديمة المهندس "إيمحوتب" والمعماري "أنيني" مهندس الملك "تحوتمس الأول"، ومن الدولة الحديثة يشتهر ثلاثة أسماء من الفنانين الذين كان لهم فضل الابتكار والتجديد وإعلاء فن النحت في عهد "أخناتون"، وهم: "بَكْ"، "أوتي" أو "أيوتي" كبير نحاتي الملكة "تي"، و"أمنحوتب بن حبو" المعروف باسم "حوري" مهندس الملك "أمنحوتب الثالث" و"تحوتمس" مصمم تماثيل "نفرتيتي"، بالإضافة إلى "سننموت" مهندس الملكة "حتشبسوت"[3]، وغيرهم من الفنانين العظام الذين لم تكتب أسمائهم على أعمالهم.

غير أن وظائف الفنانين لم تكن مطلقة وثابتة بل كانت تتطور حسب الظروف وذلك بدليل ما جاء في سيرة حياة المهندس المعماري "نخبو" الذي قال: «وجد في جلالته بناء عادياً، ثم رقاني جلالته كبناء متنقل، ثم إلى وظيفة بناء ممتاز، ثم رئيس فرقة، وبعد ذلك

(1)– سيريل ألدريد، المرجع السابق، ص25.

(2)– نفسه، ص31.

(3)– زهير صاحب، المرجع السابق، ص83.

رفعني جلالته إلى وظيفة مصمم وبناء ملكي، ثم إلى وظيفة ملحق ملكي، ثم مصمم ومعماري ملكي... لقد فعل جلالته كل هذا لأنه كان يعطف علي كثيراً»[1].

2. تقنيات الفن المصري القديم:

اعترى الفن المصري القديم تطوراً ملحوظاً حيث كان عرضة للتغيير والتقلب، كما أن الأساليب هي الأخرى مسها التغيير، بحيث أصبح ضرورياً التعرف على الأشكال النموذجية للفن في كل عصر، ويمكن قراءة ذلك التحول بتنوع الخامات المستخدمة الذي يشير إلى نضج الخبرة، وتنوع التقنيات المستخدمة في التشكيل، وكذا تطور الذوق الجمالي في التعامل مع الأعمال الفنية[2].

ساعد الاتصال الدائم بين مراكز الفن على تقريب الأفكار، ورفد الخبرة الفنية المستندة إلى التجريب بالخبرة المضافة المتجسدة، وذلك بالتعرف على المضامين الفكرية والأساليب والتقنيات المستخدمة في مختلف الفنون، الأمر الذي ميّز المنجزات الفنية التشكيلية بطابع وحدة الطراز في إشكاليات الأعمال الفنية، وفي خضم تنوع التقنيات الذي يستند إلى خبرة كبيرة تقوم على سلسلة من فعاليات التجريب، لابد من الإشارة إلى أهم التقنيات المستعملة وهي كالتالي:

أ.تقنيات النحت:

إختلفت تقنيات النحت باختلاف الأعمال والمواد وكذا العصور، فقد كان النحات كان يؤشر الخطوط الخارجية على سطح القطعة الحجرية أولاً، ومن ثم يزيل تلاميذه الأجزاء الخارجية المحيطة بهذه الخطوط، ويعيد رسم خطوطاً جديدة تتصل بإيضاح تفاصيل الهيئة فينحتها التلاميذ من جديد، وكان ذلك يتكرر حتى تتضح صورة التمثال فيقوم النحات بنحت تفاصيله الدقيقة بأداة مدببة صغيرة حادة معقوفة وهي التي يستعملها النجارون[3]، وقد كان ينحت الخشب بمقشر ذي مقبض من الخشب ونصل من النحاس، بينما ينحت الحجر الرخو

(1)- جون ولسون، المرجع السابق، ص165.

(2)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص362.

(3)- زهير صاحب، المرجع السابق، ص177.

بمنحت من النحاس ومدق من الخشب، ثم يكملون العمل باستخدام الأزميل، وفي النهاية على كبير المثالين إخضاع المنحوتة إلى الرقابة، فيصقل سطح التمثال بمصاقل من أحجار صلبة وناعمة فيحدد الأجزاء الواجب إزالتها بالتضليل الجريء بالحبر الأحمر أو الأسود كما كان يحدث في فحص الأشكال في تل العمارنة[1]. (أنظر الملحق رقم 30 ص 233).

لم تتأثر التماثيل الخشبية والعاجية بالشكل الاسطواني لكتلة الخشب أو ناب الفيل المستخدم في النحت، حيث كانت في التماثيل الخشبية الرؤوس والأجسام والأرجل –عدا أطراف الأقدام الأمامية– من قطعة واحدة، وفي بعض الأحيان كانت تستغل تفرعات القطعة الخشبية كالأغصان، مثل تمثال الملك "حور" (King-Hor)، بينما في غالب الأحيان كانت الوصلات تُخفى تحت كسوة الجبس الملون، وفي بعض الأحيان نجد اليدين تضاف مستقلة ثم تثبت إلا في حالات الأيدي المفرودة على جانبي الجسم[2].

كما كانت التماثيل الخشبية والجيرية الناعمة في نهاية الصقل تطلى بالجص بعد أن يمزج بالغراء (gesso) لتكسبها نعومة ولمعان، أما الملونة منها فكانت تطلى بألوان زاهية أو تغطى برقائق الذهب، غير أنه عادة ما يقصر ذلك على أجزاء معينة كالشفاه والعيون، أو للإضافة تفصيلات دقيقة للملبوسات كالمصوغات والأحزمة، ومنها ما كانت تترك على حالتها الطبيعية كالتماثيل المصنوعة من الأخشاب الناعمة كخشب الأبنوس[3].

أما فيما يخص التماثيل المعدنية مثل التماثيل البرونزية، فقد عرف المصريون تقنيات الصب والقوالب، فقد كان يتم صهر المعدن عن طريق وضع الكتل في إناء يدخل إلى النار وكان يغذي النار عمال يتراوح عددهم بين أربعة وستة يمدونها بالهواء عن طريق أنابيب من البوص والفخار، وقد سجلت كتابات بجوار هذه المناظر تشير إلى متابعة العملية، ثم يصب المعدن المصهور في قالب خاص بعد أن يرفع عن النار بواسطة مقبضين في قالب مغلق يتألف من نصفين ينطبقان على بعضهما انطباقاً وثيقاً، فيكون التمثال المنجز صلداً، في

(1)– فرانسوا ديماس، الحياة في مصر القديمة، تر: محمد رفعت عواد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص59.

(2)– زهير صاحب، المرجع السابق، ص ص39–42.

(3)– سيريل ألدريد، المرجع السابق، ص37.

حين يمكن إنشاء التماثيل البرونزية المجوفة بإدخال لب فخاري في قالب حجري وصب المعدن السائل حوله[1]، كما توجد تقنيات أخرى تعتمد على طرق ألواح من النحاس على قالب منحوت من الخشب، حيث تثبت ألواح النحاس على الخشب بمسامير معدنية، فيكون هيكل التمثال الداخلي خشبياً إلا أن شكله الخارجي مُكَسَى أو مموه بالنحاس[2].

ب.تقنيات الرسم والنقش:

كانت النقوش تحفر على الحجر الجيري الناعم في كل من الدولة القديمة والوسطى، بينما عَمَد المصريون إلى الحفر على الرمل في الدولة الحديثة، كما استخدموا الحجارة الصلبة (المرمر، الجرانيت، الكوارتز) خاصة في المقاصير والتوابيت الحجرية، حيث كانت تبطن الحوائط بالحجر الجيري الناعم أو كتل من الحجر الرملي التي تهذب في مكانها لتسوية السطح باستعمال القواديم، المدقات وحبال التوازن، حيث نجد أن هذه الأخيرة كانت ثلاثة حبال متساوية الطول، الاثنين الخارجين متصلين بشريط مستعرض من الأعلى، بينما يضل الثالث الذي يتوسطهما حراً يحرك على الشريط المستعرض لتعرف المواضع البارزة، هذا وقد كانت المواضع المرتفعة يتخلص منها بالطرق عليها بقبضة اليد بأزميل، بينما تملئ العيوب بالجص وتطلى ويحك كل ذلك لصقل السطح[3].

في أثناء سير العمل كان على كبير الرسامين المرور على العمال وإضافة بعض التفاصيل، وبعد إكمال الرسم الخارجي يأتي دور الحفارين بأزاميلهم ومماسحهم، وإذا ما أخطأ المثال فيها الرسم قوّمت الأخطاء بالجص[4].

جـــ.تقنيات البناء:

اهتدى المصريون منذ وقت مبكر إلى مسح الأراضي وتعيين حدودها، وذلك لأن النيل كان يغير دائماً ما يقع على شاطئيه من أرض فينقص منها، أو يفيض إليها وكان فيضانه يغير من معالم ما يغمره منها ويزيل حدوده، وذلك ساعد على نشأة علم المساحة

(1)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص249.

(2)- أدولف إرمان وهرمان رائكة، المرجع السابق، ص531.

(3)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص237-238.

(4)- سيريل ألدريد، المرجع السابق، ص41-42.

والهندسة في مصر وتقدمه فيها، كما اهتدوا إلى قياس مساحة الدائرة بما يقرب من مساحتها الصحيحة، كذلك كان لمعرفة الاتجاهات الأصلية الدور والأثر الكبير في إقامة مبانيهم، حيث كان كل إنشاء يبدأ بالنظر في الكواكب ومراقبتها[1].

يدل ما أقام المصريون من منشآت على أنهم عرفوا كثير من المسائل الرياضية التي ساعدتهم في البناء، ومن أهم التقنيات التي اعتمدوا عليها تبدأ من أسس مبانيهم وكيفية حصولهم على الخط المستقيم؛ حيث عرفوا بحفر خندق الأساس على مستوى مياه الرشح، أو عن طريق خلق مستوى صناعي في حفرة تبطن حصولهم على استقامة خط الأساس، ثم عملوا على نقل هذا المستوى الأفقي على الجدران، بدليل أن علماء الآثار قد عثروا على طائفة من الخطوط التي تعمل على تحديد محور البناء فوق بلاطات الأساسات الخاصة بمختلف القاعات[2].

تخلص المهندسون المصريون كذلك من مشكلة السطح المائل الأملس ليجددوه بالسطح المدرج وبذلك شكلوا الشكل الهرمي الكامل، وكانت الطريقة المتبعة في بنائه على جانب كبير من اليسر والبساطة، فإن الكتل الضخمة كانت تُجر على منحدر صاعد على اسطوانات (درافيل)[3]، وتوضع في الأماكن المخصصة لها بواسطة رافعات، وكل طبقة من الأحجار كانت تبنى بحيث تكون سطحاً مستوياً على شكل مدماك، وإذا تم بناء المدماك الأول من الجدران وقواعد الأساطين، يملئ ما حول هذه القواعد بطمي النيل وتقام من حول الجدران جسور من اللبن ونقاضة الحجر بعرض كافٍ لتكون أشبه برصيف يسير عليه وضع الأحجار في أماكنها من البناء[4].

وقد كانت تسوى جوانب الكتل أو الأحجار وتهذب وتوضع إلى جانب بعضها البعض بحيث يسوى جانب من كل من الكتلتين المتجاورتين لكي توضعا معا، وأما الفراغ فكان يملأ بحشو من قطع صغيرة وأما الملونة فكانت تستعمل لتثبيت الكتل إلى بعضها

(1)- محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص23.

(2)- إبراهيم أحمد رزقانة وآخرون، المرجع السابق، ص183.

(3)- Hérodote, loc. cit, 124-125.

(4)- مرجريت مري، المرجع السابق، ص359.

ولملء الفراغ أحياناً وهي مكونة في أغلب الأمر من الجص والرمل، وكانت تثبت أحياناً خوابير خشبية على الأوجه الداخلية لتثبت الكتل إلى بعضها، وهكذا فإن تسوية كل كتلة كان يتطلب في الواقع ملائمة جانبين من جوانبها لجارتيها ثم تسوية سطحها من أعلى ومن أسفل وكانت توضع عليها عقب ذلك علامات معينة قبل نقلها حتى توضع بترتيب معين في المكان المزمع إقامتها فيه كمبنى، وكان يراعى في المدماك الواحد ارتفاعات متساوية[1].

يتم بناء المدماك الثاني على شاكلة المدماك الأول وما يقابله من طنابير الأساطين كان يزاد في الطين من حول الأساطين، وتعلى الجسور من حول البناء وهكذا حتى يتم بناء جوانب الهرم كسلسلة من الدرجات الصغيرة حتى يصل إلى القمة، كما كانت تقام جسور أخرى في أماكن مناسبة تنقل عليها مواد البناء، كانت الأحجار تجر فوق زلاقات على الجسور، والأدلة كثيرة على استخدام المصريين الجسور في بناء المنشئات العالية كثيرة، ثم ترفع منها بالعتل من الخشب، وقد وجدت بين ودائع أثاث المعابد في الدولة الحديثة نماذج صغيرة من خشب أطلق على كل منها اسم الهزاز (أنظر الشكل رقم 2 ص 196).

ذهب الرأي إلى أن الهزاز نموذج لما كان يستخدم في رفع الأحجار حيثما لم يكن من المتيسر بناء الجسور، وذلك بوضع الحجر عليه ثم وضع خشبة في شكل إسفين تحت جانب منه، وتحريكه حتى يعلو الخشبة، ثم وضع خشبة أخرى مماثلة تحت الجانب الآخر وتحريك الهزاز حتى يعلوها، وبتكرار ذلك مع استخدام أخشاب عديدة يرتفع الحجر إلى المستوى المطلوب[2]، وفيما كانت الكتل لم يستكمل من الأبنية لتبيين إنها قد عولجت بروافع من أمام أثناء إرسائها ومن ثم فقد كانت هناك لابد أرصفة أخرى على كل جانب من البناء كان من الاتساع بما يمكن من استعمال الروافع ولا شك أن الأسلوب قد حرى على الصروح والمعابد والأهرامات[3].

وكانت آخر لمسة بعد انتهاء البناء تتمثل في وضع الكسوة الخارجية التي تتألف من كتل أحجار وضعت لتملأ الدرجات، ثم تنحت من الخارج إلى الزاوية الصحيحة المضبوطة

(1)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص358-359.

(2)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص ص225-227.

(3)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص166-167.

حتى تكون سطحاً مائلاً أملس، وقد كانت أوجه الجدران تسوى بعد تثبيت الكتل ثم تغطى الواجهة بطبقة من البياض وتلون وتزخرف بالمناظر المختلفة، وكان البياض يغطى عيوب المبنى أحياناً فيملأ ما تخلف من حفر صغيرة لم يمكن من الميسور تسويتها بوسيلة أخرى وكانت عملية التكسية أو التسوية تبدأ دائماً من أعلى[1]، كل هذه التقنيات والقواعد الرياضية التي استند إليها المصريون جعلت مستوى البناء عندهم يثير دهشة العام والخاص.

3.المواد المستعملة في الفن المصري القديم:

كان توفير الناحيتين الجمالية والوظيفية أهم أهداف الفن الفرعوني، لذلك كان من الطبيعي استخدام المصريين القدامى مختلف المواد المتوفرة في محيط بيئتهم منذ عصور ما قبل التاريخ لتحقيق ذلك الغرض، حتى أنهم استطاعوا بفضل علاقتهم مع البلدان المجاورة أن يحصلوا على المواد الغير متاحة في بيئتهم[2]، وينبغي تحديد المواد الرئيسية التي سخرها المصريون القدامى في خدمة مختلف فنونهم، ولتسهيل إحصائها ارتأيت تقسيمها إلى ما يلي:

أ. الحجارة:

زخرت البيئة المصرية بمختلف أنواع الحجارة اللازمة لمختلف الفنون المصرية، وكونها كانت من المواد أكثر صلابة وأكثر مقاومة مقارنة باللبن، وقد عرف المصري أنواعاً متعددة منها، فمنها الرخوة مثل الجيرية –حيث كانت حجارة منف الجيرية أفخر الخامات التي استخدمت في الدولة القديمة– والرملية السهلة التشكيل بينما الصلبة النارية والتحويلية[3] التي استخدمت خاصة في نحت التماثيل، وقد كان يجدها في يسر وسهولة على جانبي الوادي بجوار النيل وفي الصحاري والشلالات، وقد أفاد كثيراً من وجودها على هذه الصورة فاستغلها خير استغلال[4].

(1)– نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص359.

(2)– ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص386.

(3)– سيريل ألدريد، المرجع السابق، ص32.

(4)– فرانسوا ديماس، **(الحياة في مصر القديمة)**، المرجع السابق، ص59.

من بين الحجارة الرخوة وجد في البداية الحجر الجيري وأشهر محاجره كانت طره والمعصرة وهضبة الأهرام في الجيزة، وكذا في جبلين والبرشا وأبيدوس وقاو (قرب البداري) وبني حسن، وقد حل محله الحجر الرملي –نوع آخر من الحجارة الرخوة– ابتداء من الدولة الحديثة حوالي1500 ق.م[1]، وأشهر محاجره هي جبل السلسلة بالقرب من كوم امبو، والسراج (30 كم شمال ادفو) وقرطاس (35 كم جنوب أسوان).

على الرغم من أن الحجر الجيري قد عُرف منذ العصر العتيق، واستعمل إلى حد ما في أبنية الأسرة الحادية عشر في الحوائط وتكسية الأسطح (الحيطان)، إلا أنه لم يصبح حجر البناء الرئيسي حتى منتصف الأسرة الثامنة عشر، ومن ثم يَسُرَ اتخاذ أحجار طويلة منه لتسقيف مساحات عريضة وإقامة قاعات وأبهاء واسعة ومباني ضخمة، وقد ظل استخدامه في البناء على مدى واسع حتى العهد الروماني[2].

ومن بين الصخور الصلبة الجرانيت (Granite)[3] الذي يتوفر في وادي الحمامات وقد عرف منذ أقدم العصور وكان يستعمل في البناء والتماثيل والأدوات الصغيرة، وكذا حجر البازلت (Basalt) والذي عرف منذ أقدم العصور، واستعمل هو الآخر في الأواني وأرضيات المعابد والتوابيت، فضلاً عن التماثيل والأدوات الصغيرة، وقد كان يجلب من الصحراء كما تؤكده نقوش الصخور عند وادي الحمامات، وتوجد أهم محاجره في أبو زعبل وفي شمال غربي أهرامات الجيزة، أما محاجر الديوريت المرقط (Diorite) الذي صنعت منه أواني وتماثيل ما قبل الأسرات فكان يؤتى بها من شرق أبو سمبل[4]، أما الشست (Schiste) فقد عرف في مصر منذ عصر ما قبل الأسرات، وكان المصدر الرئيسي له وادي

(1)– سير آلن جاردنر، المرجع السابق، ص58.

(2)– محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص46، 47.

(3)– الجرانيت: هو صخر متبلور يتألف من الكوارتز والفلسبار والميكا، من أصل ناري وذو لون أحمر وأشهب قد يغلب عليه السواد، والنوع الرمادي منه يعرف بـ"السيانيت" وهو أقل قيمة من الأحمـــر. أنظـــر: ر. أنجلبـــاخ، المرجع السابق، ص394.

(4)– نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص355.

الحمامات[1]، بينما الكوارتز (Quartzite)[2]، التي استعملها المصريون القدامى، كان يستعمل في البناء منذ الأسرة الرابعة، وقد استعمل في صنع التوابيت وآثار أخرى ابتداءً من الدولة الوسطى والحديثة.

أما فيما يتعلق بالأحجار شبه الكريمة فقد استخدمها المصري القديم في صناعة التمائم والخرز والجعلان (أنظر الملحق رقم 32 ص 235)، وغيرها من حلي الزينة الشخصية، ويرجع استعمال هذه الأحجار إلى فترة البداري وعصر ما قبل الأسرات، حيث أن المصريين استخرجوها وصاغوا منها ما ينم عن مهارة وذوق عالي وليس من هذه الأحجار في الحقيقة ما يعتبر كريماً[3]، بمعنى أنها لا يمكن أن تعد اليوم أحجاراً كريمة، فهي على الأكثر شبه كريمة أحياناً وعادية في أحيان أخرى، وكانت بعض هذه الأحجار تستخدم كذلك في التطعيم.

من أهم الأحجار الكريمة عرف المصريون العقيق (Carnelian) الذي وجد بأنواع وألوان متعددة وبكميات كبيرة في صحاري مصر[4]، وكذا حجر الجمشت (Améthyste) الذي يعود استعماله إلى عصر ما قبل الأسرات؛ حيث استخدم في صناعة الأساور والخرز والعقود والجعارين، وأهم مناطق وجوده جنوب شرقي أسوان ومنطقة سفاجة[5] بالصحراء الشرقية، بالإضافة إلى اللازورد (Lapis Lazuli) الذي كان يستعمل منذ عصور ما قبل الأسرات وما بعدها خاصة في الدولة الوسطى، وقد كان يستخرج من سيناء (سيرابيط الخادم

(1)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص395-396.

(2)- الكوارتز: حجر رملي صلب مضغوط، تألف من ترسيب المرو المتبلور بين حبات الرمال، وهو عديم اللون إذا كان نقياً ويطلق عليه في هذه الحالة اسم البلوري الصخري، ولكنه قد يكون معتماً إما أسمراً يقترب من= =السواد ويسمى الكوارتز الدخاني، أما المائل إلى الاحمرار منه فهو أجمل الأحجار. أنظر: نبيلة محمد عبد الحليم، **معالم التاريخ الحضاري والسياسي في مصر الفرعونية**، منشأة المعارف الإسكندرية، (د.ت)، ص 218.

(3)- نبيلة محمد عبد الحليم، المرجع السابق، ص213.

(4)- زاهي حواس، **فنون صناعة الحلي في مصر القديمة**، ط2، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2003، ص16.

(5)- سفاجة: على بعد حولي 60 كلم شمال غرب حدود السودان، بها أحد أهم الموانئ المصرية على البحر الأحمر. أنظر: ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص398.

ووادي المغارة)، إلا أنه لم يستخدم على نطاق واسع في الحلي المصرية القديمة، وكذلك الفلسبار الأخضر (Feldspar) حيث أن الصائغ المصري بدأ يستعمله على نطاق واسع في عهد الدولة الوسطى، وتدلنا على ذلك المصادر الأثرية التي خلفتها الأسرة الملكية من كنوز اكتشفت في دهشور واللاهون[1]، وغيرها من الأحجار الكريمة.

ب. المعادن:

من المؤكد أن معرفة المعادن كان ثورة في تاريخ البشرية، فقد أثرت على قدرة الإنسان في علاقاته مع بيئته وسيطرته على هذه البيئة، كما أثرت أيضاً في العلاقات السياسية بين مختلف البلاد[2]، وقد عرفت مصر المعادن ويعد النحاس أقدمها اكتشافاً، وذلك جعل المؤرخين يعتبرون مرحلة اكتشافه بمثابة حلقة جديدة في تاريخ الحضارة المصرية القديمة، والتي عرفت باسم عصر النحاس (4500 ق.م)، وقد فتح ذلك مجالاً لمداومة البحث عن إمكانيات معدنية أخرى، وتنبغي الإشارة في هذا الصدد، إلى أهم المعادن التي استخدمت في فنون مصر القديمة.

يعتبر النحاس الأحمر -كما سلف الذكر- من أول المعادن التي اهتدى إليها المصري القديم، ويعتقد أن بداية صناعته كانت حوالي (4500 ق.م)، في الوقت الذي كانت فيه بقية الإنسانية تستخدم أدوات من الحجارة[3]، وكان يستخرج من الصحراء الشرقية وسيناء خاصة من مناطق سرابيط الخادم والمغارة[4]، وذلك بدليل ما جاء في النصوص المصرية التي تشير إلى الحملات المصرية لتأديب المغيرين على البعثات التي تذهب لتعدين النحاس وغيره، بالإضافة إلى نقوش وادي المغارة التي تمثل بعض ملوك الدولة القديمة

(1)- نبيلة محمد عبد الحليم، المرجع السابق، ص214-215.

(2)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص100.

(3)- G. Moret et A. Davy, **Des clans aux Empires,** l'organisation sociale chez les primitifs et dans l'Orient Ancien, Paris, 1922, p139.

(4)- هناك من يرى أنه كان يجلب من النوبة وقبرص. أنظر: ج. ل. مايرز، **فجر التاريخ**، تر: علي عزت الأنصاري، مركز كتب الشرق الأوسط، دار الثقافة العربية للطباعة "العابدين"، مصر، 1962، ص59.

أمثال سنفرو وغيرهم وهم يؤدبون بدو ذلك المكان[1]، غير أن هذا المعدن قد تخلى على مكانته في عصر الدولة الوسطى للبرونز الذي اتسع نطاق استعماله بعد الدولة الحديثة.

على الرغم من وجود التماثيل المصنوعة من البرونز في جميع العصور، غير أنها زادت انتشاراً بعد الأسرة الثامنة عشر عندما صنعت دائماً من البرونز، وهي تختلف اختلافاً كلياً من حيث القيمة الفنية، وخاصة ما كان يمثل أوزيريس، إذ أنها انحطت في العصر المتأخر إلى حد أنه لم يكن من المستطاع تمييزها تقريباً، وقد خلف البرونز النحاس لأفضليته التي تتمثل في صلابته ودرجة انصهاره المنخفضة، وانصبابه أفضل من النحاس في إجراءات تشكيلية[2].

إلى جانب هذه المعادن عرف المصريون معدن الذهب وقد كانت صناعته أبدع وأدق صناعة معدنية، والشواهد على استعماله من قبل المصريين القدامى عديدة، ومن أقدمها مقابر بني حسن التي تعود للأسرة الثانية، حيث رسمت على جدرانها عدة صور لمشاهد من صناعة الذهب، بالإضافة إلى الأساور الأربع التي عثر عليها في مقبرة الملك "زر"[3].

وقد شاع وجود الذهب في مصر في الصحراء الشرقية من جنوب طريق قنا القصير حتى مروى في السودان أو ما يسمى بالنوبة العليا والتي تعد أكبر مورد له، حيث عرف على الأقل مائة موقع عمل قديم، وقد كان المصريون يستخدمونه بإفراط في الأشياء والمعالم على حد السواء، فقد كان يكفي حاجيات مصر ويزيد عنها للتصدير، فاستعمال الذهب المصري شاع في الشرق القديم، حتى أن ملوك الشرق كانوا يطلبونه من مصر، كما وأن هذه الأخيرة لم تستورده قبل الأسرة التاسعة عشر كما تسجل كتب العمارنة[4].

(1)- أحمد فخري، **دراسات في تاريخ الشرق القديم**، مكتبة الأنجلو المصرية، دار منفيس للطباعة، مصر، 1958، ص88.

(2)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص397.

(3)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص399.

(4)- شكري صادق، المرجع السابق، ص189.

كان الذهب يوجد في حالة معدنية ويندر أن يوجد صافياً، بل محتوياً على النحاس الأحمر أحياناً أو بعض آثار الحديد، أو نسبة معينة من الفضة (بلغت السدس تقريباً)[1]، فهذه الأخيرة لم توجد بكميات كبيرة في مصر، وكانت تستخرج من شوائب الذهب أو تجلب من بلاد غرب آسيا، وكانت الفضة تعتبر أغلى من الذهب وقد أطلق عليها المصريون اسم "الذهب الأبيض"[2]، فقد عرفت منذ عصر ما قبل الأسرات بدليل التمائم التي وجدت، غير أنها كانت نادرة في الدولة القديمة، وظلت كذلك في الدولة الوسطى على الرغم من وجودها بعض الشيء في خامات الذهب المصري، واستمر هذا الوضع حتى توسعت مصر في الأسرة الثامنة عشرة، وعقب اتصال المصريين بالسوريين استوردت الفضة من شمال سورية بكميات كبيرة حتى أصبحت رخيصة نسبياً[3].

كذلك من بين المعادن التي استعملها المصريون القدماء نجد الرصاص، الذي كان من أول المعادن التي استخدمها المصريون منذ عهود ما قبل الأسرات وسبب ذلك وجود خاماتها ويسر استخراجها[4]، ويعتبر جبل الرصاص أهم المنطقة توجد بها خامات الرصاص في مصر وهو يقع جنوبي القصير، وقد ظل يستخرج محلياً حتى عهد الدولة الحديثة حين استجلب من سورية، وقد استخدم الرصاص في أغراض مختلفة من بينها صناعة تماثيل للإنسان والحيوان، كما استخدم لصناعة الأواني ووسائد رؤوس الآلهة وحشو التماثيل البرونزية، وكذا في صناعة الحلقات والعقود[5].

بينما كان الحديد الذي اتخذت منه التمائم والحلي نادراً في مصر، وقد كان يطلق عليه اسم "معدن السماء" حتى العصور التاريخية[6]، ولقد كان استعماله في العصور القديمة في مصر موضوع جدل، حيث يزعم البعض أن الأدوات المصنوعة منه قد استخدمت منذ

(1)- نبيلة محمد عبد الحليم، المرجع السابق، ص208.
(2)- زاهي حواس، المرجع السابق، ص15.
(3)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص402.
(4)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص380.
(5)- نبيلة محمد عبد الحليم، المرجع السابق، ص213.
(6)- ج. ل. مايرز، المرجع السابق، ص59.

عصر الأهرام على الأقل، ويعززون قولهم بما رواه هيرودوت من قصص تدور حول بناء الهرم وقطع الأحجار بأدوات من حديد، وتعود أقدم ما وجد من الأدوات الحديدية إلى عصر ما قبل الأسرات في جرزة[1]، وقد وجد حقاً في المقابر ولكن في حالات قليلة للغاية، ويبدوا أنه لم يكن استخدامه في الصناعة إلا في الدولة الحديثة، وتوجد خامات الحديد في مصر بالصحراء الشرقية وشبه جزيرة سيناء وكذا في واحات الصحراء الغربية[2].

ج. الأخشاب والأليـــــاف:

لم تكن مصر غنية بالأشجار إذ أن الجفاف الذي حل بالهضبة –بعد انجياب العصر الجليدي الرابع– محا غاباتها، فقد قيل أن الغابات لم تكن معروفة في مصر، ما جعلهم يلجئون إلى الخارج لتلبية احتياجاتهم[3]، فحين التفت المصري إلى الوادي لم تكن أمامه سوى بعض الأشجار التي لا تصلح للأعمال الإنشائية الكبرى مثل النخيل والسنط والجميز والنبق والطرفاء والصفصاف، ومع ذلك فقد استخدمها في فنونه، حيث صنع منها أشياء كثيرة مثل التماثيل كما استعمل في النقوش البارزة التي تزين الدعائم والأبواب والجوانب في المقاصير[4]، ما ساعد بغير شك على استقامة السطوح في العمارة المصرية.

إن ندرة الأخشاب الجيدة في مصر القديمة لم تقف حائلاً أمام تطور وازدهار الصناعات الخشبية، فقد استورد المصريون الأخشاب الجيدة؛ حيث كانوا يحضرون خشب الأرز من الساحل الفينيقي ضمن أنواع أخرى من الأخشاب[5]، بدليل نقوش حجر بالرمو التي تدل على أن الملك "سنفرو"، قد أرسل أسطولاً مكون من أربعين سفينة لإحضار أخشاب الأرز من لبنان، وقد ظل هذا الخشب يستعمل بدون انقطاع إلى غاية العصر الروماني، بحكم

---

(1)– جرزة: هي حضارة أطلق عليها أيضاً اسم الحضارة الوسطى لعصر ما قبل الأسرات، قامت في منطقة الفيوم، وقد كانت امتداداً لحضارة نقادة الثانية. أنظر: إبراهيم يوسف الشتلة، **جذور الحضارة المصرية**، (د.ن)، الجيزة، (د.ت)، ص42.

(2)– نبيلة محمد عبد الحليم، المرجع السابق، ص212.

(3)– Zvi Herman**, Peuples, Mers, Navires**, trad: Josef Milbauer, Edition Arts et métiers graphiques, Paris, 1964, p61.

(4)– نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص340.

(5)– فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص93–94.

وجوده في قبور كل العصور التاريخية، من خلال ما عثر عليه من توابيت مصنوعة منه[1]، فعادات الدفن كانت تتطلب كميات كبيرة منه لصناعة التوابيت، التي كان لابد أن تصنع من أخشاب صلبة لضمان حفظ الجثة[2].

عُرِف المصريون إلى جانب الأرز أنواع عديدة من الأخشاب التي استوردوها مثل خشب السرو الذي عرف هو الآخر منذ عصور ما قبل التاريخ، وكان يستورد من جنوب أوروبا وغرب آسيا، وكذا أخشاب البلوط التي كانت تجلب من أوروبا وسورية، وأخشاب الصنوبر التي كانت تستورد هي الأخرى من سورية وآسيا الصغرى، وقد عثر عليها في مقابر الأسرة الثالثة والأرجح إنه عرف قبل ذلك بكثير، بالإضافة إلى أشجار أخرى مثل الدردار، الزان، البقس، الأبنوس والعرعر...

أما عن الألياف فقد كانت ألياف البردي (Papyrus) أول المواد الأولية التي كانت تنموا بكثرة في منافع إقليم مصر السفلى، وقد استخدمت في البناء قبل اختراع الطوب، حيث كانت السيقان النباتية تربط من الأعلى على هيئة حزمة وعند استكشاف الحجارة استعملت على هيئة زخرف في أعلى الجدار[3]، غير أن قيمة هذا النبات الرئيسية كانت في صنع الورق، الذي مثل المساحة الرحبة لمختلف التصاوير التي أبدع الفنان المصري في الحفاظ على القيمة الدينية للطقوس والمراسيم، وأقدم أمثلة صحائف البردي التي كانت من مقبرة "حما كا" من الأسرة الأولى، بينما كانت أقلام الكتابة تتخذ من نوع آخر من الألياف هو نبات الأسل (Rushes)، أو يتخذ لها البوص إذ تقطع أطرافها قطعاً مائلاً ثم تندف أليافها بالأسنان، أما عن أقلام التلوين فقد كانت تتخذ من حزم قصيرة من نبات الحلفا أو ألياف النخيل مربوطة معاً[4].

(1)- G. Dykamans, **Histoire économique et sociale de l'ancienne Egypte**, Paris, 1936 -1937, tII, p193.

(2)- Herman, **Peuples, mers, navires**, Op. Cit, p64.

(3)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص340-341.

(4)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص187.

د. مواد متنوعة:

يعتبر الطين (Clay) من المواد الأولية الأخرى المتنوعة التي اعتمدت عليها الفنون الفرعونية وبالأخص العمارة، وقد استعمل منذ أقدم عصور ما قبل الأسرات في صنع الطوب اللبن؛ بدليل ما عثر عليه في عهد الأسرات في مقبرة بهيراكونبوليس، بالإضافة إلى أكواخ البداري ومرمدة بني سلامة المستديرة، وما من ريب في أن اللبن قد يسر البناء وساعد على سعته واستقامة جوانبه، ولما كان الطمي متوفراً في كافة أنحاء مصر ولا يحتاج صناعته إلى مهارة كبيرة فإن البناء به كان رخيص[1].

لعل أروع مثل لمبنى كامل من اللبن هو ما يعرف بـ"الشونة"[2] في أبيدوس والتي لا تزال جدرانها قائمة على ارتفاع عشرة أمتار وهناك أمثلة من جدران ضخمة من اللبن، لم تبن كمبنى واحد بل على قطاعات توضع فوق أسطح مقعرة أو مستوية، ومضارب الطوب في مصر القديمة كانت شهيرة، وكان الطمي يؤخذ من الترع أو المصارف أو الأرض الزراعية، ويعجن بالأرجل ثم تضاف إليه بعض الحشائش أو التبن كي يتماسك، ويصب في قوالب ثم يترك ليجف في الشمس، وكانت أحجامه كبيرة[3]، كان للبناء باللبن ما يبرره، فقد كان قليل التكاليف وملائم للبيئة الحارة قليلة الأمطار، فيما يقال عازل جيد يحتفظ بالحرارة الداخلية ولا يمتص الحرارة الخارجية، غير أن عيب هذه المادة أنها لا تحتمل البقاء طويلاً[4].

بالإضافة إلى الشيد (الجص) (Gesso) الذي يطلق على خلطة من الطباشير (Chalk) والغراء، وقد استعمل لإنتاج سطح ناعم على آخر من مادة خشنة يصور عليها،

---

(1)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص39-40.

(2)- الشونة: هي تجمعات حفر التخزين العامة المصاحبة لمواقع الإستطان "مخازن الغلال". للمزيد أنظر: خالد أحمد حمزة، **مخازن الغلال في مصر القديمة**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مطبعة صحوة، مصر، 2007.

(3)- نجيب ميخائيل إبراهيم، المرجع السابق، ص344-345.

(4)- عبد العزيز صالح، **حضارة مصر القديمة وآثارها**، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1992، ص266، ص293.

وقد عرف في حدود الأسرة الثالثة، حين استخدم لتثبيت بلاط القاشاني على حوائط الحجر الجيري في الممرات السفلية من الهرم المدرج[1].

كما كان المصريون القدامى يستعملون ملاط الصلصال في الطوب اللبن، أما مع الحجر فقد استعمل ملاط الجص بغير تغيير، وقد استعمل في العصور المتأخرة، ولم يكن الغرض منه في المباني المشيدة بكتل الحجر الكبيرة ربط الأحجار بعضها ببعض لأن في ثقل الأحجار ما يغني عن ذلك، وإنما كان لملء الفجوات الدقيقة في السطوح العليا للأحجار التي تحمل أثقالاً كبيرة في جدران عالية، ولتوزيع ما يقع عليها من ثقل مما جنبها التشقق وكفل لها كمال التصاق الأحجار- بعضها ببعض، وربما كان الغرض منه أيضاً تيسير تحريك الأحجار الثقيلة ووضعها في مكانها من البناء بدقة، بما كان يقي في ذات الوقت حوافها وحوافي الأحجار المجاورة من التلف، ولتحقيق ذلك كله كان ملاط الجبس يستخدم سائلاً بدرجة كبيرة حتى أنه عند جفافه لم يكن يتجاوز أكثر من طبقة رقيقة[2].

