



مجلة

الدراسات الأثرية

تصدر عن قسم الآثار كلية الآداب جامعة بني سويف

العدد الأول 2025



ISSN: 3062-5726

E-ISSN: 3062-5734

جامعة بني سويف

2025



تشكيل مجلس ادارة مجلة “الدراسات الأثرية”

أ.د/ عزة فاروق جوهري

رئيس مجلس ادارة مجلة الدراسات الاثرية

أ.د/ حوتة حسين حوته

نائب رئيس مجلس ادارة المجلة

أ.د/ وزير وزير عبدالوهاب

رئيس التحرير

أ.م.د/ زينب سعيد حشيش

مساعد رئيس التحرير

أ.م.د/ محسن عادل الطوخي

مدير التحرير

أ.د/ رحاب فايز يوسف

أ.د/ علا محمد العجيزي

أ.د/ حمدان ربيع متولى

هيئة التحرير

Prof. Dr. Andrew Petersen

د/ غادة نبيل رشوان

المحرر الفني

د/ سامح كمال محمد إبراهيم

د/ إيهاب عبد الفتاح

المحرر اللغوي

أ.م.د/ احمد حلمى زيادة

سكرتير التحرير



قواعد النشر بالمجلة

قواعد النشر بمجلة الدراسات الأثرية طبقا لنظام APA

1. التوثيق في الحاشية السفلية:

- للكتاب بمؤلف واحد: (اسم العائلة، سنة النشر، الصفحة)، مثال: Shaw 2003, 15 بدون اقواس.

- للكتاب بمؤلفين: (اسم العائلة الأول & اسم العائلة الثاني، سنة النشر، الصفحة)، مثال:

- Shaw & Baines 2003, 20

- للكتب أكثر من مؤلف: عبد الحميد وآخرون، 2015، 16

2. قائمة المراجع الختامية:

ترد المراجع العربية أولاً، ثم الأجنبية، بالشكل التالي:

- عبد الحميد، مصطفى، وسلمان، ع. (2015). التطورات المعمارية في عصر الدولة الوسطى.

- Shaw, I. (2003). The Oxford history of ancient Egypt. Oxford University Press.
- Strouhal, E., & Forman, W. (1992). Life in ancient Egypt. Cambridge University Press.



فهرس العدد الأول

1-20	أضواء جديدة على أشكال الخناجر بإقليم الججرات (نماذج مختارة) دراسة أثرية فنية مقارنة حنان جابر محمود إبراهيم؛ علاء الدين بدوي محمود الخضري؛ عاطف سعد محمد؛ ممدوح محمد السيد
21-40	ALTÄGYPTISCHE VORSTELLUNGEN ÜBER DEN EINTRITT DER UNTERWELT إيمان السعيد على بدوي
41-72	مفارش السيرما في عهد أسرة محمد علي في ضوء مجموعة جديدة محفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك "دراسة أثرية فنية" نرمين الحداد؛ أمين الرشيد؛ حمادة أحمد
73-98	المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من جبلي الأفق في الكتب الدينية في مصر القديمة شيماء سعد أحمد إمبابي
99-149	النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال القرنين (9-10 هـ / 15 - 16 م) وأثر التباين اللوني عليها (دراسة بصرية) في ضوء نماذج مختارة عبير جمعة محمد محمد؛ أمين الرشيد؛ حمادة أحمد؛ السيد سعيد زكي أبو شنب
99-120	طوائف الكهنة في مصر القديمة بين التصنيف والدور الوظيفي علا عبد الحليم
121-152	أنواع الكهنة في مصر القديمة علا عبد الحليم

أضواء جديدة على أشكال الخناجر بإقليم الـكـجرات (نماذج مختارة)
دراسة أثرية فنية مقارنة

**New Insights into the Forms of Daggers in the Gujarat Region
(Selected patterns)**

A Comparative Archaeological and Artistic Study

أضواء جديدة على أشكال الخناجر بإقليم الجرجات (نماذج مختارة) دراسة أثرية فنية مقارنة

المخلص:

تهدف الورقة البحثية إلى عرض مجموعة من الخناجر المنفذة بمدينة بهوج في إقليم الجرجات؛ حيث تعكس الخناجر في الجرجات التنوع الكبير في التصميم والحرفية مما يجعلها قطعاً أثرية قيمة كما أنها تظهر اندماج الفن بالوظيفة؛ ومن ثم قامت الدراسة بتحليل أنواع الخناجر وأشكالها من خلال وصف التحفة وعناصرها الزخرفية والفنية في محاولة للوصول إلى السمات الفنية المشتركة وبيان تأثير الموروث الهندي المحلي على النماذج التي تم عرضها؛ كما تركز الدراسة على شرح المواد الخام والأساليب الفنية والصناعية لهذا النمط من الأسلحة.

كلمات دالة :

الهند، الجرجات، الفن الإسلامي، الأسلحة، الخناجر.

ABSTRACT

The research paper aims to present A Collection of daggers crafted in the city of Bhuj, in the region of Gujarat, which reflect the significant diversity in design and craftsmanship, making them valuable archaeological artifacts. They also exemplify the fusion of art and functionality. Consequently, the study analyses the types and forms of daggers by examining their artistic and decorative elements in an effort to identify common artistic features and elucidate the influence of local Indian heritage on the presented forms. Additionally, the study focuses on explaining the raw materials, as well as the artistic and industrial techniques used in the production of this category of weaponry.

KEYWORDS

India, Gujarat, Islamic art, Weapons, Daggers.

المقدمة :

نظراً لاتساع شبه لقارة الهندية وامتدادها الجغرافي نجد بها العديد من الأقاليم والمراكز الفنية والصناعية الكبرى ولعل من أهمها إقليم الججرات⁽¹⁾؛ الذي تميز إنتاج التحف المعدنية فيه بالتنوع والابتكار من حيث أشكال التحف ومضمون الزخارف الواردة عليها مما جعلها تتفرد بطابع فني خاص حتي بات من السهولة تصنيفها بناء على الزخارف؛ حيث كان الثراء الفني والزخرفي عنواناً واضحاً في هذا الإقليم وتم إنتاج العديد من التحف ذات الأحجام والأشكال والوظائف؛ فقد تفوق المسلمون في صناعة الأسلحة في العصر الإسلامي بشكل عام وفي العصر المغولي الهندي بشكل خاص⁽²⁾، إذ أبدع الفنان الهندي في صناعة الأسلحة الهجومية والدفاعية وزخرفتها وقد نالت اهتماماً شديداً في العصر المغولي الهندي وكانت لها استخدامات عديدة، ولم يقتصر استخدامها في الحروب والصيد فقط، إنما كانت تستخدم في حالات أخرى كحراسة السلاطين والممالك ، وفي الاحتفالات الرسمية والتشريفات السلطانية. حيث تثبت الأدلة الأثرية

(1) تقع ولاية الججرات على الساحل الغربي للهند بين خط العرض (20°06) شمالاً إلى (24°42) شمالاً وخط الطول (68°10) شرقاً إلى (74°28) شرقاً، يحدها البحر العربي من الغرب، تعد هذه الولاية هي البوابة البحرية لدولة الهند، تقتقر الججرات إلى تخطيط أو حدود جغرافية دقيقة، ولكن يمكن وصفها بأنها المنطقة المحاذية لخليج كامباي والمناطق الداخلية التي تسقيها الأنهار التي تصب فيه: نهر سابرماتي، الذي تقع عليه مدينة أحمد آباد؛ ونهر ماهي الذي تقع بالقرب منه بارودا والذي يصب في البحر عند ميناء كامباي؛ ونهر نارمادا، الذي تقع عند مصبه مدينة بهوج؛ ونهر تابتي، الذي يمر بمدينة بورهانبور، ويصب في البحر عند مدينة سورات، سميت الججرات "باب مكه" وذلك سهولة التواصل البحري بينها وبين شبه الجزيرة العربية ، بدلاً من الطريق البري المحفوف بالمخاطر، مما سهل قدوم العلماء العرب إلى الججرات ، كما فتح باب الحج لعلماء الججرات؛ بل لعلماء الهند كلها إلى مكة، وهناك كانوا يستقون علمهم من علماء الحرمين الشريفين، ويعودون لينشروه في بلادهم. للمزيد عن هذا الإقليم انظر :

- محمد على عقل محمد، التبادل الثقافي بين الهند وعمان من القرن (9/3هـ-10-15م)، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، المجلد 46، العدد5، 2022م، ص2558 2559.

-وفاء محمود عبد الحليم، التاريخ السياسي والثقافي لسلطنة الججرات بالهند، رسالة دكتوراة كلية، دار العلوم، جامعة القاهرة، 2007م، ص15.

-Gazetteer of The Bombay Presidency, History of Gujarat, Vol 1 Part 1, 1896, P.3

-Vandna Devi and Bhawana Pathak, Ecological studies of mangroves species in Gulf of Khambhat, Gujarat, An International Journal by Society for Tropical Plant Research, 2016, P536

- A. Wink, Al-Hind: The Making of the Indo-Islamic World, I, Delhi, 1990, P.277

(2) Ananda K. Coomaraswamy, The arts & crafts of India & Ceylon, Central Archaeological Library, New Delhi, 1913, P.138

تاريخًا غنيًا من التقاليد الحرفية لصناعة الأسلحة في إقليم الجُجرات خاصة في الخناجر⁽¹⁾ التي يعكس تصميمها وإنتاجها المهارات المعدنية المتقدمة لدى الصناع.

الدراسات السابقة :

- **عبد الناصر ياسين** : الأسلحة عبر العصور الإسلامية الأسلحة الدفاعية أو الجنن الواقية الدروع والتروس في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، دار القاهرة ، الطبعة الأولى، 2007م.
- **دعاء طه محمد على** : أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة ، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، 2004م.
- **ماجدة على عبد الخالق شبيحة** : تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، 2012م.
- **حنان رمضان وهبي يوسف** : الأسلحة المعدنية في عصر أباطرة المغول بالهند، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، جامعة طنطا، كلية الآداب، قسم الآثار، 2023م.

منهجية البحث :

تعرض الورقة البحثية دراسة وصفية أثرية لأربعة من الخناجر كنماذج مختارة من إقليم الجُجرات والتي تشتمل على عدة أنماط تم ترتيبها بحسب الشكل والوظيفة ومن الأقدم إلى الأحدث تاريخيًا يليها تحليل للمواد الخام والعناصر الزخرفية يتبعها دراسة مقارنة بين الخناجر وما ورد من تلك التحف في التصاویر في نفس الفترة التاريخية وذلك على النحو التالي :

الدراسة الوصفية :

لوحه (1)

التحفة: خنجر

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

(1) نوع من الأسلحة الهجومية الصغيرة الخفيفة التي يحملها المحارب في حزام الوسط أو تحت ثيابه، فإذا اختلط بآخر طعنه به خلسة، وتعد سلاحًا شخصيًا أكثر من كونها سلاحًا رئيسيًا في المعارك كما أنها أقدم من السيوف لكنها لم ترق لمكانه السيوف؛ ومع ذلك فكانت لها أهمية خاصة حتي أن بعض الدول اتخذت منها شعارًا، يتألف الخنجر بشكل عام من شفرة معدنية صلبة، قبضة يمسك بها. للمزيد انظر: حسن الباشا، المدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1990م، ص276.

المقاييس: النصل (4×10×60 سم)، الغمد (4×10×63 سم)

مادة الصنع: الفولاذ المطعم بالذهب والفضة

مكان الصنع : مدينة بهوج⁽¹⁾ بإقليم الكجرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمعرض المقتنيات العسكرية

Invaluable, Military & Wartime Collectibles, Knives, Spain, 2022, Lot.2

النشر: لم يُسبق النشر⁽²⁾

الوصف:

خنجر من نصل ومقبض وله غمد. كان النصل مستقيم ومدبب من الفولاذ يزخره طرفه الأيمن فروع نباتية متماوجة ومتداخلة. بينما يخلو الجزء الآخر من الزخارف.

أما المقبض جاء أسطواناني الشكل وعند تقاطع النصل مع المقبض رسم لرأس الفيل مرصع بالأحجار الكريمة، ونفذ على المقبض رسم مشهد تصويري لأمير على جواده ويهم بالسهم اتجاه النمر؛ في حين ينتهي المقبض بشكل قبة بصلية، زُينت ساحة المقبض بالكامل برسوم فروع نباتية ينبثق منها أزهار الخرشوف صغيرة.

ويوجد لهذا النصل غمد مكسو بالقطيفة الخضراء التي تنتهي من أسفل بكسوة مذهبة ويزدان بالزخارف النباتية المنفذة بالحفر البارز قوامها فرع نباتي يتخلله أوراق رمحية مدببة الأطراف.

لوحة (2)

(1) تقع في ولاية الكجرات تحدها من الشمال باكستان، وهي عاصمة مقاطعة كوتش، بناها "رواخنجري في عام 1548م كانت المدينة أسفل قاعدة الجبل مما يجعلها محصنة بشكل جيد وتدور في منحنى حول بحيرة تعد هذه المدينة مركزاً رئيسياً للصناعات وقد تم تصدير الكثير من هذه الصناعة إلى أوروبا، للمزيد انظر: وفاء عبد الحليم، التاريخ السياسي للكجرات، ص15.

Stephen Markel, Indian and "Indian ate" Glass Vessels in The Los Angeles County Museum of Art, Journal of Glass Studies, Vol. 33, 1991, P.83

(2) تم عرض التحفة في صالة عرض دون التطرق لدراساتها لذلك تقوم الباحثة بدراستها من حيث الوصف الأثري والفني والتحليل والمقارنة مع ما ورد من أشكال تحف تطبيقية منفذة في رسوم التصاوير في نفس الفترة التاريخية

التحفة : خنجر من النحاس

التاريخ : القرن (13هـ/19م)

المقاس : (65.8 سم)

مادة الصنع : النحاس المطلي بالفضة والذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الججرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمزاد " ALJ Antiques " في لندن

رقم الحفظ : 163

النشر : لم يُسبق النشر

الوصف :

خنجر من نصل وله مقبض وغمد.

أما النصل جاء مستقيم وعريض ذو حافة رفيعة مشطوفة مع ألواح فضية تكسو السطح بالكامل ويزين جانبه زخارف تتألف من أشكال بخاريات تتوسط كل منها أزهار الخرشوف ، بينما يخلو الجزء الآخر من سطح النصل من الزخارف. ومثبت على المقبض رسم زخرفي مذهب بالكامل على شكل رأس الفيل، أما المقبض له شكل أسطواني تزدان مساحته برسوم فروع نباتية متماوجة ومتشابكة. وله غمد يأخذ نفس شكل النصل مكسو بالقטיפية الحمراء المذهبة يزينه من أعلي وأسفل عقد مفصص يشغله أزهار الخرشوف.

لوحة (3)

التحفة: خنجر

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

المقاييس: النصل (1.5×7×31) ، الغمد (2×15×33 سم)

مادة الصنع: النحاس المذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الججرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمزاد الفنون الهندية وجنوب آسيا

Invaluable, Indian & South Asian Art, Spain, 2022, Lot.34.

النشر: لم يُسبق النشر

الوصف:

خنجر له نصل قصير ومقبض وواقية ذو قبعة⁽¹⁾.

اتخذ النصل شكل مستقيم ومنحنٍ له حدين ومقوس قليلاً وينتهي بطرف مدبب، ويخلو سطح النصل من الزخارف، بينما زُين المقبض والقبعة والغمد بزخارف نباتية تتألف من رسوم أفرع نباتية متماوجة ينبثق من الجانبين أوراق الساز وزهرة اللالة بينما تظهر زهرة الخرشوف في المنتصف.

لوحة (4)

التحفة: خنجر (كتار⁽²⁾)

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

المقاييس: النصل (1.5×7×31) ، الغمد (2×15×33 سم)

مادة الصنع: النحاس المذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الكجرات

مكان الحفظ: تم عرض التحفة بمزاد الفنون الهندية وجنوب آسيا

(1) ما على طَرَفٍ مُبْضِضٍ من فِصَّةٍ أو حديد، وهي الحديدية العريضة التي تلبس أعلى القائم، وتسمى القملة إذا كانت مستديرة أو كروية، فهي تكسبه الشكل المقبول وتزيد ثقله و تجعله متزنًا وتحتوي على القتر وهي عبارة عن رؤوس مسامير، للمزيد انظر : المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2004م، ص712.

(2) "كاتاري" هي الكلمة السنسكريتية للسيف. كان يُطلق على الخناجر في الهند في الأصل اسم "جامدهار/جامادار"، وهي نوع قديم جدًا من الأسلحة إلى أن أصبحت هذه الخناجر تُعرف باسم "كاتار". أو أن كاتار. يمكن العثور على الكاتار بأحجام وأشكال عديدة، لكن شكل المقبض "H" هو ما يميز الكاتار والذي يعطيه قوة شديد، ويجعله سهل الاستخدام في القتال القريب سواء للقطع أو للطعن لكي توضع فيه قبضة الشخص، بينما يتميز نصله بشكله المثلث الطويل كانت الكاتارات تُظهر بشكل واضح في التماثيل المغولية الهندية في القرن السادس عشر وذلك في شكلها المتطور الذي وجدت عليه، للمزيد انظر:

Jens Nordlunde, Royal Katars of Bundi, South Asian Studies, Vol 25, Issue 1, 2009, P.1

Invaluable, Indian & South Asian Art, Spain,2022, Lot.34.

النشر: لم يُسبق النشر

الوصف:

خنجر من الصلب له مقبض ثنائي، بينما جاء النصل مدبب الشكل يخلو تمامًا من الزخارف، ويوجد لهذا النصل غمد مكسو بالقطيفة الزرقاء.

الدراسة التحليلية :

المواد الخام وأساليب الصناعة :

يعكس إنتاج هذا النوع من الأسلحة بشكل متدقن حرفية الفنان الكوجراتي في ذلك الوقت الذي صُنعت فيه الخناجر بدقة عالية من مواد متعددة منها الفولاذ والنحاس، وقد وُجدت العديد من تقنيات التصنيع والزخرفة لعل أشهرها الزخرفة بالزرشتان والحز والحفر البارز؛ كما هو موضح أدناه :

الفولاذ :

يتم إنتاجه من الحديد الخام بعد ما يتم تنقيته من الشوائب والكربون، ويفضل أن يكون الأصل الذي يصنع منه لا يحتوي على عنصر الفسفور والكبريت⁽¹⁾، وأهم ما يميزه هو احتواؤه على نسب محددة من إنتاج الكربون تتراوح بين (١ و ١,٦ ٪)، كما يعد هذا العنصر من أكثر المواد استخدامًا في صناعة الأسلحة والمعدات الحربية منذ القدم خاصة الفولاذ الهندي الذي صُنعت من الأنصال المشهورة لبلاد فارس ودمشق⁽²⁾ ويظهر ذلك بوضوح في نصل الخناجر لوحة (1)

النحاس :

(1) هدى صلاح الدين عمر محمد ، التحف المعدنية الإسلامية بخانيات بخارى وخوقند وخيوه خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين/ الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة 2015م، ص668،

(2) Manuel Keene: Treasury of the world, P.155

يتميز النحاس⁽¹⁾ بأنه ذو لون أحمر وردي ويمكن قطعه وتشكيله بسهولة بالإضافة إلى أنه يمكن سحبه إلى أسلاك رفيعة، وهو من أقدم المعادن التي عرفها الإنسان⁽²⁾، ظهر النحاس كمادة خام في لوحات (2)، (3، 4).

الفضة :

تعد الفضة من الجواهر النفيسة ، وعلى الرغم من أنها تلي الذهب مباشرة من حيث القيمة المعدنية إلا أنها تتميز بخصائص عديدة مما جعلها تستخدم في شتى الأغراض ولعل أهمها لونها المبهج الذي لا يعتريه العتم وقابليته للطرق السحب وعدم تأثره بالماء أو الهواء⁽³⁾، استخدمت الفضة على هيئة صفائح وألواح مشطوفة في تشكيل بعض الخناجر وذلك على النصل العريض كما ورد في لوحة (2).

الحز والحفر :

يتم الحز من خلال عمل نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن، ويختلف الحفر عن الحز في أنه أكثر غوراً وعمقاً في سطح المعدن، وقد يكون الحفر بارزاً وفي هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الأجزاء التي يريد إظهارها بارزة، وقد يكون الحفر غائراً وفي هذه الحالة يحفر الصانع الشكل الزخرفي نفسه المراد إظهاره غائراً⁽⁴⁾، استخدمت طريقة الحز في لوحة (1)، بينما استخدم الحفر البارز في اللوحتين (1، 2).

الزخرفة بالزبرستان

(1) قد ورد ذكر النحاس في القرآن الكريم في قوله تعالى " يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شَوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ " سورة الرحمن، آية 35. كان النحاس يسهل التعامل معه في التشكيل على البارد والساخن ويتميز بتوصيله الجيد للحرارة والكهرباء. للمزيد عن استخلاص معدن النحاس في الطبيعة انظر: عبد الناصر بن عبد الرحمن الزهراني، ترميم الآثار المعدنية وصيانتها، جامعة الملك سعود، 1434هـ، ص 103-107.

- Daniel Johnsen, The relative value and role of copper within an Egyptian New Kingdom economic context: Using production, trade and use of copper as indicators of copper's value, The American University in Cairo, 2018, PP.1-3

(2) عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الإيوبي، مركز الكتاب للنشر، الجزء الأول، 2000م، ص 26

(3) رياض خليل جاد، المعادن الثمينة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ص 47

محمد أنور عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، 1963م، ص 113

(4) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 123.

استخدم هذا المصطلح في بلاد الهند عوضًا عن اللفظ الشائع وهو الترصيع خاصة الذهب الذي كان يُضاف إلى الأسلحة المصنوعة من الفولاذ، من خلال عمل قنوات وتجاويف لإضافة المعدن المراد الترصيع به⁽¹⁾. نفذت الزخرفة بالزرشتان في لوحات (2، 3، 4).

ومن نافلة القول يُذكر أن الفنان يمكنه استخدام جل هذه الطرق مجتمعة معًا بحسب ما يترأ له مناسبًا مع للعمل الفني وبما يتناسب مع الوظيفة التطبيقية التي من أجلها صُنعت التحفة.

الزخارف النباتية :

زهرة الخرشوف :

هو نبات بستانى استخدم ثمراته و أوراقه في الأعمال الزخرفية ويعد أحد العناصر الزخرفية التي انتقلت من التأثيرات البيزنطية إلى الفنون الإسلامية وكثر استخدامها على الفنون التطبيقية وغالبًا ما تكون مفصصة ولها قمة ثلاثية⁽²⁾. نفذت هذه الزهرة على الفنون الصفوية وانتقلت من إيران إلى الهند إلا أنها في العصر المغولي الهندي رسمت بشكل قريب من الطبيعة أكثر مما كانت عليه في العصر الصفوي تعد تلك الزهرة هي الزخرفة النباتية الأكثر شيوعًا على أسطح النصول والغمد وذلك في لوحات (1، 2، 3).

علاقة الشكل والزخارف بالوظيفة :

اختلفت أشكال الخناجر من تصاميم بسيطة إلى أخرى أكثر تعقيدًا، وتطورت أشكالها بمرور الزمن فكانت تعكس تاريخًا غنيًا من التقاليد الحرفية والتاريخية للدور المتعدد للخناجر في العصر المغولي وذلك لكونها تُستخدم في القتال القريب والدفاع عن النفس حيث يتم ارتدائها في الحزام، وفي حذاء الفارس أو

(1) وقد اشتهرت بعض المدن بإقليم الججرات مثل كوتش بالنقش البارز وترصيع النقوش بالكامل بالذهب وهو يختلف قليلًا عن طريقة الكوفتجاري، للمزيد عن تلك التقنية انظر :

Philip S. Rawson: The Indian sword, London, 1968, P.73

Manuel Keene: Treasury of the world: jewelled arts of India in the age of the Mughals, New York, Thames & Hudson, 2001, P.86.

(2) أحمد محمد عيسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الإسلامية، 1988م، ص16.

-هند علي على محمد سعيد، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2012م، ص333.

الخف⁽¹⁾؛ ونظرًا لأن تلك هي الوظيفة الرئيسية التي صُنعت لأجلها الخناجر فكانت تجمع بين الوظيفة والأهمية الثقافية والرمزية للخنجر؛ والذي كان يظهر جليًا في جعلها رمزًا للقوة والمكانة الاجتماعية في الكجرات خاصة وبلاد الهند عامة، فكان يُهدىها الملوك والنبلاء كعلامة على الاحترام والتقدير للأمرء وسفراء الدول الأخرى، بل يرتدونها كجزءًا شائعًا من الملابس الرسمية في الاحتفالات والأعياد فيرمز الخنجر إلى مكانة حامله ومهنته.

كان يُضفي على أشكال الخناجر رونقًا وقيمة وثقل فني في صناعة الشفرات من الفولاذ والنحاس وتطعيمها بالمقبض بالأحجار الكريمة وترصيعها بالذهب، أما عن شكل القُبعية فكانت متنوعة وتختلف من خنجر لآخر إلا أن جميعها ارتبطت بالطبيعة سواء في رسوم آدمية أو حيوانية.

وفي هذا البحث ما يربهن علي مدي مجال وروعه وتألق الفن الكججراتي في تزيين الخناجر من خلال تنفيذ الرسوم وكأنها مشهد تصويري؛ تظهر الابتكارات المحلية في إنتاج الشفرات بإقليم الكججرات المهارات الحرفية العالية للحرفيين والتي تنوعت ما بين الخنجر العادي لوحدة⁽¹⁾، والخنجر من العريض لوحدة⁽²⁾ والخنجر ذو النصل المقوس⁽³⁾، والخنجر كتار، لوحدة⁽⁴⁾.

ومن خلال المقارنة بين الخناجر التي جاءت منفذة كتحف تطبيقية في الورقة البحثية وتلك التي مثلت تصاوير المخطوطات في نفس الفترة التاريخية تقريبًا انظر لوحتا⁽⁵⁾،⁽⁶⁾.

نجد أن هناك اتفاقًا كبيرًا بين الخنجر الذي تم عرضه كتحف فنية وبين الخنجر الذي ورد في التصويرة وذلك من خلال شكل الخنجر والنصل ودرجة النقوش والانحناء حتي في غطاء المذهب، و تظهر تلك العلاقة بشكل واضح في درجة التطابق بينهما كما هو في اللوحتين⁽⁷⁾،⁽⁸⁾.

(1) لم تكن الخناجر الغرض منها الحرب والقتال فقط ؛ وإنما كانت تظهر في الاحتفالات الخاصة والعروض العسكرية للجيش أمام الحاكم، أما الأسلحة المزينة والمزخرفة بالنقوش ومرصعة بعضها بالأحجار الكريمة تدل على الرتب العسكرية لحاملها، للمزيد انظر:

- سهام عبدالله جاد عبدالله ، التحف المعدنية الصفوية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004م، ص55-56.

- صالح فتحى صالح حسين، رسوم الفنون التطبيقية فى تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا، 2013م، ص330.

يظهر التشابه بين الخنجر من نوع كتار وبين الذي في التصوير ويرجح هذا التشابه في طريقة تصميم الخنجر من حيث الشكل في المقبض على هيئة حرف H، والنصل المميز بشكل المثلث الطويل، حتي أن الغمد كان من القطيفة انظر لوحتا (9، 10)

وما يستوقف النظر هو براعة الفنان المسلم في التعبير عن التحف التطبيقية وتوظيفها بشكل مثالي ضمن الموضوعات التصويرية بتصاوير المدارس الهندية ، فكانت هناك ورش فنية إسلامية متخصصة تقوم بأكملها بواسطة الفنانين وتضم العديد من الحرف المتنوعة، مع وجود الأشراف الفني أو كبير مصممي البلاط الذي يقوم بعمل تصميم واحد يتم تنفيذه على التحف التطبيقية والمدارس الفنية الموجودة، وهو ما يعكس الوحدة الفنية لمختلف الفنون والجمع فيما بينها تحت سقف واحد وهو الوحدة التي كان يسعى لها الدين الإسلامي.

توصلت الدراسة من الطرح السابق إلى مجموعة من النتائج كالتالي :

الخاتمة وأهم النتائج :

- نشر مجموعة مختارة من الخناجر إقليم الجرجات في القرن (13هـ/19م).
- التعرف على الدور الرئيس لمعدن الفولاذ كمادة رئيسية في صناعة الخناجر.
- توصلت الدراسة إلى معرفة طرز وأشكال الخناجر والفرق بينهما.
- تقديم فهم أعمق للجوانب الحرفية والفنية التي تتميز بها خناجر الجرجات، وإبراز قيمتها كجزء من التراث الثقافي والفني للإقليم.
- أظهرت الدراسة مدي مجال وروعه وتألق الفن الكوجراتي في تزيين الخناجر من خلال تنفيذ الرسوم وكأنها مشهد تصويري متناغم.
- أثبتت الدراسة خلو الخناجر من النقوش الكتابية.
- وضحت الدراسة كثرة شيوع أزهار الخرشوف على زخارف النصل والغمدة.
- تبرهن الدراسة أن الفنان يمكنه استخدام جل الطرق الزخرفية مجتمعة معًا بحسب ما يترأ له مناسبًا مع للعمل الفني وبما يتناسب مع الوظيفة التطبيقية التي من أجلها صُنعت التحفة.
- إبراز الابتكارات المحلية في إنتاج الشفريات بإقليم الجرجات للمهارات الحرفية العالية لدي الحرفين والتي تنوعت ما بين الخنجر العادي والخنجر من نوع كتار.
- أثبتت الدراسة ترجيح تأريخ وإنتاج التحف للقرن (13هـ/19م)، وذلك يظهر جليًا في التصاوير المنفذة في نفس الفترة التاريخية.

- تناولت الدراسة إشكالية العلاقة بين شكل الخنجر والزخارف الواردة عليه والغرض الوظيفي الذي صنع لأجله وهو الاستخدام القريب للدفاع عن النفس.
- توصلت الدراسة إلى أن المتأمل في أشكال الخناجر يجد الربط بين فن التصوير والتحف التطبيقية محققاً التجانس التام فيما بينهم وهو ما نجح فيه المصور أن يجعل التصاوير ميداناً مهماً لمعرفة تأريخ الفنون التطبيقية الأخرى.

المراجع :

المراجع العربية :

- أحمد محمد عيسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الإسلامية ، 1988م.
- حسن الباشا، المدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1990م.
- رياض خليل جاد، المعادن الثمينة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م
- سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الإيوبي، مركز الكتاب للنشر، الجزء الأول، 2000م
- عبد الناصر بن عبد الرحمن الزهراني، ترميم الآثار المعدنية وصيانتها، جامعة الملك سعود، 1434هـ
- محمد أنور عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، 1963م
- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2004م

الرسائل العلمية :

- سهام عبدالله جاد عبدالله، التحف المعدنية الصفوية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004م.
- صالح فتحى صالح حسين، رسوم الفنون التطبيقية فى تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا ، 2013م.
- هدى صلاح الدين عمر محمد ، التحف المعدنية الإسلامية بخانيات بخارى وخوقند وخيوه خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين/ الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، 2015م.
- هند علي على محمد سعيد، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2012م.

- وفاء محمود عبد الحليم، التاريخ السياسي والثقافي لسلطنة الغجرات بالهند ، رسالة دكتوراة كلية، دار العلوم، جامعة القاهرة، 2007م.

الدوريات العلمية :

- محمد علي عقل محمد، التبادل الثقافي بين الهند وعمان من القرن (9/3هـ-10-15م)، مجلة الدراسات العربية، كلية درا العلوم، جامعة المنيا، المجلد 46، العدد 5، 2022م.

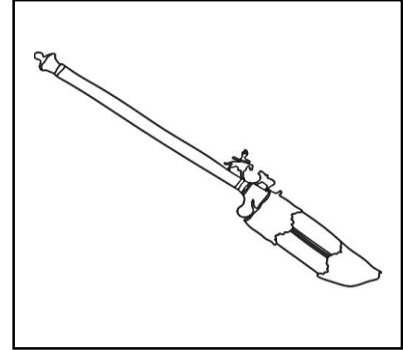
المراجع الأجنبية :

- A. Wink, Al-Hind: The Making of the Indo-Islamic World, I, Delhi, 1990.
- Ananda K. Coomaraswamy, The arts & crafts of India & Ceylon, Central Archaeological Library, New Delhi, 1913.
- Daniel Johnsen, the relative value and role of copper within an Egyptian New Kingdom economic context: Using production, trade and use of copper as indicators of copper's value, The American University in Cairo, 2018.
- Gazetteer of The Bombay Presidency, History of Gujarat, Vol 1 Part 1, 1896.
- Jens Nordlunde, Royal Katars of Bundi, South Asian Studies, Vol 25, Issue 1, 2009.
- Manuel Keene: Treasury of the world: jeweled arts of India in the age of the Mughals, New York, Thames & Hudson, 2001.
- Philip S. Rawson: The Indian sword, London, 1968.
- Stephen Markel, Indian and “Indian ate” Glass Vessels in The Los Angeles County Museum of Art, Journal of Glass Studies, Vol. 33, 1991.
- Vandna Devi and Bhawana Pathak, Ecological studies of mangroves species in Gulf of Khambhat, Gujarat, An International Journal by Society for Tropical Plant Research, 2016.

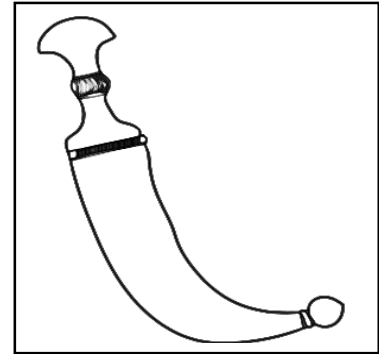
قائمة الأشكال وكتالوج اللوحات :

أولاً الأشكال :

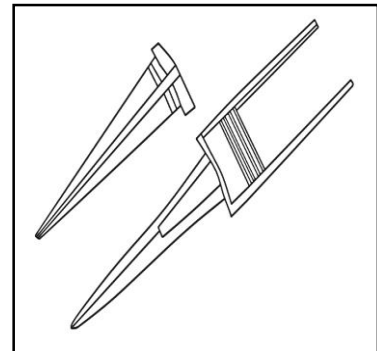
شكل (1) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل
(عمل الباحثة)



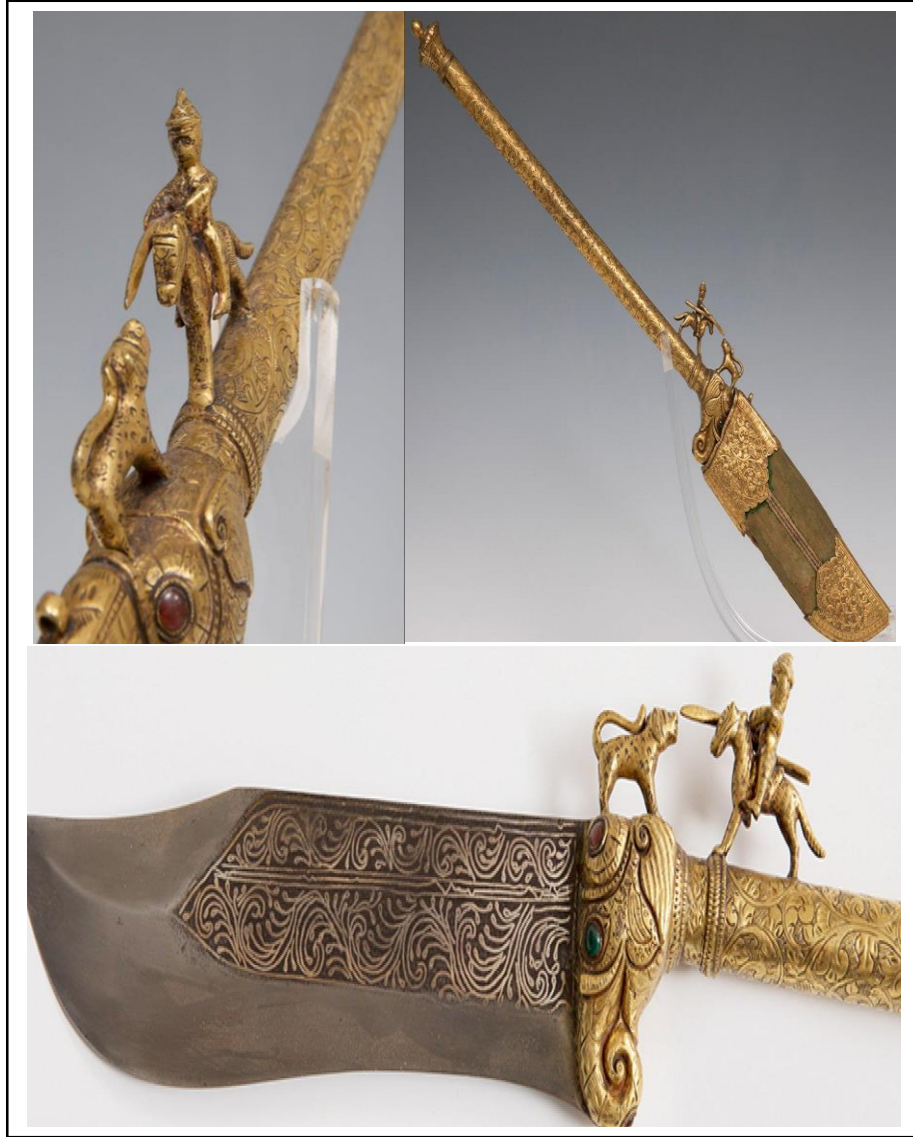
شكل (2) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل
(عمل الباحثة)



شكل (3) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل
لخنجر الكتار



ثانيًا اللوحات :



لوحة (1) شكل الخنجر ذو النصل المنحني قليلاً ، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ :

Invaluable, Military & Wartime Collectibles, Knives, Spain, 2022, Lot.2



لوحة (2)، شكل الخنجر ذو النصل العريض، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ

Christie's, Art and Textiles of the Islamic and Indian Worlds including Works from The Collection of the Late Simon Digby, 2011, London, Lot.425.



لوحة (3)، شكل الخنجر ذو النصل المقوس، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ
Invaluable, Indian & South Asian Art, Spain, 2022, Lot.34



لوحة (4)، شكل الخنجر الكتار، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ :
Very important lot, Art Antiques Design Germany 2022, Lot.193



لوحة (5) ، تصويرة تمثل فارس للمهراجا جام فيبهاجي الثاني على جواده محاطا بالخدم، من إقليم الكجرات، ترجع إلى القرن (13هـ/19م)، تم عرضها في مزاد :

Bonhams, Indian, Himalayan & Southeast Asian Art, New York, 2013, Lot.164.



لوحة (6)، تصويرة تمثل بورتريه لمراد بخش متجًا نحو اليسار، واضعًا يده اليمنى على سيفه، بينما تستقر يده اليسرى على خنجر "كتار" في حزامه، محفوظة بمتحف ريجكس بهولندا، ضمن مجموعة (The Wissen Album)، رقم الحفظ : RP-T-00-3186-7 .



لوحتا (7، 8) يظهر بها التطابق بين شكل الخناجر من حيث درجة تقوس النصل والغطاء المذهب



لوحتا (9، 10) يظهر بها التطابق بين شكل الخناجر من النوع كتار من حيث شكل المقبض والنصل والغمدة



Issue No1(2025), p21-p40



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

Von

Eman Elsaid Ali Badawy

PhD für ägyptische Archäologie
Ministerium für Tourismus und Antiquitäten
Iman_elsaid@yahoo.com

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

von

Eman Elsaid Ali Badawy

Iman_elsaid@yahoo.com

الملخص:

تنوعت نقوش ومناظر الكتب الدينية المصورة على التوابيت التي عبرت عن كيفية الدخول إلى العالم الآخر وفتح أبوابه سواء للمتوفى أو لإله الشمس على السواء، وقد عبر عن كيفية الدخول إلى العالم الآخر بأكثر من طريقة منها فتح أركان السماء، والعبور من خلال الأفق الغربي، والدخول من خلال أكر، وفيما يلي عرضها تلك التصورات المختلفة في الكتب الدينية المصورة على توابيت ملوك الدولة الحديثة.

كلمات دالة:

الفصل 161، كتاب البوابات، أركان السماء، كتاب الأرض، البوابة.

ABSTRACT

Die alten Ägypter hatten verschiedene Vorstellungen darüber, wie die Verstorbenen sowie die Sonnengottheit in den Jenseits gelangen. Auf den Särgen des neuen Reiches finden sich vielfältige Inschriften und Szenen der Unterweltbücher, die die Öffnung der Unterwelt auf mehr als eine Weise ausdrückten. Im Folgenden werden diese unterschiedlichen Vorstellungen in den Unterweltbüchern dargestellt, die auf den Särgen der Könige des Neuen Reiches abgebildet sind.

KEYWORDS

Spruch.161, Buch von den Pforten , Himmels winkel

Vorwort

Die alten Ägypter hatten verschiedene Vorstellungen darüber, wie die Verstorbenen sowie die Sonnengottheit in den Jenseits gelangen. Auf den Särgen des neuen Reiches finden sich vielfältige Inschriften und Szenen der Unterweltbücher, die die Öffnung der Unterwelt auf mehr als eine Weise ausdrückten. Im Folgenden werden diese unterschiedlichen Vorstellungen in den Unterweltbüchern dargestellt, die auf den Särgen der Könige des Neuen Reiches abgebildet sind:

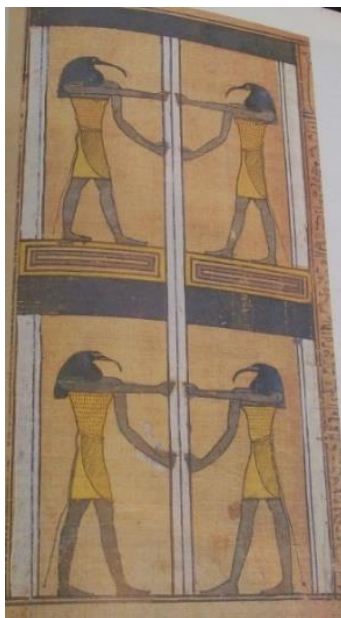
1. Die Öffnung der Himmels winkel im Toten Buch (Spruch.161)
2. Das Durchqueren des westlichen Horizonts im das Buch von den Pforten (Öffnung Szene)
3. das Eintreten durch den Acker Buch (Szene 39, 54)
4. Kommentar



(Fig Nr.1)
Faxemily von Autor

1. Die Öffnung der Himmels winkel im Toten Buch (Spruch.161)

(Fig. Nr.1,2) Die viermalige Rezitation der Schildkrötenformel öffnet jedesmal eine Himmelsöffnung für einen der vier Winde. Diese Formel ist, zusammen mit ähnlichen Darstellungen des Thot, Gottes Thot und das *pt* Zeichen auf dem *w3s* Zepter , das er normalerweise hält. Die Inschrift bezieht den Sieg des Sonnengottes über seine Feinde. Thot war dafür verantwortlich, die Ecken des Himmels durch die vier Sprüche von Kapitel 161 zu öffnen, die verwendet wurden, um die Winde in die Nasenlöcher der Verstorbenen zu bringen. Der Nordwind ist Osiris, der Südwind ist Re, der Westwind ist Isis, der Ostwind ist Nephthys. Jeder dieser vier Winde hat seine Öffnung und darauf befindet sich der Naseneingang.¹ Sie worden auf Särge des Neuen Reiches übernommen.



(Fig Nr.2)

Spruch.161 im Toten Buch

(Faulkner, R. O., (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead, University of Texas Press , S.159)

1. 1 Text auf der rechten Seite

¹ (Leitz, Ch., (2002). Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, VII Bande, S.639-645);
(Wilkinson, R, (2003). The Complete Gods and Goddesses of Egypt, London., S.215)

Der Text auf den Sarg Sethos I lautet¹ :

→



dd mdw ḥnh R^c mwt štw bbw m bbw² jwfn kph snw.fr jrt³.sn Wsjr mn M3^ct R^c m3^c ḥrw | ḥnh R^c mwt štw wd3 ntj m db3t ntj (m db3t)⁴ Wsjr (mr)j pth

"Worte werden gesprochen es lebe Re, es sterbe die Schildkröte⁵", erstickt(?) durch das Fleisch des Qebhsenuf. (Der zu ihren Pflichten gehört), ist Osiris, mn mAat Ra, Gerechtfertigter"| Es lebe Re, es sterbe die Schildkröte, Wohlbehalten ist der, welcher im Sarg ist, der im Sarg ist, ist Osiris⁶, Mrj Pth⁷"

1. 2 Text auf der linken seite

←



dd mdw ḥnh R^c mwt štw snš ksw n Wsjr nsw mn M3^ct R^c m3^c ḥrw | s3 R^c mrj Pth m3^c ḥrw snš .i imj snnt .f j^cb h3t m t3⁸ j^cb ksw n Wsjr nsw pw m3^c ḥrw

"Worte werden gesprochen es lebe Re, es sterbe die Schildkröte ausgebreitet sind die Knochen des Osiris, könig, mn MAat Ra, ,Gerechtfertigter, | Bruder Ra, mrj Ptah, Gerechtfertigter, Vereint

¹ (Hornung, E., (1971). Das Grab des Haremhab im Tal der Kongie, Bern., S.50, (65)).

² *bbw m bbw* mit Bezug auf die als Feind des Re getötete Schildkröte, (Wb I, 455(12)); Hannig übersetzt *bbw* mit ersticken. (Hannig, R., (2006). Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800950v.Chr.)Kulturgeschichte der Antiken Welt 64, S. 268) Es bedeutet Macht bei Budge. (Budge, E.A, (1898). The Chapters of coming forth by day, the Egyptian text according to the Theban recension in hieroglyphic edited from numerous papyri, with a translation, vocabulary, etc. London, K. Paul, Trench, Trübner & Co., P.407); (Leitz, 2002, I, 455 (12)); (Kamal Eldeen, N., (2010). „Ein Sarg des Schatzhausmeisters Suti“, in: *MADAIK* 66, Kairo, S.139)

³ Das Wort *jrt* wird hier mit anstatt geschrieben. Es bedeutet "das was zu tun ist". (Wb I,113(5))

⁴ (Leitz, 2002, IV, S.378); (Kamal Eldeen, 2010, S.139)

⁵ Die Schildkröte ist ein Symbol von die Feinde des Re, weil sie eines der Tiere des Seth ist (LÄ II, S.147). Sie verkörpert auch Apophis die gefährlichste Feinde des Re. (Barguet, 1967, P. 227); (Hornung, E., (1979). Das Totenbuch der Ägypter, München, 339, S. 512)

⁶ (Wb I, S. 286)

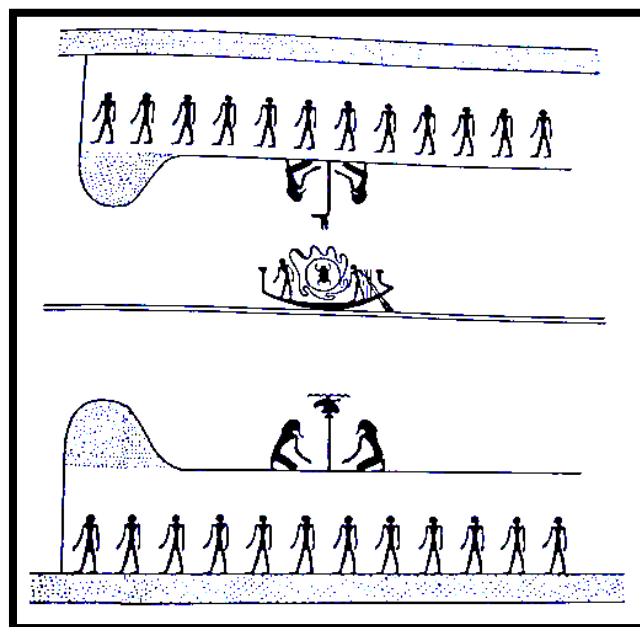
⁷ (Foukner, 2008, P.125)

⁸ (Wb I, S. 40(20))

ist der Körper mit der Erde, Osiris, sind die Knochen des Osiris ausgebreitet, er ist Osiris könig, Gerechtfertigter ".¹

2. Die Öffnungsszene im Buch von den Pforten

Die alten Ägypter beschrieben den Eingang zum Jenseits im Buch der Pforten auf unterschiedliche Weise. Er beschreibt ein großes Tor, da sie Horizont nannten. Von dort betreten der Gott Ra und seine Mannschaft aus die Unterwelt, von links nach rechts. Es zeigt einen Berg, der in zwei Helften geteilt ist. Eine obere und eine untere, zwischen denen sich das Boot des Sonnengottes Ra befindet, der auf dem Weg un die Unterwelt "Duat" ist. (Fig. Nr. 3)



(Fig. Nr. 3)

Die Öffnungsszene im Buch von den Pforten- Sarge des Sethos I- Fußende
(Hornung, 1979-1984, S.29)

2.1 Oberes Register

Das Register enthält nur eine einzige Szene. Sie zeigt zwölf Wesen mit dem Kopf nach unten und damit als spiegelbildliche Antipoden der aufrecht stehenden Figuren des unteren Registers

¹ (Hornung, 1979, 161, S. 338; (Davis, Th. M., (1912). The Tomb of Harmhabi and Touatankhamanou, London, P. 92); (Hornung, 1971, S. 50, (65))

gezeigt;. Obwohl der beigeschriebene Name die Figuren als  *ntrw smjt* ¹"Götter der Wüste" bezeichnet

Dieser Text von links nach rechts lautet:



*hprw m R^c m 3ht .f prtw m irt .f | wd .f n .sn st imnt st | stp n .sn rmt ntrw wt nbwt hrnt km3t n ntr
 pn 3|ntr pn wd .f shrw (.sn) m-ht is r .f m t3 km3.n .f [n wnmt .f*

Die aus Re entstanden sind, aus seinem Glanzauge, die aus seinem Auge hervorgegangen sind. Er hat ihnen den Verborgenen Platz zugewiesen, zu dem entrückt sind die Menschen und die Götter, alles Vieh und alles Gewürm, das dieser große Gott geschaffen hat. Dieser Gott ordnet ihre Angelegenheiten, nachdem er sich (ihnen) genähert hat in der Erde, die er geschaffen hat für sein (rechtes Auge).³

2.2 Mittleres Register

Das Boot des Sonnengottes⁴ darstellt in seinem Inneren die Form eines Skarabäuskafers ⁵ „innerhalb der Sonnenscheibe“, umgeben von einer Schlange *Mhn*⁶ der zusammengerollt

¹ Das Wort  *smit* erscheint in den Pyramidentext und wurde in vielen Formen geschrieben, aber seit der 18. Dynastie wurde es in dieser Form  geschrieben. Es bezieht sich auf die Westliche wüste und bedeutet auch ein verborgenes Gebiet im Westen (Teil der Unterwelt) (Wb III, S.444-445); (Hornung, E., (2014). *The Egyptian Book of Gates*, Zurich, P. 18); Zandee, J., (1969). "The Book of Gates", in: *Liber Amicorum*, Studies Bleeker, Leiden, S. 283); (Hornung, E., (1979-1984b). *Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches*, II, AH 7-8, Geneve, S.33).

² Der Text fehlt hier ein Wort  und er wurde aus den Inschriften des unteren Berges ergänzt, und das zweite *wnmt* bedeutet das rechte Auge und die Sonne. Das linke bezieht sich auf den Mond weitere Informationen finden Sie unter; (Hannig, 2006, S.213); (Hornung 2014, P. 19)

³ (Piankoff, A., (1962). *Le Livre des Portes*, I, Le Caire, P.15-18; (Hornung, 2014, 19)

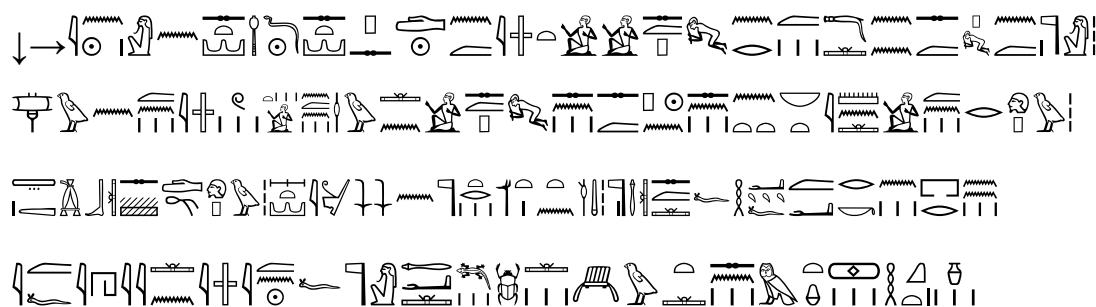
⁴ (Hornung, E., (1972). *Ägyptische Unterweltbücher*, Zurich & München, S.20); (Hornung, E., (1991). *Die Nachtfahrt der Sonne Eine altägyptische Beschreibung des Jenseits*, Germany, S.21)

⁵ (Assmann, 1975, S. 934 ff); (LGG V, S. 686ff)

⁶ (Wb II, S. 128); (Hannig, 2006, S. 377); (Helck, 1975, S. 3); (Kakosy, L., (1986). „Uroboros“, in *LÄ VI*, Budapest, P.686); (Leitz, 2002, III, S. 383-384).

dargestellt ist und seinen Schwanz zum Mund streckt. Am Bug steht der Gott  *Sib*¹, der Gott der Sprache, der Weisheit, als vermittelnder Sprecher des Sonnengottes, der Wahrnehmung des Wissens und der Einsicht, der Anweisungen gibt, die verschiedenen Türen zu öffnen, die jedes Tor trennen. Am Heck steht der Gott  *Hk3*² als Personifikation seiner wirkenden Macht. Der Gott der Zauber, der die Hindernisse der Unterwelt überwindet. Darüber tauchen zwei um gekehrte Götter aus dem oberen Berg auf, der erste heißt  *"Smit"* der Gott der Wüste" der zweite heißt  *D3t* Gott der Duat³ zwischen ihnen ist ein Zepter auf dem der Kopf eines Schakals⁽⁴⁾ befestigt ist, die Inschriften, die die Szene begleiten.

Dieser Text von links nach rechts lautet:



in R^c n smit ḥd smit psd n .t imit .i | stpn rmtw mh nn stp ntrw(irit .t) | t3w n .tn imjw .i | ḥdwt n .tn dw3w | 3ht .i n .tn | wd .n.i stp .sn | stp n .sn ntt nbt | imn .i tn r tpjw t3 | db3w sšd tpjw smit | in nn n ntrw wsrt tn wd –mdw ntr 3 st .f ḥw .f mi rk (r.) n pr n .n im .f ihj n imj itn .f ntr 3 33w ḥprw 3wt .sn m t ḥnkt|

Ich habe euch verborgen vor denen, die auf Erden sind, mit der Binde Geschmückte, die ihr auf der Wüste seid .

-" Es sagt diese Götter : Dieser Nacken (ist) das Befehlswort des Größten Gottes, wenn er seinen Leib erhebt . Komm doch zu uns, die wir aus ihm (dem Leib) hervorgegangen sind'. Heil dem, der in seiner Sonnenscheibe ist, dem Größten Gott mit vielen Erscheinungsformen. Ihre Opferspeisen bestehen aus Brot und Bier⁵.

¹ (Leitz, 2002, VI, S. 163-166); (Hart, G., (2005). The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London, P. 147)

² (Leitz, 2002, V, S. 552-554); (Hart, 2005, P. 66-67); (Hornung, 1979-1984, S. 35)

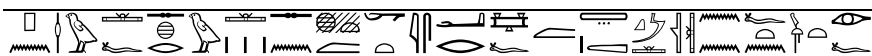
³ (Hornung, 1979-1984a, S. 31)

⁵ (Hornung, 1979-1984a, S. 37); (Hornung, 2014, S. 20f).

A sequence of 28 small diagrams illustrating the steps of a paper airplane's flight, from launch to landing.



28



st imnt st stp .n.sn rmt ntrw hk3wt nbwt hrnt km3t n ntr pn 3 ntr pn wd .f shrw (.sn) m-ht is ʿr .f m t3 km3 n mrwt irt .f

seinem Auge hervorgegangen sind. Er hat ihnen den Verborgenen Platz zugewiesen, zu dem entrückt sind die Menschen und die Götter, alles Vieh und alles Gewürm, das von rechtes Auge dieser große Gott geschaffen hat.¹

3. Das Eintreten durch das Buch der Erde (Szene 39, 54)

Das Buch der Erde zeigt Szenen, die den Eintritt der Sonnenscheibe in die Unterwelt durch den Erdgott „Aker“ in Szene 39, 54. Es wurde in die Särge von Ramses III und IV abgebildet. (Fig Nr. 4 ,5)



(Fig. Nr. 4)

Szene 39, 54-Acker Buch – Ramses III
Roberson 2007, 990.

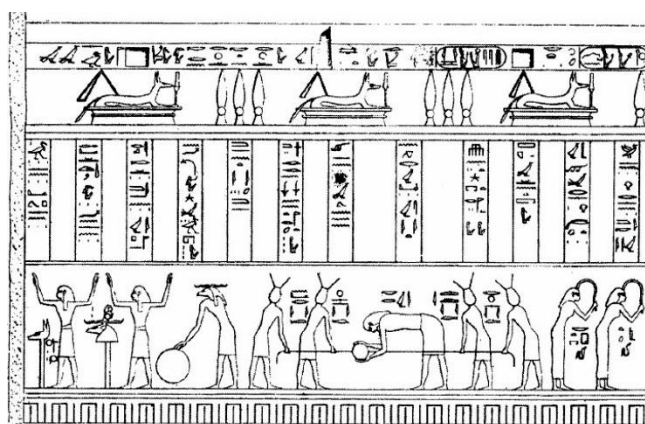
Szene 54 beschreibt vier Götter mit Fischköpfen, zwei auf jeder Seite², alle werden „nʿrjw“ (der Flussfisch) genannt, also der Wels. In der Mitte steht „Akr“  Bkr, der Gott der Erde, in menschlicher Gestalt, nach vorne gebeugt und die Sonnenscheibe haltend. Jeder Gott erhält einen eigenen Titel und ihre Namen lauten wie folgt: Was den Gott Akr betrifft, so steht der Gott  nʿrj mit einem Fischkopf³ neben ihm steht der Gott „khsi“  hssj mit einem Fischkopf. Hinter dem Gott Akr steht der Gott Qadi  kdj mit einem

¹ (Piankoff, I 1962, 15-18); (Hornung, 2014, 19)

² Im Vergleich mit dem Sarkophag von Ramses IV. Fällt auf, dass von den Göttern in beiden Händen gehaltene lamm nicht abgebildet ist.
(Roberson, J., (2007). The Book of the Earth: A study of ancient Egyptian symbol -systems and the evolution of New Kingdom cosmographic models, PHD., University of Pennsylvania, P. 277-278)

³ (Roberson, 2007, P. 277-278)

Fischkopf, dann der Gott rkhsi (r)hsj mit einem Fischkopf¹. Darauf folgt Szene 39, in der der Sonnengott mit einem Widderkopf beschrieben wird. Alle legen ihre Hände auf die Sonnenscheibe und vor ihm stehen zwei Götter mit kurzen Gewändern, die bis zum Hals herunterhängen, und strecken ihre Hände als Zeichen des Glücks und der Freude vor dem ersten Gott nach oben. Es gibt einen Stab mit einem Widderkopf, der „Ras Kopf“ genannt wird, und vor dem zweiten Gott befindet sich ein Stab mit einem Schakalkopf, der wsr R^c genannt wird.²



(Fig. Nr. 5)
Szene 39, 54-Acker Buch – Ramses IV
(Roberson, 2007, P. 948)

Szene 39, 54 des Buches der Erde wird auf der rechten Seite der Brust des Sarges von Ramses IV wiederholt (fig .No). Der dayugehörige Text lautet:

$\text{ddw sp snw n n}^c\text{rjw šsp .sn štb imj-t3}$

$\text{ddw sp snw n n}^c\text{rjw šsp .sn štb imj-t3}$

Zweimal von den G;tttern mit dem Kopf eines welses , lass sie die Unsichtbarkeit dessen nehmen, was in der Erde ist.

Der Begleittext des Gottes Ra lautet:

$\text{ddw sp snw n n}^c\text{rjw šsp .sn štb imj-t3}$

¹ (*Wb* III, 333(4)); (Leitz, 2002, III, S. 533); (Roberson, 2007, P. 278f); (Hornung, 1991, S. 123).