ه. الألـــــــوان والصبغـــات:

يرجع استخدام الصبغات بمختلف الألوان عند الفراعنة إلى عصور مبكرة، فقد عثر من عصر ما قبل الأسرات على حصيرة صبغت حافتها باللون الأحمر، وفي الحقيقة معلومات المؤرخين عن طبيعة هذه الصبغات قليلة، ويرجح أن المصري القديم قد استخدم أصباغاً طبيعية، وقد كانت معظم الأصباغ المصرية من مصادر معدنية طبيعية يسيرة السحن[3]، وقد عثر على وصف لعملية الصباغة ونوعية الأصباغ في برديتين من أواخر العصر الروماني في مصر وهي تذكر 5 أنواع من الصبغات:

-**اللون الأحمر:** "الأحمر الأوكر" الذي يصنع من المغره أو الطين الأحمر أو أكسيد الحديديك المائي الطبيعي، وقد يحتاجه الكاتب كما يحتاجه الرسام دائماً عند قيامه بتحديد الخطوط العامة للشكل الذي يرسمه، بحكم أن الكتابة نوع من الزخرفة فهي رموز تصويرية يقع عليها ما يقع على فن التصوير، ومن اللون الأحمر عرف المصريون القدامى العديد من الصبغات

(1)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص408.

(2)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص45.

(3)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص186.

منها: صبغة الأرخيل المستخرجة من طحالب بحرية تنمو على شواطئ البحر المتوسط، وصبغة القانت التي تستخرج من جذور نبات الحناء، وكذا صبغة فوة الصباغين وتستخرج من جذور نبات الفوة، بالإضافة إلى صبغة القرمز والتي تستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة، التي توجد في شجرة البلوط دائمة الخضرة[1].

-**اللون الأزرق:** عرف المصريون اللون الأزرق بدرجاته، القاتم والباهت، وقد كان الأزرق الرئيسي الذي عرف منذ الأسرة الحادية عشر مخلوطاً صناعياً مؤلفاً من سليكات النحاس الجيرية المتبلورة، إذ يستحضر من الدهنج والحجر الجيري ومسحوق حصى المرو فضلاً عما يحتمل من النطرون، أما الأزرق الأقدم فكان يتكون من مسحوق الأزوريت وهو من كربونات النحاس القاعدي المتوفر في الطبيعة تستخدم للكشف عن مخلوط الصناعي، كما كان ثمة أزرق آخر يتخذ أحياناً من مركبات الكوبالت[2]، وقد عرف المصريون القدامى منذ أواخر الدولة القديمة صبغة أخرى طبيعية للون الأزرق سميت بالنيلة البرية وتستخرج من أوراق شجرة هذه الأخيرة، وفي بعض الأحيان كانوا يستخلصونها بالتسخين، وفي المعتقد المصري القديم كان اللون الأزرق يرمز للخصوبة والحماية من العين الشريرة[3].

-**اللون الأصفر:** وكان هذا اللون من نوعين، أحدهما يستخرج من مغره صفراء طبيعية، بينما الآخر عرف منذ بداية الأسرة الثامنة عشرة ويستخرج من كبريتات الزرنيخ.

-**اللون الأخضر:** وكان الأخضر يستعمل من مسحوق الدهنج، وهو من خام النحاس المتوفر في مصر، ثم استعمل فيما أعقب ذلك مثل المخلوط الأزرق السالف الذكر[4]، وقد كان لهذا اللون تأثر بمعتقد يرى أن هذا الأخير كان يستخدم لضمان الخصوبة والرفاهية وتجديد الشباب، لذلك كانت الجعارين والتمائم تصنع من الأحجار ذات اللون الأخضر أو الأزرق، لتضمن الخصوبة إلى جانب الحظ السعيد وإعادة الولادة والرفاهية والحماية.

(1)- فوزي مكاوي، المرجع السابق، ص99.

(2)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص187.

(3)- زاهي حواس، المرجع السابق، ص17.

(4)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص187.

-**اللون الأسود:** وتصنع الصبغة السوداء عامة من الكربون المستخرج من السناج المتخلف من احتراق بعض المواد، وأحيانا من مادة خشنة لعلها الفحم المسحوق، وقد كان له أيضاً دلالة دينية تمثلت في كونه لون الخصوبة لذلك كان جسد أوزير رب البعث والعالم الآخر يمثل باللون الأسود[1].

-**اللون الأبيض:** فكان الأبيض بعامة يستخرج من كربونات الجير، وإن كانت أحياناً من كبريتات الجير، وقد كان خليط اللون الأبيض والأسود يشكل اللون الرمادي.

-**اللون البني:** كان اللون البني كله من المغرة الطبيعية، كان لون الدم وفي نفس الوقت كان يرمز إلى الحياة.

أما الوسيط الذي يركب منه اللون فكان الماء لا الزيت، وذلك مع الغراء والصمغ أو زلال البيض وإن لم يحسم يقيناً أي من الثلاثة كان مستعملاً، على أن التلوين المصري إنما كان في واقعه دهاناً بمحلول الغراء وزلال البيض[2]، وقد ثبت بالتجربة أن الأصباغ التي استعملها المصريون لا تفقد ألوانها بالماء أو الأحماض، حيث كان المصريون يتخذون مواد مثبتة للون تصنع من الصمغ النباتي المذاب في الماء، يضاف عادة إلى اللون أو الحبر أو الدهان ليجعله أطول عمراً في البقاء، ويبدو أن الحبر أو الدهان الملون كان يصنع بإذابة مسحوق الصبغة في الماء ثم تضاف المادة المثبتة هذا الخليط ويترك ليجف في شكل أقراص[3]، وبالتالي يمكن القول أن الفراعنة عرفوا كل أنواع الملونات بكل قوتها، الممزوجة بالأبيض أو الممزوجة بعضها البعض كما كان لها أن تنعم بالدوام، وذلك منح الأعمال الفنية حياة.

كانت الثروات المعدنية من أهم مقومات تاريخ مصر المبكر وما كانت عليه؛ بحيث كان في البلاد ما يكفي حاجاتها مع كثير من أسباب ما تتطلع إليه من الرفاهية ومن ثم كانت مواد البناء في معظمها محلية، وكذلك المعدن من الذهب والفضة فضلاً عن خامات النحاس والرصاص التي يستخلص منها هذان المعدنان، كما كانت الأحجار الكريمة ونصف الكريمة

(1)- زاهي حواس، المرجع السابق، ص17.

(2)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص186-187.

(3)- وليم ه. بيك، المرجع السابق، ص93.

باستثناء يسير من مصدر محلي، شأن أحجار الزينة وأحجار الأبنية الكبرى التي كانت متاحة في البلاد[1].

(1)– ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص386.

الفصل الثالث:

تأثير الدين على الفن المصري القديم

I. العمارة.
   1. المعابد.
   2. المقابر.
II. النحت.
   1. النحت المجسم.
   2. النحت البارز.
III. الفنون التشكيلية.
   1. الرسم والتصوير.
   2. الزخرفة.
VI. الفنون الاستعراضية.
   1. الموسيقى.
   2. الغناء.
   3. الرقص والتمثيل.
V. الفنون التطبيقية.
   1. الحلي والمجوهرات.
   2. الأواني.
   3. الأثاث.

إن معرفة العلاقة بين الدين والفن تستوجب استخلاصها من البعد التاريخي لكل منهما، أي منذ اقتران الفن البدائي بالسحر والأسطورة التي سارت جنباً لجنب مع الفن ولعبت دوراً إيجابياً في تطوره على مر العصور، وتؤكد الحقيقة التاريخية بأن الدين الذي نشأ في المجتمعات القديمة، إنما نما فيها لعجز هؤلاء عن إدراك لغز الحياة وأسس وجودها الدنيوي على الأرض، ولذلك اتجهوا إلى الفن لخلق صورة حسية لتلك التساؤلات والتصورات، بمساعدة القدرة الكبيرة التي يتميز بها الفنان الذي يقوم برسم الحيوانات والطيور التي يراها أليفة وتجلب الحظ والسعادة، ويرسم بعضها لما يعتقده فيها من شر وبطش[1]، واعتبِر هذا التصور بداية مرحلة جديدة في حياة الإنسان والفن على السواء.

وفي هذا الصدد ينقل محمد عزيز نظمي أراء بعض العلماء الذين ربطوا الدين بالفن منذ بداياته مثل دوركهايم الذي يقول: «إن الفنون تتبع أساساً من الدين»، وفي إشارته إلى أن الدين ارتبط بالفن أرجع بدايات هذا الأخير إلى تلك الأعمال التي كان الإنسان البدائي يقوم بها، كأن يقوم بطلاء معين وأن يزين وجهه بريش أو يضع رؤوس حيوانات أو يرقص رقصات على دقات الطبول في حفلات الزواج والحفلات الدينية، أو أن يرسم رسوماً على جسمه أو لحاء الشجر تعبيراً عن مخاوفه وآماله وآلامه، ومن إيمانه بالسحر الذي كان يمثل جانباً كبيراً في وجدان الإنسان البدائي.

كما يؤكد لانسون (1857-1934م) ناقد الأدب الفرنسي رأي دوركهايم في قوله: «أن كل ما تذوقه الشعب من فنون الجمال كان مصدره الدين»، كما ذهب جروس (Gross) إلى قوله: «أن الرقص واللعب والعمل والحرب هي مصادر الفن لدى الشعوب القديمة، وحاجتها إلى الشجاعة وإدخال الفزع في قلوب الأعداء ممثلاً في صور ورايات ورسوم وأسلحة وطبول وأغاني، أما بالنسبة لعامل السحر فقد كان خير مادة يستقى منها الفن بكل ألوان التعبير من رسوم ورقص وموسيقى»[2].

(1)- علي عبد المحسن محمد وراوية عبد المنعم عباس، المرجع السابق، ص13.

(2)- محمد عزيز نظمي سالم، المرجع السابق، ص ص4-10.

هذا عن الدين بصفة عامة وعلاقته بالفنون في العصور القديمة، حيث يمكن الإقرار أن العقيدة الدينية كانت دائماً ذات أثر ملموس في كل الأطوار التي مر بها الفن، والفن المصري لم يخرج عن عرف الأديان القديمة فيما يخص تأثيره على مختلف الفنون، فقد بدأ -كغيره من فنون البلاد الأخرى- في خدمة الدين[1]، فمن الملاحظ أن معظم القطع الفنية التي تركتها لنا الحضارة المصرية القديمة متأثرة غالباً بالسبب الديني، فقد كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التي دار الفن -بشتى أشكاله- في فلكها، وصاغ رموزها منذ وقت مبكر ومن ثم فقد رأى المصري القديم ضرورة تزويد مقبرته بكل ما يحتاجه في العالم الآخر، ومن جهة أخرى آمن بوجود قوى تسيطر على النظام الكوني، فعمل على إرضائها وذلك بتقديم القرابين والهدايا من القطع الفنية المختلفة، لذلك نجد جانباً من النتاج الفني لم يكن لمجرد الفن في حد ذاته، وإنما كان من أجل تحقيق غرض ديني[2].

وفي هذا الصدد يقول محمود إبراهيم السعدني أن الفنان كان أداة من أدوات الديانة والعبادة، كونه كان على دراية باللغة المصرية القديمة، الكتابة، الأدعية والتراتيل، بالإضافة إلى معرفته بمراسيم الطقوس وطرق السحر وتنظيم المواكب والاحتفالات الدينية في المناسبات الدينية المختلفة، فضلاً عن المعرفة الفنية، داخل المعابد الرسمية للدولة أو القصور الملكية لخدمة الغرض نفسه، فضلاً عن إثراء الحياة بفنه وزخارفه ومشغلاته للحياة اليومية، لقد كان الفن دائماً في خدمة الدين[3].

هكذا أصبح الفن المصري شكلاً من أشكال التعبير الصوري لشعب اعتقد في الخلود واللانهائية، فالمرء يستطيع أن يكشف الخصائص المشتركة في عمارة المعابد، وفي نحت التماثيل ورسم الصور وصياغة المصنوعات، تلك التي توحد طابعها وطرازها، من خلال ارتباطها بفكرة البعث والحياة الأبدية في العالم الآخر، ومن هنا ظهرت هيئة الملوك والآلهة في مثل هذه الرسوم والنقوش والمنحوتات كبشر يتمتعون بجلال وهيبة[4]، وسأحاول فيما

(1)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص320.

(2)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص11.

(3)- محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص113.

(4)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص45.

يلي إظهار تأثير الدين على الفن في كل نوع من الفنون من عمارة، نحت بنوعيه، فنون تشكيلية، فنون استعراضية وفنون تطبيقية.

I.العمـــــــــارة:

عرفت الحضارة المصرية نوعين من العمارة: عمارة دنيوية (سكنية) وعمارة دينية، وقد تحددت الأولى حسب المتطلبات المعيشية، أما الثانية تحددت وفقاً للطقوس الدينية، وذلك يعتبر أبلغ دليل على أنها تأثرت بالدين المصري القديم، غير أنه لابد من ذكر التأثير الذي كان للمعتقدات الدينية على العمارة الدنيوية، مثل المنزل الذي كان يحوي جانباً تعبدياً لعبادة رب الأسرة والأجداد، وكذا الحديقة التي كان بها بعض النباتات التي قدسها المصريون القدامى.

هذا وتشترك العمارة الدنيوية مع الدينية في احتوائها على الزخارف والرسوم الحائطية، إذ لم تختلف جل المواضيع المطروقة عن بعضها واقتصرت خاصة على تصوير الآلهة ومشاهد تقديم القرابين لها وأداء الطقوس الدينية، إضافة إلى تصوير المناظر الحربية والانتصارات العسكرية ومناظر المراسم الملكية، بالإضافة إلى الأعمدة التي تأثرت بالأشكال النباتية التي كان لها من القداسة ما كان للآلهة المصرية، بحكم دورها الفعال في الأساطير المصرية التي تحرك الدين المصري مثل نباتات الجميز والبردي واللوتس التي سبق وأن تناولت دورها الديني[1].

غير أني لن أسهب في تأثير الدين في العمارة الدنيوية كونها اندثرت لأنها بنيت من الطوب اللبن إذا ما قورنت بالعمارة الدينية التي شيدت بالحجارة، وقد برزت الأبنية الدينية تحكي كيف حرص المصريون على إنشاءها من مواد جامدة، وكيف كان لها ما توفره من اطمئنان للمتعبد ثم تهيئة جو من القدسية يبعث في النفوس الخشوع، فهي لم تكن إنشاءات هندسية فحسب بل كانت تعبيراً عن مظاهر مادية وأخرى روحية[2].

(1)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص317.

(2)- صالح لمعي مصطفى، المرجع السابق، ص13.

ويؤكد المؤرخون بأن المصريين منذ عصور ما قبل الأسرات عرفوا العمارة الدينية كفن امتزج بالدين؛ حيث كان الطابع الروحي مسيطراً عليها، يظهر فيما توحيه من شعور بالعظمة والفخامة وما تثيره من غموض ورهبة، وقد نشأت التقنيات المعمارية في مصر مرتبطة بالتقاليد الدينية، فأضفت عليها قداسة دينية تفرض عدم المساس بها، ومن هنا كانت حرية الفنان المعماري محدودة، فلم يكن يستطيع تطوير التصميمات المعمارية إلا في نطاق تقاليد صارمة، بل إن دوره لم يخرج عن الاستجابة لمتطلبات الطقوس التي لا تختلف من حيث المبدأ من معبد لآخر إلا قليلاً[1].

اعتمد المهندسون أسس هندسية دقيقة في مثل هذه الأبنية وكانت باتجاه رأسي استناداً إلى الاعتقاد بوجود الآلهة في السماء، هذا ما تؤكده الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَـٰهٍ غَيْرِى فَأَوْقِدْ لِى يَـٰهَـٰمَـٰنُ عَلَى ٱلطِّينِ فَٱجْعَل لِّى صَرْحًا لَّعَلِّىٓ أَطَّلِعُ إِلَىٰٓ إِلَـٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّى لَأَظُنُّهُۥ مِنَ ٱلْكَـٰذِبِينَ ﴿٣٨﴾﴾[2]، وكذلك قوله تعالى:﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَـٰهَـٰمَـٰنُ ٱبْنِ لِى صَرْحًا لَّعَلِّىٓ أَبْلُغُ ٱلْأَسْبَـٰبَ ﴿٣٦﴾ أَسْبَـٰبَ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ فَأَطَّلِعَ إِلَىٰٓ إِلَـٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّى لَأَظُنُّهُۥ كَـٰذِبًا ۚ وَكَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِفِرْعَوْنَ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ وَصُدَّ عَنِ ٱلسَّبِيلِ ۚ وَمَا كَيْدُ فِرْعَوْنَ إِلَّا فِى تَبَابٍ ﴿٣٧﴾﴾[3]، ويرى ابن كثير أن فرعون مصر قد جمع قومه ونادى فيهم بصوته العالي مصرحاً لهم بألوهيته فأجابوا طائعين سامعين، وأمر وزيره هامان أن يوقد على الطين ليتخذ له آجراً لبناء صرح، وهو فيما فسره المفسرين القصر العالي، وذلك البناء الذي لم يشيد أعلى منه باتجاه السماء وهو على الأرجح الهرم، وقد أراد بذلك فرعون أن يظهر لرعيته كذب موسى فيما زعمه من دعوى إله غير فرعون[4].

(1)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص348.

(2)- سورة القصص، الآية: 37.

(3)- سورة غافر، الآية: 36، 37.

(4)- إبن كثير، م10، المرجع السابق، ص463-464.

وقد جد نوعان من الأبنية يميزان العمارة الدينية هما المعابد والمقابر:

1.المعابـــــــــــــد:

يُطلق على المعابد في اللغة المصرية القديمة "بيت الإله"، وقد اُكتشفت على حافة الصحراء في "أبيدوس" على أطلال معبد من عهد بداية الأسرات للإله "خنتي- أمنتيو" أمام أهل الغرب وإله الموتى[1]، وقد كان المعبد المصري القديم في بداية الأمر عبارة عن منزل بدائي يقيم فيه الإله وتقام له الصلوات والشعائر والطقوس وتقدم فيه القرابين، ويظهر الشكل الأولي للمعبد المصري القديم على بطاقة خشبية وجدت في "أبيدوس"، وترجع إلى عهد أحد ملوك الأسرة الأولى "حور- عحا"، وكذا المعبد الخاص بالإلهة "نيت" إلهة مدينة "سايس" في غرب الدلتا[2].

كان الفن ضروريا داخل المعابد فعلى قدر ما كان يجد على الدين من جديد كان تجدد الفن لا يخرج عن النهج الديني المرسوم[3]، ومن ذلك لم تتطور التصميمات المعمارية إلا في نطاق التقاليد الدينية؛ لذا كان عمل الفنان يشمل تصميم المعبد على ضوء الوظيفة التي يؤديها، ووفق النظام الكهنوتي والطقوس المتبعة وكذا مساحات الأراضي الموقوفة على المعبد، ومن ثم كان على الكهنة القيام باختيار الإله الجدير بالمنطقة والأساطير والطقوس والقرابين فيشكلون بذلك ملامح الحياة الدينية داخل المعبد؛ حيث كان يلتزم في تخطيط المعابد قواعد ثابتة ترجع إلى أزمنة قديمة، وما طقوس تأسيس المعابد -السالفة الذكر- إلا تأكيداً لارتباط المخطط المعماري بالتقاليد الدينية، وبذلك يمكن القول بأن تصميم المعابد كان عملاً دينياً ومعمارياً في نفس الوقت، وكان على الفنانين أن يبتكروا ويبدعوا ويوفقوا بين إبداعهم وبين روح الطقوس والشعائر والمعاني الدينية[4].

فالمعابد مثل غيرها من أماكن العبادة تتأثر بروح العقيدة، فالمصريون القدماء شيدوا معابد ضخمة شامخة لكي تحقق هدفها المنشود، ولكن أثر العقيدة لم يقتصر على هذا النوع

(1)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص750.

(2)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص55.

(3)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص319.

(4)- نفسه، ص ص 348-350.

من المعمار بل تعداه إلى الأسلوب، حيث نجد أن العناصر المكونة للمعبد هي صحن ذو أروقة، يتلوه بهو ذو أعمدة ثم هيكل أو أكثر، ويتقدم المعبد طريق تقوم على جانبيه تماثيل الكباش يفضي إلى بوابة يكتنفها برجان هائلان، وتقف المسلات –رمز عبادة الشمس– أمام كل معبد شامخة برؤوسها (أنظر الملحق رقم 33 ص 236)، ومن ثم يتدرج الضوء في المعبد من الشمس الساطعة في صحنه إلى الظلمة الحالكة في الهيكل، ومن الصحن يصعد السائر إلى بهو الأعمدة الشامخة حتى يصل إلى الهيكل، وهذا التخطيط الهندسي البسيط يعكس روح الديانة المصرية القديمة الواضحة[1].

وكان لاستخدام الضوء في المعابد هدف ديني فضلا عن الإنارة، فكان له دور في بعث الحياة في تمثال الإله، لذلك حرص المصريون على أن يصل ضوء الشمس إلى حرم المعبد، وأن يمس تمثال الإله وحده كي يبقى ما حوله ظلام دامس يحيط الإله بالغموض، وبذلك تتركز أشعة الشمس في التماثيل وحدها بطريقة شبه مسرحية دون الأعمدة والجدران المجاورة لها، وكان الضوء يتسلل عبر فتحات صغيرة في أعلى الجدران عند نقطة التقائها بالسقف أو في السقف ذاته[2]، وقد أحيطت بالمعابد أراضي متسعة مسوّرة، تتوزع فيها مبان لإقامة الكهنة والمكاتب والمخازن والحدائق والبحيرة المقدسة؛ أي كل ما هو لازم لرفاهية الإله ولضروريات الخدم المكرسين لخدمته والعناية بممتلكاته[3].

فقد حددت الرمزية الدينية التكوينات والأشكال والكتل الداخلية للمعابد وترتيبها لخدمة الكهنة، كل وحدة من وحدات المعبد لها وظيفتها وغرضها، فقد نقشت على جدران غرفة الأثاث الجنائزي محتويات ونوع وعدد هذا الأخير، كما حددت عدد الحجرات المخصصة للعبادة، ومن ذلك حدد بناء المعبد[4]، حتى أن الزخارف وهي نمط فني رائع كان لها الدور المهم في العمارة المصرية وذلك بأن شملت رموزاً دينية وأهمها كان قرص الشمس المجنح، كما استعملت أشكال هندسية متأثرة بشكل النباتات بخطوط دائرية أو

(1)– عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص36، 37.

(2)– ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص344.

(3)– مري مرجريت، المرجع السابق، ص339.

(4)– محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص348.

مستطيلة، وتذكر المصادر التاريخية أن هناك نوعين من المعابد: دينية وجنائزية وسأتطرق إلى تأثير الدين في كل نوع كالآتي:

أ.المعابد الطقسية أو الدينية (The Cult- Temple):

يطلق مصطلح المعابد الطقسية على المعابد التي كانت تقام لتمجيد الآلهة والملوك الذين أقاموها، أو لعبادة من شيدوها، بحكم اعتقادهم كما سلف الذكر أن الملك صورة الإله في الأرض، وأن أعماله من وحي الآلهة وتأييدها، وأنهم مدينون بمتع الحياة وما في بلادهم من خير وجمال الآلهة التي اختارت مصر موطناً لها، وفي تخليد أعماله تمجيداً وتكريماً للآلهة[1].

وأقدم معبد ديني معروف هو معبد قصر الصاغة (أنظر الملحق رقم 34 ص 237) الذي يرجع إلى عصر الأسرة الرابعة، ويشار بأنه من أندر نماذج هذه الفترة الباقية؛ فقد ذكر المؤرخون أن ملوك الدولة القديمة أقاموا معابد للآلهة في كثير من أنحاء مصر إلا أنها تهدمت ولم يبق منها غير آثار قليلة، ويغلب الظن أن ما اندثر منها كان يشتمل في نهايته على ثلاث مقصورات، كما شيد أغلب ملوك الأسرة الخامسة المعابد لإله الشمس "رع"، بيد أن أهم ما أمكن الكشف عنه هو معبد "بهجة رع" الذي شيده "ني وسرع" (2416-2394ق.م) في أبو جراب شمالي سقارة بمناسبة احتفاله بيوبيله الثلاثيني[2] (أنظر الشكل رقم 3 ص 197)، ويمكن تبيان ملامح بقايا هذا المعبد؛ فقد كانت له بوابة ضخمة تربطه بمعبد الوادي، الذي ينطلق منه ممر صاعد ينتهي ببوابة تتوسط الجدار الشرقي، حيث تُؤدى العبادة في ساحة المعبد الذي تتوسطه مسلة، بينما توجد جنوب المعبد حفرة على شكل مركب الشمس يودع فيها نموذج خشبي لهذا المركب استنادا إلى رحلة الإله الليلية[3].

---

(1)- Jean Capart, Op. Cit, p167.

(2)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص170-171.

(3)- Arthur Weigall, Op.Cit, p45.

أما المعابد التي ترجع لعهد الدولة الوسطى فقد كانت تضم مقصوران للنذور شيدها الملوك بمناسبة الإحتفالات التي تقام لاعتلائهم العرش أو لأعياد "سد"، مثل معبد "سنوسرت الأول" ومعبد "أمنحوتب الثالث" بالكرنك، غير أن معظم المعابد الدينية التي أقامها ملوك هذه الدولة قد هدمت على يد الهكسوس، ومما أمكن الاستدلال عليه معبد "آمون" بالكرنك (أنظر الملحق رقم 38 ص 238) الذي اشتمل على ثلاث قاعات متتابعة، حيث احتوت الأخيرة منها على الناووس، بالإضافة إلى معبدي الأقصر و"الرامسيوم"[1]، وقد تألقت المعابد الدينية خلال الدولة الحديثة، ومثال ذلك معابد الآلهة التي كانت تنحت في الصخر، ومن أمثلتها نجد معبد "أبو سمبل" (أنظر الملحق رقم 35 ص 239) الكبير الذي نحت في جبل مرتفع من الحجر الرملي هو "الجبل الطاهر" جنوب أسوان، والذي خصص لعبادة إله الشمس المشرقة "رع حور أختي"، وهو يزدان برسوم ونقوش الطقوس الدينية مثل نقوش "رمسيس الثاني"، وهو يقدم القرابين أو يتعبد في قدس الأقداس[2].

بالإضافة لمعبد "أبو سمبل" نجد بالدير البحري معبد "حتشبسوت" (Hatshepsout Temple) (أنظر الملحق رقم 36 ص 240)، والذي يرجع إلى 1520 ق.م، الذي خصص للإله "أمون" مع وجود معابد لآلهة أخرى مثل معبد الإله "أنوبيس" على يمين معبد "حتشبسوت" ومعبد الإلهة "حاتحور" على يساره (أنظر الملحق رقم 37 ص 241)، وكذا معبد "آمون" بالكرنك (Amon Temple: Karnak)، ومعبد الإله "أمون" بالأقصر (Amon Temple: Lucor) الذي شيده "أمنحوتب الثالث" وقد خصص لثالوث طيبة، وكذا معبد الإله "حورس" (Horus Temple) الذي شيده الملك "رمسيس الثالث"[3].

وقد كانت معابد الدولة الحديثة تتألف من فناء أو صحن يعتبر أوسع مكان في المعبد كونه ساحة الأعياد الدينية، وكذا بهو الأعمدة الذي يمثل قاعة كبيرة في معابد الأسرتين التاسعة عشر والعشرين تتكون من ثلاثة أروقة ويعتمد سقف الرواق الأوسط على صفين من أعمدة ذات تيجان زهرة البردي المقدسة، وهو المكان الذي يستريح فيه الإله ويتجلى فيه

(1)- عفيف بهنسي، المرجع السابق، ص55.

(2)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص250.

(3)- صالح مصطفى لمعي، المرجع السابق، ص28.

للكهنة وكبار رجال الدولة، بالإضافة إلى مسلتان[1]، وخلف بهو الأعمدة نجد قدس الأقداس التي لا يُسمح بدخولها إلا للملك ورئيس الكهنة[2]، وتوجد في ساحة المعابد الإلهية مبان صغيرة أو هياكل للنذور شيدها الملوك إما للاحتفال بعيدهم اليوبيلي أو لتضم المراكب المقدسة[3].

وقد يشتمل المعبد على مقاصير بعدد الآلهة التي تعبد فيه، وفي الغالب تكون ثلاثة متمثلة في الأب والأم والابن، ويظهر تأثير الاعتقاد حتى في عمارة المعبد من حيث الإضاءة فهذه الأخيرة تكون بالتدريج؛ فالفناء مكشوف يغمره الضوء طيلة اليوم، وبهو الأعمدة ضوءه قليل بينما قدس الأقداس تقع في أظلم مكان بالمعبد حتى تبعث في نفس المتعبد شعوراً بالرهبة والخشوع، كما تظهر الدلالات الدينية على سقف بهو الأعمدة وقدس الأقداس اللذان مُثلت عليهما نجوم باللون الأصفر على خلفية تمثل السماء زرقاء التي قدسها المصريون القدماء[4].

ب.المعابد الجنائزية (The Mortuary Temple):

يقصد بها المعابد المتصلة بالأهرام الملكية التي بنيت بغرض إقامة الشعائر الجنائزية اليومية، وتسمى أيضاً بمقصورة القربان، وتأتي المعابد الجنائزية الخاصة بالدولة القديمة – محاذية للأهرامات– على حافة الوادي الغربي، بين "أبو رواش"[5] في الشمال و"ميدوم" في

(1)– المسلة (Stèle): عبر عنها الفراعنة بكلمة "تيحن" أي الأصبع المضيء، وأطلق عليه مؤرخو الإغريق اسم "L'obélisque" أي الوتد أو الإبرة، وترجمه العرب لاسم المسلة، وصفها بليني بأنها "أشعة متحجرة للشمس"= =وهي تمثل الرمز المقدس لإله الشمس، وهو القمة الهرمية فوق قاعدة كلما ارتفعت كلما اقترب الفرعون من إله الشمس رع، وبالتالي اكتساب صفة الشمس وهي التجدد والبعث. أنظر:
Pline l'Ancien**, Histoire Naturelles**, livre XXXV, trad: M. E. Littré, Firmin Didot Frères Fils et C^{ie} Libraires, Paris, 1829- 1933, 14.

(2)– توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص250.

(3)– شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص166.

(4)– محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص197.

(5)– أبو رواش: قرية من قرى محافظة الجيزة تبعد ثمان كيلومترات شمال أهرام الجيزة، توجد على مقربة منها جبانات الأسرتين الأولى والثالثة. أنظر: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص18.

الجنوب[1]، وقد كانت هذه المعابد تشيّد بهدف إقامة الحفلات الجنائزية وتأدية الطقوس والشعائر الدينية، وكذا لتقديم القرابين والأضاحي تقرباً للملك، وتعتبر تطوراً لمعبد القرابين الذي كان موجوداً بمباني المصاطب، وفي عصر الدولة الوسطى حيث كانت المقابر تقام داخل الصخور احتل هذا المعبد مكان الصدارة كعنصر معماري رئيسي، بينما في عصر الدولة الحديثة انفصل المعبد وأخذ كثيراً من ملامح المعابد الدينية حتى بات من الصعب التفريق بينهما معمارياً[2].

وللمعبد الجنائزي عناصر أساسية تتمثل في خمس مقاصير متجاورة في جداره الخلفي، ويمكن الرجوع إلى أصل مثل هذا التخطيط في معبد الأسرة الأولى "خنتي أمنتيو" (Khenty Amentyw) رب الموتى في أبيدوس، حيث توجد به ثلاث حجرات متجاورة مفتوحة على قاعة عريضة يتقدمها فناءان، وكانت وظيفة هذا المعبد تزويد الموتى في الجبانة المجاورة بالقرابين، والصورة الأولى لهذا المعبد توجد في مجموعة "زوسر" أمام الركن الجنوبي لهرمه، وقد أضيفت حجرتان مختلفتان نوعاً ما في الحجم إلى الحجرات الثلاث تمثل مزارات الجنوب والشمال، وتضم جميع هذه الغرف تماثيل[3].

ويظهر الرمز الديني وسط ساحة المعبد؛ حيث يظهر الرمز الخاص بالمعبود، كما نجد عند مدخل الفناء قائمين من الخشب ينتهي كل منهما عند طرفه الأعلى بقطعة قماش، يحتمل أنها تمثل نفس العلامة التي أصبحت فيما بعد المخصص لكلمة الإله، وهذان القائمان يمثلان المدخل المؤدي إلى المكان المقدس أو قدس الأقداس[4].

كما يظهر تأثير الدين على هندسة المعابد الجنائزية في برنامج تصميم المعبد الذي كان يفرضه رجال الدين والكهنة على المهندس المعماري، حيث حرموه من الحرية القليلة التي بقيت له بسبب تعلقهم وتمسكهم بالتقاليد، ومن مظاهر القداسة أيضاً خفوت الضوء من مدخل الصالة الأولى للمعبد تدريجياً في الصالات الأخرى المتتابعة نسبياً حتى يتلاشى في

(1)- اسكندر بدوي، المرجع السابق، ص161.

(2)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص446.

(3)- اسكندر بدوي، المرجع السابق، ص196.

(4)- شويكار محمد سلامة، المرجع السابق، ص55.

قدس الأقداس حيث يرقب الإله الحرم المقدس، فترتيب الصالات وتتابعها حسب اتساعها والطريقة البارعة التي استخدمت للتحكم في دخول الأشعة، كانت بواسطة مناسيب مختلفة للأسقف، بالإضافة إلى عمل فتحات في بعضها، كما يقل ارتفاع السقف وترتفع الأرضيات بالتتابع من المدخل حتى قدس الأقداس، مما يوحي بالتقارب بين ما هو أرضي وما هو سماوي في حرم الإله، كما جاء في أسطورة النشأة التي تقضي بأن الخلق جاء من تقارب السماء والأرض[1].

كما تؤكد تيجان الأعمدة التي تملئ المعبد والتي تمثل نباتات مصر المقدسة، على الرمزية الدينية للكتل الداخلية المكونة للمعبد، ويوحي الفراغ داخل المعبد بالروحانية التي تغمره الشمس الدافئة المخصص للقاء الشعب في الأعياد والاحتفالات الدينية لعبادة الإله بروحانية الاجتماع في صالة البهو قبل اللقاء داخل المعبد، وقبل الوصول إلى قدس الأقداس ومواجهة المعبود مثل عبادة الإله "حورس" في معبد "إدفو"[2].

وبما أن معظم المعابد قد بنيت على أطلال معابد أخرى، فقد ورث كل معبد طقوس المعبد السابق؛ حيث كان يجب إقامة جزء من كتاب الطقوس للمعبد القديم وأسطورته القديمة والتي على أساسها كان يوضع البرنامج الرمزي للمعبد الجديد، وهذا ما جعل دور المهندس المعماري محدود، كما أن الكهنة حددوا الطريق للحياة داخل المعبد؛ فقد عملوا على إرساء قواعد الحياة المادية داخل المعبد بالهدايا والعطايا بالأرض والماشية والرجال والأشياء الثمينة، واختيار الصفوة من رجال الدين والكهنة والزعيم الديني، وطريقة العيش وخدمة القداس الجنائزي وكتاب الطقوس اليومية وتفاصيله، والنظم التي تتبع في الأعياد والمراسيم وغيرها[3].

ومن أهم المعابد الجنائزية في الدولة القديمة معبد "خنتي أمنتيو" من الأسرة الأولى، وكذا معبد الملك خفرع الجنائزي (أنظر الشكل رقم 4 ص 198) من الأسرة الرابعة، بينما

(1)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، 420.

(2)- محرم كمال، **تاريخ الفن المصري القديم**، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998، ص ص43- 55.

(3)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص130.

من معابد الدولة الوسطى نجد معبد "الدير البحري" والذي بناه "منتوحتب الأكبر"[1]، وأشهر معابد الدولة الحديثة معبد الدير البحري الذي أمرت "حتشبسوت" ببنائه، ومعبد "سيتي الأول" في أبيدوس، ومعبد "الرامسيوم"، ومعبد "رمسيس الثاني" في أبو سمبل ببلاد النوبة، كما خلفت الأسرة العشرون من هذه المعابد معبد "حت-خنمت-حج"[2] الذي شيده "رمسيس الثالث" بمدينة "هابو"[3].

2.المـــــــقابـــر:

اهتم المصريون القدماء بموتاهم اعتقادا منهم بفكرة الخلود[4]، فأقاموا قبوراً لحفظ الجثث سميت "البيت الأمين" أو "بيت الأبدية"، ووضعوا فيها كافة المتطلبات المعيشية من أثاث جنائزي، وزودوهم بنصوص تساعدهم في الدخول إلى العالم الآخر وعناية الآلهة بهم، فقد كان تخطيط القبر خريطة للطريق الذي يسلكه الميت خلال رحلته إلى العالم الآخر، كما كانت متون جدران المقبرة عبارة عن كتاب للإرشاد كذلك، ما دفعهم للاهتمام بها وتطويرها لتلبية أفكارهم واعتقاداتهم، فقد جاءت عمارة المقابر خلاصة للبيئة المصرية الرامية إلى البحث لإيجاد سبل لتحقيق الشرط الأساسي في عقيدتهم وهو البعث والخلود، وقد اختلفت المقابر باختلاف سعتها وطرازها عبر الأزمنة وثراء صاحب المقبرة إضافةً إلى اختلاف العقائد السائدة[5]، لذلك كان يجدر بالقبر أن يتمتع بخصائص تجعله ذو فاعلية تتناسب ومستوى الميت اجتماعياً ومرتبته الدينية، وقد تطورت المقابر تدريجياً عبر مختلف العصور المصرية القديمة (أنظر الشكل رقم 5 ص 199)، من حفر إلى مصاطب ثم إلى أهرامات وصولا إلى القبور الصخرية، وسأتطرق إليها وسأفصل في أثر الدين في كلٍ منها:

---

(1)- محمد سلامة شويكار، المرجع السابق، ص167.