² Im Vergleich zum Sarg von Ramses IV. Ist die Sonnenscheibe deutlich größer. Es wurde yuvor im Pforten Buch und über die Kapellen von tut Ankh Amun dargestellt. (Hornung, 1991, S.124)

i (nn) n nʕrjw ntj šsp .sn št3w imj-t3 tn srk .i b3 .tn ʕk Wsir N srk .i b3 .f

"O welsköpfige Götter, die ihr dem irdischen die unsichtbarkeit nehmt, ich bin derjenige, der eure Seelen atmen lässt lass den Verstorbenen eintreten. ich bin derjenige, der seine Seele atmen lässt.¹

4. Kommentar

4.1 Spruch 161 des Totenbuchs (Thoth öffnet die Tore des Himmels)

Die Spruch wurde seit dem Ende der 18. Dynastie, während der König Tutanchamun, in die Särge der Könige abgebildet. der Gott Thoth persönlich auf den Särgen der Könige, das erste Mal auf dem Sarg von König Ramses I², wo Thoth aufgrund seiner Beziehung zum Mond mit dem Westen in Verbindung gebracht wurde. Der Westen galt als Ort der Geburt und des Lebens sowie als Ort des Aufgangs des Neumondes. Dies zeigt den Wunsch des Verstorbenen, durch das Himmelstor zu gehen, um ins Jenseits zu gelangen und sich so die Fortsetzung des ewigen Lebens in der Gesellschaft des Sonnengottes Ra zu sichern. Diese Trennung wurde auf den Särgen des Neuen Reiches während der 19. und 20. Dynastie fortgeführt, sei es durch die Inschriften oder die Szenen oder beides. An den Seiten des Sarges war der Gott Thot weiterhin in der gleichen Form abgebildet, beim Sarg von König Sethos I. war er jedoch nicht mehr auf der Kasten, sondern auf dem Sargdeckel abgebildet. Obwohl der Deckel nicht in gutem Zustand ist, zeigen die Überreste der Szene diese auf der rechten (westlichen) Seite des Deckels, von innen zum Kopf hin, und die Szene wiederholte sich auf der linken (östlichen) Seite des Deckels gleicher Form (Fig Nr.) Es ist wahrscheinlich, dass diese Szene viermal an den Seiten des Sarges wiederholt wurde.³

Die Spruch bezieht sich auf die Rolle des Gottes Thot, der die Verstorbenen vor Feinden schützt, indem er die Schildkröte tötet, eines der Symbole von *seth* und die schlimmsten Feinde von Ra. Die Verwendung der Phrase „anx Ra mwt Stw“ zu Beginn der vier Spruchen bestätigt den Sieg des Sonnengottes über seine Feinde, um die physische Sicherheit des Verstorbenen und dem Sonnengott die Vollendung des kosmischen Zyklus zu garantieren.⁴ Daher muss der Verstorbene die Rezitationen und Zaubersprüche für das geheime Tor kennen und rezitieren, um es zu finden. Wer dies nicht kann, verliert Ewigkeit und Unsterblichkeit.⁵ Durch einen Vergleich mit Kapitel 126 des Totenbuchs wird deutlich, dass der Verstorbene von Thoth, der in Form einer einzelnen Figur dargestellt wird, viermal wünscht, dass er ihm das Tor zur Welt der Toten öffnet, damit er die Welt von Rasta betreten kann, wo der Gott Sokar auf dem

¹ (Hornung, 1990, S. 124); (Roberson, 2007, P. 249).

² (Carrier, C., (2014). Les Papyrus du Livre des Morts de L'Egypte ancienne de Neferoubenef (Louvre III 93) et de Soutymès, BnF, égyptien, P. 481)

³ Es wurde auch auf den Särgen von yuya (I, III, IV) viermal an den Seiten des Sarges abgebildet : (CG 51001, 2); (Davis. 1912, P. 3).

⁴ (Leitz. 2002, VII, S.639-645)

⁵ (Brunner, 1986. "Tür und Tor", in: *LÄ VI*, Wiesbaden, P. 783)

Feuersee liegt, und er wünscht sich jeglichen Beistand und Schutz, um Gefahren zu vermeiden.¹ Die Rezitation weist auch darauf hin, dass die Winde die Kraftquelle sind, die der Verstorbene im Jenseits erlangen möchte, um in die Reihen der Götter aufzusteigen. Der Gott Osir schuf die Nilflut, die Güte und Wachstum mit sich bringt, also repräsentiert er die ruhigen Nordwinde, und Ra ist das andere Gesicht von Osir, also repräsentiert er die entgegengesetzten Winde, also die Südwinde. Ise und Het-Het symbolisieren den westlichen und östlichen Horizont. Die Symbolik der Zahl Vier weist auch auf die Himmelsrichtungen hin und ist somit ein Eingang für den Gott Ra, um in den Himmel aufzusteigen, wo der Sarg in ein vollständiges Universum mit den vier Himmelsrichtungen verwandelt wurde.² Brunner sieht Man kann davon ausgehen, dass diese Himmelstore, durch die der Sonnengott geht, dieselben sind, durch die die Verstorbenen im Jenseits ein- und ausgehen können. Der Eintritt ins Jenseits beginnt mit dem Öffnen der Ecken des Himmels. Daher musste der Verstorbene die vier Winde kontrollieren, damit er atmen konnte und die Luft, die ihn in den Himmel trieb und aus allen vier Richtungen einströmte, sicherstellen konnte. Außerdem musste er die schlimmen Folgen vermeiden, die sich daraus ergaben, wenn sie ihm widersprachen oder sich gegen ihn auflehnten.

4.2 Eintritt in die Unterwelt im Buch der Pforten

Die Eröffnungsszene teilt den Westlichen Berg in einen Durchgang, der den Eingang zur Unterwelt darstellt, nachdem sich der Verstorbene vorgestellt hatte, dass er nur sein Grab verlassen müsse, in dem sich sein gesunder, unversehrter Körper befand, und durch ein Tor von dort in die Unterwelt gelangen müsse.

Die Szene hier bezieht sich auf ein großes Tor , ³ das durch die oberen und unteren Berge dargestellt wird. Wenn es von rechts in einer geraden Linie geschlossen wird, stellt es

¹ (Hornung 1979, p. 246)

² (Hornung, 1990, 161, S.368.

³ Zuerst dachte man, es handele sich um eine Insel mitten im Himmel, auf der Sonne auf und untergeht. Aus diesem Grund wurde das Wort mit Horizont übersetzt. Dann gingen die Meinungen darüber auseinander.

 der Horizont stellt die Gebirgsketten dar, die westlich des Nils liegen, den Manu   *m3nw*, wo die Sonne untergeht und aufgeht, gegenüber dem östlichen Berg Bahu    *b3hw*, stellen sie die beiden Säulen dar, die den Himmel stützen und tragen, und sie stellen auch zwei Bäume dar, die sie trennen und aus denen die Sonne nach Osten hervortritt, oder zwei Bäume mit einem Bogen, aus deren Mitte die leuchtende Kugel nach Osten hervortritt und die Bewegung nach Westen umgekehrt ist, und so setzt sich der Kreislauf fort. Die beiden Berge wurden im Hauptquartier von Ramses X. abgebildet und der linke Gipfel wurde „Arabischer Horizont“ und der rechte „Östlicher Horizont“ genannt. Kapitel 15 des Totenbuchs bezieht sich darauf – Du ruhest am arabischen Horizont auf deinen Feldern, die im Manu sind. (Assmann 1980, 4ff); (Kurth, 1980, 1185)

das Zeichen von Achet  ^{3hr1} den westlichen Horizont, jene verborgene Region, durch die man glaubt, dass „Ra“ in die Unterwelt eintritt, nachdem er direkt am Himmel untergegangen ist, durch das westliche Tor von Achet, da die alten Ägypter erkannten, dass es zwei Horizonte gibt, einen im Osten und einen im Westen, und die Toten müssen durch dieses Tor gehen, wenn sie in das Reich der Verstorbenen gelangen wollen.

Der Sonnengott wird in der Form von „*Khpr*“ dargestellt, dem Tagesbild des Sonnengottes innerhalb der Sonnenscheibe *Itm*, im Gegensatz zu der damals üblichen Darstellung des Sonnengottes in der Form des „Widders“, der Nachtform Dies kann an der latenten Fähigkeit zur Wiederauferstehung und Wiedergeburt liegen. Auch wenn der Sonnengott die Unterwelt betritt, die für ihre Dunkelheit bekannt ist, scheint und erleuchtet er die verborgenen Orte der Bewohner der Unterwelt, der Götter und Geister der Toten, wo der Sonnengott die Rolle des Lichts spielt, das die Dunkelheit vertreibt. So wenden sich die Bewohner der Unterwelt an den Sonnengott: „Komm zu uns“.

Die Schlange „Mehen“ wurde als eine Form des Schutzes um die Sonnenscheibe herum dargestellt, da sie sich kreisförmig um sich selbst windet und ihren Kopf verbirgt, um mit den Giften, die sie aus ihrem Maul ausstößt, das Böse abzuwehren. Daher brachten die Ägypter die Kultur der kreisförmigen Umwindung der Sonne mit der Sonnenscheibe in Verbindung, und beim Heraustreten aus ihren Windungen ist es, als ob die Sonne aus der Sonnenscheibe hervortreten würde, um sie zu beschützen. „Mehen“ wurde mit dem Sonnengott und seiner Reise ins Jenseits in Verbindung gebracht, aufgrund seiner Einsicht und Fähigkeit, den Sonnengott im Jenseits vorherzusagen und auf den richtigen Weg zu führen, aufgrund seiner Natur, die ihn an dunklen Orten leben lässt, und seiner Fähigkeit, sich von einem Ort zum anderen zu bewegen. Wir finden ihn oft in der Gesellschaft des Sonnengottes Ra dargestellt, der ihn vor Feinden beschützt, und wir begleiten ihn weiter auf seiner Reise ins Jenseits. Die Natur der Schlange, die zum ständigen Wechsel ihrer Haut führt, symbolisiert den Kreislauf des Lebens, der die Zeit zum Ausdruck bringt. Sein Schwanz ist mit seinem Maul verbunden und zeigt damit an, dass das Ende der Zeit auf den Anfang der Zeit trifft und diese erneuert, solange er seinen Schwanz hält. Die Verkörperung der Zeit durch die Schlange ist in der Form zu erkennen, die sie darstellt, indem sie ihren Schwanz in ihr Maul steckt und einen vollständigen Kreis bildet. Der Körper der Schlange wird so dargestellt, als ob er das Universum umgibt und die unendliche Zeit verkörpert.

¹ Die Tür des Großen Horizonts" wird in den Pyramidentexten des alten Reiches zur Hälfte als das Tür der Ewigen Urwasser bezeichnet, da der Abstieg in den Abgrund als die Wohnung in den Ewigen Urwassern von Nun verstanden wurde, aus denen der Kalif ursprünglich hervorging. Zwei mächtige Arme heben jeden Morgen die Sonne aus diesem Abgrund, und so wird das „Tor des Horizonts“ der Gischt der Ewigen Urwasser ausgesetzt, die die Welt umgeben. Die Toten müssen dieses Tor wählen, wenn sie das Königreich der Verstorbenen betreten wollen.

Assmann, J., Horizont, (1980). in: *LA* III, Heidelberg, 4ff.

Si3 wurde mit dem Jenseits in Verbindung gebracht, da er im Buch der Tore als Teil der Hauptmannschaft am Bug des Bootes mit dem Sonnengott verkehrte. Dort war er damit beauftragt, das Sonnenboot zu bewachen und zu führen und den Wachen Anweisungen zum Öffnen der verschiedenen Tore des Jenseits zu geben. Man ging davon aus, dass *Heka*, eine kosmische Gottheit, die die Lebensenergie repräsentierte, dem Schöpfungsereignis selbst Macht verliehen hatte. Der Gott Isis benutzte ihn, um Osir wieder zum Leben zu erwecken. Er wurde auch mit dem Schöpfergott Chnum als dessen Sohn in der Triade Esna (*Chnum-Nitawo-Heka*) in Verbindung gebracht. Rezitationen im Totenbuch auf dem Amulett des Verstorbenen weisen auf den Besitz der magischen Kraft von Heka hin, die dabei hilft, die Gefahren des Jenseits zu überwinden. Die Anrufung der Macht "Heka" zur Überwindung der Krokodile durch deren Blendung vervollständigt das Bild durch die Darstellung des illustrierten Pfortenbuchs auf den Sarkophagen der Könige ab der 19. Dynastie. Der Eingang wird dabei als Horizontzeichen ( *3ht*) dargestellt. Der Horizont (*3ht*) war besonders mit den Funktionen verbunden, die den Übergang kennzeichnen, durch den Re am Abend in die Unterwelt eintritt, und es beginnt eine Beschreibung seiner inneren Regionen und Ereignisse.

Aus den Texten geht hervor, dass der Eingang zur Unterwelt als "st imnt", der verborgene Ort in der Wüste, bezeichnet wird. Er beschreibt die Geister der Toten, die als "Herren der Wüste" bekannt sind, von "Re" geschaffen und aus seinem Auge hervorgegangen sind, die auf die Sonnenbarke warten, um sie in die Unterwelt ¹ zu bringen. Ihre Gesamtzahl beträgt 24 Götter, ein Hinweis auf die Stunden des Tages. Die Götter des oberen Berges repräsentieren die zwölf Tagesstunden, während die Götter des unteren Berges die Nachtstunden darstellen. Dadurch unterscheidet sich die Eröffnungsszene von den anderen Stunden des Pfortenbuchs, da sie den Bereich zwischen den Lebenden und den Toten darstellt. Dann erscheint die Sonnenbarke, um zwischen ihnen hindurchzufahren und vom Tag in die Nacht überzugehen, um ihre Reise in Begleitung von (*si3*), dem Gott des Wissens, der Anweisungen zum Öffnen der verschiedenen Tore gibt, die jede Pforte trennen, indem er die Kraft des Wissens und der Wahrnehmung verkörpert, und der Göttin Heka (*hk3*), der Göttin der Zauberei, die die Hindernisse der Unterwelt überwindet, anzutreten. Ebenso wird die Rolle von "Ibn Awa" darin gesehen, den Weg zu weisen und im Namen von Re Befehle zu erteilen.

Die Eröffnungsszene aus dem Pfortenbuch wurde vollständig auf dem Sarkophag von König Sethos I. dargestellt. Der alte Ägypter achtete darauf, diese Darstellung auf den Sarkophagen der Könige der 19. und 20. Dynastie fortzusetzen, wenn auch mit einigen Unterschieden. Auf dem Sarkophag von Merenptah wurde sie zweimal an derselben Stelle abgebildet:

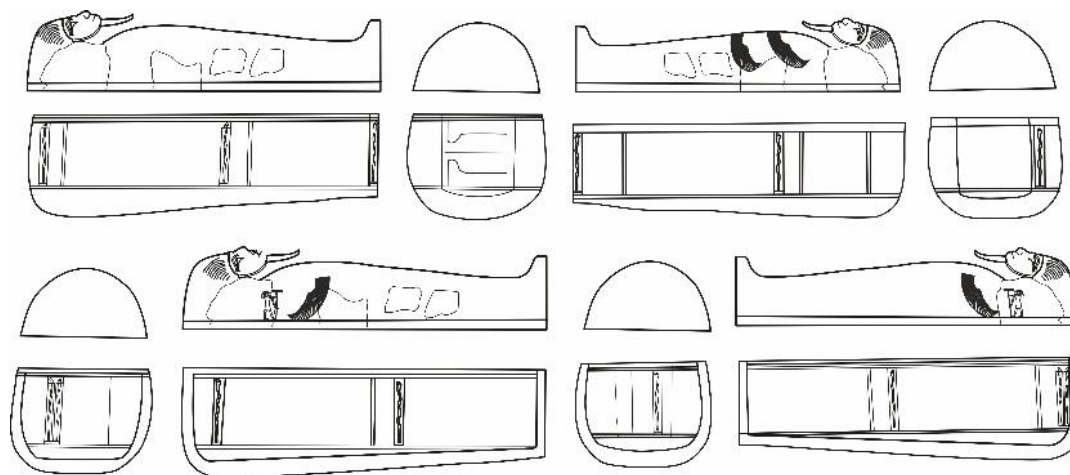
Einmal am Fußende des Deckels, wobei man sich jedoch auf die Szene der Barke mit ihrer Besatzung auf der mittleren Ebene beschränkte. Der Skarabäus, die Gestalt des Tages-

¹ (Hornung, 1979-1984, S. 33 (2); (Zandee, 1969, P. 283))

Sonnengottes, wurde direkt durch dessen Gestalt als Sonnenscheibe ersetzt, und die Barke wurde vergrößert, sodass sie den Anfang des Berges erreichte – im Gegensatz zur Darstellung auf dem Sarkophag Sethos' I., wo sie klein in der Mitte abgebildet war. Die Mitte des unteren Berges wurde mit seinen Göttern dargestellt, darüber ein Zepter in Form eines Widderkopfes, zwischen dem sich zwei auf dem Kopf stehende Götter befinden: der Gott der Wüste und der Gott der Duat.

Ein weiteres Mal wurde sie am Fußende des Sargkastens dargestellt, aber der Berg wurde nicht in zwei Teile geteilt, sondern nahm das Zeichen  (*3ht*) an. Daraus ragt ein Zepter hervor, auf dem ein Widderkopf befestigt ist, der den Gott Chnum darstellt. Da zwischen befinden sich der Gott der Wüste und der Gott der Duat, und darüber die Barke des Re in ihrer üblichen Gestalt.

Dieselbe Darstellung wiederholte sich auf dem Sarkophag von König Ramses III. an derselben Stelle am Fußende des Sargkastens, jedoch von innen.



(Fig. Nr. 6)

Türe des Pfortenbuch- sarg des Sethos I

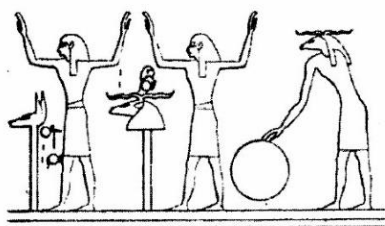
Zusammengestellt von Forscher aus : (BONOMI, J., SHARPE, S., (1864) The Alabaster Sarcophagus of Oimnptah I King of Egypt, London, 1864, Pl.1)

Das Pfortenbuch begnügte sich nicht damit, den Beginn des Eintritts in die Unterwelt darzustellen, sondern erweiterte die Idee um viele Tore und Eingänge zu den verschiedenen Regionen der Unterwelt, die sich durch eine besondere Beschaffenheit auszeichnen. Der Verstorbene muss viele Tore durchqueren und viele Straßen passieren. Er muss mit ihnen und ihren Namen vertraut sein, da sie Hindernisse darstellen, die seine Bewegung von einem Tor zum anderen und von einer Region zur anderen verhindern können. Er muss sie überqueren, da sie Verteidigungsöffnungen darstellen, die angesichts feindlicher Kräfte verschlossen

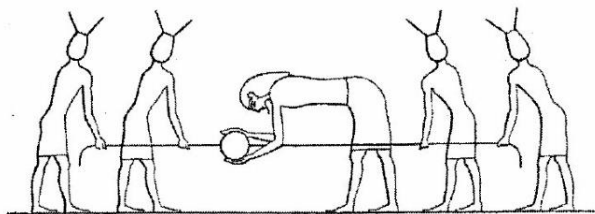
bleiben. Die Tore wurden auf den Seiten des Sarges von König „Sethos I.“ von außen und innen vollständig abgebildet (Fig Nr.6).

1.3 Eintritt der Unterwelt im Buch der Erde

Robertson erklärt zunächst, dass die Szene in Kapitel 54 und Kapitel 39 des Buches der Erde auf Särge beschränkt war, da sie mit der Szene in Verbindung steht, in der Ra die Unterwelt betritt und verlässt, und dass die Unterwelt den Gott der Erde, Aker (54), darstellt, der die Ein- und Ausgänge der Unterwelt überwacht. In Spruch (1713) der Pyramidentexte erscheint ein Text, der besagt: „Ich habe für euch die beiden Tore von Aker geöffnet.“ Er erklärt auch im Absatz (1014) der Pyramidentexte: „Die Rede der Erde: Öffnet das Tor der Unterwelt (Aker).“



(Fig. Nr. 7)
Szene 39 D-Acker Buch – Ramses IV
(Roberson, 2007, P. 249)



(Fig. Nr. 8)
Szene 54D-Acker Buch – Ramses IV
(Roberson 2007, P. 277)

Die Bücher über das Jenseits im Neuen Reich stellen dar, dass das Betreten der Unterwelt dem Betreten der Erde „Aker“ (Fig. Nr. 7,8) entspricht, um die Regionen der Unterwelt mittels eines Schleppseils zu durchqueren. Es fällt auf, dass sich die Szene auf dem Sarg von König Ramses IV. auf der linken Seite in einer anderen Richtung wiederholt, als handele es sich um einen geschlossenen Kreis, der einen verlängerten Weg des Seils darstellt, das die Scheibe des Ra umgibt und die Kontinuität seines Hinein- und Herausziehens ausdrückt, was die große Hoffnung auf das Leben nach dem Tod darstellt, in das der verstorbene König eintreten möchte. Der Unterschied zwischen den beiden Szenen wird auch durch nur eine Darstellung auf der rechten Seite des Sarges von Ramses III. bestätigt, aber wir stellen fest, dass das Seil tatsächlich verborgen ist, was eine Verkörperung des Konzepts des verborgenen Nachtpfads der Sonne im Jenseits ist.¹

4 Die Bedeutung des Tores zur Unterwelt

¹ (Roberson, 2007, P.280)

Gibt es eine einzigartige und nicht oft wiederholte Szene: zwei Göttinnen, die vor dem Tor zum Jenseits beten. Am Ende des Kopfes des rechteckigen Sargdeckels von Merneptah befindet sich eine Szene, die den König in der Gestalt von Osir in einem der Tore des Jenseits zeigt, das durch eine hkr Kronen befestigt ist. Es wird darauf hingewiesen, dass diese Szene mit der Szene verknüpft ist, die am Ende des Kopfes der Sargkiste dargestellt ist. Dort ist links die Göttin Isis mit Blick nach Osten abgebildet, was ihn symbolisiert, und rechts die Göttin Nbt-ht mit Blick nach Westen, was ihn symbolisiert.

Mit ihren Köpfen und Händen knien sie als Zeichen $nbtw$  der Anbetung vor einem der Tore des Jenseits, das dem Buch der Tore zuzuordnen ist und durch eine hkr Kronen befestigt ist. Dann kommt nach dem Tor das große Tor, auf dem die Schlange steht.¹ (Fig. Nr.9)



(Fig. Nr. 9)

Kopfende- Sarg des Merneptah

<https://www.livescience.com/25280-sarcophagus-egypt-pharaoh.html>

Es gibt ein weiteres Konzept, das erklärt, wie die untergehende Sonne im Jenseits durch die Göttin Nebhet empfangen wird, mit Hilfe ihrer Schwester, der Göttin Ise, indem sie das Tor sichert und schützt, durch das der Sonnengott geht, um wieder aufzugehen. Dies ist eine der wichtigen Rollen, die den beiden Göttinnen anvertraut wurden. Sie befinden sich am letzten Tor im Jenseits im Buch der Pforten, wo wir die Göttin Ise und ihre Schwester Taphet in Form von Schlangen sehen, eine über dem Tor und die andere unter dem Tor. Der

¹ Beschrieben nach (PM I, P. 509); (Brock, E. C, (1992). The Tomb of Merenptah and its Sarcophagi, in: Carl Nicholas Reeves, After Tutankhamun: Research and Excavation in the Royal Necropolis at Thebes, London, P. 125).

Text weist auf ihre Rolle beim Schutz dieses Tores hin, und dann folgen sie dem Sonnenboot, um wieder aufzusteigen. Das Tor ist besonders am Kopfende mit einer einzigartigen Ansicht von Ise und Nebhet in kniender Position dargestellt.

Die Darstellung des Tores, insbesondere am Kopfende, zeigt eine einzigartige Szene von Isis und Nebhet in kniender Position, die Hände in einer Anbetungshaltung zum Tor des Jenseits erhoben. Die Szene, die das Tor zum Jenseits zwischen den beiden Göttinnen in Anbetungshaltung zeigt, symbolisiert die Begrüßung der untergehenden Sonne in der Welt der Lebenden und ihren Aufgang in der Welt der Toten, hier symbolisiert durch den König, der in der Gestalt von Osiris in einem der Tore zum Jenseits dargestellt ist. Es ist ein Bild aus dem Pfortenbuch entnommen, dessen Tore in der gleichen Form dargestellt wurden.

Bibliographie

- BONOMIM, J., SHARPE, S., (1864) The Albaster Sarcophagus of Oimenptah I King of Egypt, London.
- Brock, E. C, (1992). The Tomb of Merenptah and its Sarcophagi, in: Carl Nicholas Reeves, After Tutankhamun: Research and Excavation in the Royal Necropolis at Thebes, London.
- Brunner, H, (1986). „Tür und Tor“, in: *LÄ VI*, Wiesbaden.
- Budge, E.A, (1898). The Chapters of coming forth by day, the Egyptian text according to the Theban recension in hieroglyphic edited from numerous papyri, with a translation, vocabulary, etc, London, K. Paul, Trench, Trübner & Co.
- Carrier, C., (2014). Les Papyrus du Livre des Morts de L'Egypte ancienne de Neferoubenef (Louvre III 93) et de Soutymès, BnF, égyptien "38-45".
- Davis, Th. M., (1912).. The Tomb of Harmhabi and Touatankhamanou, London.
- Earman, A., & Grapow, H., (Hgg), (1971). Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 6Bde, (Berlin Leipzig, 2 .Auflage.
- Faulkner, R. O., (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead, University of Texas Press.
- Hannig, R., (2006). Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800950v.Chr.)Kulturgeschichte der Antiken Welt 64 .
- Hart, G., (2005). The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London.
- Hornung, E., (1971). Das Grab des Haremhab im Tal der Kongie, Bern.
- Hornung, E., (1972). Ägyptische Unterweltbücher, zurich & München.
- Hornung, E., (1975). „Aker“, in: *LÄ I*, Wiesbaden.
- Hornung, E., (1979). Das Totenbuch der Ägypter, München.
- Hornung, E., (1979-1984a) . Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches, I, AH 7-8, Geneve.
- Hornung, E., (1979-1984b) . Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches, II, AH 7-8, Geneve.
- Hornung, E., (1991). Die Nachtfahrt der Sonne Eine altägyptische Beschreibung des Jenseits, Germany.

-
- Hornung, E., (2014). The Egyptian Book of Gates, Zurich.
 - Kakosy, L, (1986) . „Uroboros“, in *LÄ VI*, Budapest.
 - Kamal Elden, N., (2010). „Ein Sarg des Schatzhausmeisters Suti“, in: MADAİK 66, Kairo
 - Leitz, Ch.,... (2002). Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, 7 Bande.
 - Piankoff, A., (1962). Le Liver des Portes, I, Le Caire.
 - Roberson, J., (2007). The Book of the Earth: A study of ancient Egyptian symbol - systems and the evolution of New Kingdom cosmographic models, PHD, University of Pennsylvania.
 - Wilkinson, R, (2003). The Complete Gods and Goddesses of Egypt, London.
 - Zandee, J., (1969). “The Book of Gates”, in: *Liber Amicorum*, Studies Bleeker, Leiden.



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥ م Issue No1 (2025), p44- p72

مفارش السيرما في عهد أسرة محمد علي في ضوء مجموعة جديدة محفوظة بمتحف

الجزيرة بالزمالك

"دراسة أثرية فنية"

أ.د/ أمين عبد الله الرشيدى

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم

aar01@fayoum.edu.eg

أ.د / حمادة ثابت محمود أحمد

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم

htm00@fayoum.edu.eg

أ / نرمين ناجي علي عزت

باحث دكتوراه بكلية الآثار – جامعة الفيوم

nermeennagy@hotmail.com

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة فنية وأثرية لمجموعة من مفارش السيرما المحفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك، وتُنسب لفترة حكم أسرة محمد علي في مصر (1220-1373هـ / 1805-1953م). تمثل هذه المفارش نماذج فريدة لم تُنشر من قبل، وتُبرز مدى التطور الذي شهده فن التطريز المعدني "السيرما" خلال تلك الحقبة. ركز البحث على تحليل الخامات المستخدمة، مثل القطيفة وخيوط القصب المذهبة والمفضضة، والتقنيات الزخرفية كالتطريز اليدوي، والترتر، والمشبكات المعدنية. كما تناول التأثيرات العثمانية والأوروبية، خاصة طرازي الباروك والروكوكو، والزخارف النباتية والهندسية والرمزية مثل التيجان والنجوم والأهلة. وتُظهر الدراسة أن مفارش السيرما لم تكن مجرد عناصر زخرفية، بل حملت دلالات اجتماعية وثقافية تجسد الهوية البصرية لعصر محمد علي. ويوصي البحث بالحفاظ على هذا الفن التقليدي باعتباره جزءاً أصيلاً من التراث الثقافي المصري.

الكلمات الدالة:

المفارش - السيرما - خيوط القصب - الأسلاك المعدنية - الترتر - الرُكوكو والباروك.

ABSTRACT

The period of Mohamed Ali dynasty in Egypt considered an important turning point in applied artifacts, Special textiles in art as this period in Egypt's history witnessed an openness to various European trends in all their forms, politically, culturally, artistically and socially, and Islamic arts were affected by this. This period also witnessed a major transformation, whether in materials, or in forms of textiles or in decorations executed on them. "Sirma" considered one of the most important artistic and decorative styles that distinguished textiles in "Dynasty of Muhammad Ali", as many of these pieces have preserved in Arab and international palaces and museums.

Sirma witnessed a great development in implementation of decorations, especially during the reign of Khedive Said and Khedive Ismail, due to their strong influence by European culture and architecture, especially France, and these developments were noticeably reflected in Sirma mattress of that period.

KEYWORDS

Mattress - Sirma - Metal threads - Sequins - Rococo and Baroque.

مقدمة

يعتبر عصر الأسرة العلوية بمصر منعطفًا مهمًا على التحف التطبيقية عامة وعلى النسيج خاصة، حيث شهدت تلك الفترة من تاريخ مصر انفتاحًا على التيارات الأوروبية المختلفة بجميع أشكالها سياسيًا وحضاريًا وفنيًا واجتماعيًا فتأثرت الفنون الإسلامية بذلك، كما شهدت هذه الفترة تحولًا كبيرًا سواء في الخامات المستخدمة، أو في أشكال المنسوجات أو في الزخارف المنفذة عليها، وأساليب الصناعة والزخرفة.

وتعتبر (السيرما) من أهم الأساليب الفنية والزخرفية التي تميز بها النسيج في عصر "أسرة محمد علي"؛ حيث وصلتنا العديد من هذه القطع محفوظة بالقصور والمتاحف العربية والعالمية؛ والتي شهدت تطورًا كبيرًا في تنفيذ الزخارف المزينة بهذا الأسلوب الفني - (السيرما) -، ولا سيما في عهد الخديوي سعيد (1271-1280 هـ / 1854-1863 م)، والخديوي إسماعيل (1280-1297 هـ / 1863-1879 م) لتأثرهما الشديد بالثقافة والمعمار الأوروبي خاصة فرنسا، وقد انعكست هذه التطورات بشكل ملحوظ على مفارش السيرما في تلك الفترة وهذا يستلزم المزيد من البحث والدراسة.

وقد جاءت إشكالية البحث والهدف من الدراسة التوصل لنتائج جديدة من خلال دراسة عدد أربعة مفارش لم تُنشر من قبل، هذا بالإضافة إلى التعرف على سمات وخصائص السيرما خلال عصر أسرة محمد علي، وإعداد دراسة وافية عن هذه المنسوجات في تلك الفترة، وكذلك تتبع التطورات التي طرأت على صناعة وزخرفة السيرما خلال عصر أسرة محمد علي، ومحاولة تأريخ وتأصيل بعض تلك المنسوجات المحفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك.