(2)- حت-خنمت-حج: يمعنى معبد المتحد مع الأبدية، ويعرف كذلك باسم معبد "رمسيس الثالث" يقع في أقصى الجنوب، يعتبر من أكبر المعابد التي بنيت لتخليد ذكرى الفراعنة في الدولة الحديثة، يبلغ طوله 320 م من الشرق إلى الغرب، وعرضه 200م من الشمال إلى الجنوب. أنظر: سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص ص459- 462.

(3)- صالح مصطفى لمعي، المرجع السابق، ص27.

(4)- Gustave Jequier, Op. Cit, p106.

(5)- محمد حرب فرزات، المرجع السابق، ص ص20-25.

أ.الحفـــــــرة:

يرجع أقدم ما كشف عن المقابر المصرية القديمة إلى أوائل العصر الحجري الحديث، حيث كان المصريون القدماء يدفنون موتاهم في حفرة صغيرة غير عميقة (لا تزيد عن مترين) بيضاوية أو مستديرة، بجانب مساكنهم أو بعيداً عنها في مقابر مستقلة، وكانت الجثة توضع في الحفرة في قطعة من نسيج أو الجلد على هيئة القرفصاء على الجانب الأيسر أو الأيمن، بينما يتجه الرأس شمالاً أو جنوباً، كما يرافق الجثة الأثاث الجنائزي ويغطى القبر بالرمال والحجارة لحمايته من الحيوانات المفترسة[1].

أخذت الحفرة الشكل المستطيل في عهد جرزة، كما أضيفت في عهد ما قبل الأسرات إلى هذه الأبنية حجرات أخرى، ثم تطورت الحفرة من غرفة إلى اثنتين يفصل بينهما بحاجز من أعواد النبات يخصص إحداها إلى الأثاث الجنائزي، بينما تبقى الغرفة الأخرى للدفن[2]، وقد أخذت المقابر تتغير لدى أصحاب الجاه والميسورين سواء من ناحية الشكل أو طريقة البناء وحتى من حيث محتوياتها، وتمثل مقبرة هليوبوليس النموذج المتطور لمقابر عصر ما قبل الأسرات، ومن التطور الذي لحق هذا النموذج من المقابر أن أصبح الميت يحفظ في تابوت صغير من الصلصال أو الفخار أو الخشب[3].(أنظر الشكل6 رقم ص200).

ب.المصـــاطب:

تطورت الحفرة في العصر العتيق إلى نمط جديد من البناء فوق سطح الأرض غير مرتفع فيما يسمى بالمصطبة، وهي مباني متوازية السطح ومائلة الحوائط تبنى بالحجر أو بالطوب يكسوها الحجر الجيري، وتعد الخطوة الأولى نحو إقامة الهرم المدرج، اصطلح عليها علماء الآثار كونها تشبه في شكلها الخارجي المصاطب الطينية التي كان أهل الريف

(1)- اسكندر بدوي، المرجع السابق، ص71.

(2)- نعمت إسماعيل علام، **فنون الشرق الأوسط والعالم القديم**، ط6، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص75.

(3)- A. J. Reinach, **L'Egypte préhistorique**, la Revue des Idées, Paris, 1908, p14.

من المصريين قد ألفوا بناءها أمام بيوتهم للجلوس، كما اتخذت الاسم العربي بمعنى أريكة أو مقعد طويل، وهو تقليد لمقابر ملوك الأسرة الأولى[1]. (أنظر الشكل رقم 7 ص 201)

وتتكون المصطبة عادة من جزأين: جزء تحت سطح الأرض منحوت في قاع بئر رأسي، يوضع فيه تابوت من الحجر منحوت كهبة خاصة من الملك وبعض الأثاث الجنائزي مما لا يستغني عنه الميت في حياته في العالم السفلي، وتبنى حوائط هذه الحجرة بعد أن يدفن الميت فيها ويملأ البئر بالحجارة والتراب[2]، والجزء الآخر يبنى فوق سطح الأرض ويحتوي على حجرة بها باب وهمي في جهته الغربية توضع فيه القرابين، وكان الدخول إليها في أيام معينة لإحضار الطعام والتراب وإحراق البخور تكريماً للميت، وحجرة أخرى ليس فيها مخرج يوضع فيها تمثال صاحب المقبرة، أطلق عليها علماء المصريات اسم السرداب، وكانت أغلب المصاطب تحتوي على ممرات ودهاليز كثيرة متعددة الأشكال والأحجام[3].

يظهر تأثير الدين فيما يخص بناء المصطبة، في بناء المشكاوات وتكرارها على الجدران الأربعة؛ حيث يقصد ببناءها أن تكون للروح مداخل عديدة تدخل وتخرج منها، وهي التي فرّقت بين عمارة المقابر والعمارة السكنية، وعلى ذلك يمكن القول بأن المشكاة مدخل متكرر لروح صاحب القبر، كما أنها تضفي على المقبرة جمالاً بتكسير خطوطه الطويلة وتلاعب الأضواء والظلام عليها، بالإضافة إلى الأثاث الجنائزي الذي يدعم الاعتقاد بالحياة ما بعد الموت[4].

ومن مصاطب بداية الأسرات نذكر مصطبة نقادة التي تنتمي إلى نوع المصاطب ذات المشكاوات، حيث تحلي سطوح جدرانها الخارجية ثمان وثلاثين مشكاة متماثلة على أبعاد منتظمة، يرجح أنها للملك "مينا" أو لزوجته "نيت حتب"، كما كشف علماء الآثار على الكثير من المصاطب تتخلل سطوحها الخارجية مشكاوات عديدة ويغطيها ملاط من طين، ثم طلاء

(1)- Paul Pierre**, Dictionnaire d'Archéologie Egyptienne**, Imp Nationale, Paris, (S.D), p315

(2)- سمير أديب، **(موسوعةالحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص747.

(3)- August Mariette**, Les Mastabas de l'Ancien Empire**, Evieweg Libraire, Paris, 1889, p p23- 26

(4)- محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص267.

من لون أبيض تحليه رسوم هندسية بألوان مختلفة، وأغلب المصاطب توجد في أبيدوس وسقارة مثل مصطبة "رع-حوتب" (Rac Hoteb)، ومصطبة "تي" (Thi) في أبو رواش ودهشور وزاوية العريان وميدوم والجيزة[1].

وقد استمر الملوك المصريون في تشييد مقابرهم الملكية على هيئة المصطبة حتى بداية الأسرة الثالثة، وفي ذلك الوقت بدأت مصر صفحة جديدة في تاريخ العمارة، بداية بمصطبة "زوسر" الكبيرة والتي كانت بذرة النواة للهرم المدرج[2].

جـ.الأهـــــرام:

كان الاعتقاد في مصر القديمة أن الملك أو الفرعون قد انحدر من الآلهة، وكان ينظر إليه على أنه مختلف تماماً عن سواه، وطبقاً للمعتقدات الدينية عند قدماء المصريين فإن هذا التمييز يتم بعد الموت، حيث كان يعمل في حياته الدنيوية كي ينظم إلى الآلهة في العالم الآخر، وكان من عادة الملوك أن يعدوا لأنفسهم وهم على قيد الحياة مقبرة بالغة الفخامة، وقد اتخذت هذه المقابر شكل آثار حجرية ضخمة مثلثة الشكل أصبحت تسمى الأهرامات[3].

أطلق المصريون على الأهرامات اسم "مر" بينما سماها الإغريق "بيراميدوس" نسبة لكعك القمح هرمي الشكل الذي كان يؤكل في اليونان[4]، وقد تطورت الأهرامات تماشياً مع تطور العقائد الدينية، فقبل أن تكون كذلك كانت في بادئ أمرها مصطبة، ثم أخذت تضاف إليها أجزاء تبنى من اللبن فوق سطح الأرض على شكل مصاطب عديدة، ثم أخذت الأهرامات المبنية بالحجر تزداد تدريجياً متطورة من الهرم المدرج الذي بناه "زوسر" إلى الهرم الكامل قاعدته مربعة وجوانبه على شكل مثلث تميل إلى الداخل حتى تلتقي في القمة[5]. (أنظر الخريطة رقم 6 ص 191)

---

(1)- Gustave Jequier, Op. Cit, pp103-113.

(2)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص126.

(3)- نقولا ناهض، المرجع السابق، ص376.

(4)- آنا رويز، المرجع السابق، ص235.

(5)- Alberto Siliotti, **Egypte Terre des Pharaons**, Librairie Gründ, Italie, 1994, p27.

وقد كان الوصول واختيار الشكل الهرمي وتدرجه إلى الهرم الكامل تماشياً، مع المعنى الرمزي للهرم الذي نلمح إشارة له في النصوص المدونة داخل الأهرام منذ نهاية الأسرة الخامسة؛ حيث نجد مزيجاً من الصيغ الطقسية والتعاويذ السحرية التي كان الغرض منها مساعدة الملك على التغلب على العقبات التي تعترضه في أثناء رحلته إلى العالم الآخر الذي كان عليه أن يتحد فيه مع إله الشمس ليجلس على عرش الأبدية[1].

وفي تلك النصوص نجد الرمز الديني للشكل الهرمي الذي يقر بأن الملك قد صعد إلى السماء في سلم ذي درج أو شعاع من أشعة الشمس، بالإضافة إلى أن هُرَيِمْ هليوبوليس "بن بن" المدبب تقريباً في شكله الذي كان مرتبطاً بعبادة "رع" تصوره المصريون شعاعاً من أشعة الشمس وقد تحول إلى حجر، كما كان ذا صلة بالمسلات والأهرام، ولعل شكل الهرم المدرج قد نبع من رغبتين مميزتين أولهما الرغبة في إبراز الطبيعة الإلهية للملك أمام شعبه وذلك بإيجاد مبنى يتجه في خطوطه إلى السماء، وثانيهما إمداد روح الملك بوسيلة رمزية على هيئة سلم صاعد عظيم عندما يرقى إلى الشمس، ومن ثم صمم هذا الشكل منتهياً إلى الهرم المنحني، وبذلك نقول فضلاً عن الهدف الديني للهرم فقد كان هذا الأخير مرآة تعكس عقائد وأفكار المصريين القدماء[2].

مما سبق يُفهم أن سبب إنشاء الهرم كان دينياً؛ حيث كان مقبرة للملوك ومنها مزار لأهل الميت الذين يتقربون له بالقرابين، وتظهر الآثار الموجود قربه تظهر مدى تأثره بالدين، مثل المعبد الملحق بالهرم والذي كان يتصل بالنيل بواسطة قناة تعبرها المراكب، وهذه الأخيرة كانت تسمى بالمراكب المقدسة منقوشة في الصخر قرب الهرم على شكل مركب الإله "رع"، كون المصريين كانوا يعتقدون أن الملك عندما ينتقل إلى الدار الآخرة ينظم إلى مركب الإله "رع" في تجواله، لذلك نقشت هذه المراكب بجوار الأهرامات رمزاً

(1)- ليونارد كوتريل، المرجع السابق، ص114.

(2)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص345، 347.

لذلك[1]، وأهم الأهرام في تاريخ الحضارة المصرية تلك التي تعود إلى عصر الدولة القديمة[2]:

-**الهرم المدرج (La Pyramide à Degrés)**: أقامه مهندس الملك "زوسر" "إيمحوتب" في سقارة، وقد اتخذ مركزاً متوسطاً في مجموعة معمارية كبيرة أحاطت به على مرتفع من الأرض يبعد ستة أميال عن النهر، ويتكون هذا الهرم من ستة مصاطب منفصلة كل واحدة منها تعلوا الأخرى، كما يقوم على قاعدة مستطيلة تبلغ مساحتها بعرض يصل إلى103 م و124 م طول تقريباً وارتفاع يصل يبلغ 60 م تقريباً[3]، ولا تخلوا جدران هذا الهرم ودهاليزه من النقوش ذات الدلالة الدينية، مثل النقش الذي يمثل الملك "زوسر" وهو يؤدي بعض الطقوس الدينية. (أنظر الملحق رقم 39 ص 242).

كما كان للملك "سنفرو" هرمان كان أحدهما في دهشور والثاني في ميدوم، ويعد الأخير منهما من أفخم الأهرام في مصر، وهو يعتبر حلقة اتصال بين الهرم المدرج والهرم الأملس السطح في شكله الكامل، فالمهندسون فيه رغم أنهم كانوا قد سيطروا على مسألة السطح الأملس المائل إلا أنهم حافظوا على التقليد الخاص بالدرجات فمزجوا بين الشكلين[4].

الهرم المنحني (La Pyramide Rhomboïdale): يُنسب هذا الهرم للملك "سنفرو"، ويظهر التفسير الديني لانحناء هذا الهرم بأن يُعتقد أن بناء الهرم المنحني كان مقصوداً إليه ليرمز إلى معنى العروج الذي كانت ترمز إليه الآثار السابقة على حجر "بن بن" في هليوبوليس مثله مثل مسلات الأسرة الخامسة ذات القواعد المائلة[5]. (أنظر الملحق رقم 40 ص 243)

بينما يُروى أيضاً في سبب انحناء هذا الهرم إلى أن المعماريين كانوا قد أخطئوا في حساب زاوية الميلان حيث كانت 54.31°، وبعد أن وصلوا إلى ارتفاع 49 م أدركوا أن الارتفاع الذي سيصلون إليه سيكون أكبر من احتمال القاعدة، فصغروا الزاوية إلى 43.21°،

(1)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص106

(2)- حسين فهد حماد، المرجع السابق، ص55.

(3)- صالح لمعي مصطفى، المرجع السابق، ص24.

(4)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص357-358.

(5)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص346.

وأكملوا البناء حتى وصلوا إلى ارتفاع 101.15 م، وبالتالي جاءت أضلاعه منحنية عند نقطة[1].

هرم خوفو (La Grande Pyramide): لُقب هذا الهرم بالأكبر كونه أعلى الأهرام، وقد طالت مدة بناؤه حوالي عشرين سنة[2]. (أنظر الملحق رقم 41 ص 244)، ويرجح علماء الآثار أن بناؤه يعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وقد شُيد من الحجر الجيري المحلي، على مساحة مربعة بطول يصل حوالي 230 م وارتفاع يقدر بـ146 م، وقد استوجب بناءه حوالي مليونين من الحجارة الكلسية تزن الواحدة منها طنين ونصف، كما أن البناء الداخلي له استوجب قطعاً من الغرانيت تزن الواحدة منها 15 طناً[3].

ويقع مدخل الهرم في منتصف الجهة الشمالية منه أي في المدماك الثالث عشر، ويرتفع نحو 20 م على الأرض بسقف مثلث مبني بكتل ضخمة من الحجر الجيري، ويؤدي إلى ممر طويل منحدر، وينحدر الممر الأصلي بزاوية تقدر بـ28° حتى يصل إلى حجرة الدفن الأصلية التي أعدت لدفن الملك في التصميم الأول للهرم[4].

وبحكم أن البنائين قرروا أن يزيدوا في حجم الهرم في التصميم الجديد قبل انتهاء العمل منه، بنوا ممراً صاعداً يوصل إلى ممر آخر ينتهي بحجرة من الحجر الجيري المخصصة لدفن للملك في التصميم المعدل، ويحوي كل من الحائط الشمالي والجنوبي لها على فتحتين على ارتفاع متر عن أرضية الحجرة، توصلان بمسلكين ضيقين يطلق عليهما اسم مسلكا الهواء، غير أن الغالبية من المشتغلين بالآثار المصرية يؤمنون بأن لهما هدفاً دينياً متصلاً بروح الملك، وقد أضيفت فيما بعد لهذه الحجرتين حجرة ثالثة في تصميم آخر[5].

(1)- حسين فهد حماد، المرجع السابق، ص56.

(2)- ليونارد كوتريل، المرجع السابق، ص113.

(3)- صالح لمعي مصطفى، المرجع السابق، ص25.

(4)- سمير أديب، **(الجيزة)**، المرجع السابق، ص27-28.

(5)- أحمد فخري، **الأهرامات المصرية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963، ص145.

هرم خفرع: شُيد هذا الهرم على بقعة شديدة الانحدار من الغرب إلى الشرق، يرتفع بحوالي 143.50 م على قاعدة مربعة طول أضلاعها يقدر بـ215.50 م بزاوية ميل تصل إلى 53°، وجد بلزوني مدخلي الهرم بعد كانا تحت الركام، يرجح علماء الآثار وجود مدخلين لتغيير التصميم، غير أن البعض الآخر يربط ذلك بموضوع دفن الملك، فيرى بأن أحدهما لدخول الملك وخروجه بينما الثاني لدخول العمال لذلك تم غلقه بعد انتهاء الأعمال. (أنظر الملحق رقم 42 ص 245).

ويظهر في هذا الهرم بعد المدخل ممر هابط ينتهي بمتراس من الجرانيت، أما المدخل الأسفل يظهر بعده أيضاً ممر ينتهي هو الآخر بمتراس غير أننا نجد بعده دهليز أفقي ثم ممر ينتهي بغرفة الدفن الفارغة والمنحوتة في الصخر، ويستمر الممر الأفقي بعد ذلك، وبعد متراس آخر نراه يرتفع إلى الأعلى حتى يقابل الممر المتصل بالمدخل العلوي ويتحدان معاً في بهو طويل أفقي منحوت في الصخر وينتهي عند حجرة الدفن الأخيرة[1].

هرم منكاوو-رع: يُعتبر هذا الهرم آخر أهرام الجيزة، ويتميز بصغر حجمه عن الهرمين السابقين، وقد شيد فوق منحدر من المنحدرات الهضبة، بطول كل ضلع من قاعدة الهرم 108.5 م وارتفاع يبلغ 22.50 م وزاوية ميل تصل إلى 51°، ويرتفع مدخله من الجهة الشمالية نحو أربعة أمتار عن سطح الأرض، ويؤدي إلى ممر منحدر يصلنا بدهليز مبطن بالحجارة يؤدي بدوره إلى ممر أفقي فيه ثلاثة متاريس، ومنه نصل إلى غرفة الدفن التي وجد بها تابوت وبقايا مومياء يرجح أنها للملك "منكاوورع"[2].

وقد كان التصميم الأصلي لهذا الهرم أقل حجماً مما هو عليه الآن، إذ يوجد ممر هابط ثاني يفتح في الجزء العلوي من الجدار الشمالي لحجرة الدفن ويمتد إلى الأعلى، حيث كان المدخل الأصلي للهرم، وفي داخل حجرة الدفن في الناحية الغربية نجد ممراً مكسواً بأحجار الجرانيت يتجه غرباً نحو سلم يصل إلى حجرة فيها ست كوات في جدرانها وفي اتجاه الغرب نجد حجرة دفن فخمة بسقف وجدران من الجرانيت[3].

---

(1)- سمير أديب، **(الجيزة)**، المرجع السابق، ص53، 54.

(2)- سيد كريم، **لغز الهرم الأكبر**، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2000، ص8-11.

(3)- أحمد فخري، **(الاهرامات المصرية)**، المرجع السابق، ص203-204.

هذا عن أهرام الأسرة الرابعة التي امتازت بضخامة نسبها وأشكالها الهندسية وخلوا جدرانها من النقوش، في حين نجد ملوك الأسرة الخامسة قد بنوا أهرامهم في أبو صير بين الجيزة وسقارة، أما ملوك الأسرة السادسة (2420–2294 ق.م) فقد بنوا أهرامهم في سقارة بالقرب من أهرام أسلافهم، وعلى الرغم من كونها صغيرة الحجم ورديئة البناء إذا قورنت بأهرام الأسرة الرابعة، إلا أنها نالت أهمية أثرية عظيمة لأن حجراتها الداخلية منقوشة بنصوص تعطينا فكرة واضحة عن العقائد الدينية في هذا العصر السحيق، ولم تبن أهرام ضخمة حتى الأسرة الحادية عشر (2132–2000 ق.م) عندما استعادت القوة الملكية سلطانها مرة أخرى تحت حكم سلسلة ملوك طيبة في مصر العليا[1].

وعاد بناء الأهرام مرة ثانية خلال حكم ملوك الأسرة الثانية عشر (2000–1777ق.م) بعدما استعاد ملوك هذه الأسرة سلطتهم في البلاد، مثل أهرام كل من "أمنمحات الأول" وخليفته "سنوسرت الأول"، الذي بناه في اللشت على مسافة قصيرة جنوبي دهشور، ورغم أن هذين الهرمين لا يبلغان في ضخامتهما ولا في متانتهما أهرام الأسرة الرابعة، إلا أنهما لا يزالان يؤثران في نفس مشاهدتهما وخاصة حجرتي الدفن المكسوتين بالجرانيت التي تؤدي إليهما سلسلة من الممرات المعقدة، كما نجد من أهم أهرام الدولة الوسطى هرم "منتوحتب الثاني" و"امنمحات الأول" و"سنوسرت الثاني" و"امنمحات الثالث"، التي ختمت بناء الأهرام فقد انتهى بناء هذه الأخيرة[2].

غير أن عصر بناة الأهرام انتهى بانتهاء عصر الدولة الوسطى؛ حيث عدل فراعنة الأسرة الثامنة عشر (1570– 1348 ق.م) على بناء الأهرام وبحثوا على وسيلة أخرى يحافظون بها على أجسادهم، فاستعاضوا عن الهرم الضخم الظاهر للعيان من مسافات بعيدة بمقابر سرية نُقرت في باطن الصخر في تلال طيبة[3]. (أنظر الشكل رقم 8 ص 202).

(1)– توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص107.

(2)– كمال محرم، المرجع السابق، ص97–98.

(3)– نعيم فرح، المرجع السابق، ص108.

د.المقابر الصخرية:

نحت الأشراف وحكام الأقاليم في الجنوب وفي مصر الوسطى –في الوقت الذي اتخذ فيه الملوك الأهرامات قبوراً لهم– مقابرهم في قمم الجبال القريبة من أقاليمهم، من أمثلة هذه القبور نجد المقابر التي تعود لفترة الدولة الوسطى؛ حيث لا تختلف عن بعضها إلا في بعض التفاصيل مثل الدهليز الذي يصلنا إلى غرفة الدفن إلى جانب غرفة تمثال صاحب القبر، كما نجد بها فناء يختلف من مقبرة إلى أخرى في حجمه وكذا عدد ونوع الأعمدة التي تزينه، ومن أشهر المقابر نجد: مقابر طيبة في عصر الأسرة الحادية عشر ومن أمثلتها مقبرة "مكت رع"، وكذا مقابر "بني حسن" في عصر الأسرة الثانية عشر التي تحوي تسعة وثلاثون مقبرة وأشهرها مقبرة "أمنمحات" (Amenemhat) ومقبرة "خنوم حتب" (Choum-HotepI)، بالإضافة إلى مقابر أسوان التي تعد بحق من أفخم المقابر المصرية، وعلى رأسها نجد مقبرة "سارنبوت الأول" (SarenpoutI)، التي تعود إلى حكم الملك "سنوسرت الأول"[1].

وقد تطورت المقابر الصخرية لوادي الملوك[2] (أنظر الخريطة رقم 8 ص 193) في عصر الأسرة الثامنة عشر؛ حيث تغير اتجاه محور المقبرة، كما أُضيف بئر لتضليل اللصوص مثل ما وجد في مقبرة "أمنحوتب الثاني"[3]، واِستَطَالَت الجزء الأول من المقبرة مثل مقبرة "تحوتمس الثالث" (Thoutmosis III) (1479– 1424 ق.م) ؛ حيث أصبح الجزء الأول يتألف من سلم ودهليز ثم سلم ودهليز آخرين يؤديان إلى بئر، وزاد عدد الغرف المخصصة للأثاث الجنائزي حتى بلغت أربعة غرف مسقفة بنجوم تمثل السماء، ونجد في مقبرة "أخناتون" تغيير آخر يميزها عن غيرها من القبور الملكية، حيث جعل مقبرته على

(1)– محمد أنور شكري، المرجع السابق، ص286، 287.

(2)– وادي الملوك: يقع في الضفة الغربية –كباقي المقابر– للنيل، هو وادي طبيعي يصل ارتفاعه إلى 70م فوق سطح النيل، دفن فيه ملوك ومالكات الأسرة الثامنة عشر والتاسعة عشر. أنظر: ليونارد كوتريل، المرجع السابق، ص428.

(3)– أمنحوتب الثاني: يسمى أيضاً أمنوفيس الثاني (1424– 1397 ق.م)، سابع ملوك الأسرة الثامنة عشر، حكم إلى جانب أبيه ما يقارب 18 شهراً، وانفرد بالحكم بعد وفاة أبيه، ومن أهم أعماله الخالدة إخضاع المناطق التي تمردت. أنظر:

Francis Févre, **Le Maître du Nil,** Belfond ,Paris, 1933, p250

محور واحد لتواجه جميع أجزاءها الشمس عند شروقها ما يتفق مع العقيدة الجديدة، كما وجد فيها قبر لأبنته "مكت أتن"[1].

وفي تطور المقابر يظهر تأثير الدين؛ فبعد التجديد الذي جاء به أخناتون على الفن كونه لم تعد القبور معابد، بل أصبحت مجرد قبور لا أهمية لها اختفت عن الأعين في الجبال الصخرية، وهكذا جمعت كلها في وادي الملوك أو الملكات في طيبة[2]، رغم أنه كان لهم دافع آخر في بناءها بدل من بطحاء مصر تدل على شموخ وثراء وهيبة الملك المؤله، التي أنهكت اقتصاد البلاد وكذا تعرضت للنهب والتخريب، لذلك لجئوا إلى فصل المقبرة الملكية الهرمية عن المعبد الجنائزي ونحتها في باطن الجبال كمقابر متخفية، وكان انسب مكان في نظرهم "وادي الملوك"، بينما اتخذت الملكات موقع محاذي لهذا الوادي سمي بـ"وادي المالكات"[3].

وتختلف مقابر وادي الملوك عن بعضها البعض في الحجم والجمال، فنجد أصغرها يعود للملك "توت عنخ أمون" حتى أنه لا يوحي بأنه قبر ملكي، وقد عثر عليها كاملة المحتويات فقد عثر بها على ثلاثمائة وثمان وخمسين قطعة منها تماثيل مرمرية أو خشبية مكسوة بصفائح من الذهب، ونماذج لمراكب وأواني أسرة وكراسي للعرش، بالإضافة إلى الحلي والمجوهرات المصنوعة من الذهب والفض مثل قناعه الذهبي[4]. (أنظر الملحق رقم 43 ص 246).

ويُعتبر "تحوتمس الأول" أول ملك فصل مقبرته الملكية عن المعبد الجنائزي، غير أن قبر هذا الملك تميز بالبساطة وكان شبيهاً بمقابر الأفراد التي سلف ذكرها؛ حيث كان المدخل صغير مسدود متصل بفناء ثم سلم يؤدي إلى غرفة الدفن البيضاوية وغرفة مجاورة لها كانت للأثاث الجنائزي، غير أن مقبرة "حتشبسوت" كانت متعددة الغرف، كما أنها أنشأت

(1)- صالح مصطفى لمعي، المرجع السابق، ص26.

(2)- عفيف بهنسي، المرجع السابق، ص36.

(3)- دريوتون إيتين وجاك قانديه، المرجع السابق، ص54.

(4)- مختار السويفي، المرجع السابق، ص11.

لنفسها مقبرتين واحدة كونها ملكة في وادي الملكات، والثانية في وادي الملوك كونها حكمت مصر كغيرها من الفراعنة.

بينما نجد مثال على ذلك من أكبر مقابر وادي الملوك مقبرة "سيتي الأول"، التي كشف النقاب عنها الأثري الإيطالي بلزوني (1778-1823م) حيث تشتمل على جزأين في كل جزء بئر وبهو وغرف محاطة بأعمدة، وتحلي الجدران الداخلية للمقبرة نصوص وصور دينية مختلفة أطلق عليها علماء الآثار المصرية اسم كتاب الموتى، كترانيم توجه لإله الشمس "رع" و"أوزيريس" وأحاديث موجهة من آلهة مختلفة للمتوفي، منها تعاويذ فتح الفم وعملية وزن القلب التي تفصلت فيها سلفاً[1].(أنظر الصورة 2 الملحق رقم 7 ص 210).

وكما سلف الذكر اتخذت الملكات موقع محاذي لوادي الملوك هو وادي الملكات، أطلق عليه الأقدمون اسم "مكان الجمال" وسمي أيضاً "بيبان الحريم"، يقع جنوب طيبة، ويحوي ما أكثر من سبعين مقبرة دفنت فيها زوجات وبنات الملوك في عهد الرعامسة، وقد بدأت أول مقبرة للملكات في هذا الوادي بزوجة "رمسيس الأول" (Ramsès I) (1291-1289 ق.م)، ومن أشهر المقابر الملكية هناك نجد مقبرة الملكة "نفرتيتي"، التي تعد أجمل المقابر الملكية على الإطلاق، ويظهر فيها تأثير واضح لعبادة الشمس حيث كانت تواجه جهة شروق الشمس، بالإضافة إلى أن سقف هذه المقبرة الذي كان يمثل السماء بسواد مشوب بالزرقة ترصعه النجوم، وهي مزدانة بتماثيل الآلهة مثل الإلهة "حاتحور" والإلهة "نيت"، وكذا الإلهة "إيزيس" التي تقود الملكة إلى حضرة إله البعث كما تزهوا بصور الملكة وهي تؤدي طقوس الآلهة، وقد كانت تلك الصور والنقوش أبلغ منظر لتأثير المعتقد داخل العمارة الجنائزية[2].

(1)- Jacques Vandier, **Manuel d'Archéologie Egyptienne**, TI, Picard et C^ie^, Paris, 1952,p23-24.

(2)- Alberto Siliotti, op. cit, p214.

II. النحـــــــــــت:

عُرِف فن النحت المصري القديم مكانة مميزة بين الفنون التي مارسها قدماء المصريين، فقد كان يعتبر من أرفع الفنون كون يعمل على خلق الصورة فأصبح بذلك فن خلق الحياة، والتماثيل ضرورية للدلالة على الآلهة والبشر على السواء[1]، فقد عُرّف في معجم أكسفورد الموجز نقلاً عن ر. أنجلباخ أنه فن التشكيل المجسم أو البارز للأشياء، يتم بنحت الحجر وحفر الخشب وتشكيل الطين وصب المعدن وما شابه ذلك، وقد بلغ معظم أشكال النحت مستوى عالي في عصر الأسرات الباكر سواء في الحجر أو الخشب أو العاج أو النحاس أو الذهب...[2]، ويتألف فن النحت المصري من آلاف التماثيل فيما يسمى بالنحت المجسم، وكذا الصور النحتية فيما يسمى بالنحت البارز التي وُجد عدد هائل منها منثورة في حنايا المعابد على ضفاف النيل، وحتى ما بعد الشلال الثاني في حالة جيدة.

1. النحت المجسم:

عُرِف النحت المجسم بأنه فن يتعامل مع الكتل والفراغات والأحجام[3]، وبدقة أكثر يقصد به صناعة التماثيل بنوعيها الصغيرة والكبيرة، وتعود أقدم التماثيل إلى العصر العتيق الذي كان بمثابة مرحلة التكوين لفن النحت المصري القديم[4]؛ فقد تميَّزت تماثيل تلك الفترة بصغر حجمها وبساطة شكلها، بعضها من العاج وبعضها الآخر من الطين المشوي، وقد اعتبرت موضع تمجيد الفراعنة ورمزت إلى وضعهم المثالي بأسلوب رصين يدل على عظمة الملك وسعة سلطانه، ومن تماثيل تلك الفترة تمثالي فرس النهر وقرد الإله "تحوت" المصنوعين من المرمر[5]. (أنظر الصورة 2 الملحق رقم 13 ص 216).

بينما تميز نحت الدولة القديمة بالنزعة الواقعية والجاذبية، وقد وصل إلى أوج عظمته وقوته، وهذا ما يُلمس في التلوين الواقعي الذي ظهر في تمثالا الأمير "رع حوتب" وزوجته

(1)- اندريه إيمار وجانين أوبواييه، المرجع السابق، ص121.

(2)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص174.

(3)- صبحي الشاروني، المرجع السابق، ص33.

(4)- زهير صاحب، المرجع السابق، ص102-103.

(5)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص70.

الأميرة "نفرت" واللذان يرجع عهدهما إلى بداية الأسرة الرابعة؛ فتمثال الرجل خصص له لون المغرة الحمراء، بينما اتخذ تمثال المرأة اللون الأصفر، كما رصعت العيون بحجر الكوارتز شبه الشفاف والقرنية بالبلور الصخري، أما الحدقة فكانت عبارة عن تجويف في الوجه الخلفي من القرنية مملوء بالسواد بينما طُوقت كتلة العين بإطار برونزي[1] (أنظر الملحق رقم 29 ص 232)، كما نجد أيضاً من أحسن نماذج فن النحت التي تعود للأسرة الرابعة تمثال خشب الجميز المسمى "شيخ البلد"[2] الذي كشف عنه في أعمال ماريت (1821–1881م) في مقبرة "كا عبر" في سقارة، وقد اعتمد هو الآخر على طرقة الترصيع في تلوين العيون التي تحدد نظرة التمثال الواقعية وكذا تمثال الكاتب المصري المتربع[3]. (أنظر الملحق رقم 44 ص 247).

وقد تميز فن النحت في عهد الدولة الوسطى بالواقعية المعبرة عن تقلب الأقدار، وخاصة في عهد الأسرة الثانية عشر كتماثيل "سنوسرت" العشرة، وتماثيل "أمنمحات الثالث"، التي تميزت بالأناقة ودقة الصنع، غير أنها لم تكن قوية التعبير كتماثيل الدولة القديمة، وفي الدولة الحديثة وبتولي "أخناتون" العرش وتوحيده للآلهة في الإله أتون تحول الفن نحو الموضوعية، ومن أمثلتها نجد تمثال "أخناتون" وتمثال "نفرتيتي"، وبانتهاء حقبة "أخناتون" رجع الفن إلى تقاليده القديمة، غير أن النحت اضمحل في عهد الدولة الأخيرة واقتصر على تماثيل صغيرة دقيقة الملامح شديدة الصقل[4].

تأثر فن النحت في بداية نشأته بفكرة المنفعة الدينية التي قصدها قدماء المصريين، وهي أن تكون تماثيلهم مأوى لروح الميت بعد وفاته مما جعل لتماثيلهم صفة خاصة؛ حيث لم يكن الغرض الذي يرمي إليه الفنان من إيجاد أكبر شبه ممكن بين الصورة المنحوتة

(1)– نعمت إسماعيل علام، المرجع السابق، ص85.

(2)– سمي هذا التمثال كذلك نظراً للشبه الكبير بينه وبين شيخ بلدة سقارة في الوقت الذي عثر عليه فيه، ويمثل نموذجا للواقعية والإحساس العميق بالرشاقة بما يحويه من ملامح الوجه التي تخفي وراءها شخصية قوية، وهو يمسك في يده عصاه رمزاً على سيطرته على عماله. أنظر: شكري الصادق، المرجع السابق، ص194.

(3)– محسن محمد عطية، المرجع السابق، 74.

(4)– عفيف بهنسي، المرجع السابق، ص63–64.

والأصل البشري غرضاً فنياً، بل كان غرضاً دينياً استناداً إلى فكرة الحياة بعد الموت، فقد كان الشرط الأساسي لتحقيق خلود الروح في العالم الآخر أن تتعرف هذه الأخيرة على الجسد، وبالتالي ضماناً لراحة الميت الأبدية بمعية بعض التعاويذ السحرية التي تملئ جدران القبور والتوابيت[1].

والتزام الفنان بالتقاليد الدينية شكَل قيداً عليه ألزمه استخدام أسلوب محدد من ناحية الشكل؛ فقد كان الفنان المصري يرى أن الحقيقة هي جوهر فنه، وكان يحس أن هذه الخطوط التي يرسمها ليس حافزها الوحيد هو الإبداع الفني، وإنما حافزها الأكبر فكرة الخلود، وبالتالي كان الفنان المحكوم بهذه القواعد المقدسة "صانعاً" جعلته مجهول الشخصية، ولم يحاول أيٌ من فناني مصر القدماء أن يُظهر أعماله الفنية باسمه[2]، كما حددت هذه التقاليد أوضاع ومواضع التماثيل، حيث أضفى عليها نوعاً من الجمود، وهو ما حاد بالفنان عن استخدام قواعد المنظور، فقد كان يحرص على أن تبلغ تماثيل الأرباب غاية التأثير والترغيب، إذ كان عليه أن يصور الآلهة والملوك في تلك الهيئة الجليلة والمهيبة من أجل أن تسموا على البشر[3]، وعلى نفس السبيل حرص الفنان على نحت تماثيل الموتى على أتم الاستواء، كي يبرؤوا في أخراهم من أعراض الهم وعلامات الضعف والمرض والكبر التي شهدوها في دنياهم، كتجاهل شيخوخة صاحب التمثال وإظهاره فتياً، أو رجلاً وقوراً تظهر من ملامحه معالم النعمة والرغد والبشاشة تأكيداً لمبدأ احتفاظ المرء بشبابه المتجدد الدائم في الجنة بعد انتقاله إلى الدار الآخرة[4].