وقد تم الاستعانة ببعض من الدراسات السابقة* تعرضت إلى بعض من جوانب موضوع البحث أملاً في الوصول إلى دراسة مستوفاة عن هذا الأسلوب الصناعي والفني؛ حيث عرض الدكتور عصام عادل مرسي الفرماوي من خلال أطروحته للدكتوراه عن "أشغال النسيج في مصر في خلال عهد أسرة محمد علي باشا، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2002م"، العديد من الوثائق التي تؤكد على حرص الأسرة العلوية على النهوض بصناعة المنسوجات ولا سيما "فن السيرما" الذي ارتبط بصناعة الكسوة.

* قامت الباحثة بترتيب الدراسات السابقة من الأقدم للأحدث.

كما تطرقت الباحثة شيماء أسامة محمد عبد المنعم من خلال أطروحتها للماجستير إلى أحد أهم العناصر الزخرفية الواردة على تلك المفارش وهي "زخرفة الرومي التركي" بعنوان "الطراز الرومي التركي على العمائر والفنون التطبيقية بمدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة أثرية فنية)"، رسالة ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2014م.

هذا بالإضافة إلى الباحثة رشا حسنين، وآخرون، والتي ألقت الضوء على تلك الصناعة ولكن بشكل موجز من خلال بحثها عن "صناعات إبداعية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي " فن الشفتشي، السجاد التركي، السيرما"، المجلة الدولية للدراسات الأثرية والتراث، العدد 6، المجلد 2، 2023م، ص 1- 50.

وقد اعتمد منهج البحث على تقسيم الدراسة إلى مقدمة تضم نبذة عن تاريخ المنسوجات المطرزة، وأهم المؤثرات التي طرأت عليها في عصر الأسرة العلوية، ولاسيما على مفارش السيرما في تلك الفترة، إشكالية البحث، والهدف من الدراسة، الدراسة الوصفية، الدراسة التحليلية، يعقبها الخاتمة وأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، تليها قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية، وكتالوج اللوحات والأشكال.

• الدراسة الوصفية:-

يتم فيها شرح القطع الفنية من حيث؛ الأشكال والمواد الخام والأساليب الزخرفية المتبعة في تنفيذ العناصر الزخرفية، وقد تم ترتيبها تاريخياً من الأقدم للأحدث:

لوحة رقم (1 أ- ب): اسم القطعة: مفرش. المادة: قطيفة حرير.

الزخارف: زخارف نباتية. مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك.

التاريخ: بداية القرن 12هـ / 18م. مكان الصناعة: تركيا.

طريقة الصناعة: السيرما والتطريز اليدوي. رقم السجل: 1371حالي - 768 سابق.

المقاس: طول: 205سم × عرض: 125سم تقريباً، الشراريب: 6 سم تقريباً.

حالة القطعة: جيدة. المصدر: يُنشر لأول مرة.

الوصف:

مفرش مستطيل قطيفة من الحرير الطبيعي المصبوغ باللون الأحمر الداكن (النبيتي)، زين بزخارف نباتية وزخارف الركوكو والباروك مطرزة بأسلوب السيرما بخيوط القصب المذهبة والمفضضة وبالتطريز اليدوي والتطريز بالترتر على أرضية حرير القطيفة باللون الأحمر الداكن (النبيتي)، وقد نفذت زخارف المفرش

من أسفل في وضع رأسي وممتدة لأعلى بعكس الزخارف في أعلى المفروش التي نفذت فيه الفروع والأغصان ممتدة في وضع أفقي نظراً للمساحة التي يقوم الصانع بتنفيذ الزخارف بها (شكل رقم 1) (لوحة رقم 1- أ).

الإطار: ينتهي المفروش بإطار من القطن المذهب ينتهي بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 6سم، وقد نُحلت وبرة القطيفة بالمفرش في عدة مواضع قليلة وفُقدت أجزاء من الإطار في إحدى الأضلع، وبه آثار تتسيل للخيوط في عدة مواضع، والمفرش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 1- ب).

لوحة رقم (2 أ- ب): اسم القطعة: مفروش مستدير.

المادة: قطيفة حرير - خيوط القصب المذهبة. **الزخارف:** زخارف نباتية ورسوم عمائر.

مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك. **التاريخ:** بداية القرن 14هـ / 20م.

مكان الصناعة: تركيا. **طريقة الصناعة:** السيرما والتطريز اليدوي.

رقم السجل: 1397 حالي - 766 سابق.

المقاس: القطر: 131سم تقريباً، الشراريب: 18سم تقريباً.

حالة القطعة: جيدة. **المصدر:** يُنشر لأول مرة.

الوصف: مفروش دائري قطيفة من الحرير الطبيعي مصبوغ باللون الأحمر الداكن (نبيتي)، زين برسوم العمائر (شكل رقم 2) والزخارف النباتية وزخرفة قرص الشمس المشع يتوسطه رسم الهلال (شكل رقم 3) المطرزة بأسلوب السيرما والتطريز اليدوي والترتر بخيوط القصب المذهبة والمفضضة (لوحة رقم 2 أ- ب).

الإطار: يُؤطر التصميم الفني شريطين أحدهما مجدول يليه الآخر زجاجي ينتهي بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 18سم تقريباً، والمفرش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 2- ب).

لوحة رقم (3 أ- ب): اسم القطعة: مفروش مربع مشغول بالسيرما.

المادة: قطيفة حرير. **الزخارف:** زخارف نباتية.

التاريخ: بداية القرن 14هـ / 20م¹. **مكان الصناعة:** تركيا.

طريقة الصناعة: السيرما والمشبكات المعدنية والتطريز اليدوي.

مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك. **رقم السجل:** 1398حالي - 769 سابق.

المقاس: طول الضلع: 128 × 129 سم تقريباً - الشراريب: 5 سم تقريباً.

حالة القطعة: جيدة. **المصدر:** يُنشر لأول مرة.

الوصف: مفرش مستطيل الشكل أقرب إلى المربع يبلغ طول ضلعها 123 × 124 سم تقريباً، مصنوع من قطيفة حرير طبيعي مصبوغ باللون الأحمر الداكن (النبيتي)، زخرف بجامة مركزية وأركانها زينت بزخارف نباتية بأسلوب الركوكو والباروك، بينما زينت الأركان بشعار الدولة العثمانية؛ حيث العلم المزين بالهلال والنجمة ويتخلله المدافع المتقاطع، ويعلوه قرص الشمس المشع يعلوه هالة مستديرة ترمز للدرع ويخرج منها من المنتصف رمز الهلال والنجمة ويكتنفها على الجانبين الرماح والعصا المنتهية رؤوسها بالهلال (شكل رقم 4)، والزخارف مطرزة بأسلوب السيرما والتطريز اليدوي والمشبكات المعدنية بخيوط القصب المذهب بدرجاته والمفضض، ويلاحظ أن الفنان قام بصناعة المفروش على ثلاثة أجزاء وتجميعها قبل إعداد التصميم الفني (لوحة رقم 3 أ- ب).

الإطار: يؤطر التصميم الفني شريط زجاجي من خيوط القصب المذهب والمفضض، وينتهي بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 5 سم تقريباً، والمفرش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 3- ب).

لوحة رقم (4 أ- ب- ج): اسم القطعة: مفرش مستدير مشغول بالسيرما.

المادة: قطيفة حرير - خيوط القصب المذهبة. **الزخارف:** زخارف نباتية ونقوش كتابية.

مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك. **التاريخ:** بداية القرن 14هـ / 20م.

مكان الصناعة: تركيا. **طريقة الصناعة:** السيرما والمشبكات المعدنية.

رقم السجل: 1399 حالي - 765 سابق.

المقاس: القطر: 112 سم تقريباً، الشراريب: 14 سم تقريباً.

¹ التاريخ: ورد بسجل المتحف أنها مؤرخة ببداية القرن 14هـ / 20م، ولكن بمقارنة الزخارف الواردة عليها يرجح الباحث نسبتها إلى القرن 13هـ / 19م؛ حيث أن النجمة التي تزين المفروش داخل العلم عبارة عن نجمة خماسية، وقد استمر استخدام تلك النجمة على العلم العثماني منذ عام (1296هـ / 1878م) حتى عهد الخديوي إسماعيل؛ حيث تطور العلم المصري في عهده وأصبح يزينه ثلاثة أهله بيضاء داخلها نجوم خماسية؛ للإستزادة: - (زكي، 1944م، ص 40)، - (نجم، نوفمبر 2009م، ص 986)، - (تيمور باشا، 2019م، ص 21).

حالة القطعة: جيدة. المصدر: يُنشر لأول مرة.

الوصف: مفروش دائري قطيفة من الحرير الطبيعي مصبوغ باللون الأزرق الداكن (الكحلي)، زين بالزخارف النباتية وزخارف الركوكو والباروك والنقوش الكتابية من مونوجرام للملك "أحمد فؤاد" (1341-1355هـ/1922-1936م) نفذ بالخط الديواني الجلي يعطوه التاج الملكي، وقد قام الفنان بتنفيذ نهايات الحروف على شكل أفرع نباتية ملتفة؛ ولكن يلاحظ أنه لم يتم سهواً منه أثناء تطريز الحروف بوصل حرفي الحاء والميم في اسم "أحمد" (شكل رقم 5) (لوحة رقم 4 أ- ب)، والزخارف مطرزة بأسلوب السيرما والمشبكات المعدنية بخيوط القصب المذهبة.

الإطار: يُطر التصميم الفني شريطين مجولين ينتهيان بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 14سم تقريباً، والمفروش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 4- ج).

• الدراسة التحليلية:-

تناولت فيها: القطع الفنية من حيث الأشكال والوظائف والمواد الخام وطرق الصناعة وأساليب الزخرفة، هذا بالإضافة إلى العناصر الزخرفية وبعض الطرز الفنية.

أولاً: المفارش:-

تعد مفارش السيرما¹ من الناحية الصناعية من أشكال العقادة والتطريز؛ حيث كان يقوم بعملها العقادون؛ أما من ناحية الاستخدام فلقد كانت منازل القاهرة تنسم بتزيينها بالمفارش الرائعة والثرنية والتي كانت

¹ **السيرما:** السيرما أو السرمة أو الصرمة هي أحد أساليب الصناعة والزخرفة التي تم استخدامها لتنفيذ الزخارف على قطع النسيج موضوع الدراسة، وسيتم استخدام مصطلح "السيرما" في البحث، **السرمة:** بكسر السين وسكون الراء: كلمة تركية معربة؛ وأصلها في العثمانية (صيرمه)، وفي التركية الحديثة (Sirma) وهي تعني قصب من فضة أو من ذهب يستعمل لتطريز الملابس، **الصرمة:** بكسر الصاد وسكون الراء: كلمة تركية معربة، وهي تعني في العربية: الثياب المشاة تتخذ من الكتان، ناعمة رقيقة. - (الدسوقي، ١٩٢٠م، ص ٢٦٧)، - (إبراهيم، ٢٠٠٢م، ص 232، 286). والسيرما نوع من أنواع التطريز البارز حيث يطلق عليه التطريز المجسم أو البارز أو التطريز الاستامبولي أو الحشو البارز أو المسطح، ويطلق عليها أحياناً "شغل بومي Bumampy" أي تطريز ذو انتفاخات، والشغل بأسلوب السيرما قديم قدم الحضارات فعرف هذا الأسلوب منذ عهد المصري القديم والأقباط، ولقد كثر التطريز بهذا الأسلوب في مصر في العهدين العثماني والأسرة العلوية، حيث يشير كلوت بك أنه كان بمصر يطرز بأسلاك الفضة والذهب، كما أشار إليهما سامي في كتابه تقويم النيل ب (ورش الصرخانة). - (سامي باشا، 2003م، ص 429)، - (كلوت بك (أ.ب.)، 2011م، ص 583)، - (الفرماوي، 2002م، ص 293).

وقد ارتبطت السيرما ارتباطاً وثيقاً بكسوة الكعبة المشرفة؛ حيث تم توثيقها كأحد الحرف اليدوية والتراثية التي لا زالت تمارس حتى الآن في ربوع مصر وذلك من خلال زيارة ميدانية لأحد ورش السيرما الموجودة في حي الأزهر بالحسين- القاهرة (ورشة أحمد القصبجي) وتم إلتقاط بعض الصور، وبالرجوع إلى المصادر التاريخية المختلفة وجد أن نفس التكنيك الذي كان متبع في تنفيذ السيرما مازال متبعاً حتى الآن وهو نفس الأسلوب الذي كان مستعملاً في دار كسوة الكعبة المشرفة، **للاستزادة:** - (عطار، 1978م)، - (باسلامة، 1999م).

تستخدم لتعليقها على الحوائط ويشهد بذلك أن فاروق حينما استقبل ولي عهد إيران قام بتزيين حوائط قصر الطاهرة بالمفارش الحريرية، ومن ناحية أخرى كانت بعض هذه المفارش تستخدم في وضعها على الموائد للزينة أولاً، ثم لوضع أدوات المائدة فوقها، ومن هذه المفارش ما كان يستخدم لكلا الوظيفتين معاً كما ورد في إحدى الوثائق الصادرة من ديوان جلاله الملك².

ومما هو جدير أنه من يتم تقسيم المفارش إلى عدة أجزاء؛ أولها: ساحة المفرش، وغالباً ما يزين ساحة المفرش زخارف متنوعة من زخارف نباتية وهندسية ورسوم العماير (لوحات أرقام 1-3) والنقوش الكتابية (لوحة رقم 4)، يلي ذلك: الإطار والذي يمثل حدود المفرش، والذي غالباً ما يزين أيضاً بنفس زخارف ساحة المفرش، ويزين أطراف الإطار من الخارج نوعاً من الحليات المنسوجة، أولى هذه الوحدات (الشرابات): وهي حليات تستخدم لتركشة إطار المفرش³، وثاني هذه الوحدات (الفرنشات): وهي أيضاً حليات منسوجة يكون شكلها العام جميل جداً وألوانها متعددة، ويتم عمل هذه الفرنشة بعد اتمام عملية النسيج يقوم الصانع بترك مساحه بين السدى يكون طولها 25سم تقريباً، ولا بد من ربط هذه الخيوط، كل عدد منها بعضه لتكون عقده واقية وحافظة للنسيج، ويستعمل في صنع الفرنشة الحرير أو القطن، وتصنع زخارف الفرنشات إما من صف واحد أو من ثلاثة صفوف، وأحياناً تجدل الفرنشة من أسفل لتأخذ أشكالاً طولية جميلة، وفي بعض الأحيان تكون الفرنشة عبارة عن نسيج حريري يجمع من أسفل كرات حريرية⁴.

أما من حيث التصميم العام، فمن الممكن تقسيم المفارش إلى ثلاثة أنواع:

¹ فن التطريز: من أوائل الفنون والحرف التي مارسها الإنسان وبخاصة النساء ويعتقد بعض المؤرخين أن بداية فن التطريز كانت في آسيا والشرق الأوسط حيث ينسب التطور والتقدم الذي حدث في هذه الحرفة إلى مصر ودول العالم الإسلامي حيث أن هذه الدول أصبحت مركز للصناعة وتطور الحرفة وهذا ما تشير إليه المقتنيات الفنية المختلفة.

(Rani, S & Jining, D., 2021, p.11) -

- (حسني، رشا وآخرون، 2023م، ص 16).

² - (الفرماوي، 2002م، ص 240).

³ الشراب: نوع هام من أنواع الزخارف الخاصة بالأزياء المختلفة، والمفارش بأنواعها المتعددة، ويمكن عمل أشكال مختلفة من تلك الزخرفة، وإن كان أساسها جميعاً هو سحب عدة خيوط بقدر الإرتفاع المطلوب لطول الشراب، أما وظيفة هذه الغرز فهي تمنع بقية الخيوط من التسهيل، بالإضافة إلى تزيين القطعة فتزيدها جمالاً، ويسمى صناع شراب الحرير والذهب والفضة (الأرجمية).

- (الغرباوي، 1964م، ص 248)، - (إبراهيم، 2002م، ص 232، 286).

⁴ عادة ما يستخدم في صنع هذه الفرنشات ثلاث آلات هي: (دولاب اللف) لللف القطن أو الحرير، ثم (دولاب الفتل) ويستخدم في جدل الفتل، و(النول) وهو مصنوع من الخشب ويتم به نسج هذه الفرنشات. - (الفرماوي، 2002م، ص 240 - 243).

- **مفارش مستديرة:** نلاحظ أن هذه المفارش مستديرة الشكل (لوحات أرقام 2، 4) اختلفت في قياس أقطارها والذي يتراوح بين (112-131سم).
 - **مفارش مستطيلة:** يغلب على هذه المفارش التشابه من حيث الوحدات الزخرفية (لوحة رقم 1).
 - **مفارش مربعة:** تتشابه الوحدات الزخرفية في هذه المفارش من حيث الشكل العام؛ حيث يزين المفارش وحدة مركزية يحيط بها في الأركان ذات الوحدات الزخرفية (لوحة رقم 3).
- ثانياً: مواد الصناعة:-

1- القטיפه:-

صنعت المفارش الواردة بالبحث (لوحات أرقام 1- 4) من مادة خام واحدة؛ ألا وهي "قטיפه حرير"¹، والقטיפه منسوجات من الحرير تمتاز بأن لها وبر أو خمل في هيئة بروز وبري على السطح وهذه الوبره على هيئة لحامات بارزة، وتوجد من منسوجات القטיפه عده أنواع مختلفة أهمها النوع الأول: "شتما" ويتميز بعناصره الزخرفية البارزة وقد استعمل بكثرة في كسوة الأثاث، النوع الثاني: "غمخا" ويمتاز هذا النوع بأن خيوط سداته ولحمته من الحرير² وينسج بينهما خيوط من الذهب أو الفضة³.

2- الخيوط المعدنية:-

كانت الخيوط المصنوعة من الذهب والفضة والنحاس تشكل جزءاً رئيسياً من المواد الخام التي يستخدمها النساجون، وكان الذهب والفضة (عيار 5 أو عيار 10) في معظم الأحيان يستخدمان في

¹ الحرير: يعتبر الحرير من أغلى الخامات النسجية قيمة كما أنه ثالث المواد الخام أهمية لصناعة النسيج في مصر الإسلامية بعد الكتان والصوف. وقد عُرفت صناعة المنسوجات الحريرية في مصر منذ عصر البطلمة. وكان خام الحرير يُستورد من الهند والصين، قبل إنتاجه محلياً في مصر في القرن 6م، ويؤخذ الحرير من تلك المادة التي تفرزها دودة القز من غدد الأفراس من فمها.

وقد اهتم محمد علي باشا اهتماماً خاصاً بالحرير فجلب بيض القز من الشام واليونان؛ حيث تشير كثير من الوثائق إلى اهتمام محمد علي بجلب بيض دود القز وإجراء التجارب عليه، وأنه قام بتشجيع الأهالي على تربية دود القز وكانت تصدر الأوامر بذلك. كما عني بغرس = أشجار التوت بل عمم زراعته، وأخذ ينشط هذه الزراعة؛ حيث أن التوت هو الغذاء الوحيد والرئيسي لدود الحرير، وقد أكمل إبراهيم باشا مسيرة أبيه في الاهتمام بغرس أشجار التوت.

كما كان للحرير مصلحة خاصة به وتسمى (مصلحة الحرير) وكانت تحت إشراف ناظر لها يطلق عليه (ناظر مصلحة الحرير)، حيث يشير أمين سامي أنه في غرة شعبان 1250 هـ صدر أمر إلى ناظر مصلحة الحرير بتحريه كشف ببيان ديوان الحرير. - (ماهر، 1977م، ص 17-18)، (الفرماوي، 2002م، ص 40-53).

² خيوط الحرير: تتميز بأنها عبارة عن خيط يتكون من شعرتين ملتحمتين ومستمرتين، لونها أبيض مائل للأصفرار، وناعمة الملمس، كما أنها تتميز بالمرونة، واللمعان والمتانة. - (الفرماوي، 2002م، ص 40).

³ - (خليفة، 2007م، ص 241).

صناعة الخيوط المعدنية التي يطرز بها القماش المقصب، وفي حالة الملابس والأزياء الراقية كانت الخيوط الفضية والذهبية من (عيار 15)، وقد كانت المصانع والورش التي تستخدم الخيوط المعدنية والمنسوجات والقماش تخضع لمراقبة صارمة وإجراءات رادعة في حالة ثبوت الغش أو السرقة أو استخدام الخيوط الذهبية المستخرجة من الذهب المسروق¹.

واهتمت أسرة محمد علي بصناعة الخيوط المذهبة والمفضضة² والتطريز وكانت فابريكة الخرنفش أولى الفابريكات التي أنشأها محمد علي عام (1231-1232هـ/ 1816م) تحت إشراف المهندس النساج الفرنسي جوميل (Jumel)، وكان بالإضافة للخبراء الذين استقدمهم يرسل البعثات لتعلم صناعة الغزل والنسيج إلى إنجلترا حيث عاد رئيس فابريكة الخرنفش من إنجلترا عام (1254-1255هـ/ 1839م)³.

ثالثاً: طرق صناعة وتنفيذ السيرما:-

قام الفنان بتنفيذ أسلوب السيرما الفني والصناعي على القطع الفنية التي تناولها البحث بالدراسة، وهو يعد من أهم أنواع التطريز، ويتم تنفيذه باستعمال الخيوط المذهبة أو المفضضة أو غير ذلك من المعادن، وكانت تستخدم بمفردها أو تبرم مع خيوط أخرى مثل القطن أو الكتان أو الحرير أو الصوف ثم تطرز بها المنسوجات، ويتم وضع الخيوط بزوايا معينة لتعكس الضوء مما يعطي بريقا للقطعة الفنية، ويراعى في الشغل بالسيرما البساطة والثراء معاً. كما يراعى أيضاً عدم الإسراف في استعمال التطريز حتى لا تصبح القطعة الفنية ثقيلة⁴.

أ- التجهيزات والأدوات اللازمة للتطريز بأسلوب السيرما⁵: قبل البدء في العمل بالتطريز بأشغال السيرما لابد أن يقوم الصانع بتوفير عدة تجهيزات وأدوات وهي:-

¹ - (بيكر، 2011م، ص 50، 51).

² خيوط القصب المذهبة والمفضضة: القصب بفتح القاف والصاد: الثياب الناعمة من الكتان؛ واحدها: قصي؛ مثل عرب وعربي، وكانت مصر مشهورة بصناعة هذا النوع من الثياب، ويتم تطريزها بخيوط الذهب والفضة. وقد أطلق اسم القصب على الخيوط المعدنية التي تزين الأقمشة أثناء حياكتها، والتي جاءت ألوانها بين الأصفر الذهبي والفضي، ويسمى العاملون على هذه الحرفة القصبجية، ولقد برع الفاطميون والمماليك والعثمانيون في زخرفة النسيج بخيوط القصب، وشاع استخدامها وبلغت قمته في عصر أسرة محمد علي.

- (إبراهيم، 2002م، ص 392، 393)، - (كونل، أرست، 2021م، ص 74، 160، 242).

³ - هريدي، صلاح أحمد، (1985م)، الحرف والصناعات في عهد محمد علي، دار المعارف، القاهرة، ص 201.

⁴ - (Tattersall (C.E.C.), 1949, p. 251).

⁵ - (الفرماوي، 2002م، ص 293 - 295).

- 1- **الإطار:** لابد أن تُنفذ أشغال التطريز بالسيرما على إطار؛ لأنه يدعم النسيج ويشده ويجعل اليدين حرة الحركة، وهناك نوعان من الأطر، الإطار المستطيل والإطار الحلقة وفقاً لشكل القطعة الفنية.
- 2- **القماش:** يتم شد القماش مشدود على الإطار، ويراعى أن يقص القماش بمقاس أكبر من الإطار من جميع جوانب الإطار.
- 3- **التصميم:** يقوم الصانع بتنفيذ التصميم على ورق خفيف ثم يضعه على القماش الذي على الإطار ثم يثبت عليه، ثم يشرع في التنفيذ.
- 4- **الإبر وقمع¹ الخياطة:** يستعمل الصانع الإبر لتنفيذ أشغال السيرما على سطح القماش؛ حيث يستخدم إبرة حياكة واحدة تكون بفتحة متسعة تستخدم في تثبيت النسيج على المنسج بواسطة خيط سميك يسمى دوبار والإبرة الأخرى تكون بفتحة عادية وتستخدم في تثبيت الحشو الكتاني وتثبيت الخيوط المعدنية فوق الحشو². 5- **المقص:** لابد أن يكون مقصاً مستقيماً ويستخدم في قص الأسلاك الجامدة والخيوط والقماش.
- 6- **الملقط:** يستخدم في النقاط الترتير³ والخزر الصغير المستخدم في زخرفة القطع الفنية.
- 7- **خرامة للتطريز:** يتم بها عمل ثقوب في القماش لأخذ نهايات القيطان أو الخيوط السمكية من الجهة الأخرى للقماش.
- 8- **اللباد⁴ والدوبار:** يستعمل للحشو مما يزيد من ارتفاع التطريز فيزيد من حركة الضوء عليه.

¹ القمع أو الكستبان: عبارة عن أداة صغيرة تصنع من المعدن تأخذ شكل القمع تستخدم لتغطية طرف أصبع الصانع ليتقي وخز الإبرة، بالإضافة إلى مساعدته في تحريك الإبرة أثناء عملية التطريز. (عجلان، 2020م، ص 339).

- (Lufholm, P., 2016, p. 14).

² - (رشا حسنين وآخرون، 2023م، ص 22)،

- (Lufholm, P., 2016, p. 14).

³ الترتير: الترتير بكسر التاء قطعة صغيرة من المعدن مخروقة من الوسط خرقاً صغيراً، ذات بريق وألوان، تستعمل لتزيين ثياب المرأة، ويوضع أيضاً على مناديل الرأس. لفظ (ترتر) لم يرد في المعاجم القديمة، وهو على وزن (فعلل)، وهذا الوزن من أوزان الأفعال أوردها سيويه؛ لأنه يبدأ بكسرة والكسرة ثقيلة - (إبراهيم، 2002م، ص 92)، (نصار، 2002م، ص 304)، - (عجلان، 2020م، ص 112)، يعد التزيين بأقراص الترتير الصغيرة من الأشغال اليدوية الدقيقة التي حرص الفنان على تزيين الملابس والأزياء بها، حيث يريق هذه الأقراص وألوانها المختلفة يعطي مظهراً رائعاً لأشغال النسيج، ولا بد من استخدام هذه الأقراص بطريقة مسطحة وبزاوية معينة بحيث تغطي كل وحدة من الترتير جزءاً من التي تحتها فتعطي نوعاً من التجسيم، أو يتم تركيب قرص الترتير من جانب واحد وهي الطريقة العادية، أو تركيبها من الجانبين بحيث يكونا ثابتين ويمكن أن تستعمل خيوط للتثبيت ذات لون مخالف للون الترتير، وفي بعض الأحيان يتم استعمال خرزة فوق كل واحدة ترتر لتعطي للنسيج منظراً بديعاً. - (عبد الرسول، 1975م، ص 27-29).

⁴ اللبد: اللبد بكسر اللام وسكون الباء، كل شعر أو صوف متلبد بعضه على بعض. - (إبراهيم، 2002م، ص 448).

9- شمع العسل: يستخدم لتقوية الخيوط؛ من خلال سحبها على الشمع¹، كما يساعد على عدم التقاف الخيوط على بعضها البعض.

10- علب صغيرة: تستعمل لحفظ الخيوط المعدنية والترتر، ويفضل استخدام العلب الشفافة.

11- الخيوط المعدنية اللامعة:

تنوعت واختلفت الخيوط المعدنية اللامعة المستخدمة في زخرفة القطع الفنية في أشكالها وألوانها؛ فمنها ما يكون على هيئة شرائط عريضة مسطحة أو أسلاك ملتفة تسمى دوامات² ومنها ما يتم تنفيذه على هيئة مشبكات معدنية³ (لوحات أرقام 3، 4).

ب- الغرز المستخدمة في أشغال السيرما: استخدم الفنان العديد من الغرز المستخدمة في التطريز أو لتثبيت أطراف النسيج، هذا بالإضافة إلى تنفيذ العناصر الزخرفية أو لملئ ساحة ما من القماش والخطوط والكنارات، كما يقوم الفنان الصانع بعمل غرزة طويلة وأخرى قصيرة كتغيير في غرزة الحشو العادية مما يعطي إحياء بالظل، ويختلف اتجاه تنفيذ كل غرزة؛ سواء من حيث شغلها من اليسار لليمين أو العكس، أو شغل هذه الغرزة من الخارج للداخل حسب وظيفة كل غرزة؛ أبرزها: غرزة البطانية، غرزة التكسية بالخيوط، غرزة الحشو، غرزة الخيوط المشبكة، غرزة رجل الغراب، غرزة السلسلة، غرزة شوكة السمكة، غرزة الفرع، غرزة الفستون، غرزة الماكينة، غرزة الرفي، غرزة النباتات⁴.

رابعاً: العناصر الزخرفية:-

1- الزخارف النباتية: إن الطبيعة وما بها من مشاهدات تعتبر المصدر الثري للفنان المزخرف؛ حيث استمد منها وحداته الزخرفية، كما ارتبطت الزخارف النباتية ببعض المعتقدات التي أدت إلى اهتمام الفنان

¹ الشمع: يستخدم في تقوية خيوط الحياكة ويساعد في إزالة البرمات ومنع الإحتكاك بين الخيوط المعدنية والنسيج. - (رشا حسنين وآخرون، 2023م، ص 22).

² كانت من الطرق الأولية والأكثر شيوعاً في تصنيع الخيوط والأسلاك المعدنية عملية الطرق؛ حيث يتم طرق معدن الذهب أو الفضة وتحويله إلى رقائق رفيعة أو صفائح ومن ثم تقطع إلى خيوط يتم استخدامها في تطريز المنسوجات، وعندما تصبح الأسلاك جاهزة للاستعمال تلف حول خيوط مصنوعة من ألياف ونسيج القطن أو الكتان أو الحرير حتى تصبح الأسلاك أكثر مرونة وقابلية للطي وكانت تصبغ الألياف حسب لون الشرائح المعدنية، ويتميز هذا النوع من الأسلاك المعدنية بقوة التحمل والبريق اللامع والمرونة.

- (Hacke, A. M., Carr, C. M., & Brown, A, 4-8 October 2004, pp. 415-426).

³ المشبكات المعدنية: أو شغل الشفتشي يعد من الأساليب الفنية الشائع استخدامها على القطع الفنية المعدنية؛ إلا أنه تم تنفيذه على النسيج باستخدام أسلاك معدنية دقيقة ومتشابكة بما يشبه الدانتيل، وتميزت الزخارف المنفذة بهذا الأسلوب أنها مخزومة وتكشف عما خلفها. (نجيب، 2009م، ص 52).