ومن مظاهر القداسة أيضاً التي أحاطت بنحت التماثيل أن احتوتها المعابد، وحفظتها في نواويس كانت تغلق أبوابها أغلب الليل والنهار ولا تفتح إلا بمقدار، وإذا فُتحت لا يقترب منها أو يرى تماثيلها غير القلة من الأطهار، كما تعمد الفنان أن يميز تماثيل الأرباب والفراعنة وأصحاب المقابر في أوضاع خاصة راع فيها أن يواجهها المشاهدون والمتعبدون

(1)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع سابق، ص96.

(2)- صبحي الشاروني، المرجع السابق، ص131.

(3)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص45.

(4)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص317-318.

من أمامها أكثر مما يرونها من جوانبها أو من خلفها[1]، وحرص على استقامة الهيئة ووحدة الاتجاه، فنحت جذوع تماثيلهم العليا منتصبة دائماً، حين الوقوف وحين الجلوس، ووجه أبصارها إلى الأمام في اتجاه مستقيم ونحت رؤوسها على استقامة كاملة لا تلتفت يميناً ولا يساراً، فبدت وكأنها تتطلع لأصحابها إلى المستقبل والخلود[2].

وقد اعتمد النحاتون في أغلب تماثيلهم على النقبة وحدها مع عري بقية الجسم، وذلك راجع فيما يحتمل لثلاث تأثيرات: التقاليد القديمة التي احترموها وعزّ عليهم أن يغيروها، وتأثير الاعتقاد بأنهم يمثلون بعض أصحاب التماثيل في حالات زهد يتجردون فيها من أغلب ملابسهم، ويواجهون فيها أربابهم سواء في ساحات المعابد، أو على أعتاب الآخرة وتأثير الاعتقاد بأنهم يمثلون بعضاً آخر من أصحاب التماثيل في محافل تقليدية سيعيدون فيها أجدادهم في عهودهم البعيدة[3].

كما يدخل في إطار النحت الموجه لخدمة الدين التماثيل الشافية أو التمائم، وهي عبارة عن تماثيل منحوتة بغرض جنائزي تحمل دلالات سحرية بإمكانها أن تبعد الخطر عن حاملها أو أن تشفيه إذا تعرض لأذى، ويظهر الأعداء الميتولوجيين في أشكال الحيوانات الخطرة التي يفترض أن تلحق الضرر بالإنسان مثل "أبوفيس" الذي اتخذ هيئة ثعبان[4]، ومن الطبيعي أن هذه التماثيل تكون أكثر فعالية إذا أدمجت بالشخص المعني، ولقد كانت الكتابات على التماثيل الشافية تعمل على الشفاء، ويستطيع تحقيق الرقية[5] باللمس، كذلك الأمر في تمثال

(1)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص294.

(2)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص301.

(3)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص296.

(4)- إيفانج كوبنج، **السحر والسحرة عند الفراعنة**، تر: فاطمة عبد الله محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص137.

(5)- مثل الرقية المترجمة من عصر الدولة الحديثة: «يا قلبي من أمي، يا قلبي من أمي أيا صدري من نمائي، يا صدري من نمائي، لا تقف ضدي شاهداً ولا تجابهني في مجمع المحاكمة ولا تمل علىّ على مشهد صاحب الميزان. أنك أنت كائي التي في جسدي وخنوم الذي ينعش أعضائي، انطلق إلى السعادة واستعد (؟) من أجلنا هناك، لا تجعل اسمي كريهاً من النبلاء الذين يجعلون الرجال أكواماً (؟)...لا تقل الكذب ضدي بين يدي الآلهة...». أنظر: ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص307.

رمسيس الذي نقش عليه رمز إله الشمس "خبري"، الذي يجعل من الملك شخصية مزدوجة إلهية ودنيوية، حيث يلاحظ أن شخصية الملك هي التي تخلق الفاعلية: فمن مجرد حروف مطلسمة ومبهمة تخلق قوة تفيض حيوية وإلهية، ويجب التنويه إلى أن التماثيل الشافية كانت تعرض في الأماكن العامة أو المقابر للحياة الأخرى مثل التماثيل الشافية التي وجدت في معابد الدلتا في أتريب وتل بسطة[1].

2. النحت البارز "النقش":

هو اصطلاح يطلق على أعمال النحت التي تبرز فيها الأشكال عن المسطحات الملساء أو المنحوتة، حيث يكون البعد المنحوت بها أقل من أي عمق آخر، وله بعدين (الطول والعرض) بقصد إنشاء موضوع يحمل دلالة فكرية[2]، وباللاتينية يعني (Relief)، وقد أُخذ هذا المصطلح من الإيطالية "ريليفيو" (Rilievo) أي "ريليفاريه" (Rilievare) بمعنى يرتفع[3]، ويتمتع هذا النوع من النحت بحرية لم يتمتع بها النحت المجسم تتركز في قدرة المثال على تشكيل العناصر منفصلة تماماً عن بعضها، ويقترب هذا الفن من التصوير الزيتي كونه يستخدم الظل والنور، كما لا يشترط سطحاً مستوياً أفقياً فأحياناً يكون السطح مقعراً أو محدباً وفقاً لشكل السطح الذي تنحت عليه[4].

وأقدم النقوش التي عُثِر عليها رؤوس الدبابيس الحجرية وألواح الأردواز التي يرجع عهدها إلى فجر التاريخ نفسه كان الغرض منها يكون دينياً فضلاً عن الزخرفي، ويبلغ عدد الرؤوس ثلاثة رؤوس: اثنان منها عليهما نقوش تمثل أهم احتفال وهو الـ"حب- سد"، أما الثالث فيصور فرعون وهو يقطع السد في احتفال فيضان النيل، وكانت النقوش البارزة نادرة في الأسرة الأولى والثانية، بيد أنها تميزت في الأسرة الثالثة بدقة الصنع ونظارة الأسلوب مثل نقوش الغرف السفلية للهرم المدرج، وهي تعد من أبدع أمثلة الفن المصري في الدولة

(1)- إيفانج كوبنج، المرجع السابق، ص ص151- 153.

(2)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص382.

(3)- نهى محمود نايل، المرجع السابق، ص46.

(4)- صبحي الشاروني، المرجع السابق، ص38.

القديمة[1]، بالإضافة إلى صور المناظر المحفورة على جدران مقصورة الأمير "رع حوتب" والتي تمثل مناظر الحياة اليومية من صيد الطيور والسمك والحيوانات.

أخذ فن النقش بعد الأسرة السادسة يضمحل وينحط باستمرار حتى أواسط عصر الأسرة الحادية عشرة حيث بلغ أقصى درجات الإنحطاط، غير أنه ابتداءً من النصف الثاني من هذه الأسرة ظهر طرازاً جديداً كان نواة لمدرسة فنية جديدة، التي أظهرت تكلفاً وتصنعاً غير طبيعيين يشوبهما في كثير من الأحيان شيء من الجفاف وعدم الإنسجام، وقد استمر الفنانون يتكلفون في نقوشهم تكلفاً ظاهراً حتى آخر الأسرة الحادية عشرة، أما في الأسرة الثانية عشرة فنجد النقوش اكتسبت دقة ماثلت بها نقوش الدولة القديمة، وتعتبر نقوش عمود سنوسرت الأول المربع الذي عثر عليه بالكرنك مثالاً لأحسن ما صنع في الدولة الوسطى[2].

أما في عصر الدولة الحديثة فقد استعاد فن النقش مجده؛ حيث جاءت الأسرة الثامنة عشر بنهضة جديدة في الفن، غير أنها لم تصل إلى المستوى العالي الذي بلغته في العصور القديمة، وأوضح مثال لتأثر هذا الفن بالتقاليد الدينية تلك النقوش التي وجدت في معبد رمسيس الثالث بالكرنك اين يظهر وهو يقتل الاعداء بيده، بينما يقف الاله آمون امامه يسلمه سيف النصر دلالة على قداسة الإنتصار الذي دعت إليه الآلهة[3] (أنظر الملحق رقم 45 ص 248) بالإضافة إلى النقوش التي تعود إلى عهد الملكة حتشبسوت في معبد الدير البحري، وأهم مواضيعها الدينية قصة ولادتها من الإله "أمون– رع".

ارتبط النحت البارز بمواضيع على علاقة بالمعتقدات الدينية؛ ففي أعماق المعابد والقبور نحتت موضوعات ذات البُنى الفكرية الدينية، ففي مثل هذه الأماكن المفعمة بالقدسية حفظت للإنسانية أشهر هذه المشاهد، والتي تتخلص بوقفات خاصة مشحونة بالروح الدينية للملوك الفراعنة إلى جوار الآلهة التي سيحظون بالخلود في عالمها الأبدي، مثل مشاهد تقديم القرابين والشعائر والممارسات الدينية، وقد انتظمت مثل هذه الممارسات والفعاليات الطقسية

(1)– مري مرجريت، المرجع السابق، ص382–383.

(2)– كمال محرم، المرجع السابق، ص149–150.

(3)– نفسه، ص 160.

تحت رعاية نظام من الكهنوت المتمرس[1]، وتُظهر أقدم النقوش الأثر الديني لهذا الفن مثل "صلاية مينا" (أنظر الملحق رقم 1 ص 204)؛ حيث مُثِل في الحقل الأول من الأعلى واحد من أهم الرموز الدينية الإلهة "حاتحور" رمز الخصب والبقاء والتجدد، فبشكل متقابل يظهر زوج من رأس هذه الإله بينهما اسم الملك بالكتابة الهيروغليفية، ما أكسب المشهد طابعاً روحياً، وكذا احتل في المشهد العلوي شكلاً رمزياً آخراً للإله حورس وكأن الآلهة باركت انتصار الملك على الأعداء[2].

وقد اقترن النحت البارز بالدين وما جاء فيه من تغيير على يد "أخناتون"، الذي رمز لقدرة الشمس التي تنشر أشعتها على هيئة أيد مبسوطة تهب الحياة وتخلق الوجود، ويظهر أثر هذا التجديد في التحول الذي مس بنائية الصور النحتية، فغدت إنسانية الطابع وبشرية النزعة، فالخوض في ملامح وتفاصيل الشكل المرئي لم يكن دقيقاً، بل نقل للوجود الإنساني بما يرضي حاجاته الروحية التعبيرية؛ حيث جاءت عبادة أتون لا تعني مجرد عبادة الشمس، بل عبادة خواصها التي تهب الحياة، فقد سعى أخناتون إلى أن يحل محل الحشد الضخم من الآلهة المصرية، إله فرد أحق غير مشخص بتمثال، وهو بمثابة علامة محسوسة لتجلي اللامرئي، وأصبح بذلك النحت البارز يختار موضوعات جديدة، ويبحث عن رموز شخصية ويحاول تصوير الحياة الروحية الفردية الباطنة[3] مثل مشاهد تعبد "أخناتون" وزوجته. (أنظر الملحق رقم 4 ص 207).

III. الفنون التشكيلية:

نقصد بالفنون التشكيلة الفنون الخطية العديمة الأبعاد مثل الرسم والتصوير والزخرفة، غير أنه لا يمكن التمييز بين فن الرسم (Darwing) وفن التصوير (Painting) عند المصريين القدماء، فقد كانا مترابطين ارتباطاً وثيقاً، ويمكن تعريف الرسم على أنه تعبير تشكيلي يستلزم عمل علامة على سطح ما، ويمكن أن يتم بعمل مجموعة من الخطوط لوصف الشيء المطلوب رسمه في وسط البيئة أو المرئيات الأخرى المحيطة به، مع تبيان

(1)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص382-383.

(2)- نعيم فرح، المرجع السابق، ص105.

(3)- نفسه، ص294-295.

علاقته بالأرض أو بأية خلفيات أخرى[1]. ويظهر امتزاج الفنون التشكيلية بغيرها من الفنون؛ فقد كان في الغالب الرسم عملاً تحضيرياً لفن التصوير الذي يقصد به استعمال الألوان في إكمال الشكل المخطوط بالرسم على حد قول شكري صادق، والذي يرى بأن المصور المصري لا يتعدى كونه مبيضاً أو ملوناً، فعندما يفرغ الحفار من عمله يأتي المصور بأدواته ويصب ألوانه داخل الحدود التي حددها له الحفار بقلمه، وتظهر مقابر بني حسن وبعض المقابر الطيبية الصور البديعة التي تمثل المصور وهو يشتغل بتلوين النقوش والتماثيل التي فرغ الحفار من عملها[2]، بينما إذا طبقت خطوات الرسم والتصوير في العمارة بمعنى على جدران المباني يصبح هذا الفن مندرجاً ضمن فن الزخرفة[3].

1.الرسم والتصوير:

كان امتزاج فن الرسم والتصوير واضح في مصر القديمة؛ فقد كان فرعاً بسيطاً لفن الحفر ذي البعدين (Two Dimensional Experssion) فرعاً أو حلية لأن الحفار المصري كان متعوداً منذ نشأة الفن على تلوين الأحجار بعد نقشها بقلم التصوير، وذلك منع تقدمه إلى الأمام ما دفع علماء المصريات يعتبرونه فناً أقل أهمية من الفنون الأخرى التي عرفتها مصر القديمة[4]، بالإضافة إلى نوع آخر من الفنون التصويرية ظهر ابتداءً من العصر الثيني هو فن الكتابة الهيروغليفية، وقد ظهرت على الحجر الرشيد تتكون من صور أشكال معينة في شكل رموز للتعبير عن العناصر الصوتية، وكونها تعتمد أساساً على قدرة الكاتب على رسم الصور، التي تعبر عن الأفكار والأصوات فإنه من الصعب التمييز بين الفن واللغة أو بالأحرى بين الرسم والكتابة[5].

ويظهر تأثير الدين على فن الرسم والتصوير خلال تطوره، فقد اقترن بالدين منذ بداياته، فالمصدر الرئيسي لأعمال الرسم يتمثل في تلك الاستكشافات والرسوم المبدئية

(1)- وليم. ه. بيك، المرجع السابق، ص59.

(2)- شكري صادق، المرجع السابق، ص149.

(3)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص321

(4)- وليم. ه. بيك، المرجع السابق، ص61.

(5)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص544.

السريعة والخطوط التجريبية التي وجدت محفوظة على أسطح بعض رقائق الجير، ولا جدال في أن أصول فن التصوير ترجع إلى فترة ما قبل التاريخ، إلى حياة الإنسان الأول الذي عاش معتمداً على صيد الحيوان، ولقد دفعته صعوبة الحصول على صيد سهل جعله يلجأ إلى القوى السحرية التي اعتقد أنها سوف تؤثر على صيده وتجعله أكثر طواعية وسهولة، وإذا ما خلق الصورة استطاع إحالتها حقيقة بفضل التراتيل، بمعنى أنه ربط بين الصورة وصاحبها برباط يصل إلى حد المصير المشترك، فمادامت الصورة كاملة فهي تمثل صاحبها كاملاً بينما إذا تصدعت تصدع وإن انمحت اختفى هو أيضاً[1].

إن تأثير العقائد الدينية الذي ألزم الفنون التشكيلية مس أيضاً الكتابة الهيروغليفية؛ فالأسماء المكتوبة كان لها تأثير سحري، وقد لاءمت أيضاً طريقة المنظور تحقيق الغرض الديني للتصوير؛ بحيث هدف إلى توضيح حقيقة الشيء وليس المظهر الجزئي فحسب، وقد التزم الفنان وتقيد بهذه القاعدة بالنسبة لصور الآلهة والملوك والأشراف، وتحرر منها العامة من فلاحين وبنائين وحرفيين[2].

أما عن التصوير في الدولة القديمة فقد بات يستخدم في المعابد، وقد بلغ شأناً بعيداً من الدقة والإتقان بدليل منظر سرب الأوز الملون بألوان طبيعية الذي كشفت عنه مقبرة "نفرمعت" بميدوم التي تعود للأسرة الثالثة[3] (أنظر الملحق رقم 23 ص 226)، على أن هذا الفن أخذ يضمحل ابتداءً من الأسرة السادسة وفي عهد الدولة الوسطى بالتدريج، حيث استقل عن النقش كونه أرخص وأوفر للوقت، وقد امتاز بالحيوية والحركة ومحاكاة الطبيعة، ومن آثارها نجد مشهد الطيور على شجرة السنط التي تقع على حافة المستنقع بخطوط متموجة، التي صورت بدقة متناهية تؤكد ما بلغه الفنان المصري في هذه الفترة[4] (أنظر الملحق رقم 46 ص 249)، غير أن الدولة الحديثة جلبت روح الحياة في فن التصوير مما يظهر من آثار معبد الدير البحري ومعبد الأقصر، بيد أن هذه النظرة لم تكن طويلة الأمد فقد

(1)- صبحي الشاروني، المرجع السابق، ص124-125.

(2)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص647.

(3)- إميل يعقوب، المرجع السابق، ص10.

(4)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص88.

عاد إلى التأخر ثانية حتى العهد الصاوي[1]، ومن أمثلة الصور والرسوم التي تعود لعصر الدولة الحديثة لوحة حقول "الیارو" التي عثر عليها في مقبرة "سن نجم" التي تعود لعصر الأسرة العشرين وتظهر مشهداً دينياً يتمثل في حياة الميت في السماء وسط المحيط الأزلي مع الإله وقيامه مع زوجته بأعمال الزراعة أمام مجموعة آلهة يتصدرها إله الشمس "رع" (أنظر الملحق رقم 47 ص 250).

وفي عصر العمارنة اعترى فن التصوير تغيير شامل، ومن أمثلة مخلفات هذا العصر صور الولائم والحفلات، المنظر الذي يمثل أميرتين صغيرتين تجلسان عند قدمي أمهما، وصور الراقصات والفتيات الصغيرات عرايا، وفيها تحرر الفنان من رسم الجزء الأسفل للأشخاص من الناحية الجانبية، فقد صور الراقصة في وضع شبه أمامي، كما تظهر أجسام العازفات من الثياب الشفافة وكذا رسم بطن قدم إحدى العازفات علاوة على تصويرها في وضع أمامي كامل على جدران إحدى مقابر ذلك العصر[2]، بالإضافة إلى محاولة فنان هذا العصر تمثيل شيء مستدير على سطح مستوٍ، بمعنى شيء ذو ثلاثة أبعاد على مسطح ذي بعدين باستعمال الظل باللون الداكن على طول ظهور الأشكال ونور ساطع على السيقان[3].

ويذهب علماء المصريات إلى أن الرسوم الجدارية وتصاوير أوراق البردي لا تخلوا من المغزى الديني، فمحتواه لم يكن بغرض الزينة والتجميل بل لتبليغ بنية متولوجية تتصل كمحتوى فكري تتمثل في الأفكار التي تفسر خلق الكون والظواهر ومولد الآلهة والإنسان[4]، وتمثل نوعاً من التأويل اللاهوتي وتمتد كاشفة عن نظم صورية لأشكال الآلهة وأشكال الملوك في مشاهد تعبدية، مثل مشاهد القربان الجنائزي الذي يقصد به تزويد الميت بغذائه

(1)- كمال محرم، **(تاريخ الفن المصري)**، المرجع السابق، ص133.

(2)- نعمت إسماعيل علام، المرجع السابق، ص130.

(3)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص392.

(4)- زهير صاحب، المرجع السابق، ص260.

المادي والرمزي في منظر المأدبة الجنائزية المتكررة ما يدل على ما كان لهذه الشعيرة من شأن[1].

وكان أيضاً إيمان المصري القديم بحياة ثانية ما حفز الفنان على تصوير الميت وسط مباهج حياته الأولى التي كان يعيشها حتى لا يحرم شيئاً مما كان له في دنياه، واعتقدوا في إمكانية تحويلها إلى حقائق تناسب العالم غير المنظور الذي سوف ينتقلون إليه بعد الوفاة، عن طريق ما يكتسبونه معها من ويقرؤونه عليها من تعاويذ السحر وتراتيل الدين، مثل مشاهد البذر والزرع والحصاد والصيد وكذا مشاهد مواكب الطقوس الجنائزية ومناظر شهود الحساب والمثول بين الآلهة[2]. (أنظر الملحق رقم 6 ص 209).

ومن ارتباط التصوير والرسم بالغرض الديني أن كان تصوير الآلهة شائعاً منذ أقدم العصور التاريخية، فقد كان الفنان المصري القديم يتخيل أن الآلهة مثل البشر، ورسم أشكالها لا تختلف عن النماذج البشرية، استجابةً إلى الشروط التي فرضها الكهنة (النسق الأكاديمي)، التي جعلتها رغم روعة خطوطها وألوانها جامدة لا تنبض بالحياة ولا تبلغ أعماق النفوس[3]، بينما في عهد أخناتون أصبح رسم أشكال الآلهة سهلاً للغاية؛ حيث جعل "أخناتون" –الذي يؤمن بالتوحيد– الإله آتون الأوحد يمثل مجرداً بدائرة قرص الشمس تخرج منها أشعة على شكل خطوط تنتهي بأيادٍ بشرية، وبما أن تطور الدين أثر على التصوير والرسم فيمكن القول بأنه لم يخرج عن النسق الديني في المحتوى والهدف[4].

حتى أن الألوان المستعملة في التصوير كانت لها دلالة دينية؛ فالأصباغ كانت تُختار وفق قواعد تقليدية لا سبيل للخروج عليها، رغم حاسة الفنان الزخرفية التي تظهر من توزيعها إلا أن المغزى من استخدامها يبقى لغرض ديني، فاللون الأخضر رمز لإزدهار الحياة في النبات ما جعلهم يعتمدون في رسم "أوزيريس" و"آمون" و"مين" باللون الأخضر كونهم آلهة الإنبات والخصوبة، بينما يرمز اللون الأسود للظلمات الممهدة لظهور النور،

(1)– محمود إبراهيم السعدني، المرجع السابق، ص59.

(2)– محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، 298.

(3)– وليم. ه. بيك، المرجع السابق، ص60.

(4)– نفسه، ص131.

الذي يأخذ لون الذهب الأصفر المادة التي تجسد الشمس الخالدة وتمنح الحياة، لذلك كان اسم الملك يكتب داخل اهليليجيات "خراطيش" على الخلفية الصفراء في غرفة الدفن، كما كره المصريون استعمال بعض الألوان كالأحمر الملعون الذي يرمز للإله "ست" حتى في الكتابة، إلا أن ذلك لم يحل دون استخدام الفنانين للألوان على غير هذا النحو في المجالات غير الدينية التي تسمح بالتحرر[1].

2.الزخرفة:

يطلق هذا الفن على الأشكال والوحدات التشكيلية التي تملئ الجدران سواء المنازل والقصور أو المعابد والمقابر، وهي في مجملها تزخر بالدلالات الدينية كالعناصر النباتية التي نالت قسطاً كافياً من التقديس من قبل المصريين القدماء، مثل زهرة البشنين والنخيل والبردي والأقحوان، (أنظر الملحق رقم 48 ص 251) وقد ملئت الحوائط الداخلية فضلاً عن الأعمدة التي تمحورت على شاكلة هذه الزهور، بالإضافة إلى صور المعبودات من حيوانات مثل العجل والثور والثعبان، والطيور مثل الصقر، دون نسيان مناظر الطقوس والممارسات الدينية وغيرها، بالإضافة لكل هذه الأشكال أضافوا رموزاً زخرفية تتمثل في إشارات هيروغليفية ذات الأثر الجمالي البالغ، بالإضافة إلى ما تحمله من دلالات دينية كون الهيروغليفية نفسها كتابة مقدسة[2].

VI.الفنون الإستعراضية:

نقصد بالفنون الاستعراضية تلك الفنون التي تعمد إلى استعراض قدرات الفنان الجسمانية مثل جمال الصوت فيما يخص الغناء[3]، ورشاقة القوام فيما يخص الرقص، وكذا اعتماد الخيال الإبداعي فيما يخص التمثيل وكلها فنون تضبطها وتحركها وصلات وإيقاعات موسيقية، وقد علم المصريون القدماء مقدار ارتباطها ببعضها البعض فمن الصعب فصل أي من هذه الفنون عن الأخرى، كما علموا مدى تأثيرها في الآداب والأخلاق وكذا مقدار تأثرها

(1)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص898.

(2)- توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص105.

(3)- المنجد في اللغة، ط11، دار المشرق العربية، بيروت، 1973، ص561.

بالدين، فاهتموا بها أشد الاهتمام، وسأحاول تسليط الضوء على جوانب هذه الفنون التي تعمل المعتقدات الدينية على تحريكها كل واحدة على حدا:

1.الموسيقى:

يقول المؤرخون وعلماء المصريات أن المجتمعات الإنسانية التي عاشت على ضفاف النيل قد تركت شواهد أثرية عديدة منقوشة أو منحوتة تدل على أن هؤلاء قد عرفوا الموسيقى وربطوها بالرقص والعبادة، فقد استخدموها فضلاً عن حفلات الترفيه والترويح عن النفس، في التربية النفسية والتعليمية، فامتزاجها بالدين ظهر في ممارسة الطقوس العقائدية والعبادات الدينية وكذا في الجنازات والأعياد، ورغم أن المصريين القدماء لم يتركوا تسجيلاً لبعض الإشارات الموسيقية أو معلومات عن طريقة العزف، إلا أنهم تركوا العديد من الأغاني المدونة الدينية والجنائزية[1].

وتبين مناظر القبور والتماثيل الصغيرة بوضوح منزلة الموسيقى المهمة في الأعياد والإحتفالات والمآدب، وقد اختص بها كل من الرجال والنساء، كما كانت من أحب مهن الحياة المدنية والدينية بما برهنت عليها الألقاب مثل ما أضفى عليها من ألقاب وتكريم على المختصين فيها، مثل المجموعة الخشبية الممتازة بسقارة والتي تعود إلى بداية الدولة الوسطى لحفلة موسيقية على شرف المتوفي (أنظر الملحق رقم 49 ص 252)، كما يصور منظر الحداد في سقارة من الأسرة التاسعة عشر، بأسلوب بليغ أنواع الموسيقى التي تصاحب الجنازات والحفلات الجنائزية، بالإضافة إلى تماثيل صغيرة تمثل موسيقيين يعزفون على مختلف الألات الموسيقية[2]. (أنظر الملحق رقم 51 ص 254)

ورغم أن بداية الموسيقى لم تكن معروفة قديماً، فقد رجح المؤرخون أن ظهورها اقترن بظهور الآلات الموسيقية وذيوع استعمالها في مصر القديمة، فقد بدأت مع ارتباطها بالموتى وتقديمها مع التراتيل والكلمات الدينية من قبل الكهنة، وترديد بعض الأنغام الحزينة تعبيراً عن الشعور بالحزن والأسى[3]، غير أنها تطورت وتقدمت جيلاً بعد الآخر فقد كانت

(1)- نعيم فرح، المرجع السابق، ص109.

(2)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص198.

(3)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص273.

هادئة رتيبة في عهد الدولة القديمة بفعل استخدام آلات موسيقية بسيطة كالطبول والآلات القرعية، ثم مالت إلى العنف والضجيج أيام الدولة الحديثة باستخدام الجنك ذو العشرين وتراً والمزمار[1] المزدوج إضافة إلى الطبول والدفوف القرعية، إلا أنها ضلت متمسكة بطابعها الخاص وذوقها الرفيع الذي أثار إعجاب الزائرين مثل قدماء الإغريق[2]. (أنظر الملحق رقم 49 ص 252).

وقد كان يستوي في حب الموسيقى العامة والخواص الرجال والنساء؛ إذ احتلت مكانة في قلوبهم على السواء وشغفوا بالنغمة العذبة واللحن الجميل، ومن أبدع صور تل العمارنة زمرة من العميان جالسين وراء بعضهم في صف يضرب أحدهم على آلة وترية من نوع العود بينما ينشد ويصفق الآخرين على النغمة (أنظر الملحق رقم 50 ص 253)، بينما يستمع الجميع لعزف العميان يقومون بقرع الأكف أثناء الغناء لضبط الإيقاع، وقد شاع أن العميان أفضل في العزف من غيرهم، وقد عرف تنظيم الفرق مراقب له مكانة سامية فقد سمي أيضاً بمراقب الحرم، ومن أسماء الموسيقيين التي وجدت في الآثار "رع حم" مراقب الحرم والموسيقى، "صفز"، "نعز"، "آيتي"، "رع مري"، "فتاح"[3]...

2.الغنـــــــاء:

لازم عزف الموسيقى المصرية القديمة في كثير من الأحيان إطلاق أصوات جميلة فيما يسمى بالغناء، وقد حفظت الآثار العديد من الأغاني على اختلاف مناسباتها؛ حيث دونت أغانٍ كثيرة على البردي أو نقشت بجانب الصور التي تملئ الجدران، ومن أثر الدين على هذا النوع من الفنون أن ظهر نوع خاص من الغناء لقب بالديني، فقد كان يردد في المعابد وأثناء الطقوس الدينية والجنائزية، أو في مناسبات الأعياد والنصر المبارك من الآلهة[4].

(1)- المزمار: عرفت المزامير بداية نتيجة تآكل القصب المجوف بفعل الحشرات، وقد لاحظ المصريون صوته الجميل بفضل الريح التي تعبر الثقوب التي أحدثتها الحشرات. أنظر: إميل يعقوب، المرجع السابق، ص39.

(2)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص155.

(3)- شكري الصادق، المرجع السابق، ص ص134-136.

(4)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص156.

إن المعلومات عن الغناء في أيام الدولة القديمة نادرة اللهم إلا القليل الذي يمكن استخلاصه من نصوص الأهرام وغيرها، مثل المقطوعات التي يمكن اعتبارها أناشيد للآلهة، أما في الدولة الوسطى فقد وجد الكثير مما يدخل في باب الأناشيد الدينية ومدح الملوك مثل ما وجد عن مدح ملوك الأسرة الثانية عشرة، بالإضافة إلى الأغاني التي كانت تلقى في الولائم التي يقيمها أهل الميت عند قبره مثل أغنية "الضارب على العود" التي بقيت محبوبة حتى في عصر الدولة الحديثة، وقد كانت كثيراً ما تُدون على المقابر طلباً في التمتع بالحياة من بهجة وسرور[1].

ومن أمثلة الأغاني الدينية التي عرفها المصريون القدماء "نشيد النيل" الذي لم يختص بمناسبات خاصة مثل أناشيد الآلهة، وإنما هو تمجيد وتعداد لأفضال النيل على مصر، وكذا نشيدي آمون وأخناتون[2]، ومن ذلك نجد أن أثر الدين على هذا النوع من الفنون يظهر في اقترانه بالطقوس الدينية مثل إلقاء هذه الأناشيد في المناسبات الدينية مثل عيد الفيضان واعتلاء الملك العرش، بالإضافة إلى أن التغزل بفضائل الإله يضفي في نفس المتعبد رهبة وخشوع ما يجعل هذه الأناشيد تحقق غرضاً دينيا باعتبارها أشبه بالتراتيل السحرية.

3. الرقص والتمثيل:

عرفت مناظر الرقص في مصر القديمة منذ فجر الحضارة؛ حيث عُثر على رسوم وتماثيل لرجال ونساء يرقصون تعود لحضارة نقادة، وفي الأغلب كان الرقص يلازم الموسيقى فبمجرد ظهور الراقصين أو الراقصات في أحد المناظر، فإن ذلك يعني وجود عدد من العازفين يتكامل بهم المنظر[3]، وقد تغلغل في حياة المصريين طوال تاريخهم القديم وعرفوا منه أشكالاً وأنماطاً عديدة حسب المناسبات: فنمه الرقص الإيقاعي مع التصفيق والرقص الرياضي، وكذا رقص المحاكاة لمظاهر الحياة العملية الذي يدخل في مصاف

(1)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص76.

(2)- نفسه، ص71.

(3)- وليم. ه. بيك، المرجع السابق، ص131-132.

التمثيل، إضافة إلى الرقص الحربي والرقص الديني[1]، ومن هذا الأخير نلمس أثر الدين على هذا النوع من الفنون بأن شكل ركناً من أركان الطقوس والشعائر الدينية؛ فلا تخلوا مناسك الدين في رحاب المعابد من منظر من مناظر الرقص الذي يؤديه الرجال والنساء فضلاً عن الملوك، فقد كانوا بذلك يمثلون ويعبرون عن بعض أحداث الماضي البعيد[2].

فالرقص عند المصريين القدماء –فضلاً عن كونه وسيلة ترفيه ولهو– كان وسيلة عبادة وشكر للإله كمظهر من مظاهر التعبير عن سرورهم وامتنانهم بما انعم عليهم من نعم، كما عدوه طقس ضروري لتشييع جنازة الميت؛ فقد آمنوا بأن الرقص لروح المتوفي يدخل السرور في قلبه ويطرد الأرواح الشريرة التي تؤذيه وتزعج سكون روحه، حتى أن بعضهم كان يوصي في حياته بعدم إغفال الرقص في تشييع الجنازة[3]، وكانت النسوة المشتركات في الرقصات يسمون بـ"المووا" الذين يمثلون أسلاف الملك المتوفي من ملوك "بوتو" قبل توحيد مصر، يقرعن الطبول ويتمايلن وفق ضربات الدفوف ويلوحن بالإغصان لطرد الأرواح الشريرة التي تعيق سير الموكب[4]، كما كان يدخل في طقوس واحتفالات أخرى؛ حيث كان أي تمثال كبير وإقامته في موضعه تقتضي إشراك مجموعة من العازفين والراقصين[5].

وقد كان المثالون يقومون برقصات إيحائية تدخل في نسق فن التمثيل الذي لم يعرفه المصريون القدماء بالمعنى المعروف في الوقت الحالي، فبداياته لم تكن سوى طقس ديني يقوم به الكهنة في مناسبات خاصة؛ حيث يهدف الراقصون إلى أن يحاكوا حركات الحيوانات أو النباتات أو الظواهر الطبيعية، بهدف استمالة الحيوانات أو استحضار ظواهر طبيعية معينة كاستنزال المطر بغية الحصول على حصاد وفير، مثل طقوس الإخصاب التي كانت ضرورية لإحداث الدورات الطبيعية لاستنزال المطر، ورقصات تمثيلية تصور الحوادث التاريخية أو قصص الحياة وأساطيرها ومظاهرها المختلفة وهي أشبه اليوم بالباليه او

(1)– نعيم فرح، المرجع السابق، ص109.

(2)– سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص453.

(3)– محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص159.

(4)– سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص276.

(5)– وليم. ه. بيك، المرجع السابق، ص132.

اللوحات الحية، ومن خير أمثلة هذا الرقص ذلك المنظر الذي مثل على جدران إحدى مقابر "بني حسن"؛ حيث رمزت فتاة واقفة باسطة ذراعيها إلى حركة الريح، بينما ترمز الفتاتان المائلتان أمامها بانثناءاتهما على النباتات المتمايلة بفعل الريح، كما وجدت أيضاً صور لرجال يقلدون في رقصهم حركات الكلاب وهي تتأهب للمطاردة أو قلدوا بأذرعهم قرون البقر[1].

وتظهر تمثيليات أخرى تساهم فيها الآلهة المرتبطة بقوى الطبيعة مثل "أوزيريس" إلا إله الخصب الذي كان يحتفل بموته دلالة على موت الطبيعة ومن بعثه إحياءها من جديد، برقصات في مسرحية دينية تتكون من ثمانية فصول، بالإضافة إلى التمثيلية التاريخية التي كانت تُمثل في "معبد إدفو"، والتي تصور قصة الحرب بين الإله "حورس" وعمه "ست" وقد انتهى بانتصار حورس وتتويجه ملكاً على البلاد[2]، مثل رقصة الملك وهو يقبض بيده اليسرى على ناصية العدو راكعاً أمامه، بينما ارتفعت يده اليمنى لتحطيم رأس العدو، والتي تشبه رقصة الملك مينا[3].

وتظهر تمثيليات أخرى لم تكن دينية المغزى إلا أنها جاءت بغرض ديني؛ فقد مثلت داخل القبور لتكون شاهدة على ما عاشه المصري القديم، ولتكون دليلاً لحياة الروح في العالم الآخر، مثل الرقصة التمثيلية التي صورت ثلاث رقصات ارتدت إحداهن ملابس النساء وقد مثلت في وضع هادئ، وكأنها تنصت للراقصتين الأخرتين اللتين ارتديتا ملابس الرجال وأخذتا موضعاً مناسباً يرمز إلى مناجاة الفتاة الواقفة أمامهما في تسابق لنيل ودها[4].

(1)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص275.

(2)- سعدية غنيم، **الفنون المسرحية عند البدائيين**، مجلة الثقافة، السنة الرابعة، العدد37، أكتوبر1976، ص117.

(3)- سمير أديب، **(موسوعة الحضارة المصرية)**، المرجع السابق، ص275.

(4)- محمد شفيق غربال وآخرون، المرجع السابق، ص158-159.

V. الفنون التطبيقية:

عُرف هذا النوع من الفنون باسم الفنون الدقيقة، أو بمصطلح الفنون الصغرى كونها لم ترق إلى درجة الفنون السابقة كما لا يمكن تصنيفها ضمن أي منها، غير أنه لا يمكن تجاهل قيمتها الفنية، لما كان لها من رموز تنم عن الدقة الفنية، و للأهمية الكبيرة التي نالتها في الحضارات القديمة لاسيما المصرية منها، وتشمل هذه الفنون القطع المصنوعة بطريقة دقيقة من المعادن كالحديد والنحاس والذهب، والأحجار والصدف كالأواني والحلي والأسلحة والتماثيل والآلات الموسيقية، غير أنها أصبحت اليوم حرف وصناعات.