⁴ للإستزادة عن الغرز المستخدمة في أشغال السيرما: - (الفرماوي، 2002م، ص 295 - 297)، - (المهدي، 1993م، ص 110 - 127)، (كتالوج متحف النسيج المصري، (د.ت)، ص 127).

المسلم بصفة عامة والفنان في العصر العثماني بصفة خاصة بتلك الزخارف والعمل على التطوير والإبداع فيها؛ حيث ارتبطت بالقرآن الكريم، فقد وردت العناصر النباتية من رسوم أشجار، زهور، نباتات، وفواكه في العديد من الآيات القرآنية المعبرة عن الجنة ونعيمها¹.

وقد تبين من خلال الدراسة أن الزخارف النباتية لعبت دوراً هاماً في زخرفة القطع موضوع الدراسة مقارنة بباقي العناصر الزخرفية الأخرى، فقد مزج الفنان بين الزخارف النباتية بمهارة فائقة، وعلى الرغم من الروح الزخرفية التي سادت معظم التصميمات والتكوينات الزخرفية إلا أننا نجد في كثير من الأحيان يرسم هذه العناصر النباتية وكأن الحياة تدب فيها².

أما بالنسبة للزخارف النباتية الواقعية فبرز منها رسوم الأشجار ولا سيما شجرة السرو، وكذلك شجيرات الزهور وأشجار الأوراق النباتية المختلفة، والزهور المتنوعة، أكثرها رسماً كف السبع والقرنفل واللاله واللويس، وكذلك ظهرت رسوم أشجار الفاكهة على نطاق ضيق.

■ **الزخارف النباتية المحورة:** تنوعت الزخارف النباتية المحورة على القطع الواردة بالدراسة، ويتضح من خلالها مدى إتقان الفنان، وتوفيقه في رسمها؛ فكانت هذه الرسوم أقرب إلى الحقيقة الطبيعية، وفي نفس الوقت مرتبة في تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة، فقد كان الفنان يستخدم الجذع والورقة والأزهار لتكوين زخارف تمتاز بعضها بالتكرار والتقابل والتناظر³، وكان أكثر الزخارف النباتية شيوعاً في الدراسة زخرفة الرومي⁴ (لوحات أرقام 1، 3).

¹ ظهرت رسوم الزخارف النباتية والحدائق الناضرة في الفن العثماني بشكل كبير، وبالعنصر العثماني في الاهتمام بها حتى وصف البعض الفن العثماني بأنه محاولة لرسم صورة الجنة الموجودة في القرآن الكريم.

- (Leavy (M.), 1975, p. 3).

² - (خليفة، 2007م، ص ٧٤).

³ - (حسن، 1938م، ص 35).

⁴ كلمة الرومي: تعني العجم ولكن ليس معني ذلك أن تلك الزخرفة زخرفة أعجمية ولكن تلك الزخرفة هي أسلوب متطور من زخرفة التوريق. بدأ ظهور زخارف الرومي في القرن 3هـ / 9م، فنراها في الزخارف الحصية التي كانت تغطي الجدران في مدينة سامراء بالعراق، وفي مصر في العصر الطولوني الذي كان متأثراً كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية نظراً لأن ابن طولون نشأ في سامراء ونقل منها الي مصر الأساليب الفنية السائدة في العراق، وقد أطلق عليها زخرفة الرومي لأن هذا اللقب قد أطلق علي سكان " آلانا " المدينة الرومية التي فتحها السلاجقة في القرن 5هـ / 11م، والذين أبدعوا في تلك الزخرفة فسميت الزخرفة بإسم صانعيها، وهذه الزخرفة عبارة عن وحدات لا نهائية يصعب فيها الوصول إلي الأصل، ويطلق على الوحدة الرئيسية في هذه الزخرفة نصف مروحة نخلية، وإذا كان الأتراك العثمانيون يطلقون على هذا النمط الزخرفي (رومي-Roumi) فإن الأوربيين وبعض الباحثين يطلقون عليها اسم (أرابيسك-Arabesque) نسبة إلى العرب أي الزخارف العربية، وقد تطورت زخارف الرومي بتأثير من الزخارف الأوروبية

■ **الزخارف النباتية الواقعية:** كان لاهتمام أسرة محمد علي بدقائق قصورهم وإشرافهم على إعدادها وتنسيقها خاصة قصر الحكم السلطاني، الذي كان يضم داخل أسواره حدائق خاصة لزهور القرنفل، اللاله، شقائق النعمان، أصناف من الزنبقيات الجميلة¹ (لوحات أرقام 3، 4) والورود كالورد الجوري بأنواعه المختلفة² (لوحات أرقام 1، 3)، الكاميليا، الداليا، النسرين وغيرها من مختلف الزهور التي تخطف الأبواب بالنظر إليها، أثر كبير انعكس على الفنان العثماني وما أنتجه من تحف فنية تبرز هذا الجمال، فقد وجد الفنانون العثمانيون في نباتات بلادهم وزهورها مصدراً هاماً يستوحون منه عناصر لتزيين موضوعاتهم الزخرفية التي اكتملت بالأفرع النباتية، الأوراق، البراعم، ولعل أهم الزخارف الواقعية الواردة بالدراسة مايلي:-

أ. **الزهور:** يعد الفن العثماني أحد فنون الفن الإسلامي التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالصوفية النابعة من الإيمان بالعقيدة الإسلامية وإيجاد التوازن بين ما هو روحي وما هو مادي، مثل اهتمام العثمانيين بالزخارف النباتية، ولاسيما الأزهار؛ التي كانت تحمل أشكالها رموزاً مختلفة للتعبير عن المشاعر، فالزهرة المتفتحة التي تمثل الحبيب، تختلف في الرسم بعد فقدان الحبيب؛ فترسم ذابلة³، وفيما يلي عرض لأهم الأزهار الواردة بالدراسة والتي أبدع الفنان في رسمها؛ فمزجت بين الواقعية والتحويل:-

زهرة اللاله " التوليب، شقائق النعمان"⁴ قام الفنان بتنفيذها بأشكالها المختلفة على القطع الواردة بالدراسة (لوحات أرقام 1، 2، 3، 4)، زهرة اللوتس¹ (لوحة رقم 1)، زهرة القرنفل² تعد من أهم الزهور الممثلة على

"الباروك والروكوكو"، والتي سيرد ذكرها لاحقاً. - (حسن، 1981م، ص250)، - (مطاوع، 2010م، ص 152، 153)، للإستزادة عن الرومي التركي: - عبد المنعم، (2014م).

¹ الزنبق: تضم حوالي 4000 نوعاً معظمها معمرة، وهي من طائفة النباتات ذات الفلقة الواحدة، وتتكون عادة من 6 سبلات و 6 أسدية؛ منها زهرة زنبق النهار، الياقوتة، والتوليب، وهي من الأزهار المنتشرة في جميع أنحاء العالم. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 658).

² الورود: تضم حوالي 3200 نوعاً، وتتكون عادة من 5 بتلات، ومنتشرة في جميع أنحاء العالم. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 658).

³ (Cimilli (H. C.), 2009, s. 39).

⁴ **زهرة اللاله:** تعد من الأزهار ذات الألوان المتعددة، وقد حظيت بمكانة عقائدية بارزة سواء في حياة الأتراك أو فنههم؛ إذ أن كلمة "لاله" التركية تتكون من نفس الحروف التي يتكون منها لفظ الجلالة "الله"، وكذلك حروف كلمة "الهلال" الشكل الذي اختاره العثمانيون لكي يكون رمزاً لهم ينقشونه على أعلامهم وعلى كل ما يتصل بمظهرهم الرسمي؛ ومن ثم فقد أكسب هذا التشابه في الحروف مكانة خاصة لزهرة اللاله، وقد انتشرت زراعة هذه الزهرة عند العثمانيين سواء عند السلاطين وفي أوساط الشعب، وكان استخدام هذه الزهرة على فنون العصر العثماني من التأثيرات الإغريقية التي توارثتها الحضارات التي تلتها على أرض الروم إلى أن وصلت للفن العثماني، ولقد أكثر العثمانيون من استخدام هذه الزهرة في موضوعاتهم الزخرفية

القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 1، 2، 4)، زهرة كف السبع³ (عشب الحوذان) (لوحات أرقام 1، 2، 4)، زهرة عود الصليب (الفاوانيا)⁴ نفذت بكثرة على القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 2، 3، 4)، زهرة عباد الشمس⁵ يمكن مشاهدتها على القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 3، 4)، زهرة الأقحوان⁶ (لوحة رقم 1)، زهرة العسل⁷ (لوحة رقم 2)، هذا بالإضافة إلى الزهور متعددة البتلات (لوحات أرقام 1، 2).

ب. الأفرع والأوراق النباتية: برع الفنان العثماني في رسم الزخارف النباتية والأوراق بمختلف أشكالها ومراحل نموها المختلفة واستعمالها في تكوين عناصر فنية مميزها فلا تكاد تخلو قطعة فنية من رسوم

وخاصة في عهد السلطان أحمد الثالث، حتى أصبح هذا العصر يعرف في تاريخ الزخرفة = العثمانية باسم "عصر زهرة اللاله". - (مرزوق، 1987م، ص 54)، - (المصري، 1987م ص 176، 177)، - (عبد الدائم، 1989م، ص 63)، - (سعيد، 2012م، ص 275).

¹ زهرة اللوتس: عُرف منها نوعان اللوتس المصرية والصينية، وقد رسمت أغلب الزهور متأثرة باللوتس الصينية، ثم فقدت زهرة اللوتس الكثير من ذاتيتها لإرتباطها بأسلوب الرومي. - (مطاوع، 2010م، ص 155).

² زهرة القرنفل: تعود أصول هذه الزهرة إلى الصين وربما عرفها الأتراك أيام مجاورتهم للصين، وقد حازت أعجابهم وارتبطت عندهم ببعض الأفكار العقائدية كما اعتبروها رمزاً للسعادة والحكمة والمعرفة، وقد تعددت الألوان التي رسمت بها زهرة القرنفل فمنها الأبيض والأحمر، وهي تضم حوالي 34 نوعاً. (عبد الدائم، 1989م، ص 67)، - (عبد الدائم، 1989م، ص 67)، - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 658)، - (مطاوع، 2010م، ص 154).

³ زهرة كف السبع: من الأنواع عالمية الانتشار، ولكن معظمها يتركز في نصف الكرة الشمالي، وقد عرفت بهذا الاسم لتشابه بتلات الزهرة مع كف السبع؛ فهي زهرة خماسية الفصوص، شاع استخدامها في زخارف الفن الإغريقي، ومن بعده في فنون العصر البيزنطي، وقد لعبت دوراً هاماً في زخارف العصر المملوكي، وهي من الأزهار التي أحبها العثمانيون ورسمت بأساليب كثيرة ومتعددة قريبة من الطبيعة ومحورة عنها، وقد أشار أرسفان في كتابه أن هذه الزهرة تشابه في الطبيعة مع زهرة أبو خنجر، وقد استخدم الفنان الزهرتين بكثرة في زخرفة = منتجا تم الفنية حيث يصعب التفريق بينهما شأنهما شأن كثير من زهور الطبيعة المتشابهة في الشكل. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 656)،

- (Arseven (C.E), 1939, p. 228).

⁴ زهرة عود الصليب: تضم أربعة وثلاثون نوعاً من الأعشاب المعمرة، أزهارها كبيرة كروية الشكل، توجد في المناطق الشمالية المعتدلة المناخ خاصة في أوروبا والصين وشمال غربي الولايات المتحدة الأمريكية. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 657).

⁵ زهرة عباد الشمس: تعد من الزهور التي شاع استخدامها في زخرفة الفنون التركية، ويرجع أصلها إلى تركيا، وقد نقلها الأتراك معهم إلى البلاد التي تم فتحها مثل مصر وغيرها. - (مطاوع، 2010م، ص 155).

⁶ زهرة الأقحوان: من النباتات الزهرية التي تتميز بسهولة زراعتها وقدرتها العالية على التحمل، ويتم زرعها بكثرة لاستخدامها في التجارة، وهي زهرة متعددة البتلات، وقد ذكرها ابن البيطار قائلاً: هي عند العرب زهرة البابونج، وفي بلاد المغرب شجرة مريم، بينما بمدينة الموصل بشجر الكافور، وتعرف في اليونانية بزهرة الذهب. - (ابن البيطار، 2001م، ج 1، ص 48)، - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 662، 663)، - (سعيد، 2012م، ص 298).

⁷ صرمة الجدي (زهرة العسل): هي شجيرة لها أوراق وثمار تستخدم في الطب وعلاج بعض الأمراض، ولها زهر أبيض طيب الرائحة، وقد أحب الشعب التركي هذه الزهرة واهتم بزراعتها. - (ابن البيطار، 2001م، ج 2، ص 111)، - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 667)، - (سعيد، 2012م، ص 298).

الأفرع النباتية ذات المنحنيات الدائرية والحلزونية التي تخرج منها الأوراق والزهور، ومن أهم الأوراق النباتية التي فضلها الأتراك في زخارفهم وانتقلت إلي مصر في القرن 13هـ/ 19م هي أوراق الأكانتس وقد استخدمت بكثرة في عصر الأسرة العلوية (لوحات أرقام 2، 3).

ج. **النباتات المثمرة:** شاع استخدام النباتات المثمرة في عصر أسرة محمد علي في الزخرفة، وقد استخدم على كثير من القطع الواردة بالدراسة إلى جانب الفروع والأوراق النباتية، وكانت تنفذ بشكل قريب من الطبيعة مثل سنابل القمح¹ (لوحات أرقام 1، 4)، ثمار الكرز (لوحات أرقام 2، 3).

2- النقوش الكتابية:-

الخط العربي فن عربي أصيل، برع فيه المسلمون، وتقننوا فيه فوصلوا مرتبة الأصالة وبلغوا في أنواعه وتصميماته وزخارفه درجة العظمة، وقد أضفى الخطاط جمالاً وقيمة فوق هذا الجمال والقيمة التي تميزت بها أشغال النسيج التي بين يدي البحث، ومن الممكن دراسة النقوش الكتابية التي تم تنفيذها على أشغال النسيج من عدة نواحي فنية جديدة بالدراسة:-

أ- من حيث نوعيه الخطوط:

الخط الديواني الجلي:

يعد الخط الديواني الجلي من الخطوط العربية فرع من الخط الديواني يحمل خصائصه ومميزاته. عرف هذا الخط في نهاية القرن 10 وأوائل القرن 11هـ/ 17م، ابتدعه أحد رجال الفن في الدولة العثمانية. وقد كان هذا الخط قديماً في الخلافة العثمانية سرا من أسرار القصور السلطانية لا يعرفه إلا كاتبه، وقد روج له أرباب الخط بالانتشار في البلاد العثمانية، وألوه العناية بكتابته في المناسبات الجليلة الرسمية، وممن اشتهر بتجويد هذا القلم في البلاد العربية مصطفى غزلان بك حتى أطلق عليه في مصر الخط الغزلاني، وهو خط خاص يظهر جماليات الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة أو غير ذلك ليكون تحفة فنية تزين بها صالات القصر السلطاني أو المقار الحكومية، وهذا الخط رسمه يأخذ جهداً ووقتاً في كتابته لذلك لا يستخدم في الكتابات العادية اليومية؛ لذا يستخدم لصناعة تحفة خطية فنية تأخذ مكانتها الجليلة في صالات الصالات وتلعب دوراً هاماً بديكورات الجدران في القصور والسرايات². وقد قام الفنان بتنفيذ الخط الديواني الجلي على المفروش الوارد بالدراسة (لوحة رقم 4-ب).

¹ سنابل القمح: يعد من العناصر النباتية التي استخدمت في الطراز الفني الروماني، استخدم في فنون الشام بكثرة خلال العصر الروماني، وانتقل إلى الفن العثماني ومنه لفنون أسرة محمد علي. - (سعيد، 2012م، ص 249).

² - (حبش، 1990م، ص 5)، - (صالح، 2012م، ص 11)، - (محمد، 2021م، ص 117، 118).

ب- من حيث مضمون الكتابات: تمثل النقوش الكتابية المدونة على المفروش الوارد بالبحث (لوحة رقم 4- ب) كتابات ذات نصوص تسجيلية؛ حيث دون بوسط المفروش مونوجرام باسم للملك "أحمد فؤاد"، وقد تعددت النصوص التسجيلية على النسيج في عصر الأسرة العلوية¹.

3- الزخارف الهندسية:-

انتشرت الزخارف الهندسية في الفنون الإسلامية انتشاراً كبيراً، واستعملت على القطع موضوع الدراسة كأطر تحيط بالزخارف الأخرى، وتتوحد رسوم وأشكال الزخارف الهندسية على القطع الفنية تنوعاً كبيراً. كما استعار الفنان العثماني بعض العناصر الهندسية المستمدة من عناصر العمارة الإسلامية²، كزخارف الأقواس والأعمدة (لوحات أرقام 2، 4)، هذا بالإضافة إلى زخرفة الهلال والنجمة³ (لوحات أرقام 2، 3، 4)، أشكال المعينات (لوحة رقم 2)، والأشكال الزجراجية (لوحات أرقام 2، 3)، كما نفذ الفنان بعض العناصر الهندسية كالشراريب المجدولة بنهاية المفارش والتي اتخذت في بعض الأحيان شكل صغير يشبه السلسلة (لوحات أرقام 1، 2، 4).

4. رسوم العماير:-

ابدع الفنان في رسم العماير الدينية والمدنية وتصويرها بشكل واقعي، والتي عادة ما تمتزج مع رسوم المناظر الطبيعية؛ ويعد ذلك انعكاساً للأساليب الجديدة التي ظهرت في فن التصوير العثماني منذ بداية القرن 12هـ / 18م؛ حيث حلت هذه الرسوم محل رسوم الأزهار والأفرع النباتية التقليدية والتي شاع استخدامها في الزخرفة العثمانية خلال القرنين 10-11هـ / 16-17م، تعد القصور من أهم العماير المدنية التي رسمها الفنان بدقة واتباعها بخلفية من رسوم مناظر طبيعية⁴؛ وقد وصلت هذه الرسوم إلى قمة ازدهارها ونضجها على مجموعة الدراسة؛ حيث تتسم بالدقة والبراعة، كما يتضح بها التأثير الأوروبي (لوحة رقم 2).

5- عناصر زخرفية متنوعة:-

¹ للإستزادة عن النصوص التسجيلية على النسيج في عصر أسرة محمد علي: - (الفرماوي، 2002م، ص 314-317).

² للإستزادة: - (خليفة، 1995م، ص 63-144).

³ الهلال والنجمة: الهلال هو عنصر زخرفي قديم ظهر عند الساسانيين ومنهم انتقل إلى المسلمين في المسكوكات الإسلامية المبكرة والأموية والعباسية، كما استخدم كعنصر زخرفي في العهد الفاطمي وكذلك عند السلاجقة والأتراك العثمانيين، وقد انتشرت زخرفة النجوم والأهلة في الفنون العثمانية؛ حيث يعد الهلال والنجمة شعار الدولة العثمانية. - (لعرج، 2010م، ص 1291)، - (نجم، 2009م، ص 986).

⁴ - (خليفة، 2007م، ص 107)، للإستزادة عن رسوم العماير في العصر العثماني: - (مرعي، 2002م).

قام الفنان بدمج بعض العناصر الزخرفية مع الزخارف النباتية السالف ذكرها ومن أهمها الشعارات المركبة التي تعبر عن شعار الدولة العثمانية¹ (لوحة رقم 3)، المونوجرام² والتاج الملكي المصري³ (لوحة رقم 4)، والشمس المشعة⁴ (لوحات أرقام 2، 3).

¹ الشعارات المركبة: تعتبر الشعارات المركبة من أهم العناصر الزخرفية التي تميز بها الطراز الرومي التركي، وعلى ما يبدو أن هذه الشعارات كانت تقليداً اقتبسها العثمانيون عن الارما العثمانية أو الرنوك المملوكية، وهذه الشعارات تعكس العديد من المدولات منها على سبيل المثال الحياة السياسية والعسكرية للدولة، وقد عبرت عن هذه السياسة في هذه الشعارات بتصوير العديد من الأسلحة مثل المدافع والسيوف والرماح والسهام والخوذات والدروع والرايات والأعلام، ومن هذا المنطلق يمكن أن نطلق على هذا الشعار "شعار الفتوحات" لأنه يعكس = الحياة العسكرية للإسطول العثماني. (عبد المنعم، 2014م، ص 150)، للإستزادة: - (نجم، ٢٠٠٤م، ص ص 174 - 190)، - (نجم، نوفمبر 2009م، ص ص 952 - 1014).

² المونوجرام: هو علامة كتابية أو رمز يشير إلى شخص ما، وهو غالباً ما يتألف من الحرف الأول من اسم الشخص أو الحرفين الأول والثاني، أو الاسم كاملاً بشكل متشابك، وتعد هذه الزخرفة ذات أصول إغريقية قديمة، ثم انتقلت إلى الفنون البيزنطية والفنون المسيحية، وشاع استخدامها على العديد من التحف والعملات الأوروبية في العصور الوسطى واستمرت حتى القرن 13هـ / 19م، ومنها على سبيل المثال العملات التي ضربها الملك لويس الثالث عشر سنة (1050هـ / 1640م)، التي يزين ظهرها حرف ال L ثمان مرات، ومنها انتقلت إلى مصر ضمن التقاليد الفنية الأوروبية التي وفدت إليها، وشاع استخدامها على العديد من العماثر والتحف التطبيقية كأحد أهم الشارات الكتابية آنذاك، - (نجم، 2009م، ص ص 975 - 978).

³ التاج الملكي: يعد التاج الملكي رمزا للملكية على الدوام كما أنه رمزا للمملكة والسلطان، وهو يمثل في حد ذاته شارة الملك الرئيسية لملوك العالم القديم، وهو عبارة عن طاقية عالية لها هيئة خاصة، كما جرت العادة أن يلبس المعبودات المصرية، وقد عرف الأوروبيون زخرفة التاج منذ القدم، واستخدموه كشارة من شارات الملك والهيمنة والحكم، ثم نقل هذا الاستعمال لعصر النهضة فيما بعد، أما في مصر في القرن 13هـ / 19م؛ فقد حاكى أمراء وباشوات أسرة محمد علي ملوك أوروبا في استخدام زخرفة التاج حيث نفذ على بعض العماثر والفنون التي ترجع لتلك الفترة وكرمزاً وشارة وعلامة من علامات الحكم، (نجم، نوفمبر 2009م، ص 973)، للإستزادة: - عثمان، (2017م)، - (كشك. شادية وآخرون، 2019م، ص ص 303 - 324).

⁴ قرص الشمس (الزخارف الإشعاعية): من أهم الرموز التي شاع استخدامها خلال عصر أسرة محمد علي؛ حيث كان استخدام الشمس السمة الواضحة على معظم مقتنيات أسرة محمد علي، حيث كانت شعاراً للدولة العثمانية تدل على نفوذ الدولة المنتشر على الأرض كما ينتشر شعاع الشمس، كما أنها تعتبر من الأشكال الهندسية ذات المعاني الرمزية حيث ترتبط بما عرفه الصوفيون بالنور الإلهي؛ واستخدام قرص الشمس لم يكن وليد العصر العثماني بل وجد منذ القدم، وكان له مدلولات مقدسة، فعلى سبيل المثال كان عند المصريين القدماء رمز للإلهة "رع"، وكانت الشمس أيضاً في العالم القديم ترمز إلى الكون أو القوى التي هي وراء الشمس، وكانت عند المنجمين تعني ملك الكواكب، ويُعد قرص الشمس من أهم الأشكال الفلكية التي ازدانت بها بعض الشعارات التي تؤرخ بالقرن 13هـ / 19م وحتى نهاية الدولة العثمانية في 1341هـ / 1922م.

وينفذ قرص الشمس غالباً على هيئة دائرة كبيرة أو على شكل بيضاوي أو نصف دائرة تنطلق من مركزها الذي يكون على هيئة نقطة أو وريدة أو صرة تنطلق منها خطوط مشعه، وقد تكون الخطوط الاشعاعية عبارة عن كتابات أو زخارف داخل مساحات تتخذ هيئة اشعاعية تنطلق من مركز تجمع واحد، وقد تكون الخطوط الاشعاعية مستقيمة الشكل وقد تنفذ متموجة مما يعطي احساساً بالحركة الدائرية المستمرة بلا توقف، (نجم، 2004م، ص ص 171 ، 181)، - (عبد المنعم، 2014م، ص 146).

خامساً: الطرز الفنية التي تأثرت بها مفارش السيرما في عصر أسرة محمد علي في مصر:-

طرز الباروك¹ والركوكو²:

يعتبر طراز الباروك والركوكو من الطرز الفنية التي وفدت إلى الدولة العثمانية³ أواخر القرن 11هـ/ 17م، واستمرت طوال القرن 13هـ/ 19م⁴، وقد انتقل هذا الطراز من أوروبا وتركيا إلى مصر خاصة في بداية القرن 13هـ/ 19م، ولوحظ أن محمد علي باشا (1220-1265هـ/ 1805-1848م) قد فتح الباب علي مصراعيه أمام التأثيرات الأوروبية والتركية، وتبلورت هذه الطرز في عهد أسلافه الذين اتبعوا نفس هذه السياسة، وقد تأثرت القطع الفنية الواردة بالدراسة بهذا الطراز الفني.

وقد سمي هذا الطراز بالباروك والركوكو أي المشوه غير منتظم الذي لا يسير في رتابة، وهذا الاسم يشير إلى مضمون هذا الطراز وخصائصه، لأنه كان يضم العديد من العناصر المعمارية والفنية مثل الأعمدة والعقود والفرنثونات المركبة والمنحوتات التي كانت تزين الواجهات، والسرر والدروع والقراطيس

¹ باروك: في اللغة الفرنسية هي الصدفة أو المحارة غير المنتظمة الشكل ذات الخطوط المنحنية والتي استمد منها هذا النوع من الزخارف الشكل الخاص به؛ من خلال رسم الخطوط المنحنية والحلزونية والتي تتقاطع مع الأقواس والدوائر، - (مرزوق، 1987م، ص 55).

² الركوكو: كلمة مشتقة من كلمة "Rock" معناها الحجر وهو أسلوب فني زخرفي مثل الباروك يميل لاستعمال الخطوط المنحنية والحلزونية، وكان أميل إلى الرقة واعتمد في عناصره على الأوراق والأفرع النباتية المتنفة والمحاريات البخارية إلا أنه ينفذ بكثرة على الأحجار والرخام، وهذا المعنى نفسه يعكس الهدف الأصلي من هذا الأسلوب الفني، وهو الخروج عن التناسق والنظام والرزانة التي تميز بها الفن الكلاسيكي القديم، - (كونل، 2021م، ص 172)، - (حسن، 1981م، ص 250)، (مطوع، 2010م، ص 152، 153).

³ ذكر ديفيد تالبوت في كتابه عن الباروك: "أخيراً، لايسع المرء أن يترك تركيا دون الإشارة إلى المظهر الأخير للفن في استانبول، هو لا يُعد "الباروك" أسلوباً عظيماً، وقد لا يُصنف على أساس أنه فن إسلامي حقاً، لكن له سحراً كبيراً، والرسوم الزخرفية التي تحلي بعض غرف الحرم أو قلة من بيوت الخشب القديمة التي ما تزال قابضة علي ضفاف البوسفور تستحق انتباهها من الإهمال الذي أصابها في القرن الأخير"، - راييس، 2002م، ص 188).

⁴ كانت بداية طراز الباروك والركوكو في إيطاليا حيث تلى طراز عصر النهضة وانتقل منها إلى جميع أنحاء أوروبا، ومن ثم إلى تركيا والبلاد الإسلامية، ويعد طراز الباروك والركوكو هو امتداد لطراز النهضة حيث كان تأثره به أعظم، فيعتبر طراز النهضة هو المصدر الرئيسي الذي استوحى منه طراز الباروك والركوكو عناصره مما دفع الكثير من الكتاب بأن يطلقوا علي طراز الباروك والركوكو طراز النهضة الأخير.

وقد شهد القرن 11هـ/ 17م في إيطاليا ظهور كثير من العائلات الفنية تنافست فيما بينها في تزيين منازلهم والكنائس المنتمين لها؛ مما كان له أكبر الأثر في نمو الجذور الأولى لطرز الباروك والركوكو في إيطاليا، ومن أهم سمات الباروك والركوكو الإيطالي هو زيادة الثراء الزخرفي، أما الباروك والركوكو الإنجليزي؛ فيعتمد على الأسطح المستوية الخالية من التعرجات، وإزدهر في بداية القرن 12/ 18م في عهد الملكة آن وكان يشتهر بتقليد الفنون الصينية المستوردة من مستعمرات هولندا، بينما اتسم طراز الباروك والركوكو في فرنسا بالترف الاجتماعي؛ فقد ازدهر هذا الطراز في عهد لويس الرابع عشر وأطلق الفرنسيون عليه اسم لويس الرابع عشر فضلاً عن تسميته باسم طراز الباروك والركوكو وتميزت فرنسا في هذا العصر بقصورها التي تحتوي على العديد من الحجرات الصغيرة كل منها مزخرف بزخارف غنية وثمينة،

- (نجم، 2002م، ج2، ص 120)، - (مرزوق، 1987م، ص 55).

وقرون الرخاء والستائر المدلاه والأشرطة والفيونكات¹ والوحدات المتداخلة المركبة والكثير من الإنحناءات. كما استعملت هذه الكلمة في القرن 12هـ/ 18م للتعبير عن الحلقات².

وقد كانت بداية طراز الباروك والركوكو في القرن 11هـ/ 17م بشكل عام واستمر في بعض المناطق حتى بداية القرن 12هـ/ 18م، وولد هذا الطراز كنتيجة لالتقاء عدد من الميول والاتجاهات في الفترة المتأخرة من عصر النهضة في القرن 10هـ/ 16م، ومع بداية القرن 11هـ/ 17م³. أما طراز الباروك والركوكو في القرن 13هـ/ 19م فقد حدث له عملية إحياء كبيرة حيث قل الاهتمام بالطراز الكلاسيكي وزاد الحماس لإحياء طرازي النهضة والباروك والركوكو⁴.

ومن أهم مظاهر الباروك والركوكو على القطع الواردة بالدراسة:

أ. بالإبتعاد عن ترك فراغات:

تميز طراز الباروك والركوكو بالإبتعاد عن ترك فراغات مشغولة وكثر تشابك وتكرار الشكل الزخرفي ويتميز بإزدحامه بالعناصر الزخرفية التي تشمل استخدام الأشكال الحلزونية والمنحنية بكثرة⁵، أشكال المزهريات وباقات الورود⁶ (لوحات أرقام 1 - 4)، هذا بالإضافة إلى عقود الأزهار والورود والأكاليل⁷

¹ الستائر المدلاه والأشرطة والفيونكات: هي عبارة عن أشرطة من القماش ذات طيات طبيعية تنتهي في بعض الأحيان بفيونكات وأشكال معقودة. كانت الأربطة والأشرطة والفيونكات من أهم العناصر التي زُينت بها العمائر والتحف التطبيقية في فترة القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجري والتاسع عشر والعشرين الميلادي كتقليد أوروبي؛ إذ كانت تلك الأربطة والأشرطة الطائرة من العناصر الزخرفية المعروفة في الفن الإغريقي ثم انتقلت إلى الفن الروماني ومنها إلى الفنون الأوروبية اللاحقة ثم إلى الفن العثماني وأسرّة محمد علي، وقد انقسمت زخرفة الأربطة والأشرطة الطائرة والفيونكات المصاحبة لزخرفة الستائر المطوية إلى خمسة عدة أشكال؛ منها ما يتألف من أربطة فقط، أو يتألف من أربطة وفيونكات معاً، - (عبد القادر، يناير 2024م، ص 1049).

² - (Toman, R., 1998, p. 8). - (Briggs, M. S., 1913, p. 21).

³ كونل، (2021م)، ص 172، للإستزادة عن فن الباروك والركوكو:

- (Burckhardt (J.), 1945, pp. 69 – 104, 255, 353, 358, 359, 382, 383).

⁴ - (Tamer (C.), 1962, s. 357) (مركز الأبحاث (إرسیکا)، 2010م، المجلد الثاني، ص 727).

⁵ - (نجم، 2002م، ج2، ص 142، 143).

⁶ أشكال المزهريات وباقات الورود: هي الأواني التي يخرج منها الفروع النباتية المزهرة وباقات الورود، وهي من التأثيرات الهلنستية التي انتقلت إلى الفن الإسلامي، وقد استخدم هذا العنصر في الفن الإسلامي على مر العصور،

- عبد القادر، (يناير 2024م)، ص 1048.

⁷ عقود الأزهار والأكاليل: تعد عقود الأزهار والأكاليل وباقات الأزهار من العناصر ذات الجذور القديمة فهي متطورة أساساً من فروع النباتات والفواكه، وقد انتشرت بشكل كبير في طراز الباروك والركوكو؛ وهذه العقود ما هي إلا تشكيلة زخرفية معلقة تعطي شكل طوق أو أكليل زهور وتستخدم في التزيين، وكانت هذه العقود تأخذ أشكالاً مقوسة أو مستقيمة، أو متدلّية إلا أنها غالباً ما تأخذ شكل القوس مكون من وصل الأزهار

(لوحات أرقام 1، 4)، وتميز كذلك بالإعتماد على ورقة الأكانتس المتشابكة المنفذة بالشكل الطبيعي¹ (لوحات أرقام 2، 3).

ب- استخدام مواد غالية الثمن:

يمتاز طراز الباروك والركوكو باستخدام مواد غالية الثمن في صناعة التحف نراها على القطع الواردة بالدراسة من خلال صناعتها من الحرير وتزينها بخيوط القصب المذهبة والمفضضة (لوحات أرقام 1-4).

الخاتمة وأهم النتائج:

في الختام، يُعد فن السيرما جزءاً لا يتجزأ من التراث الفني الإسلامي، حيث يجمع بين الحرفية العالية والجمال الفني، فلم تكن مفارش السيرما في العصر العثماني وعصر أسرة محمد علي باشا أكثر من مجرد زينة؛ بل كانت تعبر عن القوة والفخامة والفن الراقي. ولا تزال هذه الحرفة قائمة حتى اليوم، حيث تُستخدم في تصميم المفارش الفاخرة والملابس التقليدية والمناسبات الاحتفالية؛ مما يجعله رمزاً للأصالة والفخامة في الديكور التقليدي والمعاصر على حد سواء.

وقد خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج كالتالي:

دراسة ونشر عدد أربع قطع من المفارش في عهد أسرة محمد علي محفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك موضحة بعدد أربع لوحات، هذا بالإضافة إلى إعادة تأريخ مفرش محفوظ بمتحف الجزيرة بالزمالك إلى القرن 13هـ / 19م اعتماداً على النجوم الواردة على شعار الدولة العثمانية المنفذ على المفرش.

الصغيرة بشكل متقارب، خاصة زهرة الربيع وعباد الشمس ممزوجة بالأوراق النباتية، وكانت هذه الوحدات الزخرفية غالباً ما ترتبط بشريط زخرفي سميك وينتهي طرفاه بأشكال الفيونكات المعقودة، والأشرطة المتطايرة، - (أرسفان، 1928م، ص 199).

¹ أوراق الأكانتس: تعرف باسم الأكانتس أو افنتوس أو اكانتس، وهي كلمة إغريقية أصلها اكانتوس وتعني الشوك، وهي اسم نبات من الفصيلة الشوكية، وسمي بذلك لأن أوراقه تنتهي بشوك، وفي مجال الفنون هي الورقة المعروفة باسم شوكة اليهود، وهي من العناصر الزخرفية التي تعتمد أساساً على ورقة عريضة من نبات الأكانتس، تتخذ شكل حلزوني يستخدم كعنصر زخرفي.

= وقد لعبت دوراً بارزاً في الفنون اليونانية والرومانية، وازدهرت في الفن البيزنطي، ثم اقتبسها المسلمون من الفن الروماني وطوروها؛ ظهرت في الفن الإسلامي لتلعب دوراً هاماً بين عناصر الزخارف النباتية وكان لها مكان الصدارة في زخرفة كافة الفنون، واستخدموها على كافة المساحات الزخرفية لسهولة ذلك لاسيما في زخرفة السيفساء والنحت على الحجر والجص، - (البهنسي، 1998م، ص 363)، - (وجدي، 2007م، ص 133، - (ديماند، 1982م، ص 25، - (سعيد، 2012م، ص 343، 344)، للإستزادة عن نبات الأكانتس: - (الفار، 2018م، ص 346-364.

أوضحت الدراسة الأساليب الزخرفية والمواد الخام المستخدمة في تزيين المفارش خلال الفترة موضوع الدراسة والتي تنوعت بين السيرما والتطريز اليدوي والأسلاك المعدنية والترتر.

تميز عصر أسرة محمد علي بأسلوب زخرفي فريد من نوعه، والذي تم تطبيقه على المنسوجات عامة والمفارش خاصة، حيث انتشر في هذا العصر بعض العناصر الزخرفية المتنوعة: مثل استخدام المونوجرام والتاج الملكي المصري، والنجوم والأهله والشمس المشعة، والمزهريات.

أظهرت الدراسة قلة استخدام النقوش الكتابية على المفارش في عصر أسرة محمد علي مقارنة بالزخارف النباتية.

أظهرت الدراسة مدي التأثير بالأساليب الأوربية والتي ظهر تأثيرها في مصر بصورة واضحة في عصر أسرة محمد علي، وذلك نتيجة ميولهم للحضارة الأوربية علي العمائر والتحف التطبيقية خاصة في الزخارف المنفذة على المفارش موضوع الدراسة.

أوضحت الدراسة مدى الثراء الذي كانت عليه المنسوجات في عصر أسرة محمد علي عامة، ومفارش السيرما خاصة التي أنقن الفنانون صناعتها بالمواد النفيسة كالحرير الطبيعي وزخرفتها بالقصب المذهب والمفضض؛ هذا بالإضافة إلى تعدد مما يعكس مدي شغف الحكام والأمراء وكبار رجال الدولة بمظاهر الترف والأبهة، والحرص الشديد لإقتناء تلك القطع الفنية، فصارت تحفة فنية فريدة تزخر بها المتاحف.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة:

أ- المصادر:

- (أ.ب.)، كلوت بك. (2011م). لمحة عامة إلى مصر. ترجمة: محمد مسعود. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- أرسفان، جلال أسعد. (1928م). تورك صنعتي. استانبول.
- ابن البيطار، ضياء الدين أبي محمد عبد الله بن أحمد الأندلسي (ت 646هـ). (2001م). الجامع لمفردات الأدوية والأغذية. 4 أجزاء. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان.
- تيمور باشا، أحمد. (2019م). تاريخ العلم العثماني. مؤسسة هنداوي. المملكة المتحدة.
- الدسوقي، الشيخ محمد علي. (١٩٢٠م). تهذيب الألفاظ العامية. مكتبة الواعظ. الطبعة الثانية. القاهرة.
- زكي، عبد الرحمن. (1944م). الأعلام وشارات الملك في وادي النيل. دار المعارف. القاهرة.
- سامي باشا، أمين. (2003م). تقويم النيل. أربعة أجزاء. الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- ب- المراجع العربية والمترجمة:
- إبراهيم، رجب عبد الجواد. (٢٠٠٢م). المعجم العربي لأسماء الملابس (في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث). الطبعة الأولى. دار الآفاق العربية. القاهرة.
- باسلامة، حسين عبد الله. (1999م). تاريخ الكعبة المعظمة (عمارتها وكسوتها وسدانتها). المملكة العربية السعودية.
- البهنسي، عفيفي. (1998م). الفن الإسلامي. الطبعة الثانية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. سوريا.
- بيكر، باتريشيا. (2011م). المنسوجات الإسلامية. ترجمة د. صديق محمد جوهري. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة). الإمارات.
- حبش، حسن قاسم. (1990م). جمالية الخط الديواني الجلي. دار القلم. بيروت- لبنان.
- حسن، زكي محمد. (1938م). في الفنون الإسلامية. مطبوعات اتحاد اساتذة الرسم. القاهرة.
- حسن، زكي محمد. (1981م). فنون الإسلام. دار الرائد العربي. بيروت.
- خليفة، ربيع حامد. (2007م). الفنون الإسلامية في العصر العثماني. متبة زهراء الشرق. الطبعة الرابعة. القاهرة.
- رايس، ديفيد تالبوت. (2002م). الفن الإسلامي. ترجمة: فخري خليل. الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- صالح، جلال أمين. (2012م). أحلى الحل في الديواني الجلي. دار الكتب العلمية. القاهرة.
- عبد الرسول، ثريا. (1975م). مدخل الأشغال الفنية. وزارة الثقافة- الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- عجلان، صفاء إبراهيم. (2020م). اللغة والتطور الحضاري (دراسة دلالية ومعجم لألفاظ الحضارة في العربية المعاصرة). مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية. الرياض.
- عطار، أحمد عبد الغفور. (1978م). الكعبة والكسوة (منذ أربعة آلاف سنة حتى اليوم). الطبعة الثانية. وزارة الحج والأوقاف. المملكة العربية السعودية.
- الغرباوي، حمدة محمد. (١٩64م). النطريز في النسيج والزخرفة. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة.
- كوندل، أرنست. (2021م). الفن الإسلامي من العصر الأموي إلى العصر العثماني. ترجمة: أحمد موسى. وكالة الصحافة العربية. الجيزة.

- م. س، ديمانند. (1982م). الفنون الإسلامية. ترجمة: أحمد عيسى. القاهرة.
- ماهر، سعاد محمد. (1977م). النسيج الإسلامي. الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية. القاهرة.
- محمد، عمرو إسماعيل. (2021م). الخط العربي (فن. تاريخ. أعلام). وكالة الصحافة العربية. الجيزة.
- مرزوق، محمد. (1987م). الفنون الزخرفية في العصر العثماني. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة.
- مركز الأبحاث للتاريخ والحضارة والثقافة الإسلامية بإستانبول (إسبكا). (2010م). الدولة العثمانية تاريخ وحضارة. مجلدان. إشراف وتقديم أكمل الدين إحسان أوغلو. ترجمة: صالح سعداوي. الطبعة الثانية. مكتبة الشروق الدولية. القاهرة.
- المصري، حسين مجيب (1987م). معجم الدولة العثمانية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- مطاوع، حنان عبد الفتاح. (2010م). الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية. الطبعة الأولى. دار الوفاء. الإسكندرية.
- المهدي، عنايات. (1993م). فن الزخرفة الصيني والتطريز (السيرما): شرح واف مع نماذج للتنفيذ للرسم على القماش والسيراميك والجلود والأشكال المعدنية والحفر على الخشب. مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع. القاهرة.
- الموسوعة العربية العالمية. (1999م). الزهرة. (د.م).
- نجم، عبد المنصف سالم. (2002م). قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة للطرز المعمارية والفنية). جزئين. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.
- نجيب، عز الدين. (2009م). الأنامل الذهبية. نهضة مصر. القاهرة.
- نصار، حسين. (2002م). معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية. خمس أجزاء. الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- هريدي، صلاح أحمد. (1985م). الحرف والصناعات في عهد محمد علي. دار المعارف. القاهرة.
- ج- الدوريات والموسوعات العلمية والكتالوجات والمعارض:**
- حسنين، رشا وآخرون. (2023م). صناعات إبداعية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي " فن الشفتشي. السجاد التركي. السيرما". المجلة الدولية للدراسات الأثرية والتراث. 6 (2): 1- 50.
- خليفة، ربيع حامد. (1995م). العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي. 6: 63- 144.
- كتالوج متحف النسيج المصري. (د.ت). وزارة الثقافة. المجلس الأعلى للآثار. القاهرة.
- كشك، شادية الدسوقي عبد العزيز وآخرون. (2019م). طرز زخرفة التيجان الواردة بالشارات على بعض التحف الزجاجية والخزفية بقصر محمد علي بالمنيل. مجلة العمارة والفنون. 19 (5): 303- 324.
- لعرج، عبد العزيز محمود. (2010م). العناصر الرمزية في زخارف المنشآت والأدوات الصناعية الجزائرية في العهد العثماني. حولية اتحاد الأثاريين العرب. دراسات في آثار الوطن العربي. القاهرة. 13: 1281- 1297.
- نجم، عبد المنصف حسن سالم. (٢٠٠٤م). شعار العثمانيين على العمائر والفنون في القرنين (12- 13هـ/ 18- 19م) وحتى إلغاء السلطنة العثمانية. دراسة أثرية فنية. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. 10: 174- 190.

- نجم، عبد المنصف حسن سالم. (نوفمبر 2009م). شارة الملك ورمز وشعار المملكة على الفنون والعمائر في القرن التاسع عشر الميلادي وحتى نهاية الأسرة العلوية "دراسة أثرية فنية". الاتحاد العام للآثاريين العرب. القاهرة. 12 (2): 952-1014.

- عبد القادر، نوره محمد. (يناير 2024م). الستائر المطوية عنصراً زخرفياً على المنشآت المعمارية والتحف التطبيقية في فترة عصر محمد علي (ق 13-14هـ/ 19-20م). مجلة كلية الآثار - جامعة القاهرة. 27: 1033-1062.

- الفار، مایسة أحمد. (2018م). تطور الملامح التشكيلية لنبات الأكنيس ودورها في النحت التطبيقي (صناعة الأثاث بمحافظة دمياط). مجلة العمارة والفنون. القاهرة. 2 (12): 346-364.

د- الرسائل العلمية:

- سعيد، هند علي علي محمد. (2012م). الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني. رسالة ماجستير. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

- عبد المنعم، شيماء أسامة محمد. (2014م). الطرز الرومي التركي على العمائر والفنون التطبيقية بمدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة أثرية فنية). رسالة ماجستير. قسم الآثار والحضارة. كلية الآداب. جامعة حلوان.

- الفرماوي، عصام عادل مرسى. (2002م). أشغال النسيج في مصر في خلال عهد أسرة محمد علي باشا. رسالة دكتوراه. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

- عبد الدايم، نادر محمود. (1989م). التأثيرات العقائدية في الفن العثماني. رسالة ماجستير. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

- وجدي، إبراهيم. (2007م). أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد علي وخلفاؤه. دراسة أثرية فنية. رسالة ماجستير. كلية الآثار. جامعة القاهرة. ص 133.

- عثمان، أمينة. (2017م). شارة الملك وشعار المملكة في ضوء مجموعات متاحف الإسكندرية وعمايرها الأثرية عصر أسرة محمد علي (1220-1372هـ/ 1805-1952م). دراسة أثرية فنية. رسالة ماجستير. كلية آداب. جامعة طنطا.

- مرعي، منى السيد عثمان. (2002م). رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية. رسالة ماجستير. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

أ- المراجع:

- Arseven (C.E). (1939). L'art turc. Istanbul.
- Briggs (M. S). (1913). Baroque architecture. TF Unwin.
- Burckhardt (J.). (1945). the Civilization of the Renaissance (1860). Oxford University Press.
- Leavy (M.). (1975). the World of Ottoman Art. London.
- Lufholm (P.) (2016). A Little Book of Embroidery Basics. the Embroiderers' Guild of America Louisville. KY.

- **Tattersall (C.E.C.). (1949) .Notes on Carpet knotting and Weaving Victoria and Albert Museum. Loandon.**

- **Toman (R.). (2004). Baroque: Architecture. sculpture. painting. Könemann.USA.**

ب- الدوريات والموسوعات العلمية والكتالوجات والمعارض:

- Cimilli (H. C.). (2009). III. Ahmed yemiş odası (Sultan III. Ahmed hasodasi). 1453 Istanbul Kültür ve Sanat Dergisi. Istanbul. sayfalar: 28- 39.

- Hacke (A. M.) Carr. (C. M.) & Brown. (A.). (4-8 October 2004). Characterisation of metal threads in Renaissance tapestries. Proceedings of Metal: 415-426.

- Rani (S.) & Jining (D.). (2021). Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 13 (4): 1-11

- Simic.(K.) & Soljacic.(I.). (2022). Metal Content and Structure of Textiles in Textile Metal Threads in Croatia from 17th To 20th Century. Mdpi Journal. 15 (1): 251.

- Tamer (C.). (1962). Türk Bezmelerine ait bazı araştırmalar. Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi. (Ankar 19-24 Ekim 1959). Kongreye Sunulan Tebliğler. Ankara. 7: 355-359.

قائمة الأشكال وكتالوج اللوحات:

أولاً: الأشكال:

شكل رقم (1)

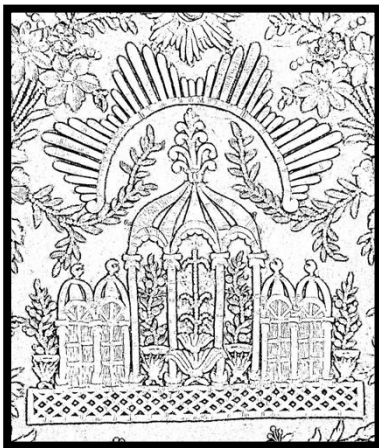
زخرفة باقة وعقود الأزهار

(عمل الباحث)



شكل رقم (2) رسوم العمائر

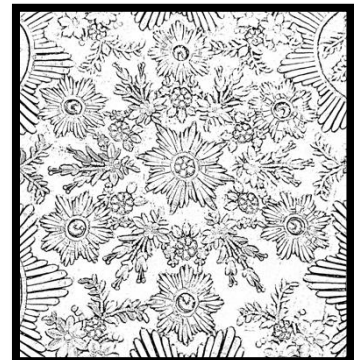
(عمل الباحث)



شكل رقم (3)

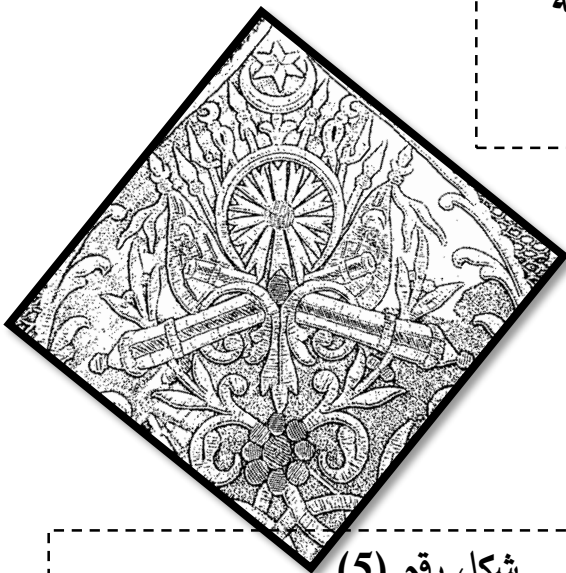
زخرفة الهلال والنجمة

(عمل الباحث)



شكل رقم (4) شعار الدولة العثمانية

(عمل الباحث)



شكل رقم (5)

النقوش الكتابية باسم "أحمد فؤاد"

(عمل الباحث)



ثانياً: اللوحات:

لوحة رقم (1-أ)

مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 12هـ / 18م،
تركيا، سجل رقم 1371، متحف الجزيرة بالزمالك،
(تصوير الباحث)



لوحة رقم (1-ب)

تفاصيل الزخارف وشراريب المفروش السابق، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (2-أ)

مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 14هـ / 20م، تركيا، سجل رقم 1397،
متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)



لوحة رقم (2-ب)

تفاصيل الزخارف
وشراريب المفروش السابق
(تصوير الباحث)



لوحة رقم (3- أ)

مفرش حرير مطرز بخيوط مذهبة، بداية
القرن 14هـ / 20م، تركيا، سجل رقم
1397، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير
الباحث)



لوحة رقم (3- ب)

تفاصيل زخارف وإطار
المفرش السابق، (تصوير
الباحث)



لوحة رقم (4- أ)

مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 14هـ / 20م، تركيا،
سجل رقم 1399، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (4- ب)

تفاصيل المونوجرام على المفرش السابق، (تصوير الباحث)



لوحة رقم (4- ج)

تفاصيل الزخارف النباتية والشراريب على المفرش السابق،
(تصوير الباحث)



Issue No1(2025), p73-p98



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

العنوان

المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من جبلي الأفق في الكتب الدينية في مصر القديمة

**Scenes symbolizing rebirth from the horizon mountains in the
religious books of ancient Egypt.**

شيماء سعد أحمد امبابي

دكتوراه في الآثار المصرية القديمة - جامعة المنصورة - كلية الآداب

shymaasaad51@gmail.com

المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من جبلي الأفق في الكتب الدينية في مصر القديمة**Scenes symbolizing rebirth from the horizon mountains in the religious books of ancient Egypt.****شيماء سعد أحمد امبابي**shymaasaad51@gmail.com**الملخص:**

تتناول ورقة البحث دراسة المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد بين جبلي الأفق في الكتب الدينية، حيث استخدم المصري الرمزية للتعبير الرمزية بشكل أكبر للتعبير عن أفكاره الكثيرة عن العالم الآخر والفكر الديني بشكل عام، وكان من ضمن ما يلاحظه المصري القديم هو ارتحال الشمس من الغرب إلى الشرق أو بين جبلي الأفق، فاستخدم العديد من العناصر لتجسيدهما ومنها جسم الانسان في حالة تقوس، واليدين، ورأسى الأسد ورأسى ثعبان، ورأس وذيل الثعبان.

كلمات دالة :

إعادة ميلاد، الأفق، رع ، أوسير، الكتب الدينية.

ABSTRACT

The research paper study the scenes that symbolize rebirth between the two horizon mountains in religious books. The Egyptians used symbolism to express their many ideas about the afterlife and religious thought in general. Among the things that the ancient Egyptians observed was the sun's journey from west to east or between the two horizon mountains. They used many elements to represent them, including the human body in a curved state, the hands, the two heads of a lion and two heads of a snake, and the head and tail of a snake.

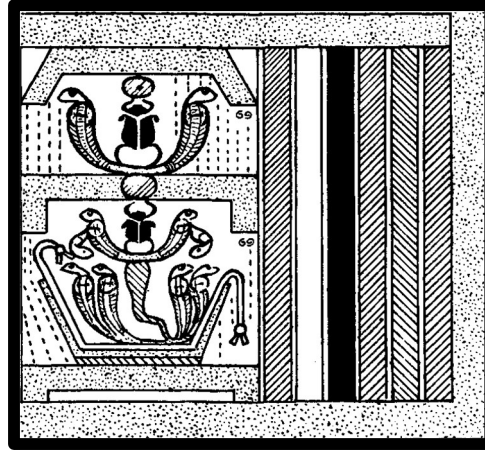
KEYWORDS

Rebirth, Horizon, Ra, Osier, Religious books.

مقدمة :

كان أحد أهم ما يميز الديانة المصرية القديمة اعتمادها وبشكل أساسي في صياغة تعاليم الدين وفلسفته والتعبير عن الأفكار التي تدور في مخيلة المصري القديم على الرمزية، حيث أنه لا يوجد أي فرع من فروع المعرفة لدى المصري القديم إلا ودخلت فيه الرمزية فدخلت في السحر والأدب واللغة والعمارة والفن والملكية وغيرها، فالمقبرة مثلاً كبناء ترمز للعالم الآخر، والعين الحمراء ترمز للشر والسحر الأسود، أما التاج فيرمز إلى الحكم والملك، وفي الفن فتصوير الملك ممسكاً بالمقعدة وناصية أحد أعدائه فيرمز إلى قهر الأعداء والانتصار عليهم، وتصوير الأقواس التسع أسفل قدميه يرمز لإخضاع العالم بأسره تحت سلطانه، وتقديم قربان الماعت يرمز إلى إقامة الحق والعدالة وفق رغبة المعبودات، ولعل من أحد أهم الأسباب في سيطرة الأسلوب الرمزي على الديانة المصرية القديمة أن المصري القديم استطاع أن يصل إلي تركيبة فريدة مزجت بين الدين والدنيا إذ أنه كان يمارس الاثنين معاً وفي نفس الوقت، فالمعابد المصرية المنتشرة على طول امتداد النيل لم تكن إلا أماكن يمارس فيها طقوس حياتية ذات مغزي ديني وأحياناً أخرى كانت تمارس طقوس دينية ذات مدلول حياتي، ومن هنا يأتي المزج بين الدين والدنيا والذي أدى إلى استخدام الرمزية العميقة للإشارة إلي ذلك المزيج المتناقض المتسق، وقد اعتقد المصري القديم أن الشمس في فترة الليل تنتقل إلى العالم الآخر وذلك من خلال الجبل الغربي للأفق لتتحد مع المعبود أوسير في أعماق مكان في العالم الآخر حيث الساعة السادسة من الليل ليجدد كلاً منهما الآخر فينبعث أوسير ويُعاد ميلاد رع في الساعة الثانية عشر وذلك من خلال الجبل الشرقي للغرب، وفي سبيل التعبير عن تلك الأفكار استخدم عدد من الرموز لإبراز أفكاره في عدد من المناظر بكتب العالم الآخر كالتالي:

١. المنظر الأول



(شكل ١)

(Hermsen, 1991, p. 200).

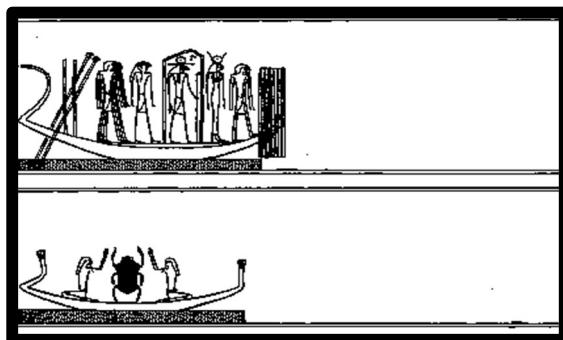
يوجد ذلك المنظر (شكل ١) في القسم السادس من كتاب الطريقين^(١)، وينقسم إلى مستويين؛ في المستوى السفلي يوجد ثعبان ذو أربعة رؤوس؛ اثنان في كل اتجاه داخل مرجل يخرج من كل ناحية منه علامة تشبه علامة اللهب؛ التي على اليسار تقذف اللهب على الثعابين والتي على اليمين تقذفه خارج المرجل ليشير ذلك إلى أن هذه الثعابين هم أعداء المعبود رع الذين يحاولون اعاقته عن استمرار رحلته في العالم الآخر، ويخرج من بين الرؤوس الأربعة ثعبان آخر رأسه غير ظاهرة يحمل ثعبان له رأسين متدبرتين بينهما الجعران خبر وعلى رأسه قرص الشمس وهما يمثلان الصورة الصباحية والنهارية للمعبود رع ليبدو وكأنه استطاع أن يتغلب على أعدائه الممثلين في هيئة ثعابين، وفي المستوى العلوي توجد علامة السماء

(١) ترجع بداية ظهور كتاب الطريقين إلى عصر الدولة الوسطى وبالتحديد الأسرة الثانية عشرة وظهر في جبانة البرشا التابعة لهرموبوليس في العصر الإهناسي، ويُعد أول محاولة للمصري القديم لتصوير العالم الآخر جغرافيًا فهو عبارة عن خرائط تخطيطية ويحتوي على معلومات عن بوابات وطرق العالم الآخر ويمثل كتاب الطريقين أهمية خاصة كأول مثال لشكل العالم الآخر بأكمله، فكتاب الطريقين أول عمل إرشادي يخدم المتوفي في الطريق الذي يسلكه داخل العالم الآخر، وترجع تسميته بهذا الاسم نظرًا لوجود طريقين متعرجين بالقرب من منتصف الخرائط، وقسمت نصوص كتاب الطريقين طبقًا لما وجد على توابيت البرشا إلى تسعة أقسام.

Lesko, H. (1971). "Some Observations on the Composition of the Book of Two Ways", JAOS 91.p. 30; Hornung, E. (1997). *Altägyptische Jenseitsbücher, Ein Einführender überblick*. Darmstadt, p. 17; Lesko, H. (1972). *The Ancient Egyptian Book of the Two Ways*. University of California Press pp. 4-6; Bonacker, W. (2008) *The Egyptian Book of the Two Ways*. Berlin., pp.5-17.

٢ وأسفل منها ثعبان له رأسين متدبرتين^(١) ليبدو وكأنه تمت إعادة ميلاد المعبود رع بين رأسي الثعبان اللذان يرمزان إلى الأفقين.

٢. المنظر الثاني



(شكل ٢)

(Hornung, 2007, p.17.)