وفي الحقيقة لو أُتيح استعراض كل الفنون التطبيقية التي ربطها المصريون القدماء لما كان من المستطاع إحصاءها، وقد جاءت هذه الفنون بغرض المنفعة والزينة بالإضافة إلى الغرض السحري أو الديني لما ظن فيها من قيم سحرية، وبالتالي جاءت أغلب هذه القطع الفنية لخدمة الدين وشعائره، إذ اعتاد المصريون القدماء على دفن العديد من هذه القطع الفنية مع الميت، كما كشفت الآثار على العديد منها محفوظة في المعابد، لاستعمالها في الإحتفالات والشعائر الدينية مثل وضع البخور لطرد الأرواح الشريرة[1]، ومن بين الفنون التطبيقية التي عرفها المصريون القدماء ما يلي:

1. الحلي والمجوهرات:

عُرف هذا النوع من الفنون بفن الصياغة، وقد كانت عناية المصريين به منذ بداية التاريخ، وقد استخدم المصريون المعادن النفيسة في صناعة الحلي منذ عصر ما قبل التاريخ، فقد عثر على أساور وخواتم ودلايات ذات أشكال بسيطة مصنوعة من الحجر أو من عظم أو من عاج أو حتى من طين، في مقابر العصر الحجري الحديث في الفيوم وفي "مرمدة بني سلامة" التي ترجع إلى الألف الخامس والرابع قبل الميلاد، وفي حضارة البداري عثر على أكاليل للرأس أو أحزمة للوسط مصنوعة من الجلد[2].

(1)- نعمت اسماعيل علام، المرجع السابق، ص153-154.

(2)- زاهي حواس، المرجع السابق، ص7.

غير أن أنماط هذه الفنون قد اختلفت باختلاف العصور التاريخية، فقد ظهرت طريقة التطعيم –منذ الأسرة الأولى– الذي كان يتم بعجائن أو أحجار كريمة ملونة، وقد استخدم فيها الذهب أحياناً والنحاس في الأحايين الأخرى، وكانت الأقراط والعقود تصنع من الحجارة الملونة المشذبة[1]، وتشهد الأساور التي وجدت في مقبرة الملكة "نيت حتب" على براعة الصنعة الفنية وجمال الزخرفة، وتظهر الأميرة في تمثالها مع الأمير "حوتب" بشريط له حلية من أزهار اللوتس يطوق رقبتها (أنظر الملحق رقم 29 ص 232)، كما ضم صندوق الملكة "حبت حرس" –أم خوفو– على عشرين قطعة من الفضة المرصعة بالحجارة الكريمة، منها قطعة تشهد ببراعة الخيال حيث تكونت على هيئة فراشات بسطت أجنحتها[2]، غير أن الفنون اضمحلت في أواخر الأسرة السادسة لما شاب تلك الفترة من عدم الأستقرار السياسي.

وقد ارتفع مستوى صياغة الحلي في عهد الدولة الوسطى؛ حيث تميزت بمجموعة فريدة من الحلي الذهبية المطعمة بالأحجار الكريمة عثر عليها في دهشور واللاهون، ولدقة صياغتها وجمالها صرح بعض الباحثين بأنها تفوق كثيراً حلي الملك "توت عنخ آمون"، ومن أجمل ما عثر عليه تاج الأميرة "خنمت" إبنة الملك "إمنمحات الثاني"، (انظر الصورة 2 الملحق رقم 54 ص 257) وقلادة الملك "إيتا"، كما تعتبر القلادات والصدريات الذهبية التي عثر عليها في قبر الملك "سنوسرت الثاني" (أنظر الصورة 1 الملحق رقم 54 ص 257) التي عثر عليها في دهشور مصنوعة من لوح ذهبي مخرم ومرصع بأحجار الزبرجد والعقيق واللازورد، والتي كانت من أجمل المصوغات الذهبية في تاريخ الفن المصري القديم[3].

وقد جاءت الحلي الخاصة بالدولة الحديثة متطورة في صياغتها وزخرفتها عن فنون الدولة الوسطى، وأكثر حليها كانت من الذهب المزخرف بنقوش أو المرصع بأحجار شبه كريمة، وفي نهاية هذه الدولة كثر تطعيم المعدن بمعدن آخر[4]، وتمثل مجموعة الآثار التي

(1)– عفيف بهنسي، المرجع السابق، ص69–70.

(2)– محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص98.

(3)– نعمت إسماعيل علام، المرجع السابق، ص105.

(4)– ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص1062.

عثر عليها في مقبرة "توت عنخ آمون" أحسن مثال لدراسة فنون هذه الفترة، ومن أهم ما عثر عليه أقراط من الذهب المرصع بقطع صغيرة من الزجاج، والتكوين الزخرفي للأقراط تتألف من دائرة صغيرة بداخلها حيتان من حيات الكوبرا المقدسة لحماية الملك، كما تظهر الصدرية من الذهب المطعم بالأحجار الكريمة والنصف كريمة، يتوسطها الجعران المجنح وعلى اليمين الإلهة "نفتيس" وعلى اليسار الإلهة "إيزيس"، (أنظر الملحق رقم 53 ص 256) بينما يظهر من الأعلى نقش هيروغليفي من كتاب الموتى لمساعدة الملك عند المحاكمة في العالم الآخر، وفي الطرف العلوي للقلادة نجد قرص الشمس المجنح، أما عن النصوص المكتوبة بين جناحي الجعران والتي تبدوا على شكل وصلات بين عناصر التكوين الزخرفي فقد كانت تمثل بعض أسماء الملك بعد موته وتعهدات الإلهتين بحمايته، ويرمز التكوين في مجمله إلى تحول الملك بعد موته إلى قرص الشمس الوليد والمحمول على أجنحة إلى السماء[1].

وقد تعدت وظيفة الحلي والمجوهرات الحرص على المظهر الجمالي الخارجي (الزينة) إلى الغرض الديني البحت؛ حيث وصل بها إلى حد الاعتقاد باحتوائها قدرات سحرية فاعلة، كانت تحفظ لابسها وتحميه من الأرواح الشريرة، بل وتوقف تأثير السحر ضده مثل التمائم التي تعطي حاملها قوة وبركة وحسن طالع حسب العقيدة التي يعتنقها ولذلك فإن الحلي لها قوة التميمة السحرية[2]. (أنظر الملحق رقم 55 ص 258)

ويظهر تأثير الدين في الزخارف التشكيلية للحلي المصوغة، مثل الرموز الدينية التي تحلي قلادة "سنوسرت الثالث" فقد كتب اسم الملك بثلاث علامات هيروغليفية هي قرص الشمس وشمس المشرق والجعل "رع خع خبر"، مثبت على كلى الجانبين الصقر ذو التاج المزدوج وهو جاثم على رمز هيروغليفي يرمز للذهب، ويلتف خلف كل صقر الثعبان المقدس "الصل" حول قرص الشمس كالحلزون، ويحمل على رقبته علامة الحياة "عنخ"، (أنظر الملحق رقم 53 ص 256) وتظهر أيضا الدلالات الدينية على حلية أخرى تمثل

(1)- محمد سلامة شويكار، المرجع السابق، ص232-233.

(2)- زاهي حواس، المرجع السابق، ص7.

صقر يغطي بجناحيه المبسوطتين وفيها الخرطوش الملكي يتوسط الشكل ويحيط بجانبيه حيوان خرافي له رأس وأجنحة وجسم سبع يسحق أعداءه بقدميه[1]، أشبه بالحيوان الذي يلتهم قلب المذنب في المحاكمة الأوزيرية، وبالإضافة إلى احتواء المصوغات على رموز دينية كان أيضاً من تأثير التقاليد الدينية أن ارتبطت بمعتقد الحياة بعد الموت فوجهت لخدمة الميت في حياته الأخرى ليعيشها وسط المباهج التي عاشها في حياته الأولى أو حلم بأن يعيشها.

2. الأوانـــــــي:

ترجع صناعة الأواني في مصر القديمة إلى العصر الحجري الحديث الذي تميَّز بصقل الأدوات الحجرية وتعدد أنواعها بالإضافة إلى معرفة صناعة الفخار، حيث تميَّز فخار "مرمدة بني سلامة" الأسود بالخشونة وبساطة الأشكال ما يتناسب ومتطلبات الحياة، بينما تميَّز فخار "دير تاسا" المصقول باللون الأحمر ذو الحواف السوداء، وقد اهتم أهل البداري بالإرتقاء بصناعة الفخار والعناية برقة جدرانه وزخرفته، أما عن أواني عصر ما قبل الأسرات فقد وجدت مجموعة هائلة منها مختلفة الأنواع، تميّزت بالفخار الأحمر المصقول والفخار ذي الحواف السوداء، وكذا الفخار ذو الرسوم البيضاء المتقاطعة[2]، ثم أعقبها ظهور أواني ذات ألوان فاتحة عليها رسوم لسفن وبيوت ورجال وما إلى ذلك، وقد حملت في ثناياها دلالات دينية حيث ساهمت في تخليد الآلهة كما وُجِهت للأغراض الجنائزية[3]. (أنظر الملحق رقم 56 ص 259)

وكذلك ظهرت فخاريات بأشكال ذات سطوح حمراء صقيلة أو خشنة وأحيانا تكون بمقابض للتعليق[4]، إلى جانب الأواني الحجرية؛ حيث كان الصانع المصري يعتني باختيار الأحجار الجميلة كالمرمر والشست والديوريت، وقد تفانى في صقل سطوحها وإبراز جمال ألوانها، كما لم تخل من النقوش إلا فيما ندر بما يحفظ لها جمالها الطبيعي الهادئ، ويظهر

(1)- محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص98-99.

(2)- سمير أديب، **(تاريخ وحضارة مصر)**، المرجع السابق، ص13-19.

(3)- أحمد رزقانة، المرجع السابق، ص129.

(4)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص542.

الأثر الأكبر في أن الملوك كانوا يزودون مقابرهم بالعدد الأوفر من الأواني، وكذا الأشراف وكبار الموظفين، بل إن أفقر المقابر لم تكن تخلوا من إناء حجري على الأقل[1].

واصل المصريون استعمال الحجارة في صناعة الأواني، فاعتمدوا على الأردواز والديوريت مثل أواني العهد الثيني، وكذا في عصر الدولة القديمة فقد عُثِر في دهاليز هرم زوسر على اكثر من ثلاثين ألف إناء حجري من مختلف المواد[2]، كما خلفت الأسرة الرابعة أواني من الفخار في أشكال أنيقة من عجينة مرجانية اللون براقة، ثم أخذ الخزف الملون يشيع في الأغراض الفنية فظهرت ألوان مختلفة كالبنفسجي والأخضر والأزرق[3]، ومن الدلالة الدينية لهذه الصناعة النقوش التي جاءت بها على شكل علامة الإتحاد يحيط بها رمز الوجهين البحري والقبلي للتعبير عن اتحاد القطرين تحت حكم ملك واحد هو "توت عنخ آمون"، وقد كانت مخصصة لوضع الزيوت الثمينة والطيوب والدهون[4]، بينما ظهرت أواني النذور التي كانت تترك في أماكن مقدسة، وهي تحمل على جنباتها زخارف من نقوش لمناظر الآلهة[5].

3. الأثـــــاث:

كانت صناعة الأثاث عند المصريين القدماء مزدهرة، وما بقي من أجزاء بعض قطع الأثاث من أواخر عصر ما قبل الأسرات وبداية عصر الأسرات يشير إلى ما بلغته هذه الصناعة، وقد وصلت في الدولة القديمة لدرجة عالية من الدقة، حيث اُستخدم الأثاث على اختلاف أنواعه مثل الكراسي والخزائن والصناديق وتوابيت الموتى والأَسِرَة[6]، وقد كَثُر

(1)- أحمد زرقانة، المرجع السابق، ص128.

(2)- ر. أنجلباخ، المرجع السابق، ص326-327.

(3)- ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص1038.

(4)- محرم كمال، **روائع الآثار في مصر الفرعونية**، مجلة سومر، المجلد14، ج1و2، مطبعة الرابطة، بغداد، 1958، ص18.

(5)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص212.

(6)- يونس خنضر، **تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور**، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2000، ص21.

استخدام الأسَرِةَ حتى غدت أهم القطع، فمنها ما صنعت أرجله على شكل أرجل ثور (أنظر الملحق رقم 57 ص 260)، ويدل ما حفظ من أثاث الملكة "حتب حرس" على مهارة الصنع والتحلية[1]،

وقد اُستخدمت أنواع عديدة من الأخشاب كانت تغطى بصفائح من الذهب أو تطعم بالعاج أو بالقاشاني الملون أو يدهن بالطلاء أو ينقش، منها الصناديق الثمينة التي صنعت من الأبنوس والعاج، منها الصغيرة الحجم لحفظ الخواتم الذهبية والحلي، وقد كانت مستطيلة الشكل ولها غطاء مقبب وأرجل، مثل صندوقان حليت جوانبهما بمناظر ملونة تمثل الملك في معاركه ورحلاته للصيد[2].

وقد خلفت الدولة الوسطى الكثير من التوابيت الحجرية (أنظر الصورة 1 الملحق 60 رقم ص 263) إلى جانب التوابيت الخشبية (أنظر الصورة 2 الملحق رقم 60 ص 263)، مثل تابوتي "كاوية" و"كمسية" التي عثر عليهما في معبد "منتوحتب" بالدير البحري، كما ظهرت في نهاية الأسرة الثانية عشر توابيت آدمية مثل توابيت مجموعة الملوك الذين أطلقوا على أنفسهم اسم "إنيوتف" المصنوعة من الخشب المغطى بطبقة من الجبس الملون، وتمثل زخارفها الغريبة جناحي رخمة يضمان الجسم الذي صور وجهه على قناع يحمل قسمات الميت المسجى في التابوت، وقد أطلق على هذا النوع اسم التابوت الريشي[3].

بينما في عصر الدولة الحديثة فإنه لا يمكن الحكم على أثاث هذه الفترة إلا من الأرائك والأسرة، كون الصناديق لم يتغير شكلها منذ الدولة الوسطى، فقد ضم الوجه إلى التابوت الذي على شكل مومياء في الوقت المناسب، وكان الوجه يدهن بالطلاء ويلون ليمثل الحياة، حتى أن العين تطعم غالباً بالحجر الجيري الأبيض[4]، في حين اعترى شكل الأسرة والمقاعد تغييرات بأن تعقد شكلها، وقد حوت رسوماً وزخارف ذات دلالات دينية (أنظر الصورة 2 الملحق رقم 57 ص 260)، مثل صور الإله القزم "بس"، والإلهة فرس النهر

(1)- أحمد زرقانة، المرجع السابق، ص126.

(2)- عفيف بهنسي، **(تاريخ الفن في العالم)**، المرجع السابق، ص71.

(3)- ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص406.

(4)- مري مرجريت، المرجع السابق، ص377-378.

"تاورت" التي تعمل على إبعاد الأرواح الشريرة أثناء الاستغراق في النوم، كما كانت الأسرة في بعض الأحيان تطوى وتنتهي أعوادها المعترضة برؤوس بط وبجع، ثم تقلد أحياناً تقلد أجزاءها السفلية في كثير من الأحيان جسمي أسد مع تبسيط الرسم، كما يزدان الظهر والمسندان عادة بزخارف من مواد مختلفة مطعمة ورسوم مفرغة[1]، مثل الأسرة التي وجدت في قبر "توت عنخ أمون" وكرسي الملك الموشي بالذهب[2] (أنظر الصورة 1 الملحق رقم 58 ص 261)، وتتأكد الدلالة الدينية من هذه الصناعة في توجهها بالدرجة الأولى للخدمة الجنائزية، بدليل وجودها في المقابر والمعابد لضمان راحة الآلهة.

(1)- يونس خنضر، المرجع السابق، ص21.

(2)- محرم كمال، **(روائع الآثار)**، المرجع السابق، ص19.

خاتمة

برز الدين في الحضارة المصرية القديمة بشكل ملفت جداً لدرجة أنه مسّ جميع نواحي الحياة، بل وطبع حياة المصريين القدماء بطابعه؛ حيث يظهر على كل ما أنتجه المصري القديم من تراث فني تأثير الدين، فالأحداث والأنشطة سطرتها الآلهة لتكون نموذجاً للبشرية، كذلك حال الأنشطة الإنسانية مثل الفن، فهذه الأنشطة عبارة عن أنماط أولية فعلتها الآلهة وأصبحت فعلاً إنسانياً يكرر فيه الإنسان عمل الآلهة أو عملاً يرضيها، ويرتبط نجاح المجهود الإنساني أو فشله، بمدى قربه أو بعده من هذا النموذج الذي وضعته الآلهة، ومن أهم نتائج هذا الاعتقاد والتي برزت في الفن المصري القديم، أن الفنان كرَّس جهده في تحويل أهم معتقداته إلى عمل فني مقدس.

وبما أن الأفكار الدينية هي أفكار ذاتية بمعنى أن الوعي الديني جزء من الجانب الذاتي للوعي الإنساني، فالفنان المصري القديم عمل على نقل الأشياء الموضوعية والتي تتسم بطابع ذاتي كما عمل على تجسيد المفاهيم الدينية الذاتية، وقد يحدث ذلك في مجال التعبير الذاتي فقط مما يجعل العمل الفني يتسم بطابع ديني فقط ويعني ذلك أنه خلق فناً دينياً، فالفن الديني حقيقة تاريخية وقد تطورت أشكاله وأهميته ودوره تحت ظروف مختلفة، ففي الفن الديني لا تتجسد فقط الأفكار الدينية والذاتية للفنان وللمشاهد، بل ينعكس أيضاً في هذا الشكل أو ذاك الواقع الأساسي الموضوعي وظواهره، وقد حاولت في هذه الدراسة إلقاء نظرة على العلاقة التي تربط الدين بالفن المصري القديم، ومن ذلك خرجت ببعض الاستنتاجات من الموضوع:

– ليست الإحصاءات الدينية مما يوثق بها دائماً ولا يمكن في أية حال أن تكشف عما إذا كان إتباع دين معين حقيقياً أم اسمياً، وذلك راجع إلى أن تفسيراتها مجرد افتراضات غالباً ما تختلف فيها النظريات، غير أن هذه الاختلافات تعمل على فتح آفاقاً جديدة للبحث.

– تطَوَّر الدين المصري القديم من النظرة الساذَجة للمظاهر الطبيعية، وتعدد المعبودات بتعدد الافتراضات والأفكار الفلسفية إلى البحث على توحيد هذه الأخيرة في قوة واحدة تسيطر على الكون، واقترب في هذه النقطة من الديانات السماوية التي دعت في مجملها إلى التوحيد في

الوقت الذي شاع فيه التعدد والشرك، كما أن دعوة التوحيد التي جاءت على يد أخناتون لاقت نفس ما لاقته الديانات السماوية من رفض؛ حيث عارضها كهنة آمون واستطاعوا القضاء عليها بعد موت أخناتون.

– إن الآلهة المصرية كما تصورها المصريون القدماء ما هي إلا كائنات من إبداع خيالهم، ورغم أنهم منحوها صفات الآدمية إلا أنهم جعلوها تعيش وتحيى في مرتبة عالية تختلف عن المرتبة الدنيا التي يتواجد بها الإنسان، وألبسوها زياً خاصاً بقدر ما كان لها من قداسة.

– تقترب الديانة المصرية القديمة في نظرتها لليوم الآخر من الدين الإسلامي؛ حيث آمن المصريون القدماء بأنهم سيعيشون حياةً أخرى بعد الموت، غير أنها تتميز بالخلود مقارنة بالحياة الدنيا التي عاشوها قبله، فعملوا على تشييد المقابر الفاخرة وحفظوا الجثث من التلف بالتحنيط، كما حرصوا على إبعاد غرفة الدفن عن الأخطار التي تحول دون راحة الميت، متَلهم متَل المسلمين المسخرين في حياتهم الدنيا للعبادة طمعاً في الجنة، كما ورد في قوله تعالى :﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴿٥٦﴾﴾ [سورة الذاريات الآية 56]، ويتجلى من مظهر المحاكمة أمام إله الموتى عند المصريين اعتقادهم بأن أعمالهم كفيلة بتبرئتهم يوم الحساب والبعث، كذلك الأمر عند المسلمين اللذين يحصدون في حياتهم الحسنات التي تؤمن لهم العيش الخالد في الجنة، وتبعدهم عن النار.

– اعتقد المصريون القدماء بالحياة ما بعد الموت على نقيض سكان ما بين النهرين الذين عملوا على الاستمتاع بمباهج الحياة الدنيا، ولم يؤمنوا بحياة أخرى بعد الموت بل واعتبروا الموت الحد الفاصل لحياة الإنسان.

– يُعتبر الفن مقياساً حضارياً لرقي المجتمعات، لذلك فهي تعتمد اليوم على إنتاجاتها الفنية كوسيلة لإبراز مستواها الثقافي، كذلك هو حال مخلفات المصريين القدماء الأثرية التي تُبرز تعرفهم على مختلف الفنون المترجمة للرقي الحضاري الذي بلغوه.

– عملت مقومات الحضارة المصرية على دفع الفنون المصرية للازدهار الذي بلغته، فقد ساعدت البيئة المصرية البسيطة على بساطة الفن، وبانفتاح المصريين على العالم الخارجي

ودخولهم في علاقات مع شعوب الجوار، حصلوا على فرصة التعرف على فنون الغير وبالتالي التأثر والتأثير الذي يظهر في المنحوتات الإغريقية التي أخذت استقامة التماثيل المصرية.

– بقدر ما كان يجدُّ على الدين من جديد كان تجدد الفن المصري القديم، فقد عاش هذا الأخير دون الخروج عن النهج الديني المرسوم، وهكذا عثر هذا الفن في مجموعه على نمط تشكيلي عاش عليه عمره لا ينحرف عنه في مسيره إلا نادراً، وكل ما جاء من خروج على هذا الخط الرئيسي مما قد يبدوا جديداً لم يكن غير تفريع عن الأصل، إذ لم يكن هناك تعارض بين المهام الدينية والفن.

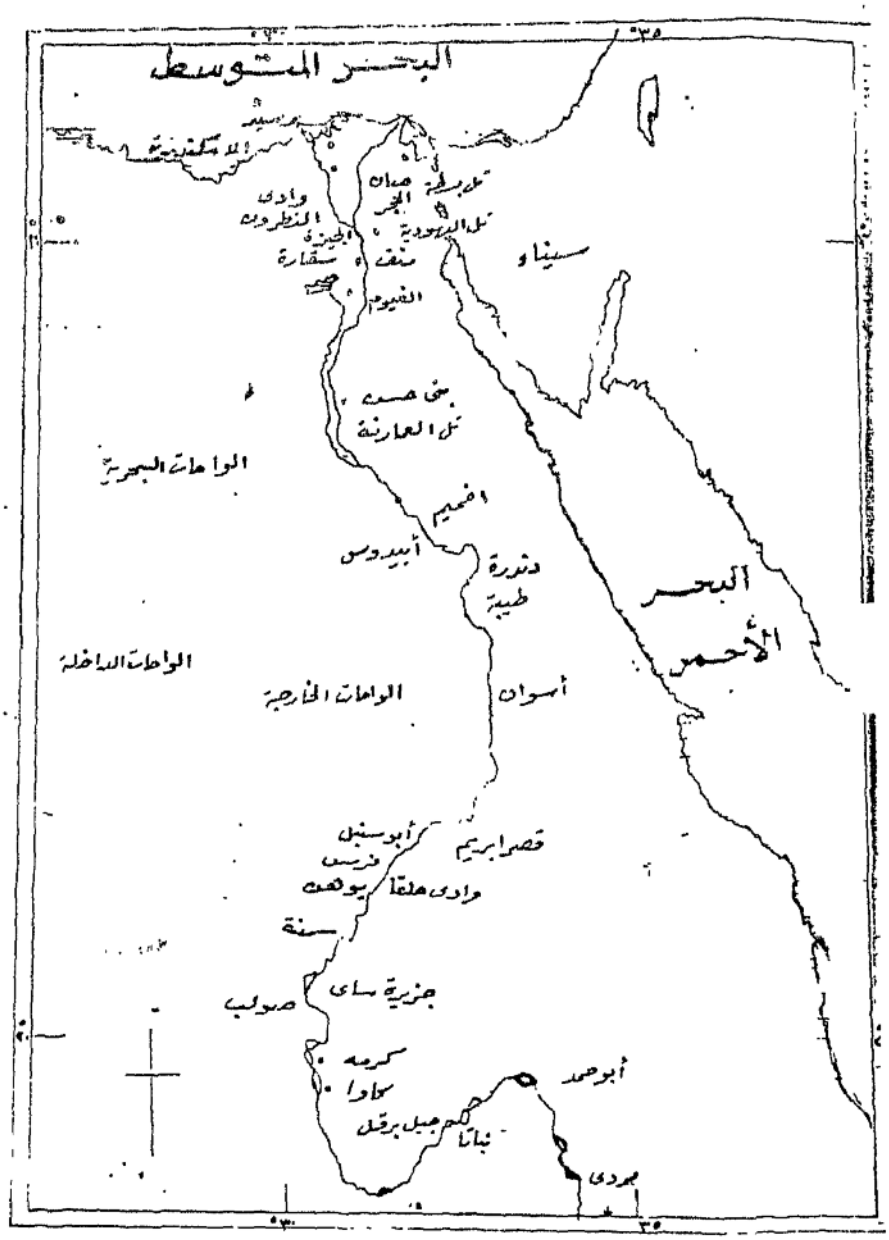
– ظل الفن في مراحل تطوره ملازماً للدين والتغيرات التي تحدث على مستواه، بدليل ما حدث من تغيير في عهد أخناتون من الصفات المميزة ما تختلف به عنها في العهود السابقة؛ فقد دفع هذا الأخير فنانيه إلى تمثيله على النحو البادي في صوره وتماثيله، وبما أن الفن القديم بتحفظه وتقيُّدِه بالأوضاع والمواضيع التقليدية المتوارثة كان في خدمة العقائد القديمة المتزمتة، فقد كان لابد للدعوة الدينية الجديدة من فن جديد يحقق أغراضها ويتماشى مع مبادئها، وإذا كانت العقائد الدينية القديمة وما صاحبها من تقاليد فنية قد ضيقت الخناق على المشاعر والوجدان، فقد غالت الدعوة الدينية الجديدة وما لازمها من اتجاه فني جديد في التحرر من تلك العقائد والتقاليد، بمعنى أن أخناتون حمل لواء الفن الجديد كما حمل لواء العبادة الجديدة.

– اقترن فن النحت بالدين حيث استقر نتيجة استقرار مذاهبه، كما أخذ من قداسة الهدف الذي وجدت من أجله وضعية خاصة للتماثيل التي تخدم بالدرجة الأولى أغراض الخلود والآخرة أكثر من العرض على الملأ والتقلد بأوضاع دنيوية مؤقتة عارضة، إذ جرت تقاليد فن النحت على ما جرت عليه تقاليد فن الرسم والتصوير سواء بسواء، فشاركتها دلالات الخلود وحب البساطة والوضوح كما شاركتها وسائل التنفيذ.

– يظهر تأثير الدين على الفنون التشكيلية في تخصيصها لخدمته، فالهيروغليفية أخذت قدسيتها من اسمها –الخط المقدس–، كذلك حال التصوير الذي جاء بهدف جنائزي محض، كون التصاوير التي ملئت المقابر جاءت لتتعرف الروح على الحياة الأولى التي كان الميت يحياها، وليعيش حياة ثانية سعيد ومليئة بالمباهج، وقد اقترنت الخطوط التي زينت المعابد فيما يسمى بفن الزخرفة بالجانب الديني، فقد كانت تحمل في داخلها دلالات دينية كأشكال النباتات المقدسة التي تجسدت في الأعمدة.

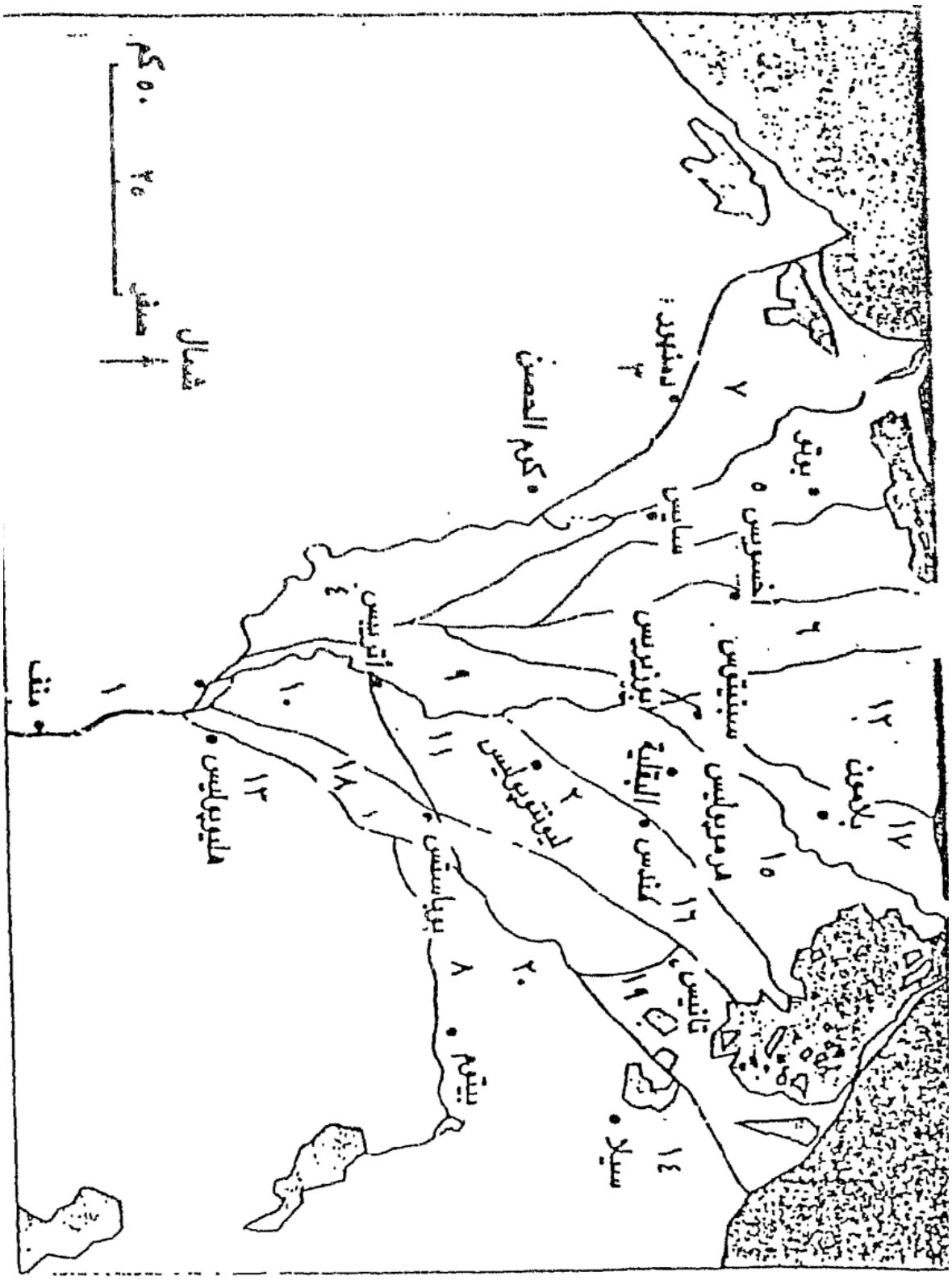
– كان ارتباط الدين بالفنون الاستعراضية بارزاً؛ إذ لم يخلُ أي طقس ديني من الموسيقى والرقص والغناء حتى في تشييع الجنازة الذي تطبعه اليوم مظاهر الحزن والأسى، كونهم اعتقدوا أنه يطرد الأرواح الشريرة ويدخل السعادة والفرح لقلب المتوفي، كما تجدر الإشارة إلى فن التمثيل الذي اقترن بالأعياد التي كان يُعاد فيها تمثيل الأساطير.

الملاحق



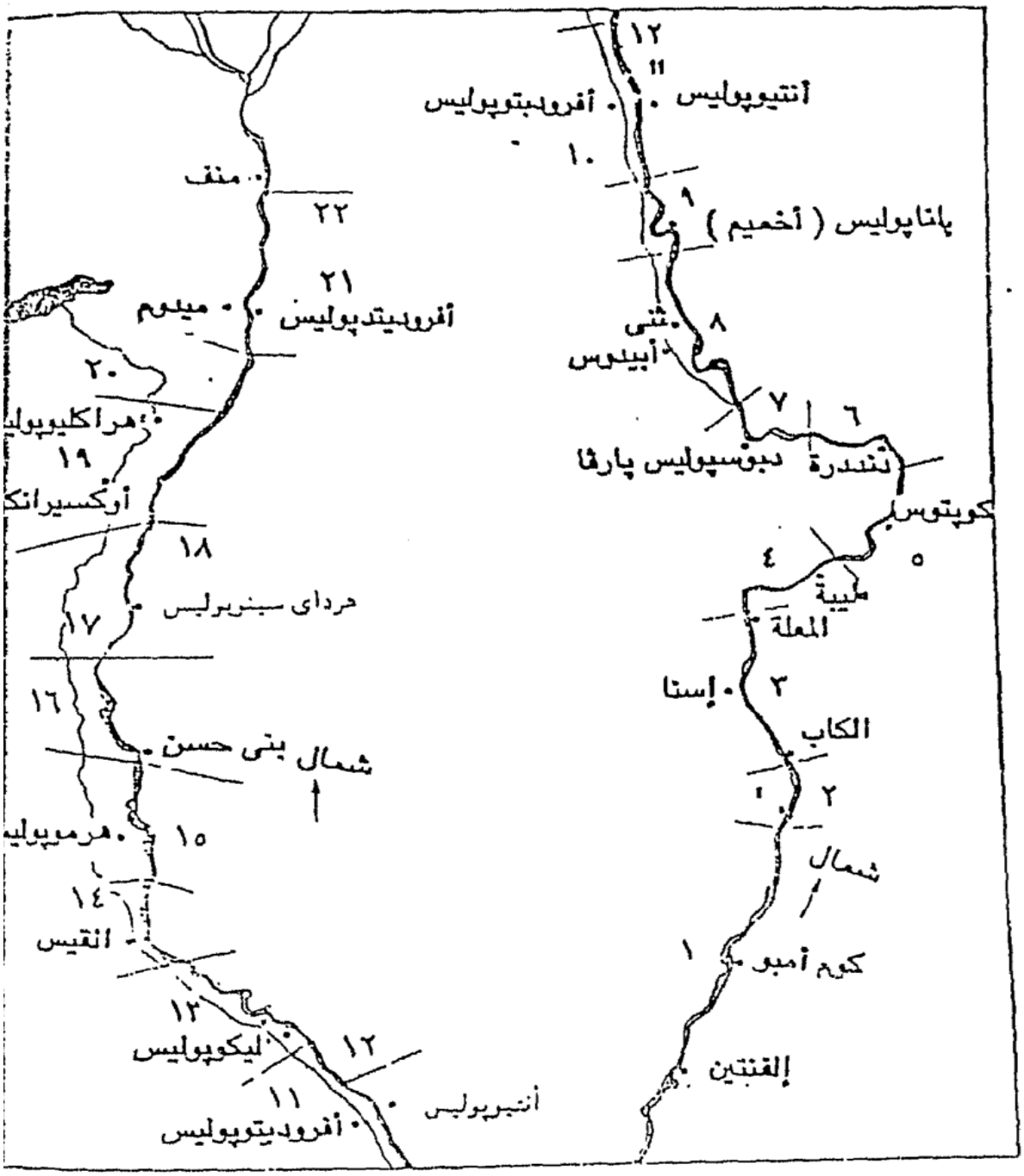
خريطة رقم: 1 (خريطة مصر والنوبة)

محمد سعد الله، **في تاريخ الشرق الأدنى القديم**، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2001، ص184.



خريطة رقم: 2 (خريطة أهم أقاليم الوجه البحري)

محمد سعد الله، **المرجع السابق**، ص188.