صُور هذا المنظر (شكل ٢) في الصف الثاني من الساعة الأولى من كتاب الإمي دوات، وينقسم ذلك الصف إلى جزئين في الجزء الأول منه يُصور المعبود رع في هيئته المسائية آتوم داخل مقصورته في مركبه المسائية مسكتت^(٢)، أما في الجزء الثاني فيُصور الجعران خبر بين المعبود أوسير المصور مرتين على يمين ويسار الجعران^(٣) وكأنه تجسيد للأفق^(٤)، ولذا فإن خروج المعبود رع في هيئته الصباحية من بين شكلين للمعبود أوسير ببداية حياة جديدة، ولهذا فإن هذا المنظر يرمز إلى ملخص دورة الشمس

Hermesen, E. (1991). Die Zwei Wege des Jenseits. Das altägyptische Zweiwegebuch und Seine Topographie. Universitätsverlag Freiburg, p. 58. ^(١)

Piankoff, A. (1954). The Tomb of Ramesses VI, Texts Translated with Introductions. New York, p. 234; Hornung, E. (2007). The Egyptian Amduat: The book of the Hidden Chamber, translated: David Warburton. Zurich: Living Human Heritage Publications, p. 24. ^(٢)

(Piankoff, 1954, 235); (Hornung, 2007, p. 26). ^(٣)

Kamal, N. (2010). "The Unification of Re and Osiris in the Netherworld", The Thirteenth Conference Book of the General Union of Arab Archeologists, Part1, Tripoli-Libya p. 7. ^(٤)

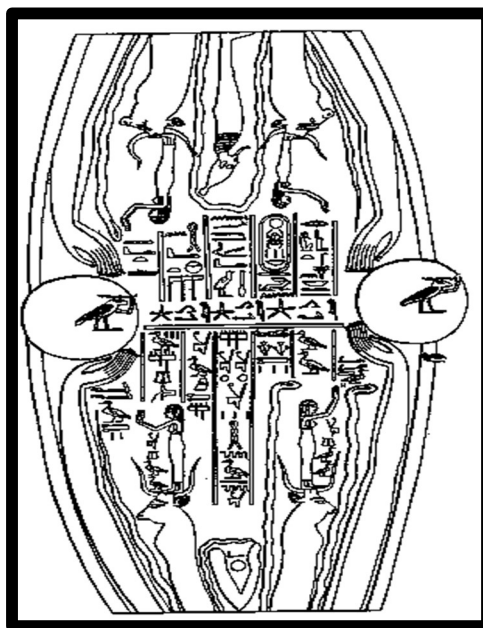
كان يوجد تصور في الفكر المصري القديم أن أوسير هو الأفق الذي يدخل إليه رع في هيئته الليلية آتوم ويخرج منه على هيئته الصباحية خبر، حيث ورد ذلك في بعض تلاوات نصوص الأهرام وهي pyr 585a, pyr 621b, pyr 636c، وأيضاً من خلال بعض النصوص من كتاب الموتى.

Budge, E. A.W. (1910). The Chapters of coming forth by day or the Theban recession of the book of the dead, Vol I. London., pl. XXV, 7.

وإعادة ميلاد المعبود رع حيث يدخل إلى العالم الآخر في هيئته الليلية آتوم في شكل الكبش كما يُصور في الجزء العلوي من المنظر، ويخرج منه في الهيئة الصباحية وهي الجعران من بين شكلي أوسير في

تجسيد لجبلي الأفق خبر كما في الجزء السفلي من المنظر^(١)

٣. المنظر الثالث



(شكل ٣)

Darnell, J. C. (1995). The Enigmatic Netherworld books of the solar-Osirian unity: cryptographic compositions in The Tombs of Tut Ankh Amun. Ramesses VI. and Ramesses IX, Vol. 1. Chicago, 742, Pl. 14.

يوجد ذلك المنظر (شكل ٣) في كتاب الألفاز وقد صور على المقصورة الثانية للملك توت عنخ

آمون، ويُصور فيه من كل جانب أربعة ثيران تُسمى *ng3w* أي القرون الطويلة وهم يرمزون إلى

دعامات الشمس^(٢) وإلى رياح الجهات الأربع^(٣)، ويدعم ذلك الرأي النص التالي من متون التوابيت: -

^(١) Hornung, E. (1999). The Ancient Egyptian Books of the Afterlife, Translated: David Lorton, Cornell University Press, p. 34.

^(٢) Hornung, E. (1981), "Zu den Schlußszenen der Unterweltsbücher", MDAIK 37, pp. 222-223.

^(٣) Borghouts, J.F. (1989). "A New Middle Kingdom Netherworld Guide, in S. Schoske, ed., Akten des vierten internationalen Ägyptologen Kongresses, München 1985, SAK Beiheft 3, p. 134; Spiegelberg, W. (1930). "Ein Skarabäus mit religiöser Darstellung", OLZ 33, p.249.

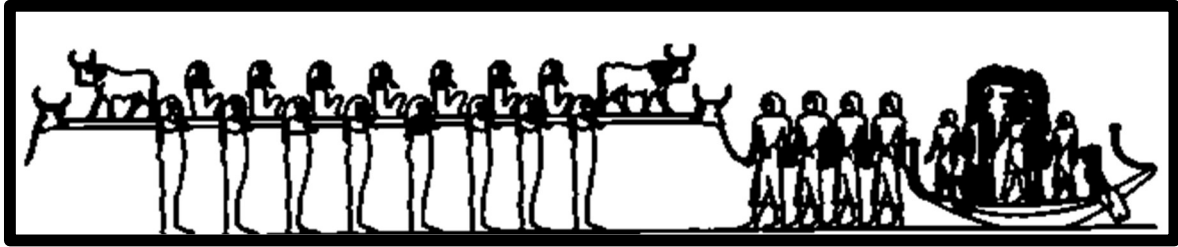


يوجد بين قرون الثيران من أعلى وأسفل أربع معبودات ترفعن أيديهن في وضع تعبد، وبين المعبودتين في الأعلى يوجد المعبود أوسير في هيئة مومياء في مقصورة على هيئة ثعبان ومن الأسفل يوجد اسم المعبود رع 𐎧𐎺، وفي منتصف المنظر يوجد قرصي شمس من الجانبين بداخلهما طائرین برأس كبش ويلمسهما من أعلى المنظر ذراعين يُطلق عليها *wy htmty* أي "الذراعين المدمرة" ربما ترمز إلى المعبود أوسير ويلمسهما أيضًا ذراعين في الأسفل يُطلق عليها "أذرع رع"^(٤)، وتشبه تلك الأذرع أخرى موجودة في مقبرة الملك رمسيس السادس حيث تمتد من أدنى العالم السفلي خارج منطقة التدمير وترفع وتدعم قرص الشمس رع^(٥).

يرمز المنظر بشكل عام إلى ملخص دورة الشمس، حيث يُصور فيه جزئين متوازيين متناقضين هما العالم الآخر ويُرمز إليه بالمعبود أوسير المٌصور داخل ثعبان بشكل مقلوب، والعالم الدنيوي الذي يرمز إليه المعبود رع، حيث يبدأ رحلته تجاه العالم الآخر (شكل ٧) حتى يصل إلى أعرق مكان فيه حيث يوجد أوسير ويتحدًا معًا ويستمر في السير حتى جبل الأفق الشرقي فينفصلا ويشرق رع ويعود أوسير مكانه.

(Darnell, 1995, p. 230).

٤. المنظر الرابع



(شكل ٤)

(Hornung, 1980, 84).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٤) في الصف السفلي من الساعة الثانية من كتاب البوابات، ويُصور فيه مركب رب الشمس في هيئته الليلية آتوم له رأس كبش ويحيط به الثعبان محن للحماية وهو هنا يرمز إلى الخير، وفي المقدمة يوجد المعبود سيا وفي مؤخرة المركب يوجد المعبود حكا ويقوم بسحب المركب عن طريق حبل أربعة معبودات يُسموا $\overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^*$ أي "معبودات العالم الآخر"^(١)، ويدخل الحبل إلى قضيب طويل مقدمته ومؤخرته لها رأس ثور ويوجد عند بداية القضيب ثور كامل وعند نهايته أيضًا يوجد ثور كامل وربما يعبر هذان الثوران عن تلين مرتبطتين بهذا المعبود ويحمل هذا القضيب بما عليه ثمانية معبودات في هيئة مومياوات واقفة يُطلق عليهم "الحملة"^(٢)، وعلى القضيب من أعلى يوجد سبعة معبودات جالسين جميعهم يرتدون اللحية المعقوفة المستعارة التي ربما تدل على السعادة بعد الموت^(٣)، وبعد نهاية القضيب يظهر الحبل والأربعة معبودات الساحبين للمركب ويُسمى ذلك القضيب باسم $\overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^*$ أي "مركب الأرض"^(٤)، وقد صاحب المنظر النص التالي:-

(١) Hornung, E. (2013). *The Egyptian Book of Gates*. Zurich, 2013, p. 68; (Piankoff, 1954, p. 153);

عباس، على. (٢٠١٧). تصوير كتاب البوابات على الآثار منذ نشأته وحتى نهاية عصر الدولة الحديثة، القاهرة، ص ٣٢.

(٢) (عباس، ٢٠١٧، ص ٣٣)؛

Méndez-Rodríguez, D. (2021). "An Excerpt from the Book of the Twelve Caverns in the Tomb of Petosiris (Tuna elGebel)", BIFAO 121, pp. 372- 373.

Piankoff, A. (1957). "La Tombe de Ramsès Ier", BIFAO 56, p. 191.

(٣)

(عباس، ٢٠١٧، ص ٣٣).

Hornung, E. (1980). *Das Buch von den Pforten des Jenseits (nach den Versionen des Neuen Reiches) Übersetzung und Kommentar*, Teil II, AH 8. Basel, p. 58.

(٤)

يُقصد بالمركب هنا مركب المعبود رع في العالم الآخر أما كلمة الأرض فيُقصد بها العالم الآخر.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.

(1) *st3w ntr pn 3 in ntrw dw3tyw spr in ntr pn 3 r wi3-t3 dpw ntrw* (2) *in n.sn R^c I ntrw hryw wi3-t3 f3w fpw dw3t stsw n irw.tn* (3) *šw n dpw.tn dsrw (n) ntt im.f wi3-t3 hmw n.i dpw-dw3t wts(.f) irw.i* (4) *mk.wi ʿp. i št3yt r irt shrw ntyw im.s nwr t3 nwr t3* (5) *w3š b3 nim k3wi htp ntr m km3(t)n. f in nn n ntrw n R^c w3š R^c* (6) *spd b3. f hn^c t3 w3š ntrw. f n R^c htp h^y dpw-dw3t siw wi3 pn* (7) *hwt hr. sn m-ht ʿpp R^c hr.sn htpw.sn (m) rnpyt iw ddw n.sn htpw.sn m sdm.w hrw ntyw (st3 ntr pn 3)*⁽²⁾.

"(١) سحب هذا المعبود العظيم بواسطة معبودات العالم الآخر، يصل هذا المعبود العظيم إلى مركب الأرض مركب المعبودات، (٢) يقول رع لهم: يا أيها المعبودات التي أسفل مركب الأرض، يا حملة مركب العالم الآخر، ارفعوا هيئاتكم (٣) النور لمركبكم، والحماية لما فيها. مركب الأرض تراجعت أمامي، مركب العالم الآخر ترفع هيئاتي. (٤) انتبهوا: إنني أمر خلال الخفية لكي أهتم بهؤلاء الذين فيها. تهتز الأرض تهتز الأرض. (٥) تقوى الروح، يسعد الثوران ويسعد المعبود بما خلقه. هذه المعبودات تقول لرع: القوة لرع (٦) ليت روحه تسعد مع رب الأرض، القوة لمعبوداته عندما يستريح رع، تهتز مركب العالم الآخر وتمدح هذه المركب، (٧) لكن بعد ذلك ينوحون بعد مغادرة رع لهم، قرابينهم من الخضروات، تُعطى لهم القرابين عند سماح صوت ساحبين (المعبود العظيم في العالم الآخر)"^(٣).

(Hornung, 2013, pp. 68- 71).

(Hornung, 2013, pp. 68- 71).

(Piankoff, 1954, pp. 153- 154).

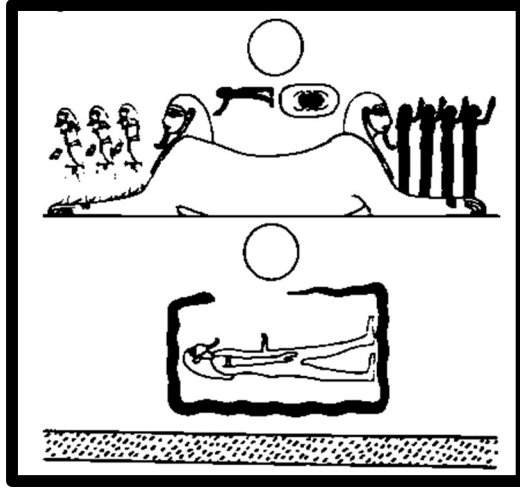
(١)

(٢)

(٣)

يتضح من النص أن المعبود رع يعبر من خلال فم الثور هو وطاقمه من خلال مركب الأرض لتحدث الولادة من الناحية الأخرى التي تجسد الأفق الشرقي^(١).

٥. المنظر الخامس



(شكل ٥)

Werning, D. (2011). Das Höhlenbuch: Textkritische Edition und Textgrammatik, Göttinger Orientforschungen: IV Reihe, Ägypten 48, Teil II. Wiesbaden, 126.

ورد ذلك المنظر (شكل ٥) في الصف الثاني بالكهف الثالث من كتاب الكهوف^(٢) ويُصور

فيه المعبود آكر في هيئة أبو الهول المزدوج وفي الأعلى يوجد المعبود جب ومهمته أن يحرس آكر^(٣)، كما يوجد بجانب جب شكل دائري بداخله الجعران خبر إشارة لولادة رب الشمس^(٤)، وأيضًا كانت مهمته هي حماية آكر كما يوجد على المخالب من الناحية اليمنى ثلاثة معبودات، وعلى الناحية الأخرى توجد أربع معبودات ويوجد النص التالي بين رأسي آكر:

(١) عبد ربه، خالد. (٢٠٠٥). "إله الشمس وعلاقته بالهة ومخلوقات العالم الآخر أثناء رحلته الليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة: كلية الآثار ص ١٠٦؛ (عباس، ٢٠١٧، ص ٣٥).

(٢) وردت تلك الفكرة أيضًا بأكثر من شكل في كتاب الأرض.

Roberson, J. A. (2007). The Book of The Earth (A study of Ancient Egyptian symbol-systems an Evolution of New Kingdom Cosmographic Models). University of Pennsylvania, p. 171.

(٣) عبد الواحد، رانيا. (٢٠٠٧). "كتاب الكهوف (دراسة في الأدب الجنزي)"، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة الإسكندرية: كلية الآداب، ص ١٠٤.

(٤) (عبد ربه، ٢٠٠٥، ص ١٠٣).



يشير هذا النص إلى أن آكر هو العالم السفلي ورأساه هما المدخل والمخرج (الأفقين الغربي والشرقي) ^(٢). يوجد أسفل آكر في الصف الثالث من نفس القسم المعبود أوسير مستلقي على ظهره بالعضو المنتصب وهو ما يشير إلى قوة الخصوبة الدائمة ^(٣) داخل الثعبان  أي مخيف الوجه، يرى Hornung أن سبب وجود ذلك المنظر أسفل آكر مباشرة رغم تخصيص هذا الجزء لمعاقبة الأعداء لكي يُمثلا معًا وحدة واحدة حيث يدخل رب الشمس من خلال آكر إلى جسد أوسير ليتحد معه ^(٤) من خلال الفتحة التي تركها الثعبان ^(٥)، ويوجهه رع حديثه إلى أوسير كالتالي:

1. 2. 3.

(1) *Mk wi ʕp. i Wsir di. i ɥtp itn. i m krrt. k* (2) *iw. i nd. i b3. k šwt. k iw rwi. i n. k kkt (i)r. k* (3) *iw nh3-hr imi krrt s3k. f h3w(t). k⁽⁷⁾.*

(١) انتبهوا: أنا أعبر أوسير وأجعل قرصي يستقر في كهفك، (٢) أنا أحمي روحك وظلك، أنا أطرد ظلامك لأجلك، (٣) إن رهيب الوجه الذي في هذا الكهف يجتمع مع جسدك" (٨).

Piankoff, A. (1942). "Le livre des Quererts [2]. Ier Tableau [avec 70 planches], BIFAO 42, ⁽¹⁾ p. 21.

(٢) سيد، باسم. (٢٠٠٦). "الأرض في الحضارة المصرية حتى نهاية الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة عين شمس: كلية الآداب، ص ٢٣٨.

(٣) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٠٨).

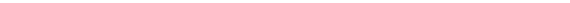
(Hornung, 1997, p. 352).

(٥) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٠٩).

(Piankoff, 1942, PL. XXXV, IV).

(Werning, 2011, p. 132).

(Piankoff, 1954, p. 71).

1. 

2.  (1)

(1) Wnn ntr pn m shr pn m krrt imit imnt (2) iw ntr ʕ mdwy. f n. f dī. f ḥtp itn. f m krrt⁽²⁾.

جعل قرصه يستريح في الكهف^(٣).

يقول جسد أوسير النص التالي:

A horizontal row of 15 pictographs. From left to right: a wavy line, a zigzag line, a stylized plant with two leaves, a human head in profile, a wavy line, a vertical line with a horizontal crossbar, a stylized eye, a stylized eye, a rectangle with a horizontal line inside, a square with a horizontal line inside, a stylized eye, a horizontal line with a vertical crossbar, a fish, a stylized eye, a stylized human figure, and a stylized human figure.

Tw nh3-hr imiw krrt s3k. f h3t. i iw. i.

"إنه مخيف الوجه الذي في الكهف يجتمع مع جسدي لأجل^(٤)."

تشير تلك النصوص إلى عملية الاتحاد التي تحدث بين كلا المعبودين في كهف أوسير ويرمز المنظر بشكل عام إلى ملخص دورة الشمس، حيث يدخل المعبود رع من إحدى ناحيتي المعبود آكر الذي يرمز إلى الأفق الغربي وينزل إلى أعماق العالم السفلي ليتحد مع المعبود أوسير ويحيي كلاً منهما الآخر ثم يخرج المعبود رع في هيئته الصباحية خبر من الناحية الثانية للمعبود آكر الذي يرمز إلى الأفق الشرقي.

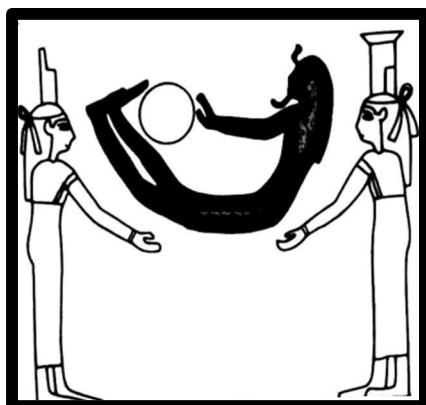
(1)

(۲)

(۳)

$$(\xi)$$

٦. المنظر السادس



(شكل ٦)

(Werning, 2011, p. 108).

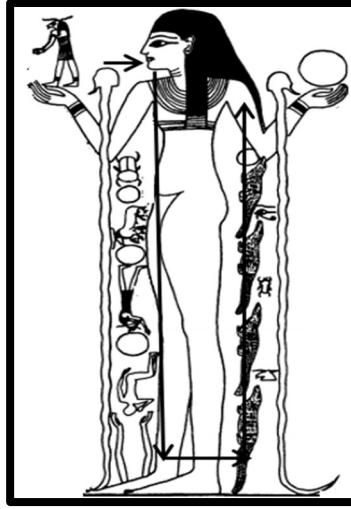
يوجد ذلك المنظر (شكل ٦) في الصف الأول بالقسم الرابع من كتاب الكهوف، ويُصور فيه المعبودتان إيسة ونبت حت يقومون بدفع المعبود أوسير وبالقرب من قدميه المرفوعة لأعلى يظهر قرص الشمس وكأنه يولد من جثة أوسير^(١) وأعلى المنظر النص التالي:-

*wsr hnty št3w.f*"أوسير قاطن أسراره"^(٢).

يشير ظهور جسم أوسير بشكل طويل وتنحني أطرافه بحدة إلى الأعلى بحيث يشكل قوس إلى تقوس جبال الأفق^(٣).

^(١) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص. ١١٤).^(٢) (Piankoff, 1942, 36, Pl. XLV, II).^(٣) Meeks, D. (1997). Daily Life of the Egyptian Gods. Ithaca, p. 157.

٧. المنظر السابع



(شكل ٧)

(Werning, 2011, 234).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٧) في القسم الخامس من كتاب الكهوف^(١)، ويُصور فيه المعبودة شتات واقفة بطول ثلاثة صفوف وكتب اسمها أعلى المنظر بالكتابة العادية والمعمأة باعتبارها *st3t* الغامضة^(٢)، وقد صُورت في هيئة سيدة ضخمة بجسد عاري واقفة تحمل في يدها اليمنى الصورة الليلية لرع في هيئة آدمية برأس كبش، وفي يدها اليسرى قرص الشمس الذي يرمز إلى صورة رع النهارية^(٣)، ويحيط بها من كلا الجانبين شعبانين منتصبين لهما رأس آدمية يشبها اللهب الذي لا تستطيع المعبودات الاقتراب منه.

توجد صور لرب الشمس في المراحل المختلفة لمولده في الجانب الأيمن بين جسد شتات وأحد الشعبانين الناهضين وهم من الأعلى الجعران خبر تدفع أمامها قرص الشمس وكبش يدفع أمامه قرص

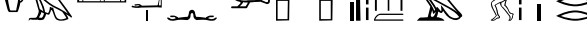
(١) ورد ذلك المنظر أيضًا في كتاب الأرض.

(Roberson, 2007, pp. 158-273).

(٢) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٢٦).

(٣) الصعيدي، محمد. (٢٠٢٠). "الإلهان شتا وشتات ودورهما في الديانة المصرية القديمة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب ص ١٠٢؛

Brugsch, H. (1862). Recueil de Monuments Égyptiens dessinés sur lieux et publiés sous les auspices de son Altesse le vice-roi d'Égypte Mohammed-Saïd-Pasha par le docteur (Henri Brugsch). Cornell University, p. 47, Pl. XXXIII.

1. 

2. 

3. 

4.  (4)

"(١) يعبر هذا المعبود فوق ذراعها ويمر (في) كهفها، إنها شتات (٢) (التي) رأسها في الظلام وقدمها في الظلام، خفيوا الوجه (٣) يتحدوا مع أذرعها، لا المعبودات ولا الأرواح ولا الموتى يسافرون فوق كهفها (٤) باستثناء المعبود العظيم وقرصه وتابعيه" (٥).

(Werning, 2011, p. 282).

[illegible]

(١) هو يكون في هذا الشكل: رأسها في أعلى العالم السفلي $dw3t$ وقدميها أسفل المعبودات في العالم السفلي، (٢) يبحر هذا المعبود العظيم فوق الكهف $krret$ على ذراعي شتات $st3yt$ ، (٣) يعبر هذا المعبود العظيم فوق الكهف، حيث تختفي رؤوس المعبودات والأرواح (٤) والموتى الذين في العالم السفلي في الظلام دون أن يروا هذا المعبود (على ذراعيها)، (٥) ترفع ذراعيها قرص الشمس، بينما يستريح المعبود في العالم السفلي" (٤).

(١)
(٢)
(٣)
(٤) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٢٧).

يصف النص شتات بأن رأسها في أعلى العالم السفلي وقدميها أسفلها وبذلك فإن جسمها كله من الرأس حتى القدم يجسد العالم السفلي كله وأن المعبود رع يرتحل على ذراعيها، أما عن المعبود الذي يستريح في العالم السفلي فتعتقد الباحثة أنه أوسير.

يرمز المنظر إلى إعادة ميلاد رع من جبل الأفق الشرقي، حيث يدخل المعبود رع إلى العالم الآخر بداية من الناحية اليمنى لشتات التي ترمز إلى الأفق الغربي ويدخل إلى جسدها الذي يجسد العالم الآخر عن طريق فمها ليبدأ رحلته الليلية داخل جسدها ويتحد مع المعبود أوسير ثم تلده ويشرق على يدها اليسرى التي ترمز إلى الأفق الشرقي.

٨. المنظر الثامن



(شكل ٨)

(Roberson, 2007, 158).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٨) في الصف الثاني من القسم A من كتاب الأرض ويُصور في المنتصف الثعبان الحامي محن يكون بجسمه منطقة منخفضة على شكل مخروطي مقلوب وهذا الانخفاض يقسم جسد الثعبان محن الحامي أو الملفوف والذي يكون على جانبي الشكل المخروطي بلفات جسمه إلى تلين يشبهان تلا الأفق^(١)، وفي الجزء الأوسط من المنظر يظهر معبود ضخم واقفاً منتصباً يُعرف هنا بأنه هو "من يخبيئ الساعات" *imn wnwt* ينظر تجاه ذيل الثعبان ويوجد خلفه

(١) عبد الحليم، عبد الله. (٢٠١٣). "تجسيد العالم الآخر في الفكر المصري القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب ص ٧٦؛

Peter, A. (1990). "Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent", JARCE 27, p. 48.

معبودات تمثل الساعات وعددهن ستة وأمامه معبودات بنفس العدد وذلك يشير لتواجده في منتصف رحلة الشمس أي في المكان الذي يتحد فيه رع مع جثته في العالم السفلي ليحييها مرة ثانية، حيث يُشار لضخامته تلك أنها نتيجة اتحاد المعبود رع مع المعبود أوسير^(١) أي أن هذا الجزء من المنظر يصور اتحاد كلا المعبودين ويرمز إلى بعث المعبود أوسير وإعادة ميلاد المعبود رع حيث يلد المعبود أوسير كما يتضح في المنظر في هيئته طفل الشمس  ليخرج إلى عالم الدنيا من جديد بهذه الهيئة الجديدة وبتكرار هذه الدورة كل ليلة تتجدد الحياة^(٢)، يرمز هذا الجزء من المنظر إلى الحياة الجديدة التي يعطيها المعبود أوسير إلى رب الشمس لأن أوسير يُنجب من المني الخارج من قضيبه طفل الشمس ليتشابه مع نون الماء الأزلي وبذلك يكون قد خرج إلى الحياة ويتكرر هذا الحدث كل ليلة^(٣)، وربما تُشير المنطقة المنخفضة إلى أنها المنطقة التي تعطي الميلاد المقدس للمعبودات الغامضة وبدورها تتحول إلى أطفال أو ربما إلى ساعات^(٤).

يرمز المنظر إلى ملخص دورة الشمس حيث أن المعبود رع يدخل إلى العالم الآخر من خلال ذيل الثعبان الذي يرمز إلى الأفق الغربي ثم ينزل إلى أعماق مكان في العالم الآخر لكي يتحد مع المعبود أوسير فينتج عن ذلك الاتحاد ذلك الشكل الضخم المنتصب الموجود في منتصف المنظر ومنه يولد المعبود رع في هيئة طفل الشمس ثم يخرج من الجانب الآخر "رأس الثعبان" الذي يرمز إلى الأفق الشرقي.

(1). (Darnell, 1995, pp. 564- 374).

(2). (Roberson, 2007, pp. 158-166).

(3). (Kamal, 2010, p. 80).

(4). (Roberson, 2007, pp. 158-159).

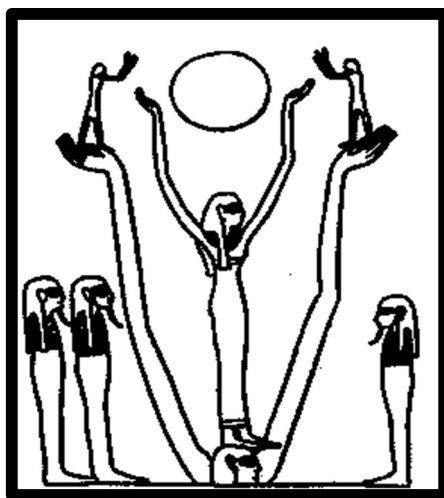
(١)

(٢)

(٣)

(٤)

٩. المنظر التاسع



(شكل ٩)

(Roberson, 2007, 222).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٩) في الصف الثاني من القسم A من كتاب الأرض^(١)، وصور فيه رأس تخرج من الأرض ويخرج منها ذراعان بينما في مقبرة الملك أوسركون الثاني يخرج الجزء العلوي من جسد المعبود ولم يُذكر اسمه^(٢)، وتعتقد الباحثة أنَّ هذا المعبود هو نون مقارنة بالمشهد الختامي بكتاب البوابات الذي يقوم فيه برفع مركب الشمس، ولكن في هذا المشهد توجد معبودة فوق رأسه تُسمى 𓂏𓂏𓂏𓂏 أي "الدمرة"^(٣) تقوم برفع قرص الشمس ليبدو وكأن رَع يخرج بعد أن تقوم تلك المعبودة بالقضاء على أعدائه، ونذكر معها النص التالي:-

$\text{𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏 𓂏𓂏𓂏𓂏}$

ntr(t) m shr pn pr.s m kkw

"هذه المعبودة في هذا الشكل تخرج من الظلام"^(٤).

(١) (Roberson, 2007, pp. 222-223).

(٢) Montet, P. (1947). Les Constructions et Le Tombeau d'Osorkon II a Tanis, Tome

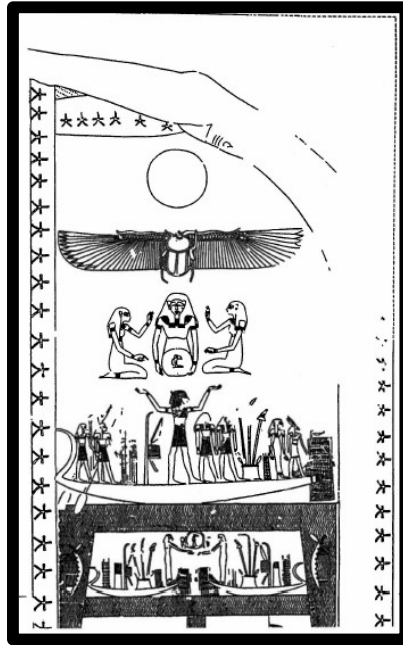
Premier. Paris, pp. 55-56).

(٣) LGG V, p. 593.

(٤) (Roberson, 2007, p. 600).

يتضح من النص أن تلك المعبودة توجد في العالم الآخر وتخرج من ظلامه لترفع رع المصور في هيئة قرص الشمس بين المعبودين على راحتي اليد ويسمى الذي على اليمين 𓆎𓅓𓏏𓏏 والشرق والذي على اليسار 𓆎𓅓𓏏𓏏 الغرب^(١) ليرمزا بذلك إلى جبلي الأفق كما أن المنظر بشكل عام يرمز إلى إعادة ميلاد المعبود رع في هيئة قرص الشمس وخروجه من نون بين جبلي الأفق.

١٠. المنظر العاشر



(شكل ١٣)

(Piankoff, 1995, 388).

يوجد ذلك المنظر (شكل ١٣) في الساعة الأولى من كتاب النهار، ويُصور في الجزء العلوي منه المعبودة نوت تحمل في أحشائها طفل يضع إصبعه في فمه وعلى جانبي المنظر توجد المعبودتان إيسة ونبت حت، وفي أعلى يوجد الجعران خبر مجنح فوقه قرص الشمس^(٢)، وفي الأسفل يوجد سجلين؛ في السجل السفلي وصول قاربي الشمس إلى مكان التقائهما، حيث يمثل القارب الأيمن قارب المساء *msktt*

(١) (Roberson, 2007, p. 223); (Abitz, F. (1984) König und Gott: Die Götterszenen in den Ägyptischen Königsgräbern von Thutmosis IV bis Ramses III, ÄA 40. Wiesbaden, pp. 144-149).

(٢) المهيلي، حنان. "رمزية دورة الشمس وارتباط المتوفي بها"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة كفر الشيخ: كلية الآداب، ٢٠١٨، ص ١٨.