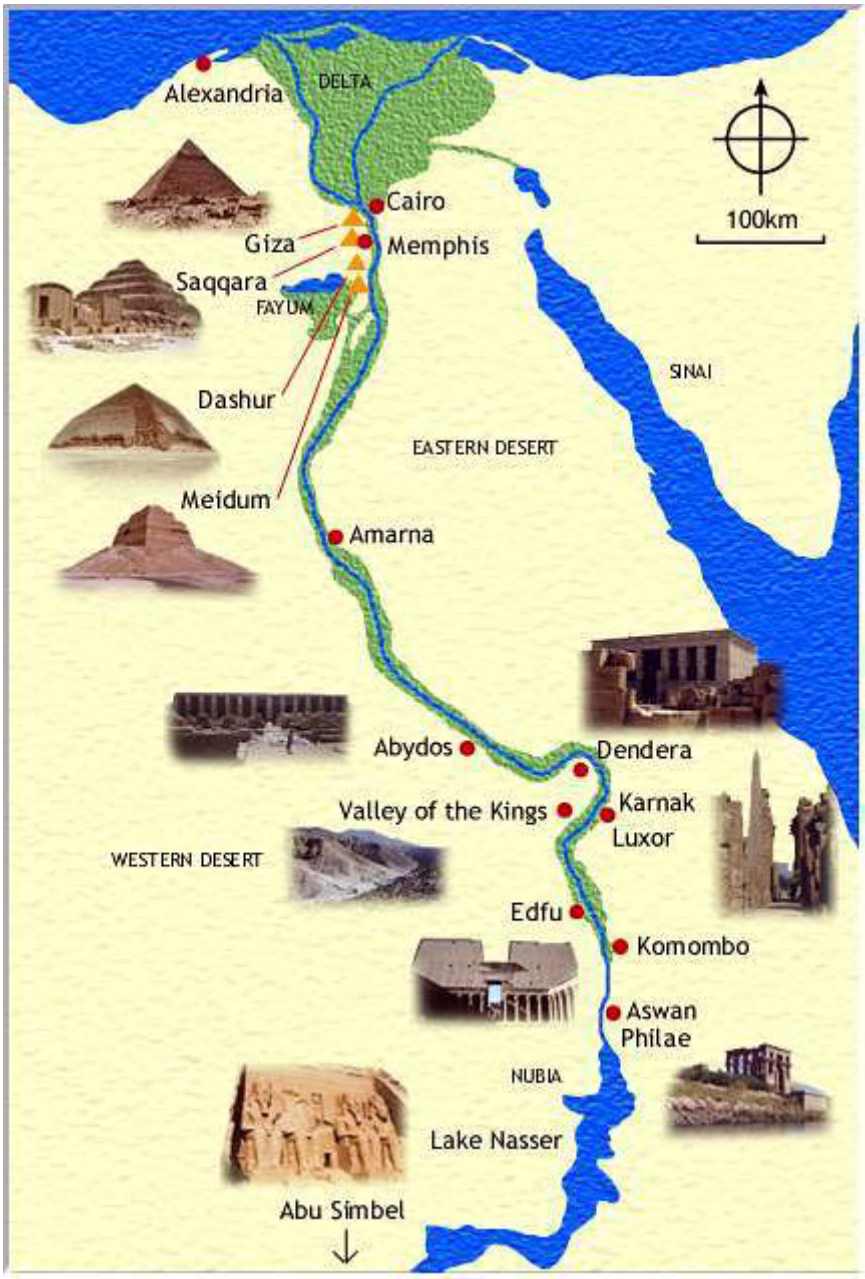
خريطة رقم: 3 (خريطة أهم أقاليم الوجه القبلي)

محمد سعد الله، **المرجع السابق**، ص190.



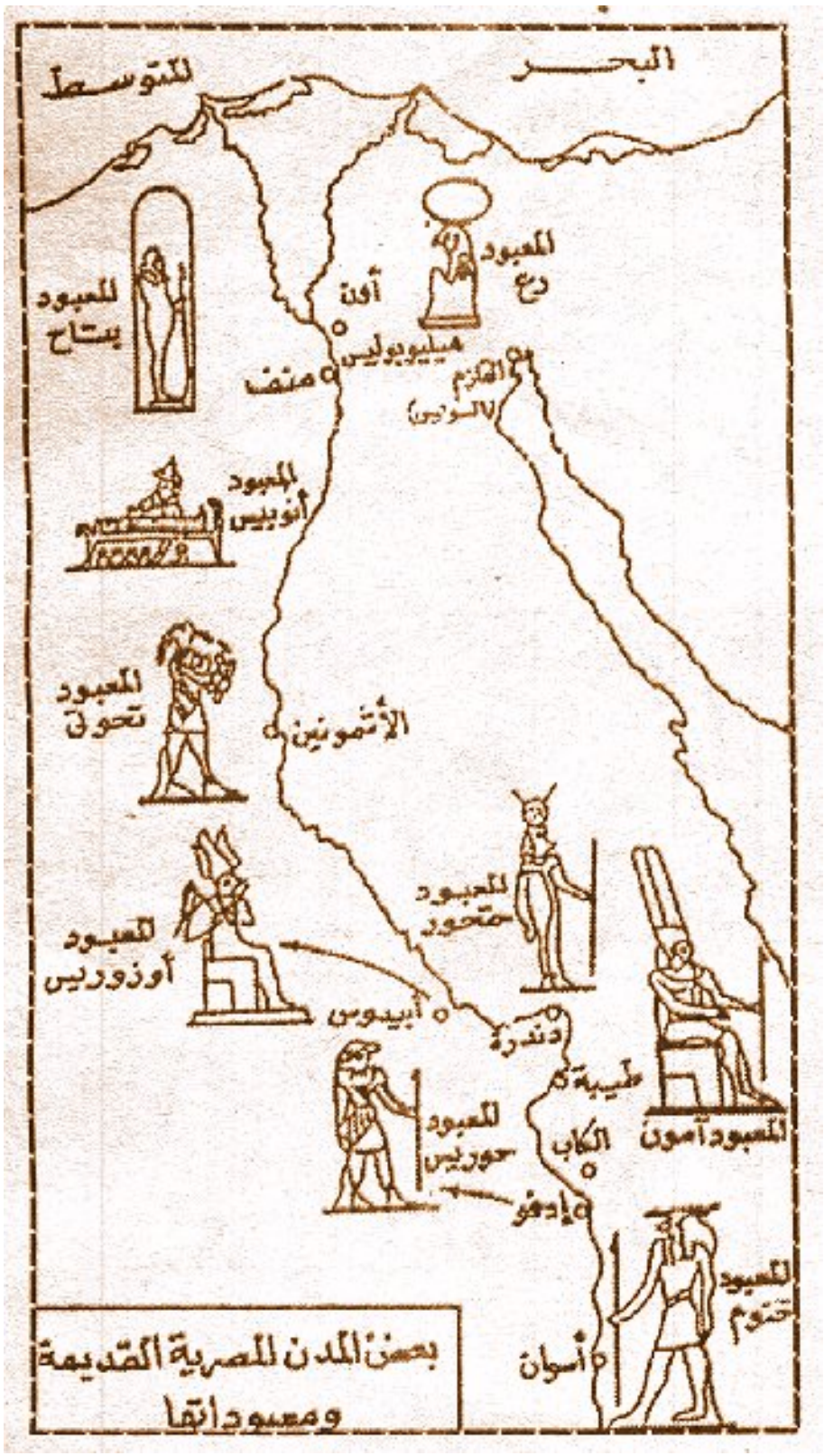
خريطة رقم: 4 (منابع نهر النيل)

Encyclopédie Encarta 2009



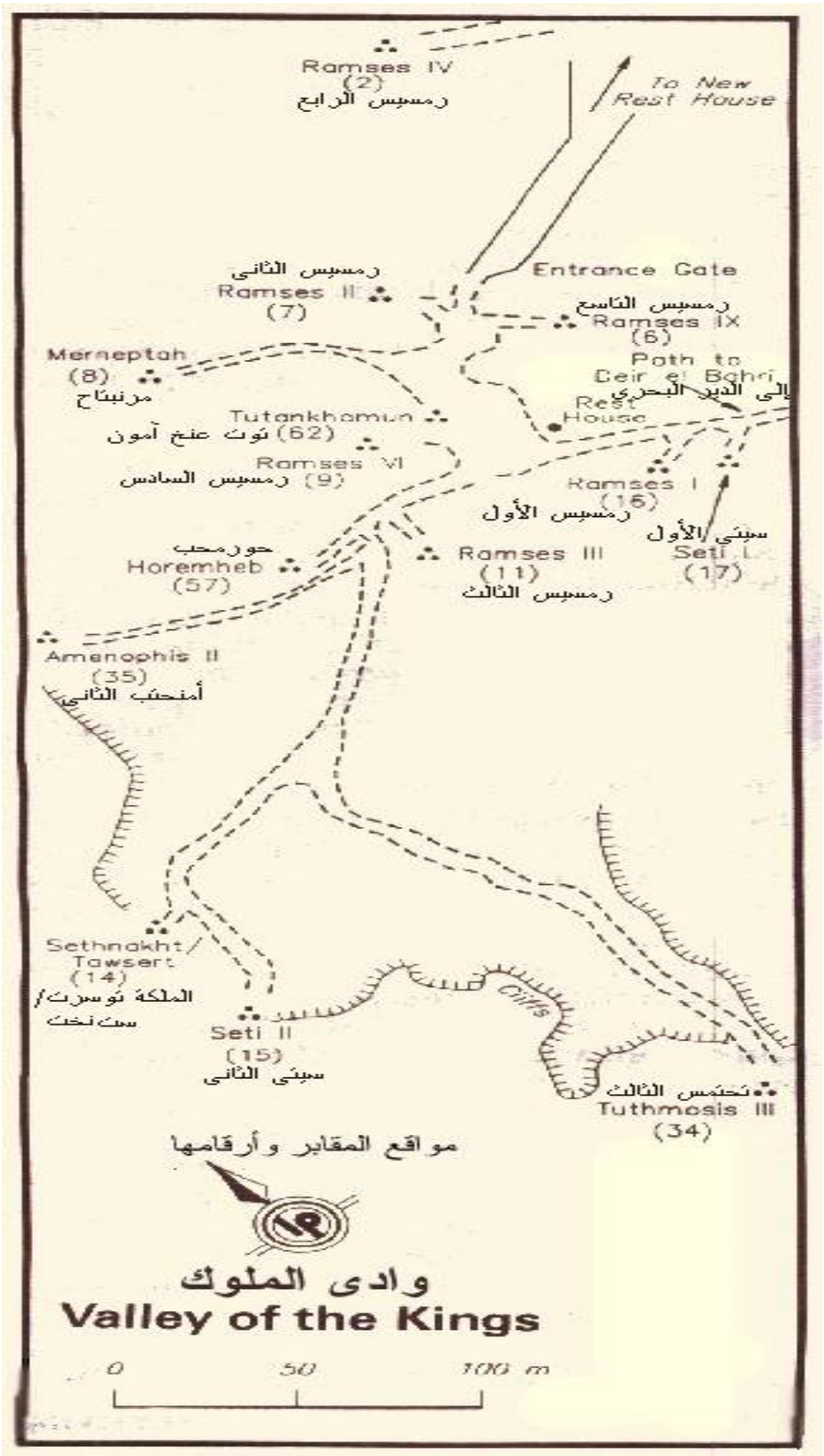
خريطة رقم: 6 (خريطة المناطق الأثرية في مصر القديمة).

Encyclopédie Encarta 2009



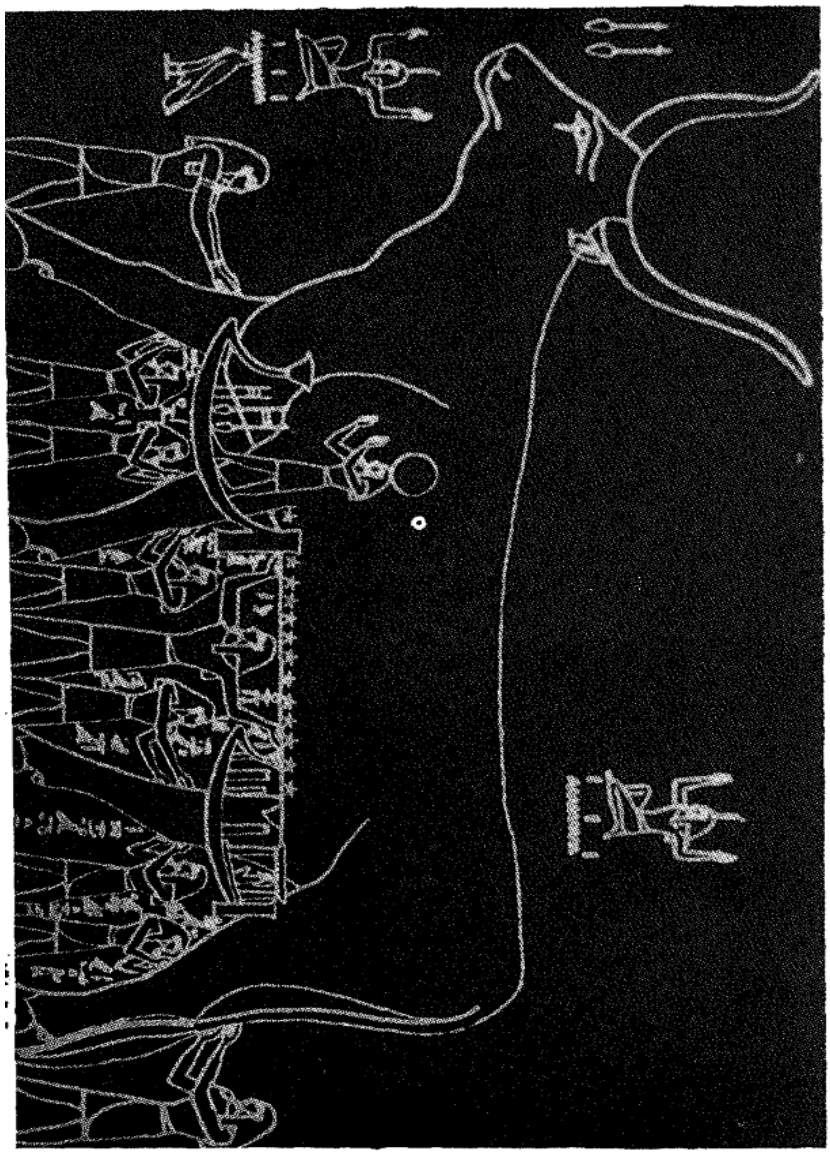
خريطة رقم: 7 (خريطة تبين تعدد الآلهة المصرية بتعدد الأقاليم).

Encyclopédie Encarta 2009



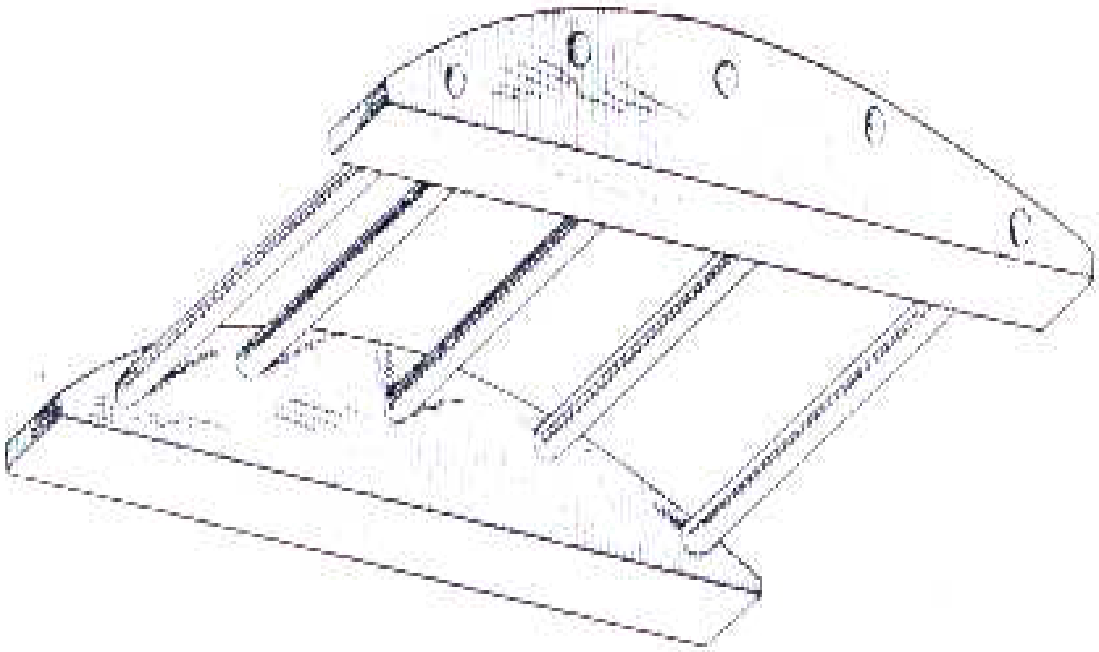
خريطة رقم: 8 (خريطة تمثل وادي الملوك).

Encyclopédie Encarta 2009



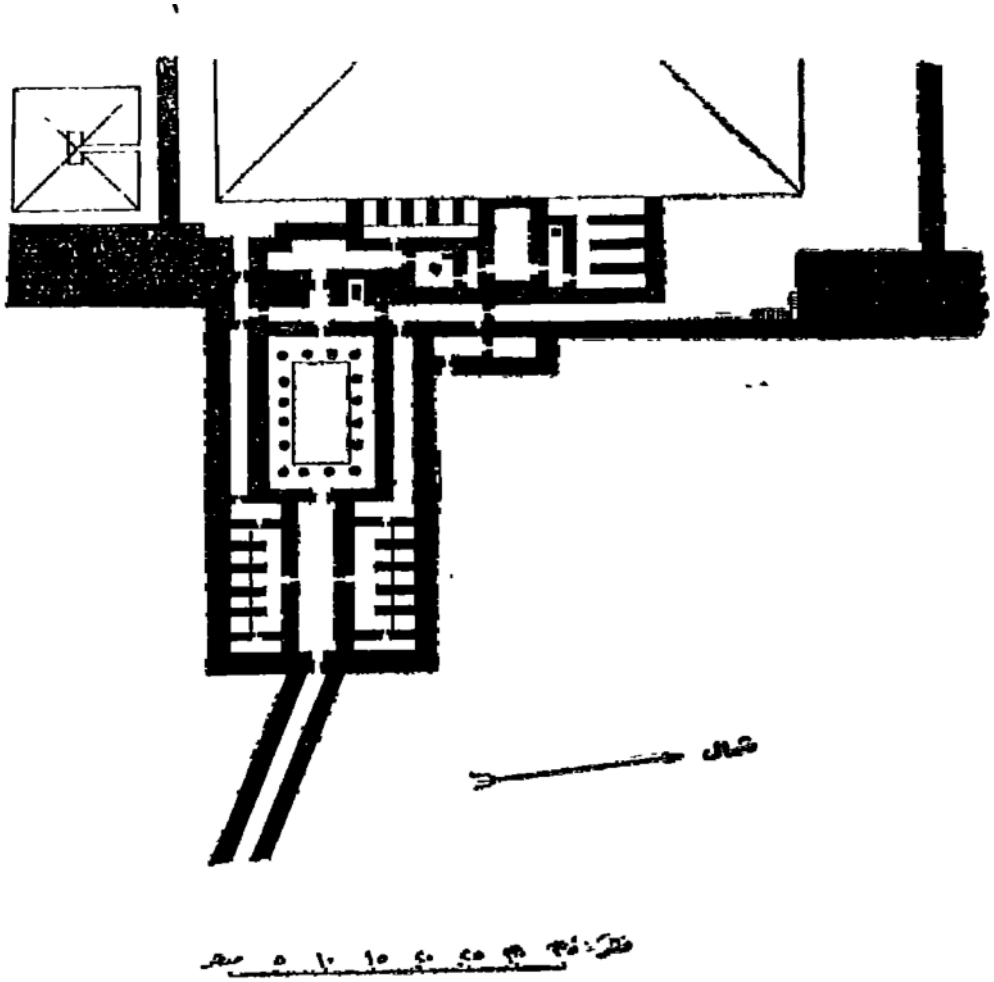
الشكل رقم 1: (إلهة السماء حاتحور في شكل بقرة)

صدقي ربيع، المراكب في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص79.



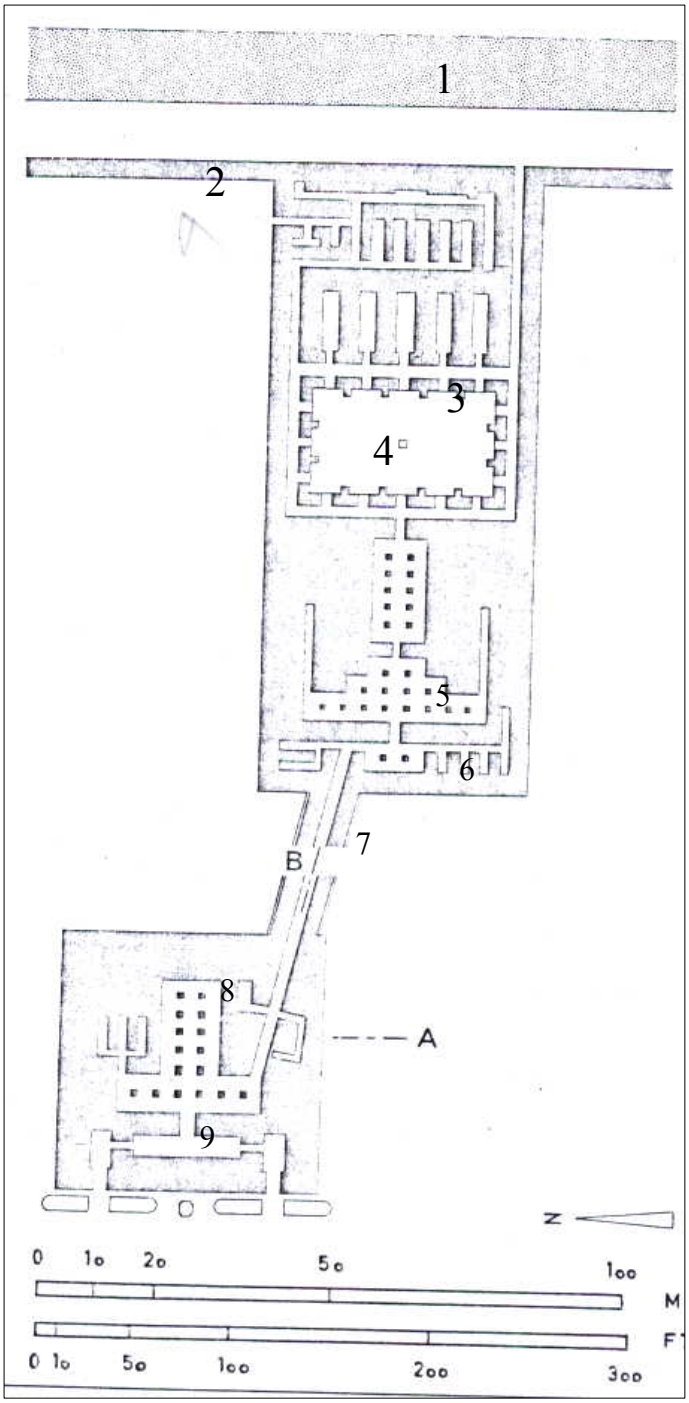
الشكل رقم 2: الهزاز

Gaston Maspero, (**Archéologie égyptienne**), op. cit, p.51.



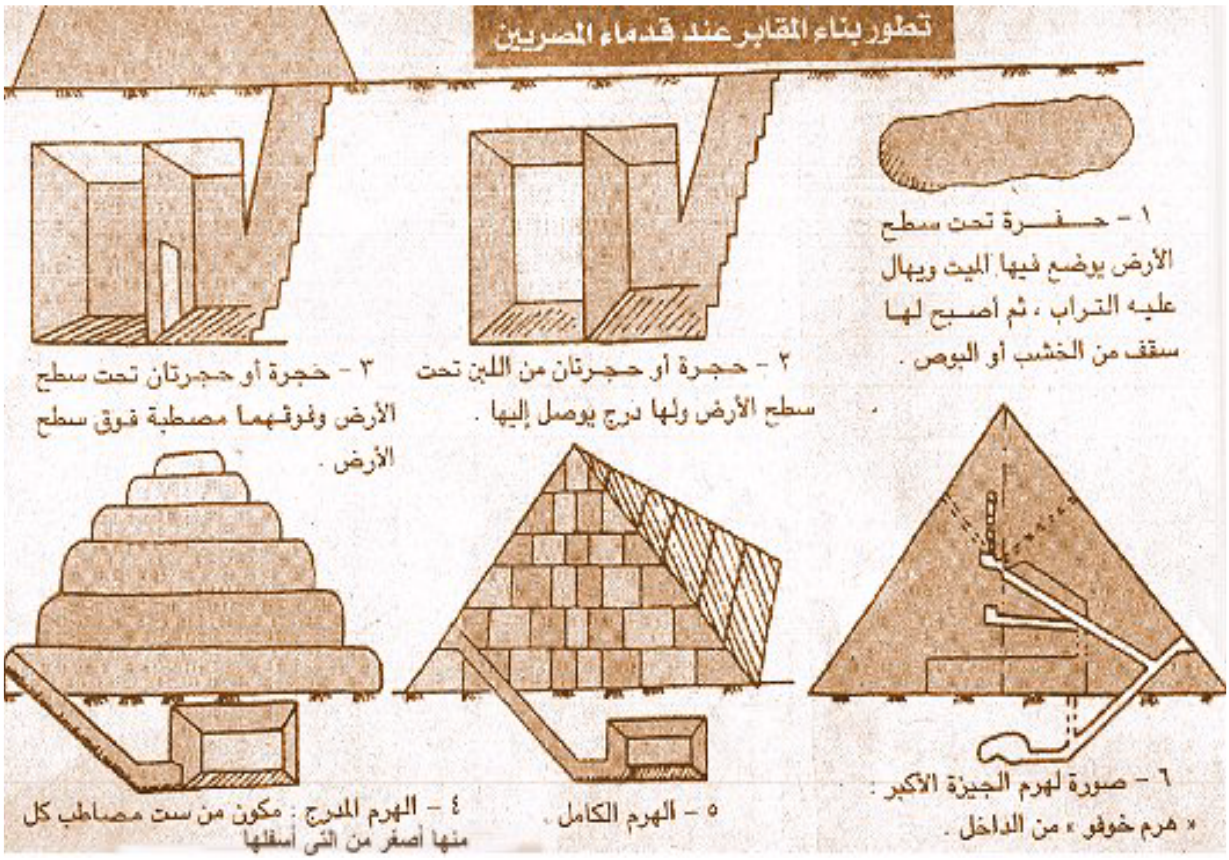
الشكل رقم 3: مقطع للمجموعة الهرمية للملك "ني وسررع"

أحمد فخري، (الأهرامات المصرية)، المرجع السابق، ص256.



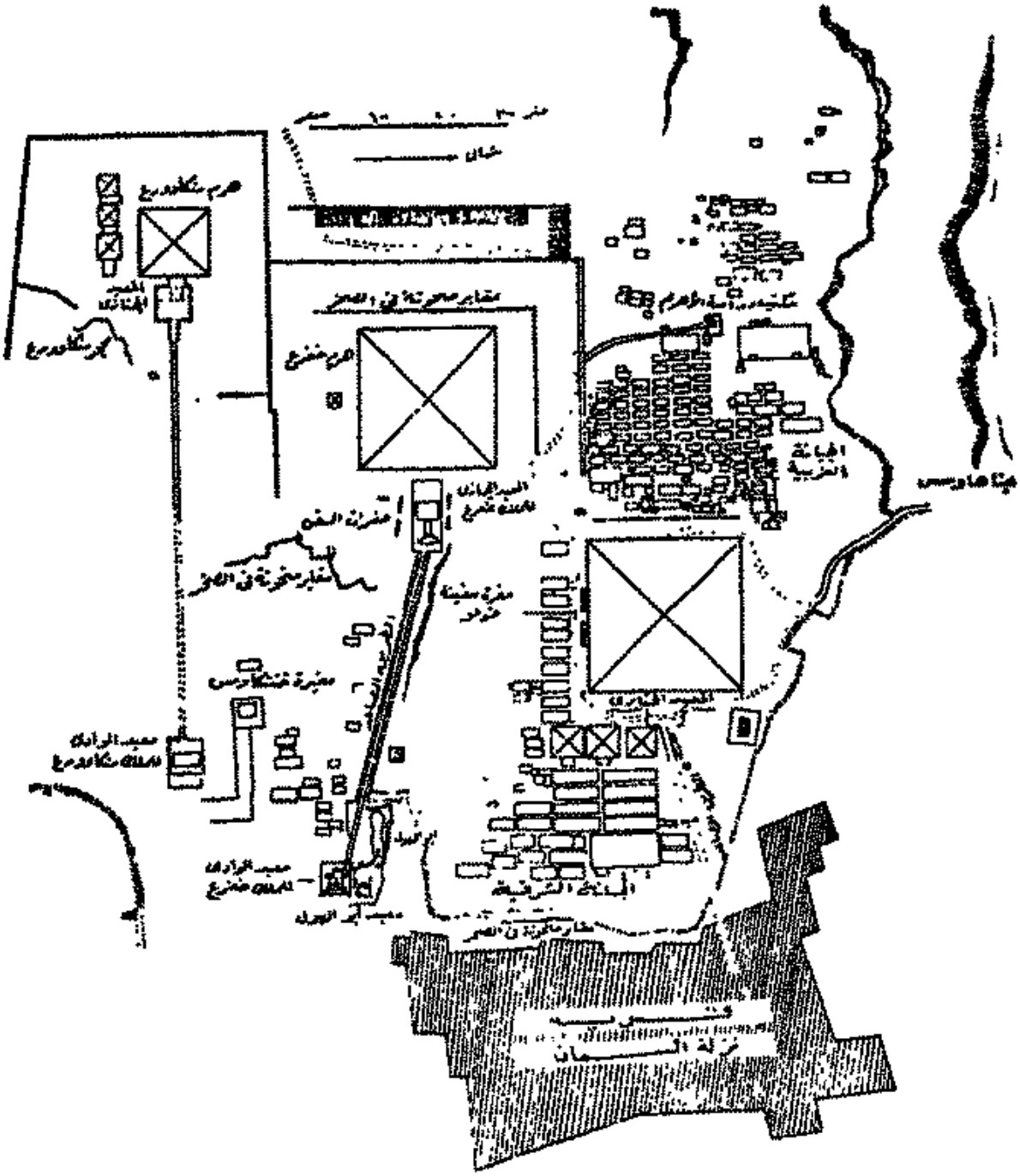
الشكل رقم 4 : رسم تخطيطي لمعبد الجنائزي للملك خفرع .

1- لوحة دينية
2- سور المحيط
3- رواق
4- فناء
5- قاعة الأعمدة
6- الردهة الأمامية
7- طريق صاعد
8- معبد الوادي
9- واجهة



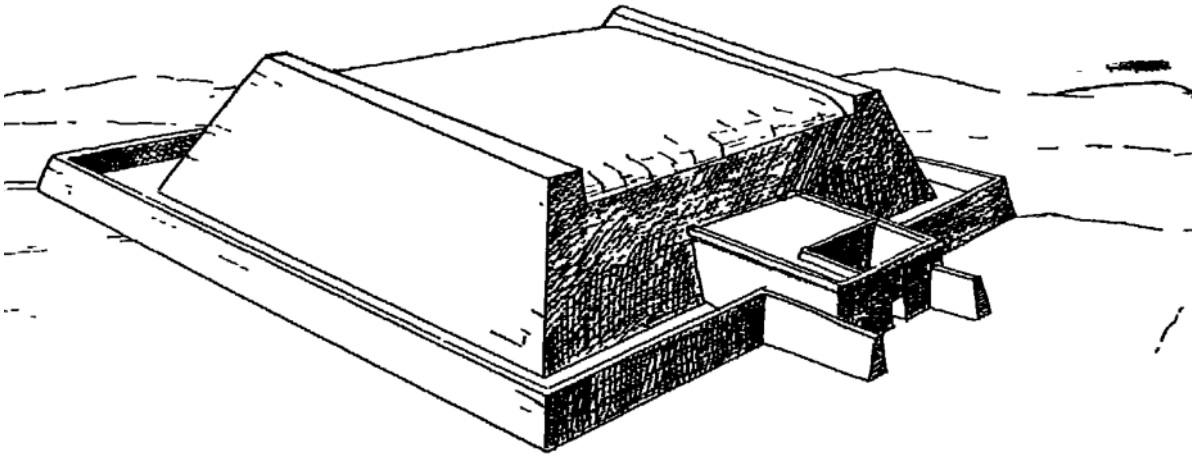
الشكل رقم 5: (تطور شكل المقابر في مصر القديمة)

Encyclopédie Encarta 2009



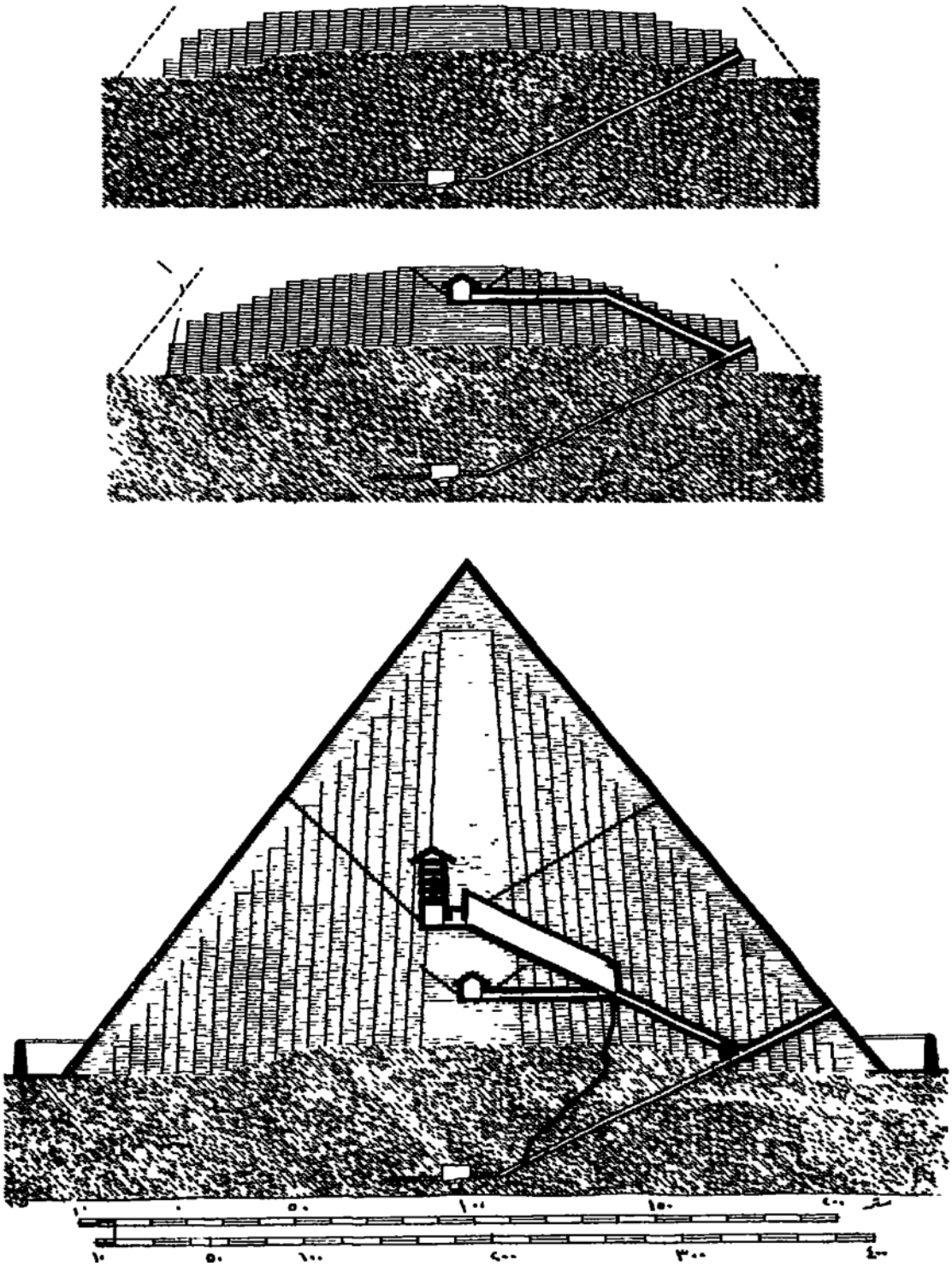
الشكل رقم 6: مقبرة الجيزة.

سمير أديب، (الجيزة)، المرجع السابق، ص8.



الشكل رقم 7: (رسم تخطيطي لشكل المصطبة)

أحمد فخري، (الأهرامات المصرية)، المرجع السابق، ص220.



الشكل رقم 8: (شكل تخطيطي للتغييرات التي حدثت للهرم)

أحمد فخري، (**الأهرامات المصرية**)، المرجع السابق، ص170.



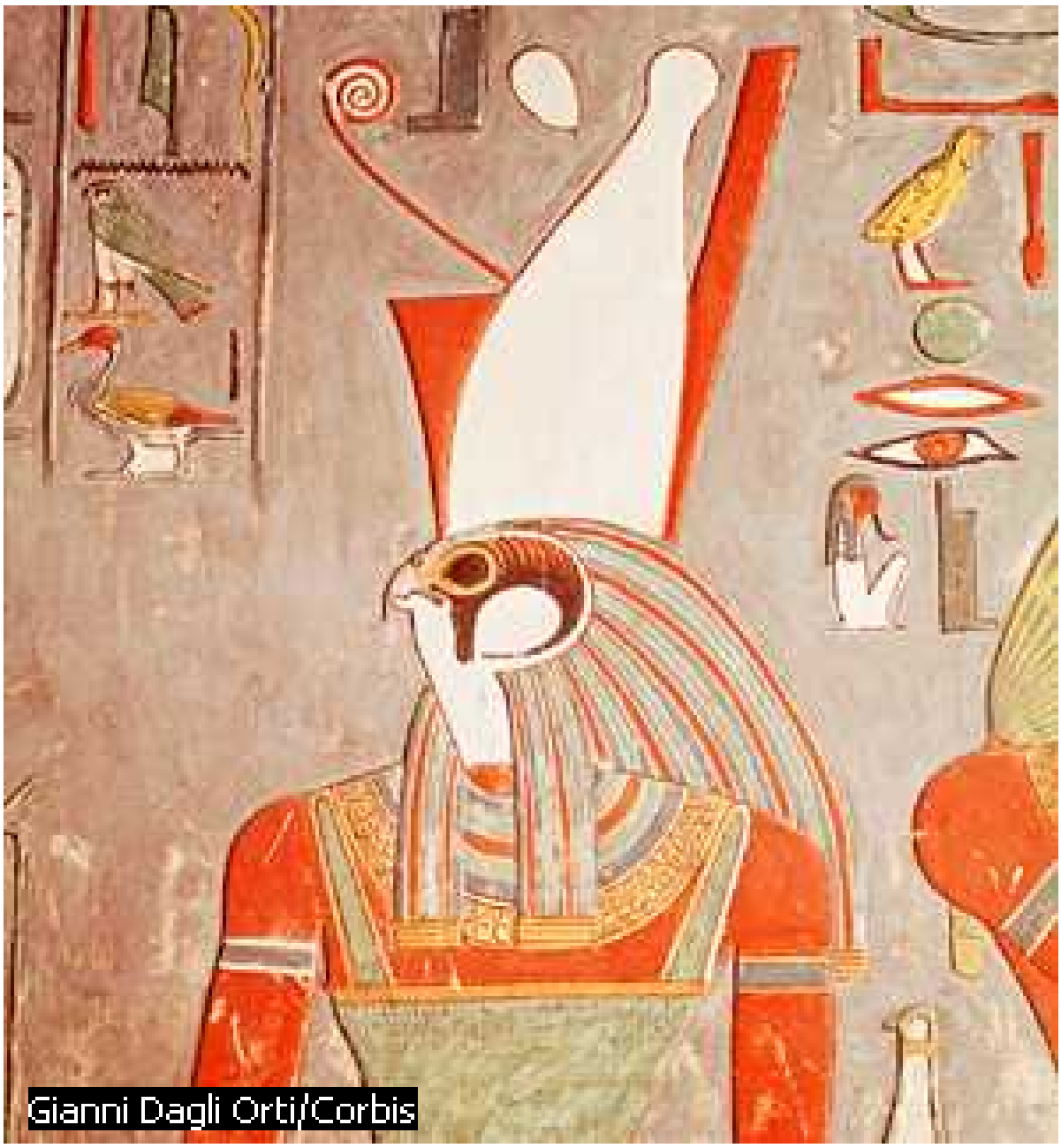
الوجه الأول لصلاية الملك نارمر



الوجه الثاني لصلاية الملك نارمر

مري مرجريت، المرجع السابق، ص482.

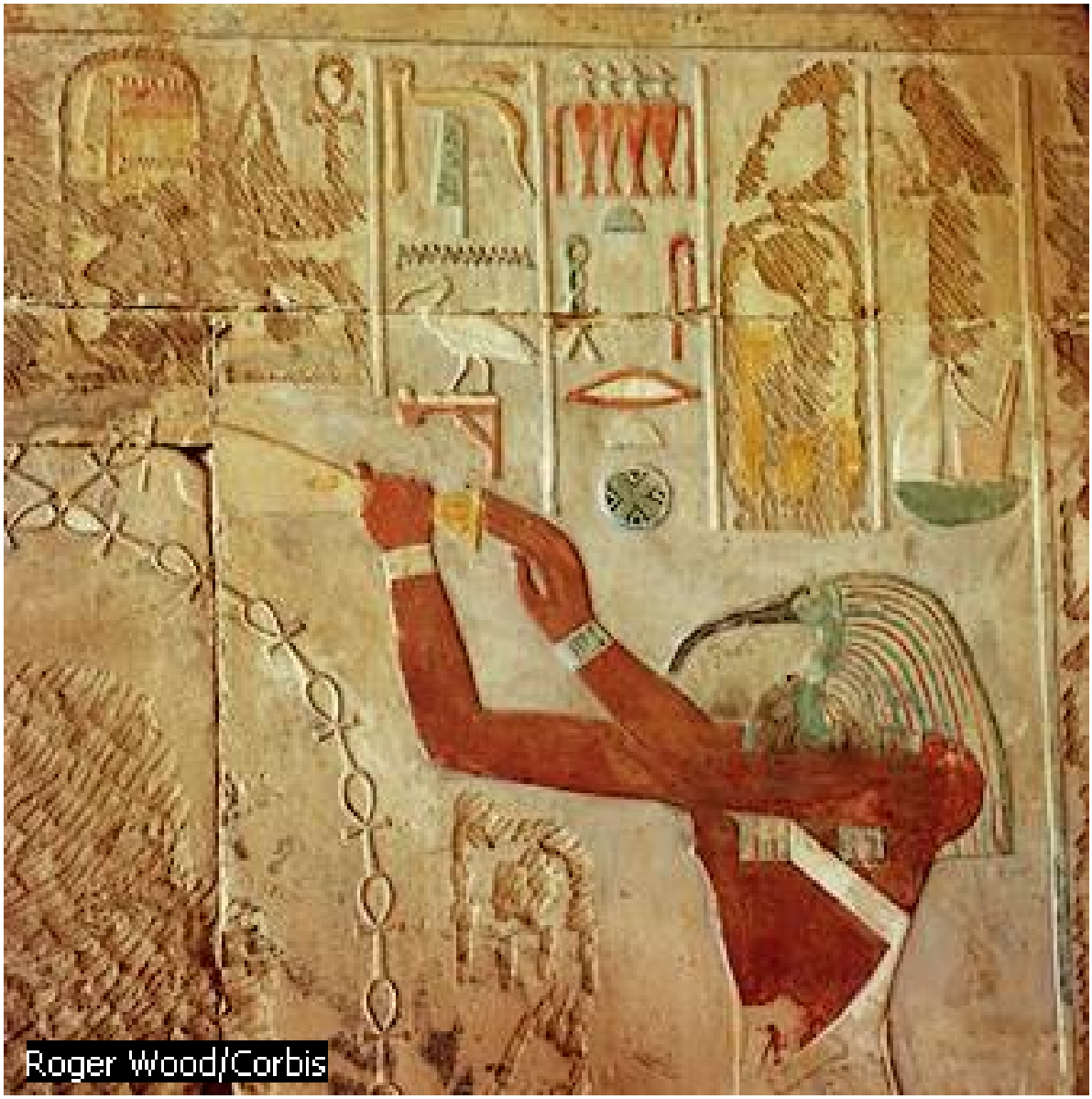
الملحق رقم:1



(الإله حورس الصقر)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:2



(الإله أنوبيس نصف إنسان برأس "ابن آوى")
Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:3



(الإله آتون وزوجته يعبدون إله الشمس "آتون")
Henri Stierlin, op.cit, p124

الملحق رقم:4



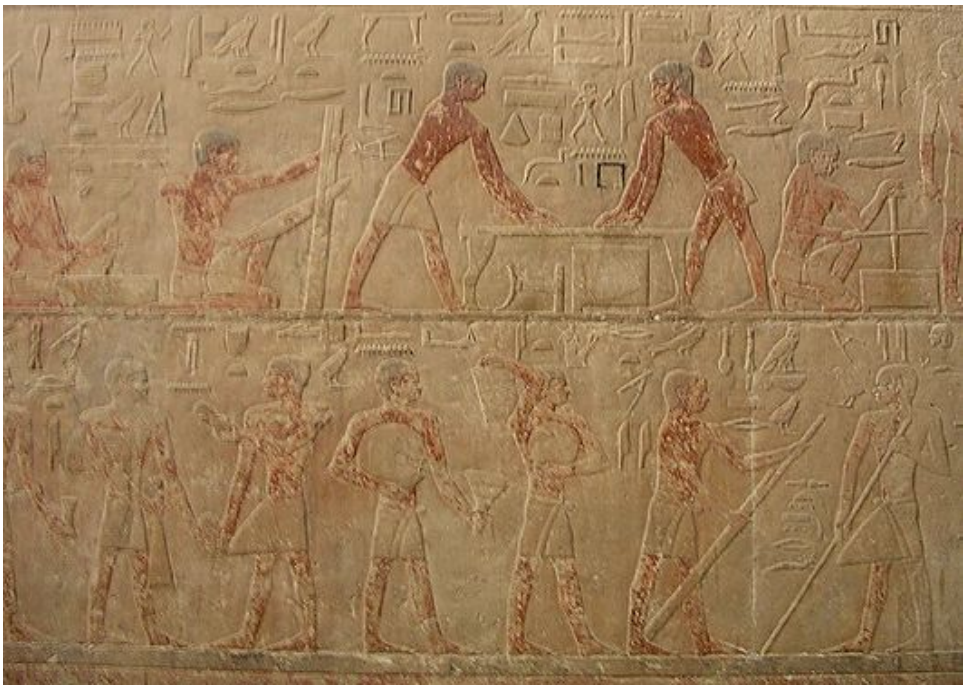
(أواني كانوب)

ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص271.

الملحق رقم:5



الصورة 1: (أعمال الزرع والحصاد)



الصورة 2: (صور الحياة اليومية)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:6



الصورة 1: (محاكمة الموتى)



الصورة 2: (وزن القلب)

والس بدج، (كتاب الموتى)، المرجع السابق، ص13.

الملحق رقم: 7



(الإلهة باست بشكل قطة)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 8



(الإلهة إيزيس بجسم امرأة وقرون بقرة)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:9



(حاتحور إلهة السماء في شكل امرأة)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 10



(البحيرة المقدسة الملحقة بالمعبد).

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 11



(وجبة الإله)

http/www.aljazeera.net/mritemsimages20011011_57987_1_23.jpg

الملحق رقم:12



الصورة 1 (تمائم مصرية)

خزعل الماجدي، (الدين المصري)، المرجع السابق، ص268.



الصورة 2 (الإلهة تاورت في شكل فرسة نهر).

Jacquetta Hawkes, op cit, p30.

الملحق رقم:13



(أنوبيس يحنط جثة أوزيريس)

Henri Stierlin, op.cit, p100.

الملحق رقم:14



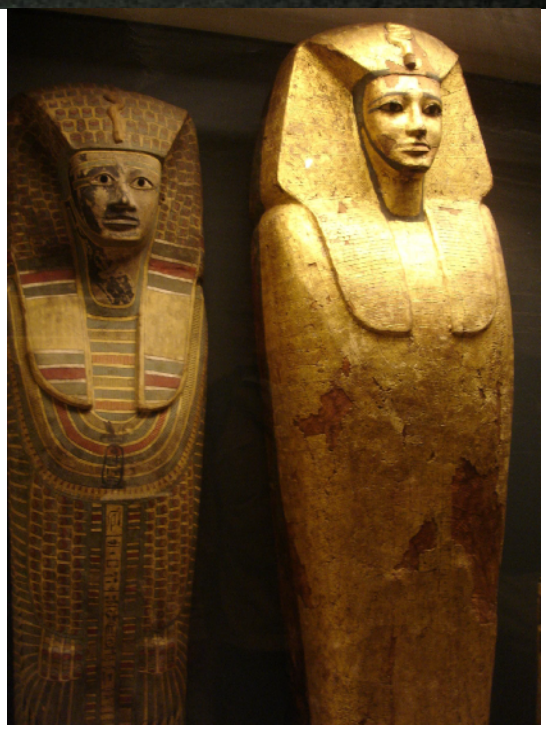


(مومياء رمسيس الثاني المحنطة)

G. Posener et autres, Dictionnaire d’Egypte, éd Fr Anand Hazan, Paris, 1998, p103.

الملحق رقم: 15





(التوابيت الآدمية)

الملحق رقم:16.



الصورة 1 (تماثيل الأوشابتي)

مري مرجريت، المرجع السابق، ص580.



الصورة 2 (تماثيل الأوشابتي)

http/unixman.jeeran.com/alfe4.jpg

الملحق رقم: 17.





(راقصات الموو في تشييع الجنازة).

ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص1004.

الملحق رقم:18



(سيتي الأول والإله أنوبيس)

زهير صاحب، المرجع السابق، ص282.

الملحق رقم: 19.



(الدفن على هيئة القرفصاء).

http/www.omaniyat.com/vbimgcache3993.png

الملحق رقم:20.



(تمثال أبو الهول)

توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص123.

الملحق رقم:21.



(تمثال الملكة نفرتيتي)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:22.



(إوز ميدوم)

G. Masperon, (Art in Egypte), op. cit, p55.

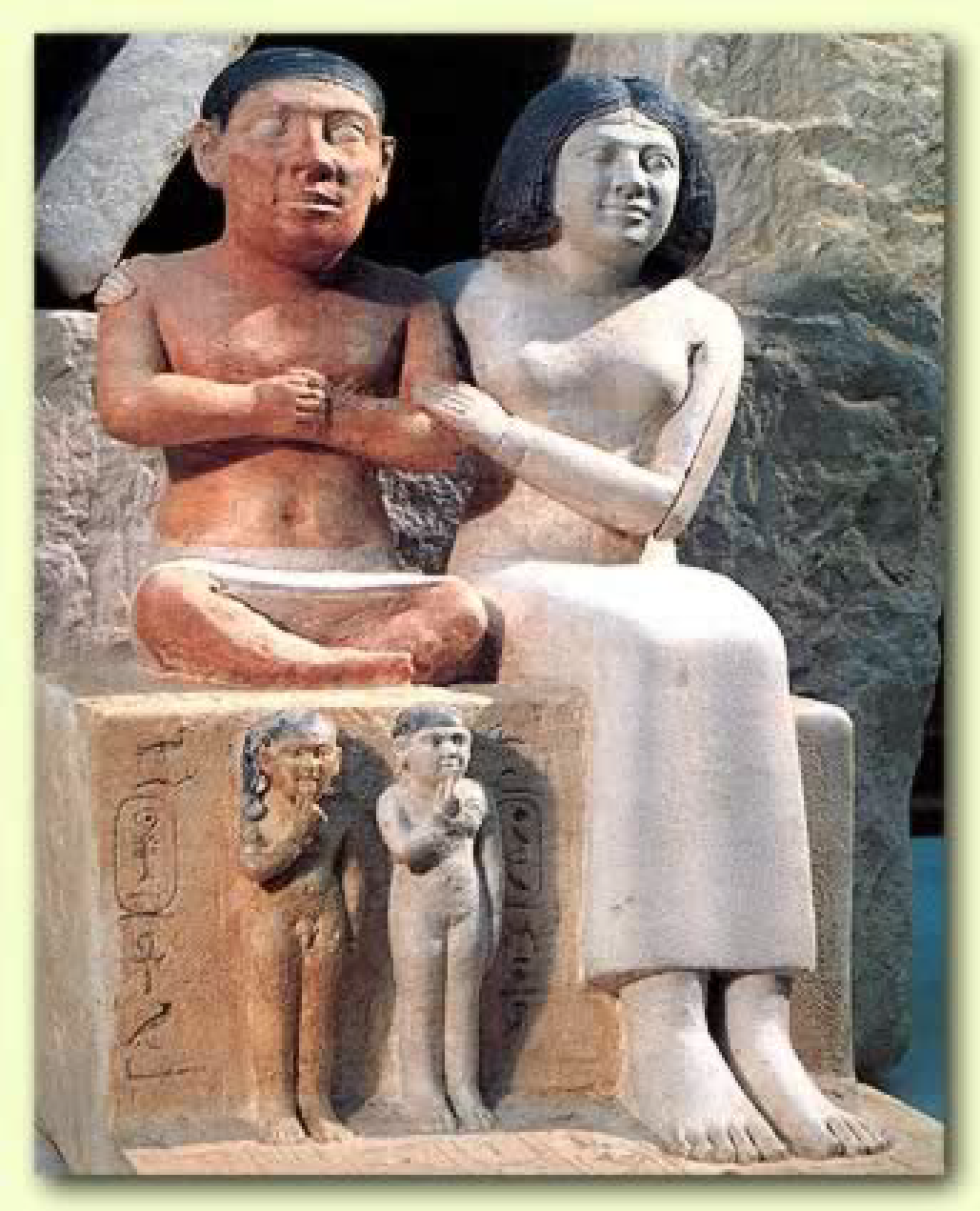
الملحق رقم: 23.



(الهيروغليفية)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:24.



(جمود التماثيل بالنظرة أمامية)

ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص322.

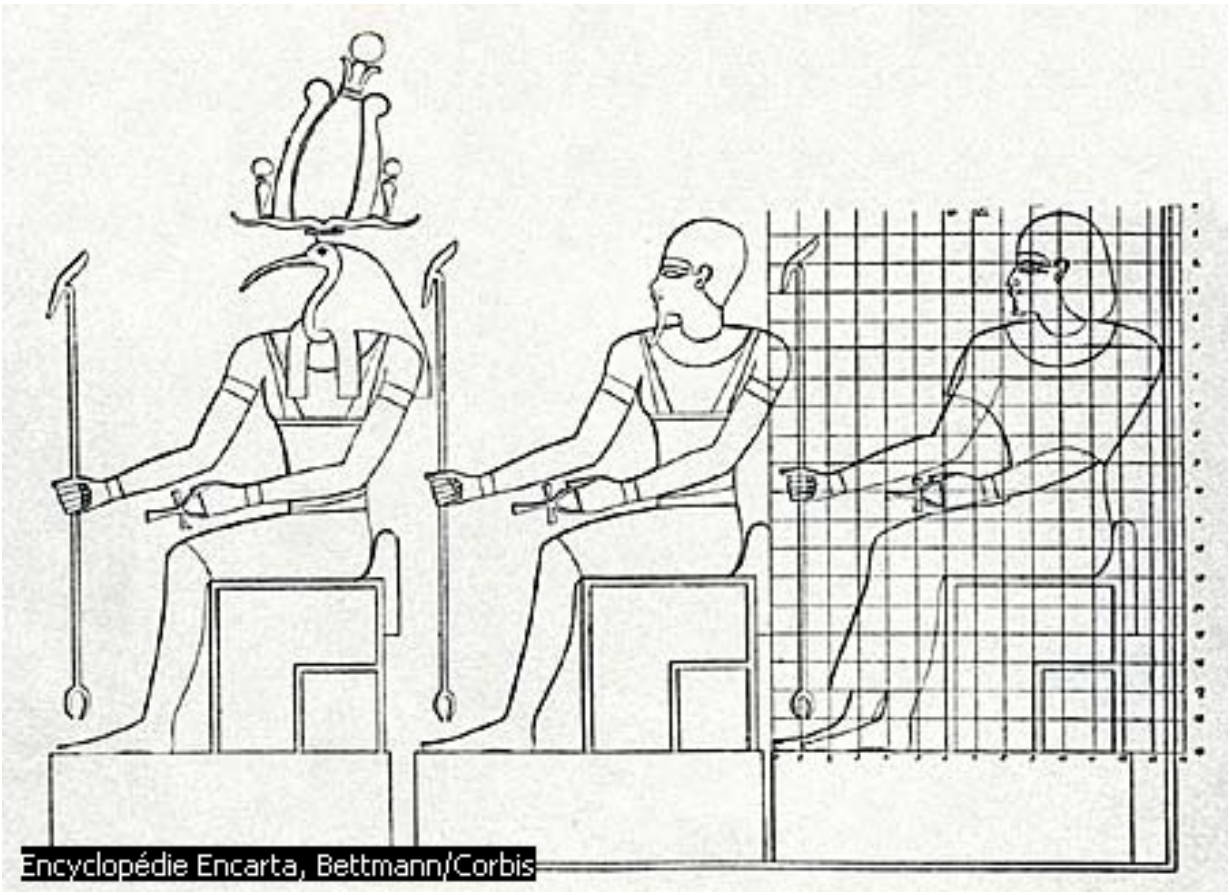
الملحق رقم: 25.



(أخناتون وزوجته نفرتيتي)

Jacquetta Hawkes, op cit, p88-89.

الملحق رقم:26



(قانون النسب)

ثروت عكاشة، ج2، المرجع سابق، ص899.

الملحق رقم:27.



(النظرة الجانبية)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 28.



(تمثال الأمير رع حوتب وزوجته نفرت)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 29.



(الأدوات المستعملة)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 30.



(تماثيل الرؤوس البديلة).

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:31.



(الجعران "الجعلان")

سمير أديب، (موسوعة الحضارة المصرية)، المرجع السابق، ص319.

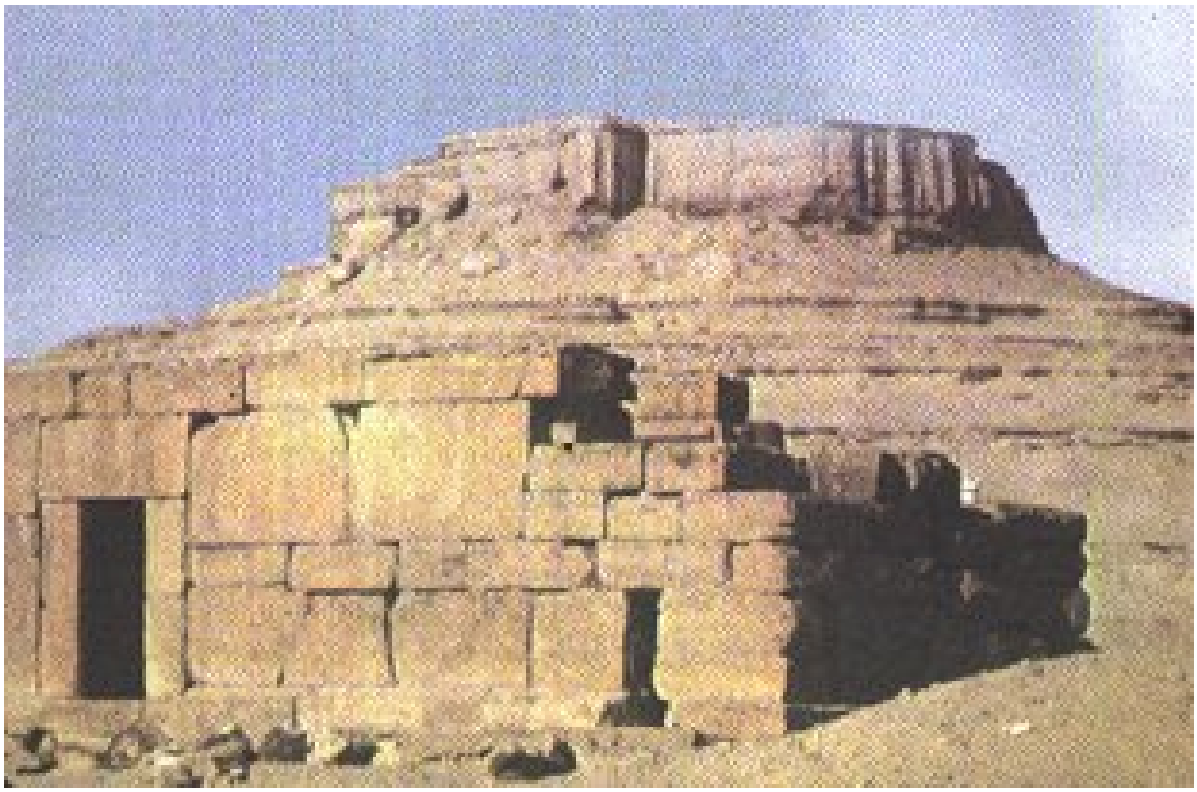
الملحق رقم:32.



(مسلة)

http/www.moheet.com/imagefileimages2007file597091_1128_1242_44.jpg

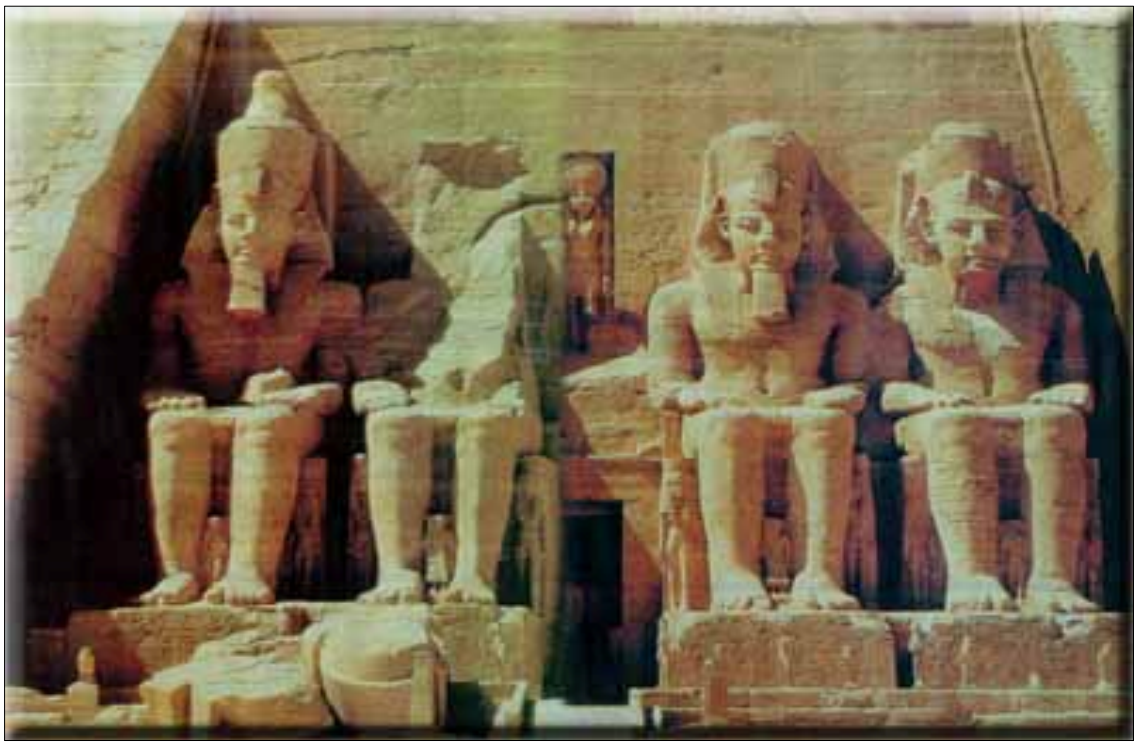
الملحق رقم: 33.



(معبد قصر الصاغة).

ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص595.

الملحق رقم:34.



(واجهة معبد أبو سمبل)

محمد أنور شكري، المرجع السابق، 491.

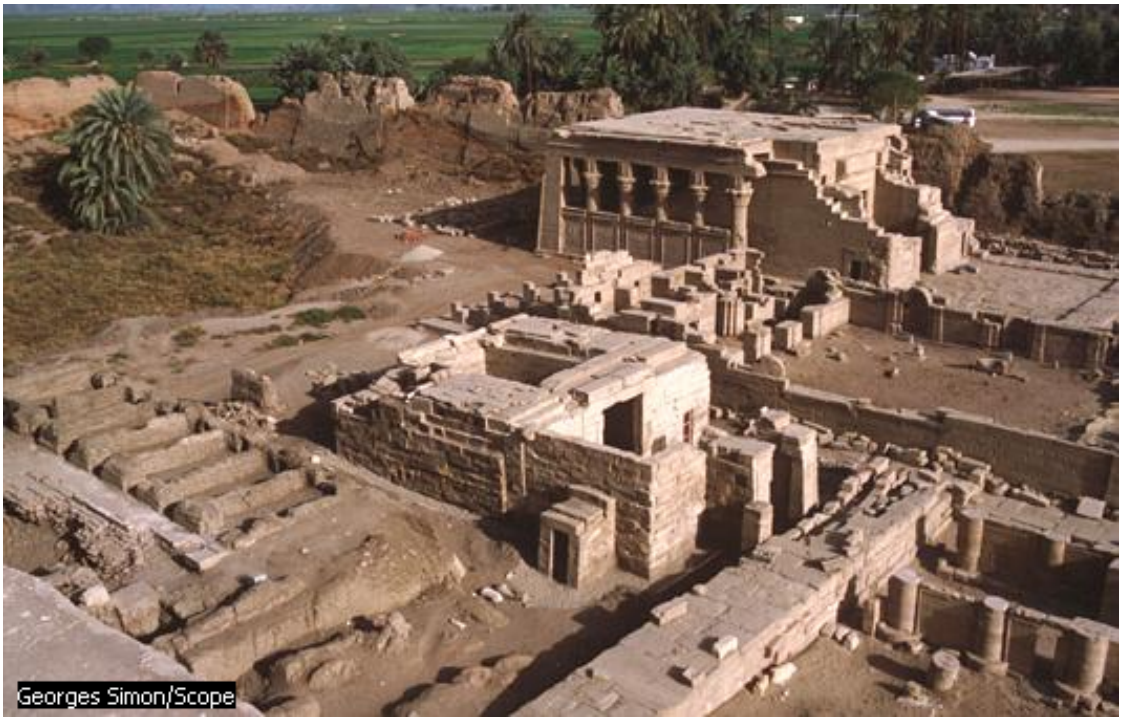
الملحق رقم: 35.



(معبد حتشبسوت بالدير البحري)

توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص149.

الملحق رقم:36.



(معبد الإلهة "حاتحور")

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 37.



(معبد آمون بالكرنك).

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:38.



الصورة 1 (هرم زوسر المدرج)
Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 39.



الصورة 1 (الهرم المنحني)

http/images.encarta.msn.com/xrefmediasharemedtargetsimagesphot373T373717A.jpg

الملحق رقم:40.



الصورة 1 (الهرم الأكبر يتقدمه تمثال أبو الهول)
Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 41.



الصورة 1 (هرم خفرع)

I.E.S.Edwards, Les pyramides d'Egypte, Trad: Denise Meunier, Libraire générale Française, Paris, 1967,pp158-173.

الملحق رقم:42.



الصورة 1: (قناع توت عنخ آمون)
Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم: 43.



الصورة 1 (تمثال الكاتب المتربع)

ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص576.

الملحق رقم: 44.



الصورة 1 (رمسيس الثالث يهزم الأعداء).

ثروت عكاشة، ج1، المرجع السابق، ص470.

الملحق رقم:45.



الصورة 1 (صورة الطيور على شجرة السنط)

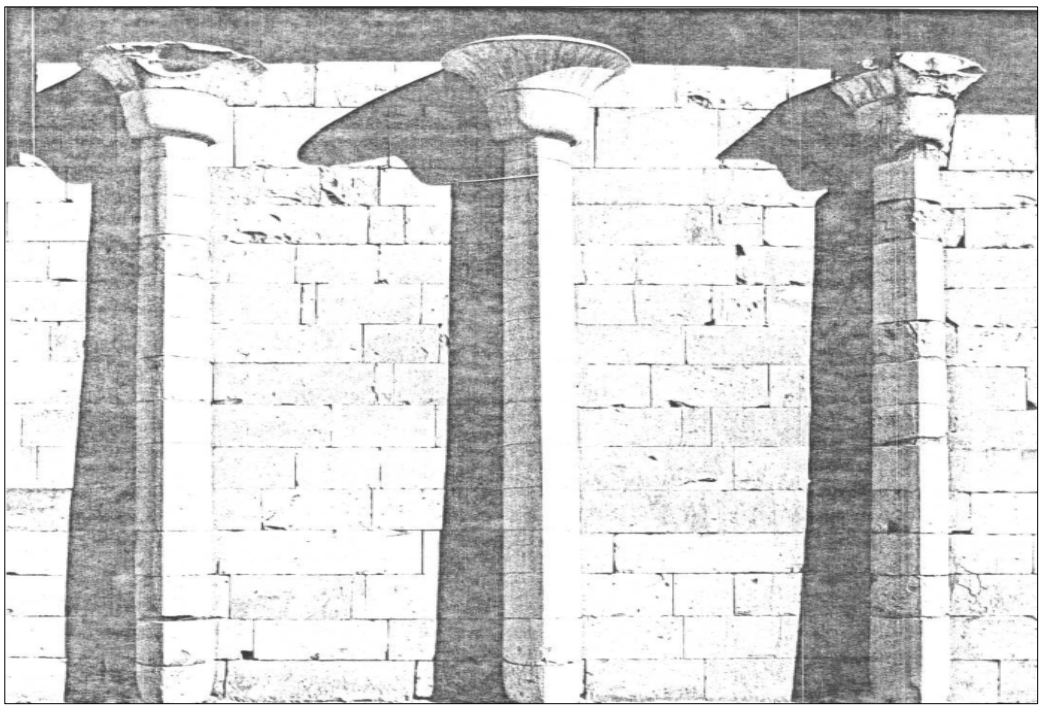
محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص89.

الملحق رقم:46.



الصورة 1 (صورة من مقبرة آني يقوم وزوجته بأعمال في حقول اليارو)
Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:47.



الصورة 1 (أعمدة على شكل نبات البردي)

توفيق حمد عبد الجواد، المرجع السابق، ص72.

الملحق رقم: 48.



الصورة 1 (حفلة موسيقية).

ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص876.



الصورة 2 (عازفة من حفل موسيقي من عهد تحتمس الثالث)

ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص947.

الملحق رقم: 49.



الصورة 1 (مسلة مصرية تظهر الموسيقي يعزف للإله حورس)

Encyclopédie Encarta 2009



الصورة 2 (مسلة مصرية تظهر الموسيقى والرقص)

ثروت عكاشة،ج2، المرجع السابق، ص911.

الملحق رقم:50.



الصورة 1



الصورة 2 (آلات موسيقية من مصر القديمة).
http/www.egyptianmuseum.gov/.egph-musicimagessmallKS5386.jpg

الملحق رقم: 51.



الصورة 1 (دلاية توت عنخ أمون)

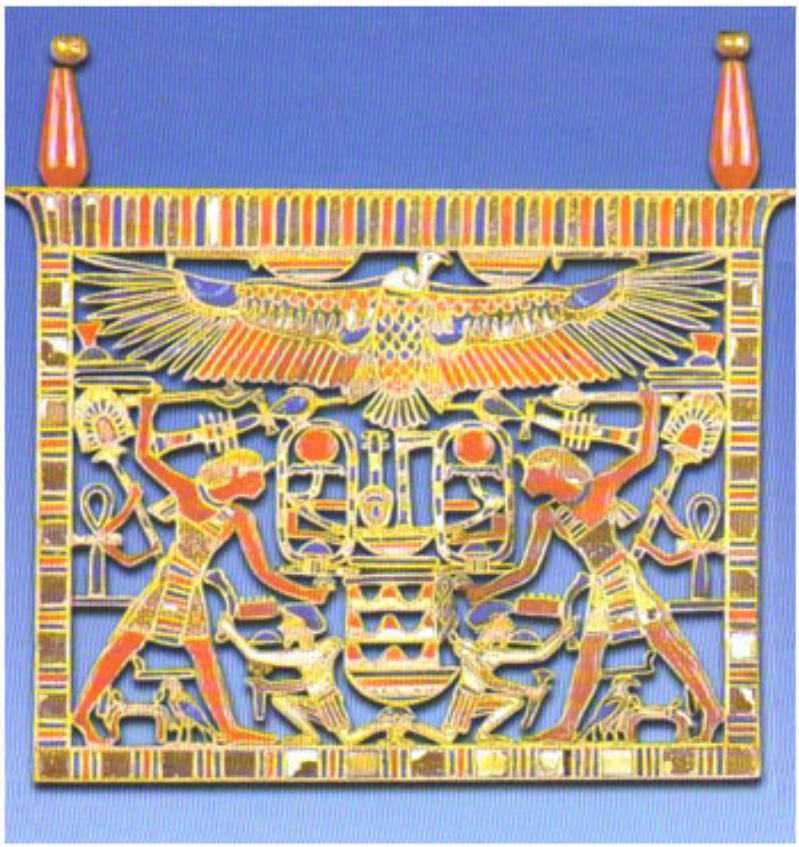
زاهي حواس، المرجع السابق، ص37.



الصور 2 (مجموعة حلي توت عنخ أمون)

زاهي حواس، المرجع السابق، ص ص38-40.

الملحق رقم:52.



الصورة 1 (صدرية الأميرة مررت إبنة سنوسرت الثاني)

زاهي حواس، المرجع السابق، ص26.



الصورة 2 (صدرية الأميرة مررت ابنة سنوسرت الثاني)

زاهي حواس، المرجع السابق، ص23.

الملحق رقم: 53.



الصورة 1 (قلادة الملك سنوسرت الثالث)

Encyclopédie Encarta 2009



الصورة 2 (إكليل الأميرة خنومت إبنة أمنمحات الثاني)

الزاهي حواس، المرجع السابق، ص24.

الملحق رقم: 54.



الصورة 1



الصورة 2 (الجعارين السحرية في الحلي)

زاهي حواس، المرجع السابق، ص ص36-42.

الملحق رقم: 55.



الصورة 1 (أواني فخارية مصرية)
http/www.dw-world.deimage/0,,2074283_1,00.jpg

الملحق رقم: 56.



الصورة 1 (سرير بأرجل حيوانية)

ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص1054.



الصورة 2 (سرير الملك توت عنخ آمون)

Encyclopédie Encarta 2009

الملحق رقم:57.



الصورة 1 (كرسي العرش الخاص بالملك توت عنخ آمون)

زاهي حواس، المرجع السابق، ص33.



ثروت عكاشة، ج2، المرجع السابق، ص1054.

الصورة 2 (مقعد خشبي من مجموعة أثاث توت عنخ آمون)

الملحق رقم: 58.



الصورة 1 (التوابيت الآدمية)

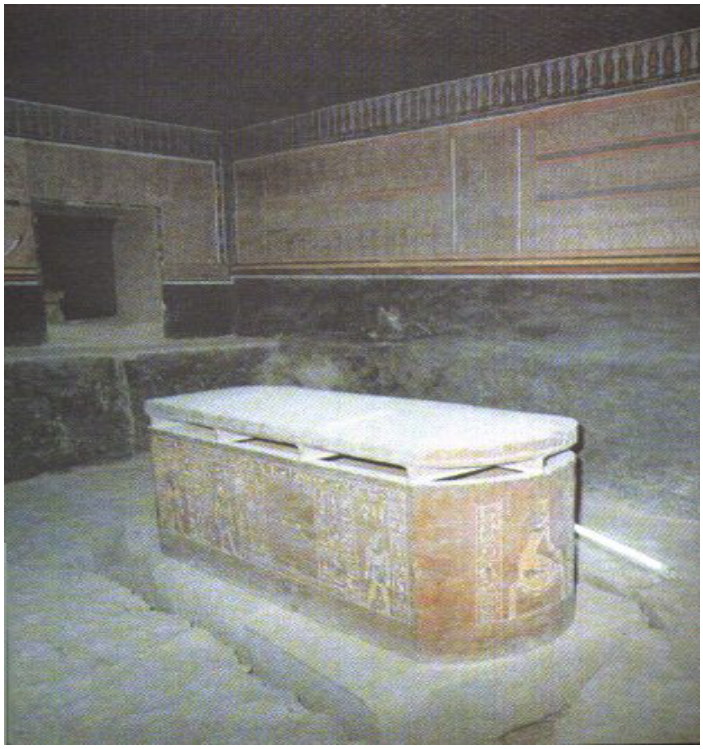
http/www.waraqat.net/200808m3loomaat32.jpg.jpg



الصورة 2 (التماثيل الأدمية من غرفة دفن توت عنخ آمون)

http/posy1212cat.jeeran.com/bodies.jpg.jpg

الملحق رقم:59.



الصورة 1 (تابوت حجري من الدولة الوسطى).

Jacquetta Hawkes, op cit, p139.



الصورة 2 (تابوت خشبي من الدولة الحديثة)

زاهي حواس، المرجع السابق، ص31.

الملحق رقم: 62.

البيبليوغرافيا

البيبليوغرافيا:

I- قائمة المصادر العربية:

1. القرآن الكريم.

2. الكتاب المقدس (العهد القديم).

II- المصادر الأجنبية:

1. Diodore de Cicile**, Bibliothèque**, trad: Ferdinand Holfer, 3ed, Hachette, paris, (S.D).

2. Hérodote, **Histoires**, Livre II, traduit par : P H E les grand, Les belles lettres, paris, 1936.

3. Pleine l'Ancien**, Histoire Naturelles**, livre XXXV, trad: M. E. Littré, Firmin Didot Frères, Fils et Cie Libraires, Paris, 1829- 1933.

III- قائمة المراجع العربية:

1. الأنصاري ناصر، المجمل في تاريخ مصر، ط2، دار الشروق، القاهرة، 1997

2. الإخناوي فوزي، **مصر الفرعونية بين الماضي والحضارة**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1993.

3. أبو بكر عبد المنعم، **أساطير مصرية**، دار المعارف، مصر، 1954.

4. أبو زهرة محمد، **مقارنات الأديان**: الديانات القديمة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1965.

5. أحمد حسن محمد خليفة، **رؤية عربية في تاريخ الشرق الأدنى القديم وحضارته**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

6. أحمد حمزة خالد، **مخازن الغلال في مصر القديمة**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مطبعة صحوة، مصر، 2007.

7. أحمد عبد الجواد توفيق، **العمارة والفنون في العصور الأولى**، ج1، (د.م.ن)، ط2، 1970.

8. أحمد فؤاد نعمات، **شخصية مصر**، عالم الكتب، القاهرة، 1968.

9. أرموار روبرت، **آلهة مصر القديمة وأساطيرها**، تر: مروة النفعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

10. ألدريد سيريل، **الفن المصري القديم**، تر: أحمد زهير، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1990.

البيليوغرافيا:

11. أمهز محمود، **محاضرات في تاريخ الشرق الأدنى القديم**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بيروت، 1972.

12. أنجلباخ. ر، **مدخل إلى الآثار المصرية**، تر: أحمد محمود موسى، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1988.

13. إرمان آدولف ورائكة هرمان،مصر والحياة المصرية في العصور القديمة، تر: عبد المنعم ابو بكر ومحرم كمال، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ت).

14. إبراهيم نجيب ميخائيل، **مصر والشرق الأدنى القديم**، ج4، دار المعارف، مصر، 1966.

15. إبن كثير، تفسير القرآن العظيم، م8، م10، م12، تحق: مصطفى السيد محمد وآخرون، مؤسسة قرطبة، الجيزة، 2000.

16. إرمان أدولف، **ديانة مصر القديمة**: نشأتها وتطورها منذ 4000 سنة، تر: عبد المنعم أبو بكر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، (د.ت).

17. إسماعيل عز الدين، **الفن والإنسان**، مكتبة غريب، القاهرة، 1974.

18. إسماعيل علام نعمت، **فنون الشرق الأوسط والعالم القديم**، ط6، دار المعارف، مصر، (د.ت).

19. إسماعيل علام نعمت، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، ط6، دار المعارف، مصر، (د.ت).

20. إيمار أندريه وأوبواييه جانين، **تاريخ الحضارات العام**، تر: فريد داغر وفؤاد ج. أبو الريحان، ج1، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1981.

21. بارندر جيفري، **المعتقدات الدينية لدى الشعوب**، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.

22. باقر طه، **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة**، تاريخ العراق القديم، ط2، (د.ن)، بغداد، 1955.

23. بتري فلندرز سير و.م، **الحياة الإجتماعية في مصر القديمة**، تر: حسين محمد جوهر وعبد المنعم عبد الحليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1975.

البيليوغرافيا:

24. بدج والس، **السحر في مصر القديمة**، تر: عبد الهادي عبد الرحمان، مؤسسة الإنتشار العربية، 1998.

25. بدج والس، **كتاب الموتى الفرعوني**، تر: فيليب عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1988.

26. بدوي إسكندر، **تاريخ العمارة المصرية**، تر: محمود عبد الرزاق وصلاح الدين رمضان، ج1، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1988.

27. برستد جيمس هنري، **إنتصار الحضارة:** تارخ الشرق القديم، تر: أحمد فخري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1969.

28. برستد جيمس هنري، **تاريخ مصر منذ أقدم العصور إلى الفتح الفارسي**، تر: حسن كمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996.

29. بريتشارد جيمس، **نصوص الشرق الأدنى القديم:** المتعلقة بالعهد القديم، تر: عبد الحميد زايد، ج1، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1969.

30. بسيوني محمد عبد الحميد، **بانوراما فرعونية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

31. بهنسي عفيف، **تاريخ الفن في العالم**، مديرية الكتب الجامعية، الشركة العربية، دمشق، 1966.

32. بهنسي عفيف، **تاريخ الفن والعمارة**، ط3 المطابع الجديدة، دمشق، 1976.

33. بيك وليم هـــ، **فن الرسم عند قدماء المصريين**، تر: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة والنشر، مصر، 1997.

34. تشرني ياروسلاف، **الديانة المصرية القديمة**، تر: أحمد قدري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1987.

35. جاردنر سير آلن، **مصر الفراعنة**، تر: نجيب ميخائيل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

36. جيمس بيكي، **مصر القديمة**، تر: نجيب محفوظ، مطبعة المجلة الجديدة، القاهرة، (د.ت).

البيليوغرافيا:

37. حاطوم نور الدين وآخرون، **موجز تاريخ الحضارة**، ج1، مطبعة الكمال، سوريا، 1965.

38. حسن جوهر، **مصر الخالدة**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969.

39. حواس زاهي، **فنون صناعة الحلي في مصر القديمة**، ط2، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2003.

40. خريسات محمد عبد القادر وآخرون، **تاريخ الحضارة الإنسانية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، مؤسسة حمادة، الأردن، 1999.

41. خنضر يونس، **تاريخ وتطور فنون الزخرفة والأثاث عبر العصور**، دار الراتب الجامعية، سوفينز، بيروت، 2000.

42. دريوتون إيتين وقانديه جاك، **مصـــــــــر**، تر: عباس بيومي مهران، مكتبة النهضة المصرية، مصر، (د.ت).

43. ديماس فرانسوا، **آلهة مصر**، تر: زكي سوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

44. ديورانت ول، **قصة الحضارة**، تر: محمد بدران، ج2، لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د.ت).

45. راڤين ك. ك، **الأسطورة**، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، (د.ت).

46. رافيشتال إليزابث، **طيبة في عهد أمنحوتب الثالث**، تر: إبراهيم رزق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1967.

47. ربيع صدقي، المراكب في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

48. رحماني بلقاسم ومدني حرفوش، **الدور المصري في جنوب شبه الجزيرة العربية والشرق الإفريقي**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1997.

49. رزقانة إبراهيم أحمد وآخرون، **حضارة مصر والشرق القديم**، دار مصر للطباعة، مصر، (د.ت).

البيليوغرافيا:

50. رشيد عدنان، **دراسات في علم الجمال**، ط1، دار النهضة للطباعة، (د.م)، 1985.

51. الرفاعي أنور، الإنسان العربي والحضارة، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).

52. الرفاعي أنور ومصطفى شاكر، **معالم الحضارات في الشرق والغرب**، دمشق، 1947.

53. روسو هيرقه، **الدياناتـــ**، تر: متري الشماس، المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، (د.م.ن)، 1973.

54. رويز آنا، **روح مصر القديمة**، تر: إكرام يوسف، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2005.

55. زكريا أنطوان، **النيـــــل**: في عهد الفراعنة والعرب، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995.

56. سارتون جورج، **تاريخ العلم**، تر: محمد خلف الله وآخرون، دار المعارف لمصر، (د.ت).

57. سالم محمد عزيز نظمي، **قراءات في علم الجمال**، ج1، دار المعارف، مصر، 1996.

58. سبنسر جيفري، **مصر في فجر التاريخ**: مشرق الحضارة في واد النيل، تر: عكاشة الدالي، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1999.

59. سعد الله محمد، في تاريخ الشرق الأدنى القديم، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2001، ص184.

60. السعدي حسن محمد محي الدين، **معالم من حضارة مصر في العصر الفرعوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.

61. سليم أحمد أمين، **في تاريخ الشرق الأدنى**: مصر- سوريا القديمة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993.

62. سليمان عامر والفتيان أحمد مالك، **محاضرات في التاريخ القديم**، مؤسسة دار الكتب والطباعة، العراق، (د.ت)

63. سمير أديب، **الجيـــــــزة**، (د.ن)، القاهرة، 1997.

64. سمير أديب، **تاريخ وحضارة مصر**، (د.ن)، مصر، 1998.

65. السواح فراس، **دين الإنسان**: بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، منشورات علاء الدين، دمشق، 1994.

البيليوغرافيا:

66. السواح فراس، **مغامرة العقل الأولى:** دراسة في الأسطورة، ط11، دار علاء الدين، دمشق، 1996.

67. سونيرون جورج، **كهان مصر القديمة**، تر: زينب الكردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994

68. السويفي مختار، **أم الحضارات:** ملامح لأول حضارة صنعها الإنسان، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1999.

69. الشاروني صبحي، **فن النحت في مصر القديمة وبلاد مابين النهرين**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.

70. شاهين علاء عبد المحسن، **التاريخ السياسي والإجتماعي والحضاري لمصر الفرعونية**، ط2، (د.م.ن)، مصر، 2006.

71. شكري محمد أنور، **العمارة المصرية في مصر القديمة**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1970.

72. صاحب زهير، **الفنون الفرعونية**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.

73. صادق شكري، **مرشد الطالبين إلى تاريخ الفنون الجميلة عند قدماء المصريين**، مطبعة المعارف، مصر، 1909.

74. صالح عبد العزيز، **الشرق الأدنى القديم:** مصر القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت).

75. صالح عبد العزيز، **الشرق الأدنى القديم:** مصر والعراق، ج1، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1973.

76. صالح عبد العزيز، **حضارة مصر القديمة وآثارها**، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1992.

77. الطبري، تفسير القرآن، ج16، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة ابن تميمة، القاهرة، 1968.

78. عباس حربي عباس عطيتو، **الفلسفة القديمة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.

البيبليوغرافيا:

79. العبد الله فيصل ومرعي عيد، **المدخل في تاريخ الحضارة**، ط2، منشورات جامعة دمشق، سوريا، 2000.

80. عصفور محمد أبو المحاسن، **الشرق الأدنى قبل العصور التاريخية**، مطبعة المصري، مصر، 1962.

81. عصفور محمد أبو المحاسن، **معالم حضارات الشرق الأدنى القديم**، دار النهضة العربية، مصر، 1987.

82. عطية محسن محمد، **جذور الفن**، ط2، دار المعارف، مصر، 1997.

83. عكاشة ثروت، **الفن المصري**، ج1، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1991.

84. عوف أحمد محمد، **أحوال مصر من عصر لعصر**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).

85. فخري أحمد، الأهرامات المصرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963

86. فخري أحمد، **دراسات في تاريخ الشرق القديم**، مكتبة الأنجلو المصرية، دار منفيس للطباعة، مصر، 1958.

87. فرازات محمد حرب، **محاضرات في تاريخ الشرق الأدنى القديم**: مصر الفرعونية، مطبعة إبن خلدون، دمشق، 1982.

88. فراكتوز جان، **مصر القديمة**، تر: إلياس الحايك، المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، 1979.

89. فرح نعيم، **موجز تاريخ الشرق الأدنى**، دار الفكر، سوريا، (د.ت).

90. الفندي محمد جمال الدين، **النيـــــل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

91. الفوال مصطفى صلاح، **سوسيولوجيا الحضارات القديمة**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982.

92. فيدين روبين، **مصر أرض الوادي**، تر: عنايات حسين طلعت، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2001.

البيليوغرافيا:

93. فيليب حتي، **موجز تاريخ الشرق الأدنى**، تر: أنيس فريحة، دار الثقافة، بيروت، 1965.

94. قادوس عزت زكي حامد، **تاريخ عام الفنون**، مكتبة الحضري، الإسكندرية، 2001.

95. كريم سيد، **لغز الهرم الأكبر**، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2000

96. كريم سيد، **لغز الحضارة الفرعونية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1969.

97. كلارك رندل، **الرمز والأسطورة في مصر القديمة**، تر: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

98. كمال محرم، **الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء**، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

100. كمال محرم، **تاريخ الفن المصري القديم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998

101. كوبنج إيفانج، **السحر والسحرة عند الفراعنة**، تر: فاطمة عبد الله محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

102. كولنجوود روبين كورج، **مبادئ الفن**، تر: أحمد حمدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1966.

103. الماجدي خزعل، **الدين المصري**، دار الشروق، عمان، 1999.

104. الماجدي خزعل، **بخور الآلهة:** دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، دار الأهلية، لبنان، 1998.

105. الماجدي خزعل، **ميتولوجيا الخلود:** دراسة في أسطورة الخلود قبل الموت وبعده في الحضارات القديمة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2002.

106. مرسيا إلياد، **تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية**، تر: عبد الهادي عباس، ج1، دار دمشق، سوريا، 1987.

107. مايرز. ج. ل، **فجر التاريخ**، تر: علي عزت الأنصاري، مركز كتب الشرق الأوسط، دار الثقافة العربية للطباعة "العابدين"، مصر، 1962.

108. متري نجيب، **ملخص التاريخ القديم**، مطبعة المعارف، مصر، 1913.

البيليوغرافيا:

109. محمد سلامة شويكار، **دراسات في تاريخ الفن المصري القديم**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.

110. محمد عبد الحليم نبيلة، **معالم التاريخ الحضاري والسياسي في مصر الفرعونية**، منشأة المعارف الإسكندرية، (د.ت).

111. محمد عبد المحسن علي وعباس عبد المنعم راوية، **الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2003.

112. مراد سعيد، **المدخل إلى تاريخ الأديان**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، سوريا، 2000.

113. مري مرجريت، **مصر ومجدها الغابر**، تر: كمال محرم، لجنة البيان العربي، 1957.

114. مصطفى صالح لمعي، **عمارة الحضارات القديمة**، دار النهضة العربية، بيروت، 1979.

115. مظهر سليمان، **قصة الديانات**، ط2، مكتبة مدبولي عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 2002.

116. مكاوي فوزي، **الناس في مصر القديمة**، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1995.

117. مهران محمد بيومي، **الثورة الإجتماعية الأولى في مصر الفراعنة**، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999.

118. مهران محمد بيومي، **المدن الكبرى في مصر والشرق الأدنى القديم**، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.

119. مهران محمد بيومي، **دراسات تاريخية من القرآن الكريم**: في مصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

120. مونرو توماس، **التطور في الفنون**، تر: محمد علي أبو درة، ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.

121. النشار مصطفى، **الخطاب السياسي في مصر القديمة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

البيبليوغرافيا:

122. الناطور شحادة وآخرون، **مدخل إلى تاريخ الحضارة**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ت).

123. ناظوري رشيد، **مدخل إلى التطور التاريخي للفكر الديني**، دار النهضة العربية، بيروت، 1969.

124. نوح كريمر صامويل، **أساطير العالم القديم**، تر: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

125. الهاشمي طه، **تاريخ الأديان وفلسفتها**، منشورات دار الحياة، بيروت، 1963.

126. هاوزر أرنولد، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، تر: دكتور فؤاء زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1951.

127. هاوزر أرنولد، **فلسفة تاريخ الفن**، تر: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، 1968.

128. هيرودوت، **هيرودوت يتحدث عن مصر**، تر: محمد صقر خفاجة، دار القلم، مصر، 1966.

129. وافي عبد الواحد علي، **الطوطمية أشهر الديانات البدائية**، دار المعارف لمصر، القاهرة، 1959.

130. ولسون جون، **الحضارة المصرية**، تر: أحمد فخري، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1995.

131. وهيبة محمد عبد الفتاح، **مصر والعالم القديم**: جغرافية تاريخية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.

132. يحي أحمد إسماعيل، **الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة**، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002.

VI- المراجع الأجنبية:

1. A. J. Reinach, **L'Egypte préhistorique**, la Revue des Idées, Paris, 1908.
2. Alberto Siliotti, **Egypte Terre des Pharaons**, Librairie Gründ, Italie, 1994.
3. Alexandre Moret, **Le Nil et la Civilisation Égyptienne**, Albin Michel, coll. L'évolution de L'humanité, Paris, 1926.
4. Alexandre Moret, **Rois et Dieux d'Egypte**, Amand Colin Libraire, Paris, 1911.
5. Arthur Weigall, **Histoire de l'Egypte Ancienne**, Payot, Paris, 1986.
6. August Mariette, **Les Mastabas de l'Ancien Empire**, Evieweg Libraire, Paris, 1889.
7. Claire Lalouette, **l'Empire de Ramsès**, Fayard, Paris, 1985.
8.Edwards. I.E.S., Les pyramides d'Egypte, Trad: Denise Meunier, Libraire générale Française, Paris, 1967.
9. Fernand Devismes**, Histoire des grandes civilisation**, Tom1, Nouvelle Librairie de France, Paris, 1971.
10. Francis Févre**, Le Maître du Nil**, Belfond, Paris, 1933.
11. G. Dykamans, **Histoire économique et sociale de l'ancienne Egypte**, Paris, 1936 -1937.
12. G.Maspero, **Art in Egypt**, The Publisher's Printers, Stuttgart, 1913.
13. Gaston Maspero, **Etudes de Mythologie et d'Archéologie Egyptienne,** Bibliothèque Egyptologique, Paris, 1893.
14. George, Foucart, **Histoire des Religions et méthode comparative**, Alphonse Picard et Fils, Paris, 1912.
15. Guastalla M, **L'Egypte d'Hérodote**, livre2, Hachette, Paris, S.D.
16. Gustave Jéquier, **Histoire de la civilisation Egyptienne**: des origines à la conquêts d'Aleixandre, Payot, Paris, 1923.
17. Henri Stierlin, **Egypte des origines à l'islam**, Payot, Paris, 1984.
18. Henri Stierlin, **Les Pharaon Bâtisseurs**, Therrail, Paris, 1953.
19. Hugo Fischer**, L'Aube de la Civilisation**: en Egypte et en Mésopotamie, tard: Pierre Jundt, Payot, Paris, 1964.
20. Ian Shaw, **le pays noir, le pays rouge, in Egypte, Terre de civilisation,** trad: Claude Grozier- Brolet, Bordas, Paris, 1993.
21. Jacques Vandier, **Manuel d'Archéologie Egyptienne**, tom1, Picard et Cie, Paris, 1952.
22. James Henry Breasted**, la conquête de la civilisation**, Payot, Paris, 1945.
23. Jean Capart, **l'Egypte des pharaons**, Hachette, Paris, 1936.
24. Jean Vercoutter, **l'Egypte ancienne**, Presse Universaire de France, Paris, 1946.
25. Jean Vercoutter, **L'Egypte et la vallée du Nil**, Tom1, Presses Universitaires de France, Paris, S.D.
26. Moret. A et Davy. G, **Des clans aux Empires, l'organisation sociale chez les primitifs et dans l'Orient Ancien**, Paris, 1922.
27. Nicolas Grimal, **Histoire de l'Egypte ancienne**, Librairie Thèmes, Paris, 1988.

28. Zvi Herman, **peuples, mers, navires**, trad: Josef Milbauer, Edition Arts et métiers graphiques, Paris, 1964.

القواميس والموسوعات العربية:

1. الصادق النيهوم، **موسوعة بهجة المعرفة:** مسيرة الحضارة، م1، الشركة العامة للنشر والتوزيع، بيروت، 1976.

2. المعجم الوسيط، ط2، مجمع اللغة العربية، مصر، 1972.

3. المنجد في العربية، ط11، دار المشرق العربية، المكتبة الشرقية، بيروت، 1973.

4. إميل بديع يعقوب، **موسوعة كنوز المعرفة:** الأديان، ج10، دار نظير عبود، لبنان، 1998.

5. إميل يعقوب، **الموسوعة الثقافية العامة:** الفنون، دار الجيل، بيروت، 1999.

6. جميل مدبك، **موسوعة الأديان في العالم:** الديانات القديمة، Edito Creps، قبرص، 2000.

7. حسين فهد حامد، **موسوعة الآثار التاريخية،** دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

8. سمير أديب، **موسوعة الحضارة المصرية القديمة،** العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

9. فراس السواح، **موسوعة تاريخ الأديان،** تر: نهى خياطة وآخرون، منشورات علاء الدين، سوريا، 2004.

10. ليونارد كوتريل، **الموسوعة الأثرية العالمية،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

11. مانفرد لوركر، **معجم المعبودات والرموز الدينية في مصر القديمة،** تر: صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000.

12. محمد فؤاد إبراهيم، **موسوعة المعرفة،** ج2، مؤسسة خليفة للطباعة، شركة الإنماء للنشر والتوزيع، بيروت، 1981.

13. نقولا ناهض، **الموسوعة بهجة المعرفة،** م3، شركة الإنماء للنشر والتوزيع، مؤسسة خليفة للطباعة، بيروت، 1981.

البيبليوغرافيا:

14. وهيب أبي فاضل، **موسوعة عالم التاريخ والحضارة**، نوبليس، بيروت، 2003.

القواميس والموسوعات الأجنبية:

1. Dominique Joly**, Atlas des Religions**, Imprimée Paros- cosmotron, Belgique, 1999.
2. John Bain et Jaromir Malek, **Atlas de l'Egypte ancienne**, Fernand Nathan, Paris, 1981.
3. Paul Pierre, **Dictionnaire d'Archéologie Egyptienne**, Imp. Nationale, Paris, (S.D).
4. Posener. G et autres, Dictionnaire d'Egypte, éd Fr Anand Hazan, Paris, 1998

المقالات:

1. سعدية غنيم، **الفنون المسرحية عند البدائيين**، مجلة الثقافة، السنة الرابعة، العدد37، أكتوبر 1976.

2. صلاح عيد، **العلاقة بين العلوم والفنون**، مجلة الثقافة، العدد 24، سبتمبر 1975.

3. محرم كمال، **روائع الآثار في مصر الفرعونية**، مجلة سومر، المجلد 14، ج1و2، مطبعة الرابطة، بغداد، 1958.

المذكرات:

1. إيناس بهي الدين عبد المنعم، **المعبودات المصرية القديمة التي اتخذت هيئة الكبش:** منذ بداية العصور التاريخية وحتى نهاية الدولة الحديثة، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة القاهرة، 2002.

2. نهى محمود نايل، **الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة حلوان، 2003.

المواقع الإلكترونية:

http/www.aljazeera.net/mritemsimages20011011_57987_1_23.jpg
http/unixman.jeeran.com/alfe4.jpg
http/www.omaniyat.com/vbimgcache3993.png
http/www.moheet.com/imagefileimages2007file597091_1128_1242_44.jpg
http/images.encarta.msn.com/xrefmediasharemedtargetsimagesphot373T373717A.jpg
http/www.egyptianmuseum.gov/.egph-musicimagessmallKS5386.jpg
http/www.dw-world.deimage/0,,2074283_1,00.jpg

http/www.waraqat.net/200808m3loomaat32.jpg.jpg
http/posy1212cat.jeeran.com/bodies.jpg.jpg

الفهارس

1. فهرس الأماكن:

﴿ أ ﴾

- آسيا: 10، 124، 127.
- أبو جراب: 140.
- أبو رواش: 142، 147.
- أبو صير: 19، 12، 153.
- أبيدوس: 22، 36، 56، 77، 82، 120، 128، 143، 145.
- أدفو: 20، 37، 121، 145، 173.
- أسوان: 19، 23، 95، 121، 122.
- أوروبا: 10، 127.
- أبي سمبل: 23، 121.
- إفريقيا: 10، 12، 13.
- إثيوبيا: 11، 13.

﴿ ب ﴾

- بلاد كنعان "فلسطين": 9، 22.
- بلاد الرافدين: 51.
- بني حسن: 92، 121، 124، 154، 164، 173.
- بوتو: 17، 52.

﴿ ت ﴾

- تل العمارنة: 23، 24، 99، 102، 103، 104، 116، 170.

﴿ جـ ﴾

- الجيزة: 10، 12، 19، 21، 120، 121، 126، 142، 147، 151، 152، 153.

﴿ د ﴾

- دندرة: 16، 37، 55، 77.
- دهشور: 12، 22، 123، 147، 150، 153، 175.

- الدلتا: 15، 18، 45، 54، 101، 138، 161.
- الدير البحري: 45، 141، 145، 162، 165، 179.

﴿ ز ﴾

- زاوية العريان: 11، 148.

﴿ س ﴾

- سقارة: 12، 21، 65، 106، 140، 148، 150، 153، 158، 169.
- السودان: 22، 51.
- سورية: 11، 20، 51، 125، 127.
- سيرابيط الخادم: 122، 123.
- سيناء: 10، 122، 123، 126.

﴿ ش ﴾

- شبه الجزيرة العربية: 11، 125.

﴿ ط ﴾

- طيبة: 22، 35، 37، 39، 55، 61، 64، 78، 101، 141، 154، 156.
- طينة: 19.

﴿ ف ﴾

- الفنتين: 53، 55، 64.

﴿ ك ﴾

- الكرنك: 22، 77، 78، 96، 141، 162.
- اللشت: 22.

﴿ ل ﴾

- ليبيا: 11، 51.
- مصر: 8، 9، 10، 11، 12، 13، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 34، 35، 38، 40، 44، 47، 48، 51، 54، 74، 88، 90، 92، 105، 113، 114، 118، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 135، 137،

140، 142، 144، 145، 146، 148، 150، 154، 155، 156، 157، 159، 164، 166، 167، 170، 171، 172، 177.

﴿ م ﴾

- منف "ممفيس": 11، 18، 37، 56، 59، 64، 99، 100، 101، 120.
- ميدوم: 12، 19، 20، 97، 142، 147، 150، 165.

﴿ ن ﴾

- نخن "الكاب": 17، 52.
- النوبة: 13، 14، 24، 60، 123، 124، 145.

﴿ هـ ﴾

- هابو: 78، 94، 113، 145.
- هيراكنوبوليس: 18.
- هيليوبوليس: 20، 38، 46، 52، 64، 66، 146، 148، 150.

﴿ و ﴾

- وادي الحمامات: 121.
- وادي المغارة: 122، 123.
- وادي الملكات: 155، 156.
- وادي الملوك: 154، 155، 156.
- الوجه البحري: 18، 51.
- الوجه القبلي: 51، 59.

2. فهرس الآلهة:

﴿ أ ﴾

- آتون: 23، 24، 80، 158، 163، 167.
- أبيس: 36، 48.
- أنوبيس: 43، 44، 53، 81، 141.
- أوزيريس: 35، 36، 37، 38، 41، 43، 52، 54، 55، 56، 57، 65، 66، 67، 73، 74، 75، 76، 77، 81، 156، 167، 173.
- إيزيس:15، 54، 56، 65، 67، 68، 76، 80، 81، 83، 156، 167.

﴿ ب ﴾

- باست: 56.
- بتاح: 9، 35، 36، 67.
- بس: 56، 110.

﴿ ت ﴾

- تاورت: 80، 179.
- تحوت: 43، 55، 66، 67، 71، 74، 77، 157.

﴿ ح ﴾

- حاتحور: 16، 35، 38، 47، 53، 54، 55، 56، 78، 80، 81، 141، 156، 163.
- حورس: 16، 20، 35، 36، 38، 42، 47، 53، 54، 65، 66، 67، 71، 73، 76، 77، 78، 79، 81، 94، 114، 116، 141، 144، 163، 173.

﴿ ر ﴾

- رع: 9، 21، 38، 40، 54، 67، 68، 81، 84، 93، 140، 141، 148، 149، 150، 154، 156، 157، 162، 177.

﴿ س ﴾

- سخمت: 24، 36، 37، 40، 45، 52، 56، 62، 74، 77، 78، 81، 141، 167، 171، 175، 176، 178، 180.

- سوبك: 35، 53، 71.

﴿ ش ﴾

- شو: 67.

﴿ م ﴾

- ماعت: 34، 44، 50، 54، 70
- مين: 34، 167.

﴿ ن ﴾

- نفتيس: 67، 76، 176.
- نفرتم: 35، 56، 67.
- نيت: 138، 147، 156، 175.

3. فهرس الأعلام:

﴿ أ ﴾

- أمنحوتب الثاني: 154.
- أمنحوتب الثالث: 61، 78، 79، 93، 114، 140، 141.
- امنمحات الأول: 22، 153، 154.
- امنمحات الثاني:175.
- امنمحات الثالث: 102، 153، 158.
- أحموسي "أحمس": 22، 23، 57، 79.
- أخناتون "أمنوفيس الرابع، أمنحوتب الرابع":9، 23، 24، 39، 63، 93، 96، 99، 102، 103، 104، 109، 114، 145، 153، 158، 167، 171.
- أدولف إرمان: 107.
- أفلاطون: 169.
- إبن كثير: 63.
- إرنست فيشر: 88.
- إليزابيث رافيشتال:61.
- إيريك إفرسن: 106.
- إيمحوتب: 113، 114، 149، 150.

﴿ ب ﴾

- بلزوني: 156.

﴿ ت ﴾

- تالكوت بارسونز: 29.
- تايلور: 29.
- تحوتمس الأول: 114، 155.
- توت عنخ آمون: 24، 83، 104، 112، 155، 175، 178، 180.
- تي: 103، 114، 147.

﴿ ث ﴾

- ثروت عكاشة: 89، 108.

﴿ ج ﴾

- جروس: 134.
- جفري بارندر: 56.
- جون هيك: 30.
- جيمس فريزر: 30، 63.

﴿ ح ﴾

- حتب حرس: 175، 179.
- حتشبسوت: 45، 114، 141، 144، 155، 162.
- حور محب: 24.

﴿ خ ﴾

- خزعل الماجدي: 41، 64.
- خفرع: 144، 151.

﴿ د ﴾

- دوركهايم: 29، 134.
- ديودور: 13.

﴿ ر ﴾

- رع حوتب: 147، 157، 161، 175.
- رمسيس الأول: 93، 156.
- رمسيس الثاني: 24، 45، 79، 94، 141، 144، 160.
- رمسيس الثالث: 111، 141، 145، 162.

﴿ ز ﴾

- زهير صاحب: 29.

- زوسر: 11، 20، 113، 143، 148، 149، 178.

﴿ س ﴾

- سارنبوت الأول: 154.
- سنفرو: 20، 123، 126، 150.
- سنوسرت الأول: 100، 140، 153، 154، 162، 175، 176.
- سنوسرت الثاني: 153، 176.
- سنوسرت الثالث: 96، 102، 153، 154، 176.
- سيتي الأول: 78، 144، 145، 155، 156.

﴿ ش ﴾

- شكري الصادق: 164.
- شلرماخر: 31.

﴿ ص ﴾

- صلاح عيد: 89.

﴿ ط ﴾

- طه الهاشمي: 31، 72.

﴿ ع ﴾

- عزيز نظمي سالم: 87.
- علي عبد المحسن: 88.

﴿ ف ﴾

- فراس السواح: 29، 30، 31، 40 64.

﴿ ك ﴾

- ك. راثقين: 63.

﴿ ل ﴾

- لانسون: 134.

﴿ م ﴾

- مارسيا إلياد: 31، 64.
- مارييت: 158.
- ماسبيرو: 90.
- ماكس موللر: 30، 63.
- مانيتون: 19.
- محمد عزيز نظمي: 134.
- محمود إبراهيم السعدني: 135.
- مختار السويفي: 169.
- مكت رع: 154.
- منتوحتب الأول: 144، 179.
- منتوحتب الثاني:21، 153.
- منكاورع: 152.

﴿ ن ﴾

- ني وسرع: 140.
- نيت حتب: 147، 175.

﴿ هـ ﴾

- هربرت ريد: 87.
- هيرقه روسو: 64.
- هيرودوت: 13، 40، 42، 57، 58، 70، 81، 118.
- هيوبرت ماوس: 72.

﴿ و ﴾

- وليم بيك: 106.
-ويليام جيمس: 30.
- يوليوس لانجه: 107.

فهرس المحتوى

فهـــــرس المحتويـــات:

مقدمة..... أ

مدخـــــــل: الإطار الجغرافي والتاريخي لمصر القديمة..... 08

I. الإطار الجغرافي لمصر القديمة..... 11

1.الموقع..... 11

2.الأرض..... 11

أ.مصر السفلى..... 12

ب.مصر العليا..... 12

ج.الصحراء..... 13

3.النيل..... 13

4.المناخ..... 15

II. الإطار التاريخي لمصر القديمة..... 17

1.العصر العتيق (3200 ــ 2690 ق.م)..... 19

2.الدولة القديمة (2690– 2180 ق.م)..... 20

3.الدولة الوسطى (2060– 1785 ق.م)..... 21

4.الدولة الحديثة (1580– 1085 ق.م)..... 23

الفصل الأول: الدين المصري القديم..... 26

I. طبيعة الدين المصري القديم..... 27

1.مفهوم الدين المصري القديم..... 28

2.تطور الدين المصري القديم..... 32

3.خصائص الدين المصري القديم..... 40

II. بنية الدين المصري القديم..... 49

1.الآلهـــــــة..... 49

أ.أقسام الآلهة..... 50

ب. خصائص الآلهة..... 52

2.الكهنـــــــة..... 56

فهـــــرس المحتويـــات:

أ.شروط التحاق الكهنة..... 57
ب.التزامات الكهنة..... 58
ج.طبقات الكهنة..... 59
د.دور الكهنة الديني..... 61
3.الأساطير..... 62
أ.مفهوم الأسطورة..... 62
ب.تطور الأسطورة..... 63
ج.أنواع الأساطير..... 65
III. العبـــــــادة..... 68
1.الطقوس اليومية..... 69
أ.الصلاة..... 69
ب.طقوس المعبد اليومية..... 69
ج.التراتيل..... 71
د.تقديم القرابين..... 72
2.الطقوس الدورية..... 74
أ.الأعياد الشهرية..... 74
ب.الأعياد الفصلية..... 74
ج.الأعياد السنوية..... 75
د.أعياد الآلهة والملوك..... 76
3.طقوس المناسبات..... 79
أ.طقوس الولادة..... 79
ب.طقوس الموت..... 81
ج.طقوس البناء..... 84

فهـــــرس المحتويـــات:

الفصل الثاني: الفن المصري القديم..... 86
I.طبيعة الفن المصري القديم..... 89
1.مفهوم الفن المصري القديم..... 89
2.تطور الفن المصري القديم..... 90
3.خصائص الفن المصري القديم..... 94
أ.الضخامة والجدية..... 94
ب.الديمومة والجاذبية..... 95
ج.المثالية..... 95
د.الواقعية..... 96
ه.الرتابة..... 97
و.الرمزية..... 98
II.المدارس الفنية..... 99
1.المدرسة التقليدية..... 99
2.المدرسة الكلاسيكية..... 101
3.مدرسة تل العمارنة..... 102
III.قوانين الفن المصري القديم..... 104
1.قانون النَسب..... 105
2.قانون المواجهة 107
3.قانون الصفوف والوضعية الجانبية..... 109
4.قانون التلوين..... 111
IV. الفنانون وتقنيات الفن المصري القديم..... 112
1. الفنانـــــون..... 112
2. تقنيات الفن المصري القديم..... 115
أ.تقنيات النحت..... 115
ب.تقنيات الرسم والنقش..... 117

فهـــرس المحتويـــات:

جـــ.تقنيات البناء..... 117
3.المواد المستعملة في الفن المصري القديم..... 120
أ.الحجارة..... 120
ب.المعادن..... 123
ج.الأخشاب والأليـــــاف..... 126
د.مواد متنوعة..... 128
ه.الألـــــــوان والصبغـــات..... 129
الفصـــل الثالث: تأثير الدين على الفن المصري القديم..... 133
I.العمـــــــــارة..... 136
1.المعابـــــــــــــد..... 137
أ.المعابد الطقسية..... 138
ب.المعابد الجنائزية..... 142
2.المـــــــقابـــر..... 145
أ.الحفـــــــرة..... 146
ب.المصـــاطب..... 146
جـــ.الأهـــــــرام..... 148
د.المقابر الصخرية..... 154
II.النحـــــــــــت..... 157
1.النحت المجسم..... 157
2.النحت البارز "النقش"..... 161
III.الفنون التشكيلية..... 163
1.الرسم والتصوير..... 164
2.الزخرفة..... 168
VI.الفنون الاستعراضية..... 168
1.الموسيقى..... 169

فهـــــرس المحتويـــات:

2.الغنـــــــــاء..... 170
3. الرقص والتمثيل..... 171
V. الفنون التطبيقية..... 174
1. الحلي والمجوهرات..... 174
2. الأوانـــــــي..... 177
3. الأثـــــاث..... 178
خاتمة..... 181
الملاحق..... 186
بيبليوغرافيا..... 263
الفهارس..... 279
فهرس المحتوى..... 289