أما الأيسر فهو قارب الصباح *m^cndt*، وعند وصول رع إلى الأفق الشرقي فإنه ينتقل من مركبه الليلي إلى مركبه الصباحي، وقد صُور رع على هيئة قرص بداخله طفل جالس واضعاً إصبعه في فمه ينتقل بين القاربين مرفوعاً بأذرع المعبودتين إيسة ونبت حت حيث؛ صُورت إيسة على القارب الليلي مما يشير إلى ارتباطها بالأفق الغربي بينما نبت حت صُورت على قارب النهار مما يشير إلى ارتباطها بالأفق الشرقي، كما أن تصوير هاتين المعبودتين يشير إلى الدور التي تقوم به كلاً منهن في مساعدة رب الشمس أثناء الشروق والغروب^(١)، وصُور في كلا القاربين حزمة من النباتات يعلوها اثنتين من طيور السنونو ثم صُورت علامة *sms* بسكين علوي ذات مقبض من أسفل وبعد ذلك مقصورة *pr-nw*^(٢)، أما في السجل العلوي فيُصور فيه قارب رع يتوسطه المعبود شو رافعاً ذراعيه لأعلى في وجود ستة معبودات، ويُصور خلف المعبود شو علامة *sms* ذات سكين علوي ومقبض من أسفل وخلفها صُور مقصورة *pr-nw*^(٣)، ويرمز المنظر بشكل عام إلى دورة الشمس حيث ولادة رع من جسد نوت وانتقاله من الأفق الغربي إلى الأفق الشرقي.

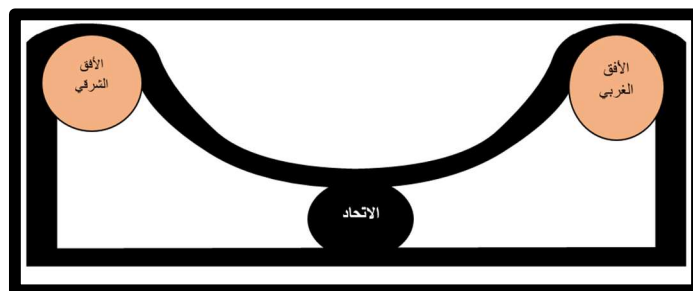
(١) Wilkinson, R. (1994). *Symbol and Magic in Egyptian Art*. London, 153.

(٢) (Piankoff, 1954, 389).

(٣) ماضي، محمود. (٢٠٢١). "علامة *sms* ودلالاتها في الفكر المصري القديم حتى نهاية عصر الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب، ٧٠-٧١.

الخاتمة وأهم النتائج :

- استخدم المصري القديم العديد من العناصر التي ترمز إلى جبلي الأفق حيث صور دخول المعبود رع من الأفق الغربي للسماء واتحاده مع المعبود أوسير في منتصف الرحلة في الساعة السادسة من الليل في أعماق مكان في العالم الآخر ثم خروجه من الأفق الشرقي.



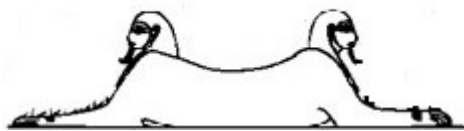
- وردت المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من بين جبلي الأفق في كتاب الطريقتين، والإمي دوات، والألغاز، والبوابات والكهوف والأرض، والنهار.
 - استخدم المصري القديم عدد من الرموز لتجسيد الأفق كالتالي:
- ١- الرمز الأول: جسم الإنسان في عدة حالات منها شكلين لأوسير كما في كتاب الإمي دوات وأوسير في حالة تقوس كما في كتاب الكهوف، وإيسة ونبت حت كما في كتاب النهار.



- ٢- الرمز الثاني تمثل في اليدين: وقد ورد في كتاب الألغاز الكهوف والأرض.



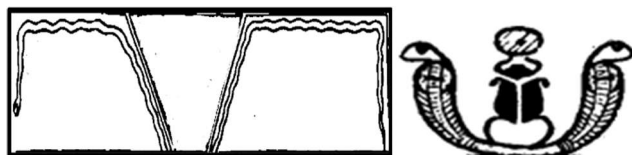
٣- الرمز الثالث رأسي آكر: ورد في بعض مناظر كتابي الكهوف والأرض.



٤- الرمز الرابع قضيب على طرفيه رأسي ثورين كما في كتاب البوابات.



٥- الرمز الرابع رأسي شعبان أو ذيل ورأس الشعبان، ورد ذلك في كتابي الطريقين والأرض.



المراجع

أولاً المراجع العربية

- سيد، باسم. (٢٠٠٦). "الأرض في الحضارة المصرية حتى نهاية الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة عين شمس: كلية الآداب.
- الصعيدي، محمد. (٢٠٢٠). "الإلهان شتا وشتات ودورهما في الديانة المصرية القديمة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب.
- المهيلي، حنان. "رمزية دورة الشمس وارتباط المتوفي بها"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة كفر الشيخ: كلية الآداب، ٢٠١٨.
- عباس، على. (٢٠١٧). تصوير كتاب البوابات على الآثار منذ نشأته وحتى نهاية عصر الدولة الحديثة، القاهرة.
- عبد الحليم، عبد الله. (٢٠١٣). "تجسيد العالم الآخر في الفكر المصري القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب.
- عبد الواحد، رانيا. (٢٠٠٧). "كتاب الكهوف (دراسة في الأدب الجنزي)"، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة الإسكندرية: كلية الآداب.
- عبد ربه، خالد. (٢٠٠٥). "إله الشمس وعلاقته بآلهة ومخلوقات العالم الآخر أثناء رحلته الليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة: كلية الآثار.
- ماضي، محمود. (٢٠٢١). "علامة Sms ودلالاتها في الفكر المصري القديم حتى نهاية عصر الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب.

ثانيًا المراجع العربية

- هورنونج، إريك. (١٩٩٦). وادي الملوك أفق الأبدية العالم الآخر لدى قدماء المصريين. تعريب:

محمد العزب موسى، مراجعة: محمود ماهر طه، القاهرة: مكتبة مدبولي.

ثالثًا المراجع الأجنبية

- Abitz, F. (1984) König und Gott: Die Götterszenen in den Ägyptischen Königsgräbern von Thutmosis IV bis Ramses III, ÄA 40. Wiesbaden.
- Billing, N. (2006). "The secret one an Analysis of a core Motif in the Book of the Nether World". ZÄS 34. 51-71.
- Bonacker, W. (2008) The Egyptian Book of the Two Ways. Berlin.
- Borghouts, J.F. (1989). "A New Middle Kingdom Netherworld Guide, in S. Schoske, ed., Akten des vierten internationalen Ägyptologen Kongresses, München 1985, *SAK Beiheft* 3.
- Brugsch, H. (1862). Recueil de Monuments Égyptiens dessinés sur lieux et publiés sous les auspices de son Altesse le vice-roi d'Égypte Mohammed-Saïd-Pasha par le docteur Henri Brugsch. Cornell University.
- Budge, E. A.W. (1910). The Chapters of coming forth by day or the Theban recession of the book of the dead, Vol I. London.
- Carrier, C. (2004). Textes des Sarcophages, Tome I. Paris.
- Darnell, J. C. (1995). The Enigmatic Netherworld books of the solar-Osirian unity: cryptographic compositions in The Tombs of Tut Ankh Amun. Ramesses VI. and Ramesses IX, Vol. 1. Chicago.
- Guilmant, M. (1907). Le Tombeau de Ramsès IX, MIAFO 15, Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Hermsen, E. (1991). Die Zwei Wege des Jenseits. Das altägyptische Zweiwegebuch und Seine Topographie. Universitätsverlag Freiburg.

- Hornung, E. (1980). Das Buch von den Pforten des Jenseits (nach den Versionen des Neuen Reiches) Übersetzung und Kommentar, Teil II, AH 8. Basel.
- Hornung, E. (1981), "Zu den Schlußszenen der Unterweltbücher", MDAIK 37. pp. 217–26.
- Hornung, E. (1997). Altägyptische Jenseitsbücher, Ein Einführender überblick. Darmstadt.
- Hornung, E. (2007). The Egyptian Amduat: The book of the Hidden Chamber, translated: David Warburton. Zurich: Living Human Heritage Publications.
- Hornung, E. (2013). The Egyptian Book of Gates. Zurich.
- Kamal, N. (2010). "The Unification of Re and Osiris in the Netherworld", The Thirteenth Conference Book of the General Union of Arab Archeologists, Part1, Tripoli-Libya. 62-84.
- Lesko, H. (1971). "Some Observations on the Composition of the Book of Two Ways", JAOS 91. 30-43.
- Lesko, H. (1972). The Ancient Egyptian Book of the Two Ways. University of California Press.
- Meeks, D. (1997). Daily Life of the Egyptian Gods. Ithaca.
- Méndez-Rodríguez, D. (2021). "An Excerpt from the Book of the Twelve Caverns in the Tomb of Petosiris (Tuna elGebel)", *BIFAO* 121. 369-396.
- Montet, P. (1947). Les Constructions et Le Tombeau d'Osorkon II a Tanis, Tome Premier. Paris.
- Peter, A. (1990). "Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent", JARCE 27. 43-52.
- Piankoff, A. (1942). "Le livre des Quererts [2]. Ier Tableau [avec 70 planches], BIFAO 42. 1-62.

-
- Piankoff, A. (1957). "La Tombe de Ramsès Ier", BIFAO 56. 189-200.
 - Piankoff, A. (1954). The Tomb of Ramesses VI, Texts Translated with Introductions. New York.
 - Pinch, G. (2002). Egyptian Mythology, A Guide to the Gods, Goddesses and Traditions of Ancient Egypt. Oxford.
 - Roberson, J. A. (2007). The Book of The Earth (A study of Ancient Egyptian symbol- systems an Evolution of New Kingdom Cosmographic Models). University of Pennsylvania.
 - Spiegelberg, W. (1930). "Ein Skarabäus mit religiöser Darstellung", OLZ 33. 249-252.
 - Werning, D. (2011). Das Höhlenbuch: Textkritische Edition und Textgrammatik, Göttinger Orientforschungen: IV Reihe, Ägypten 48, Teil II. Wiesbaden.
 - Wilkinson, R. (1994). Symbol and Magic in Egyptian Art. London.



Issue No1(2025), pp99-120



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

العنوان

طوائف الكهنة في مصر القديمة بين التصنيف والدور الوظيفي

علا عبد الحليم

وزارة السياحة

humanremanis@gmail.com

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تقديم دراسة معمقة لطوائف الكهنة في مصر القديمة، مع التركيز على التصنيف الهرمي والأدوار الوظيفية المتعددة التي قاموا بها، بالإضافة إلى تأثيرهم البارز على الحياة الدينية والسياسية. وقد اعتمدت هذه الدراسة على التحليل التاريخي الدقيق للنقوش والمخطوطات الأثرية، إلى جانب المنهج المقارن الذي يتبع التطور الزمني لدور الكهنة منذ عصر الأسرات المبكرة وصولاً إلى العصر المتأخر. توصل البحث إلى نتائج مهمة تفيد بأن الكهنة لم يكونوا مجرد مجموعة من الخدام الدينيين، بل شكّلوا نظاماً معقداً ومتطوراً يعكس البنية الاجتماعية والدينية للدولة. لقد تطور دورهم بشكل ملحوظ عبر العصور، من مجرد أداء خدمة دينية بسيطة إلى بناء مؤسسة قوية أصبحت في بعض الأحيان تنافس سلطة الملك نفسه. كما أظهرت الدراسة أن الطقوس اليومية لتمثال المعبود كانت محور النشاط الكهنوتي، وهي تمثل جوهر مهامهم الدينية. وإلى جانب هذه الطقوس، كان للكهنة أدوار حيوية أخرى في الإدارة، والقضاء، والعلم. كانوا بمثابة حلقة وصل بين العالم الدنيوي والعالم الإلهي، ويؤدون مهاماً تتجاوز الجانب الديني لتشمل تنظيم المجتمع والحياة العامة. تعد هذه الدراسة مساهمة قيمة في فهم التنظيم الديني وآثاره العميقة على تطور الحضارة المصرية القديمة واستمرارها.

الكلمات الدالة: كهنة المصريون - التصنيف الكهنوت - الطقوس الدينية - المعبودات المصرية -
الهرمية الدينية

Priestly Orders in Ancient Egypt between Classification and Functional Role

Abstract:

This research examines the priestly orders in ancient Egypt, focusing on their hierarchical classification and functional roles, along with their impact on religious and political life. The study relies on historical analysis of archaeological inscriptions and manuscripts, alongside a comparative study of the temporal evolution of the priests' role from the Early Dynastic Period to the Late Period. The study found that priests formed

a complex and developed system reflecting the social and religious structure of the state, with their role evolving from simple religious service to a powerful institution that rivaled the authority of the king. The research also showed that daily rituals for the deity's statue were a primary activity for priests, alongside their roles in administration, judiciary, and science. This study contributes to understanding religious organization and its effects on ancient Egyptian civilization.

Keywords: Egyptian Priests -Priestly Classification -Religious Rituals -Egyptian Deities-Religious Hierarchy

مقدمة

كان لتأثير الدين في مصر القديمة تأثيراً كبيراً وبعيد المدى على كل جانب من جوانب الحياة اليومية، وقد عاش الكهنة في مصر القديمة حياة واجب مقدس مكرسين لآلهتهم فقط. وكان واجب الكهنة الوحيد هو رعاية إله معبده على عكس كهنة معظم الديانات الأخرى. وكان بوسع الرجال والنساء على حد سواء الانضمام إلى رجال الدين. وبذلك كانوا يتلقون نفس الأجر ويقومون بنفس الواجبات. وكانت النساء تميل إلى خدمة الآلهة الإناث والرجال إلى خدمة الآلهة الذكور، ولكن هذه لم تكن قاعدة ثابتة. وعلى سبيل المثال كان عابدو سركت⁽¹⁾ أطباء من الذكور والإناث.

كان الكهنوت والعبادة هو وجود الكائنات الإلهية، وكانت الكائنات الإلهية عبارة عن ذكور وإناث (آلهة وإلهات)، وكذلك أولئك الذين قاموا بعبادتهم (الكهنة والكاهنات). من الواضح أن المصريين اعتقدوا أنه يتعين عليهم التصالح مع عالم الآلهة. وكان هدف العبادة هو الاتصال بالآلهة لإرضائهم وإرضائهم وتكريمهم واسترضائهم إذا لزم الأمر. والمصطلح المصري الذي يترجم الآن

¹ (المعبودة سركت: كانت سركت تعرف أيضاً باسم سلكت إلهة الخصوبة والطبيعة والحيوانات والطب والسحر والشفاء من اللسعات السامة في الديانة المصرية القديمة، كانت في الأصل تأليها للعقرب. وفي الفن المصري القديم كانت تصوّر سركت على شكل عقرب وهو رمز تم إيجاده في فترات مبكرة جداً من الحضارة المصرية مثل عصر ما قبل الأسرات، كما كانت تمثل كامراً مع عقرب على رأسها، وعلى الرغم من أن سركت ليس لها أية معابد خاصة بها، لكن كان لها عدد لا بأس به من الكهنة في العديد من التجمعات والمدن.

إلى "الكاهن" يعني في الواقع "خادم الله". هذا كان يحمل اللقب رجل كان واجبه الرئيسي هو التصرف نيابة عن الملك (ابن الله) في الهيكل لأداء الطقوس لتحقيق هدف الإله.⁽¹⁾

ولم تكن هناك طبقة من الكهنة المحترفين المتفرغين طوال فترة طويلة من تاريخ مصر القديمة، وكان الملك يشغل منصب رئيس الكهنة الأعظم في مصر لجميع الطوائف الإلهية، وهو الشخص الوحيد الذي يُصور وهو يمارس أنشطة عبادة في المعابد حتى عصر الدولة الحديثة كان معظم الكهنة يخدمون بدوام جزئي مع استمرارهم في شغل مناصب إدارية أخرى في الدولة أو الحكومة المحلية. وكانت الخدمة الكهنوتية مرموقة لأن ممارس الواجبات العبادية كان يؤدي دوراً ملكياً في جوهره، حيث كان بمثابة حلقة وصل بين البشرية والآلهة، حيث كان الكهنة المناوبون يتلقون جزءاً من القرابين المقدمة للآلهة والملوك المتوفين الذين خدموا في طوائفهم. ومع ذلك لا يوجد دليل قاطع يُذكر بشأن مؤهلات الكهنوت فقد نسب المصريون جميع التعيينات الكهنوتية إلى الملك نفسه، وفي عصر الدولة الحديثة عندما رُمم توت عنخ آمون المعابد بعد عصر العمارنة صرح بأنه اختار أبناء كبار الشخصيات ككهنة وبحلول أواخر العصر ورثت العديد من الألقاب الكهنوتية.⁽²⁾

وقد تأسس الكهنوت بالفعل في فترة الأسرات المبكرة وخضع لتطور سريع خلال عصر الدولة القديمة، وكان للكهنة المصريين تسلسل هرمي، وكانت الواجبات التي يؤديونها تعتمد على مكانهم في هذا التسلسل الهرمي فكلما ارتفعوا زادت روعة الواجبات وكلما انخفضوا زادت الأعمال الشاقة التي يؤديونها.⁽³⁾

¹⁾ David, Rosalie, Handbook to Life in Ancient Egypt, USA, 2001, pp.158-159.

²⁾ Doxey.D, «Priesthood» in "the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III", UK, 2001, p.68.

³⁾ Shaw, Ian, The Oxford History of Ancient Egypt, UK, 2000,

طبيعة الكهانة ومفهومها

وقد شهدت الدولة القديمة بناء نظام روحي وديني متماسك أصبح المتن الاساسي للدين المصري، ولم تشهد الدولة الوسطى والحديثة إلا تغيرات طفيفة أضيفت لاحقاً عليه. وأصبح الإله رع⁽¹⁾ هو الإله القومي المصري دالاً على الشمس في صيغة رسمية وكهنوتية عالية. أما الإله حورس فقد ارتبط بالعبادة الشعبية التي كان يمثلها ابوه أوزوريس كإله خصب من جهة، وبالعبادة الرسمية التي كان رع يُعبر عنها شمسياً كإله حاكم. وكانت عبادة الشمس طاغية في الدولة القديمة. ولم يشأ كهنة العبادات الأخرى أن تتخلف معبوداتهم عن إله الشمس وادعوا إنما هي صور له ليكون لها نصيب من جاهه وسلطانه.⁽²⁾

وقد برز الكهنوت خلال عصر الدولة الحديثة كهنة متفرغة وخلال النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة استُبدل اللقب القديم لرئيس الكهنة بلقب جديد وهو "النبى الأول". في البداية كان هذا المنصب الجديد المتفرغ حكراً على أفراد العائلة المالكة، ولكن سرعان ما انتقل إلى مسؤولين آخرين يُعينهم الملك مباشرة. تمتع النبى الأول بسلطة واسعة في الطوائف الإلهية الرئيسية وخاصة طوائف آمون في طيبة وكانت زوجته عادةً قائدة لموسيقى وراقصي المعابد⁽³⁾. ومن بين أفضل الأدلة المحفوظة على تنظيم الكهنوت خلال عصر الدولة القديمة أرشيفات معابد العبادة الملكية لملك الأسرة الخامسة، نفر إر كارع كاكي، في أبو صير. ووفقاً لروايات المعبد المسجلة بعناية، كان الكهنة وموظفو المعبد الآخرون يعملون بالتناوب، حيث يخدمون بدوام كامل في المعبد لمدة شهر واحد كل خمسة أشهر. وكان بعض الموظفين يعملون في مباني المعبد بوظائف

(1) الإله رع: Ra هو إله الشمس لدى المصريين القدماء، وقد كان رع إلهاً رئيساً في الدين المصري القديم في عصر الأسرة الخامسة، وكان يرمز إليه بقرص الشمس وقت الظهيرة، وفي عصور لاحقة في تاريخ الأسر المصرية الحاكمة ضم رع إلى الإله حورس ليصير اسمه رع حوراختى، وقد كان يعتقد أن رع حوراختى هو الإله الحاكم في كل الأنحاء وقد اتصلت صورة رع المتحد بحورس الجديدة بالصقر الذي يرمز لحورس، وكان يعتقد أن رع هو من خلق كل أشكال الحياة، وهو الذى أوجد كلاً منها عن طريق استدعائها بأسمائها السرية.

(2) خزعل الماجدي، الدين المصري، دار الشروق، عمان، 1998، ص 29-30.

(3) Doxey.D, «Priesthood», in "the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III", UK, 2001, p.71.

أخرى خلال بقية العام. وكان الكهنة المناوبون يُنظمون في مجموعات عمل، أو "مجموعات". وكانت كل مجموعة تُقسم بدورها إلى مجموعتين فرعيتين، يرأس كل منهما مفتش. أما تاريخ العلاقات بين عظيم الكهنة والملك فتبدو في ثلاث مراحل.

● المرحلة الأولى: حقبة عظماء الكهنة الذين سبقوا الكاهن الملك حريحور⁽¹⁾ ففي أيام حتشبسوت وتحتمس الثالث كان عظماء الكهنة أوفى الأصدقاء للملك والسند المتين للعرش. كانت عملية إصلاح اخناتون محاولة ردّة فعل عنيفة ضد الكهنة. واستفاد كهنة نهاية عصر الأسرة التاسعة عشرة من ضعف السلطة لتقوية مركزهم.

● المرحلة الثانية: حقبة الأمراء الكهنة في خط حريحور الذي استطاع في نهاية الأسرة العشرين أن يرتفع إلى السلطة العليا ويعلن نفسه ملكاً وحلّ مسألة التوتر بين الملك والكهنوت فكلف ابنه بالمهمة الكهنوتية.

● المرحلة الثالثة: هي حقبة عابدات آمون الالهيات تدشّنت في القرن الثامن حين ألغى اوسركون الثالث⁽²⁾ رئاسة الكهنوت كعنصر هام في الحياة السياسية في طيبة وجعل على رأس كهنة آمون الزوجات الالهيات والعابدات الالهيات.

⁽¹⁾ حريحور: كان ضابطاً في الجيش في مصر القديمة وكبير كهنة آمون في طيبة في عهد الفرعون رمسيس الحادي عشر ثم توج ملكاً على مصر العليا في الجزء الأول من القرن الحادي عشر ق.م، كان منبث حريحور غامضاً فاسمه كان مصري ولكن العديد من أبنائه يحملون أسماء ليبية مما يوحي بأنه قد انحدر من نسل أحد هؤلاء المستعمرين أو الغزاة المتمصرين حديثاً والذين أصبحوا بعد ذلك يمثلون أرقى طبقات الرتب العسكرية. وقد كان أحد الوزيرين المقيمين في مصر العليا لتوجيه الأعمال الإدارية والضرائبية والقضائية، كما كان نائب الملك بالنوبة يقوم بقيادة فرق الجيش وتحصيل الضرائب واستغلال مناجم الذهب، كما كان كبير كهنة آمون المهيم على مستخدمي وأملاك هذا الإله

⁽²⁾ أوسركون الثالث: كان ملك مصر في القرن الثامن قبل الميلاد من ملوك الأسرة المصرية الثالثة والعشرين، ورئيس كهنة آمون اوسركون، وهو نجل تاكيلوت الثاني. تولى العرش بعد بيدوباست الأول أو شيشنق السادس. وقد اقترح علماء المصريات المختلفة التي قد تكون من جميع أنحاء منتصف 790 قبل الميلاد إلى وقت متأخر من 787 قبل الميلاد ابنه تاكيلوت الثالث وفقاً لنص الكرنك رقم 13.

والكهانة تعنى التدين والورع، والإنخراط والإنسجام في عباد الآلهة  nTrw مع
 ما يرافقها من مظاهر خارجية لتلك العبادة، والتمسك بالمثل العليا الروحانية التي يهبها الإله  nTr

الإله للصالحين، وتكريس النفس الذات لخدمة المعبودات فقط، والإستغناء عن الكثير من الأمور
 الدنيوية من أجل التفرغ للعبادة وإقامة الطقوس التي يتطلبها الإله داخل حرم المعبد انخاص به.
 كما تشير كلمة  Hmw-nTr والتي تعنى كهنة أو خدم الإله إلى العاملين الذين كانوا
 ملحقين بأحد المعابد لكي يؤدوا فيها مهاماً عديدة فهم خدمة الإله المقيم في أحد المعابد في صورة
 تمثال.⁽¹⁾

وكان مفهوم الكهانة في مصر القديمة له اثره البالغ في توزيع التصنيف والدور الوظيفي أيضاً،
 حيث كان مفهومها يعنى التدين والورع، والإنخراط في عبادة الآلهة وما يرافقها من مظاهر خارجية
 لتلك العبادة. ومن المعروف أن العبادات في مصر كانت تُقام في أى معبد بإسم الملك الذي كان
 مسؤولاً عن اقامة العبادات، فضلاً عن دوره السياسى والإدارى والتشريعى، وهكذا كانت
 واجبات الملك الدينية كثيرة، ومن ثم فهو الكاهن الاول لكل إله وبالتالي فقد كان عليه أن يقوم
 بالطقوس الواجبة نحو الآلهة، ووجود الآلهة هو الدافع المحرك في هذا العالم⁽²⁾، ومن الأدلة أيضاً

¹ (جونيفيف هونسون ودومينييك فالبييل، الدولة والمؤسسات فى مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان،
 ترجمة: فؤاد الدهان، دار الفكر، القاهرة، 1995، ص308.

² (دعاء مسامر عبدالحفيظ، تصوير الكهنة فى مصر فى العصرين البطلمى والرومانى (دراسة أثرية تحليلية
 مقارنة)، وزارة السياحة والآثار، مصر، دون تاريخ، ص8.

على وجود الكهانة في مصر القديمة أن القصر الملكي^(١) والهرم ومعبد الشمس^(٢) كانت هي الأماكن المقدسة الرئيسية التي كانت تقام فيها الشعائر الدينية فقد كانت تقام في القصر للملك الحاكم وفي الهرم للملك المتوفى وفي معبد الشمس للإله رع الذي كان يعتبر أب لكل الملوك على أن توحيد الملك مع إله الشمس أيضاً جعله مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالشعائر التي كانت تقام من أجل تاسوع^(٣) معبد ايونو.^(٤)

وكان الملك بصفته الكاهن الأكبر لمصر والوسيط بين الشعب وأهتهم يختار كبار الكهنة لما لهذا المنصب من سلطة سياسية ودينية في آن واحد. وقد تأسست طبقة رجال الدين فعلياً في عصر الأسرات المبكرة في مصر القديمة، ولكنها تطورت في عصر الدولة القديمة في الوقت نفسه الذي كان يتم فيه بناء المجموعات الجنائزية الكبرى في الجيزة وسقارة. وكان رجال الدين على مدار تاريخ مصر يؤدون دوراً حيوياً في الحفاظ على المعتقد الديني والتقاليد، وفي الوقت نفسه كانوا

^١ (القصور الملكية في مصر القديمة: لقد انتشرت القصور الملكية في كافة أنحاء مصر، وربما أن الكثير من الملوك كانوا يحتفظون بالقصور التي توارثونها عن أجدادهم وأسلافهم، ويعملون على إصلاحها أو توسيعها، ولكنهم كانوا يقيمون قصوراً أخرى وفقاً لذوقهم الخاص، أو لأى دواعى أخرى. ولأن هذه القصور الدنيوية كانت تبنى على وجه السرعة بقوالب الطوب والخشب فإنها لم تصمد أمام مرور القرون وتعاقبها. ولذا، فإن الاكتشافات الأثرية، لم تقدم لنا سوى قدراً يسيراً من عناصر ذاك المعمار الملكى العريق، ولا توجد أية معلومات عن قصور الدولة القديمة. ينظر:- راشيه، جى، الموسوعة الشاملة للحضارة الفرعونية، ترجمة: فاطمه عبدالله محمد، مراجعة: محمود ماهر طه.

^٢ (معابد الشمس المصرية: أقيمت هذه المعابد في عصر الدولة القديمة، وهي تتكون من معظم المعابد التي بناها ستة أو سبعة من ملوك الأسرة الخامسة تم بناء معابد الشمس في عهد الأسرة الخامسة في منطقتين هما أبو غراب وأبو صير. وقد تكون على غرار معبد الشمس في مدينة أون، يُعتقد أنه تم بناء ستة أو سبعة معابد لكن لم يتم اكتشاف سوى اثنين منها: معمل أوسركاف ومعبد نى أوسر رع الملوك الستة مرتبطة بوجود معابد الشمس التي بنيت في عهدهم وهم: أوسر كاف وساحورع ونفر إر كا رع ونفر ف رع ونفر ف رع نيو سي رع ومنكاو حور كايو^[٤] جد كا رع الملك الثامن من الأسرة الخامسة أوقف فجأة بناء معابد الشمس.

^٣ (التاسوع المقدس أو تاسوع هليوبوليس: هو مجموعة من كبار وآباء المعابد المصرية القديمة، وهم أقدمهم وأشهرهم. وتدور حولهم الأساطير المصرية القديمة التي تتحدث عن بدء الخلق والصراع بين الخير والشر، ولا يعنى التاسوع المقدس أنه يشمل تسعة آلهة فهناك عدة أشكال للتاسوع المقدس يتراوح عدد أفراد بعضها السبعة آلهة ويزيد في أشكال أخرى عن العشرة آلهة.

(سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثانى، ص10.4

يتحدون باستمرار سلطة الملك عن طريق جمع الثروة والسلطة التي كانت تنافس في بعض الأحيان سلطة التاج.⁽¹⁾

وكثيراً ما كان الملك مصوراً في النقوش والمناظر وهو يقوم أيضاً بالشعائر وطقوس التقدمة للمعبودات والأرباب⁽²⁾ داخل المعبد، وقد نزل الملك عن هذه الإمامة لمتخصصين إنتدبهم بدلاً منه، أو كان يُنيب عنه أولاده أو أحد الأمراء من أسرته أو أحد خلفاءه من رجال البلاط وهم بمثابة نواب الفرعون وتمثل هذه النيابة في منصب كبير الكهنة.⁽³⁾

ويُعرف سيرج سونيرون الكاهن المصري بأنه كل رجل يمتلك طهارة جسدية أو يضع نفسه في مكان الطهارة والنقاء المطلوب بغية الدخول إلى المكان المقدس أو الإقتراب منه، أو لمس أى جسم أو طعام مخصص للإله.⁽⁴⁾

ولقد كان منصب الكهنة في مصر القديمة من المناصب المرموقة لاسيما خلال عصر الدولة القديمة، حيث كان موضع احترام وتبجيل من كل من الحكام والشعب، وذلك باعتباره ممثل المعبود والقائم على خدمته، كما كان الكهنة لا يلتزمون فقط بمنصبهم الكهنوتي، بل تقلدوا مناصب أخرى بجانب دورهم الديني، فقد انخرطوا أيضاً في مجالات الطب والهندسة والفلك والأدب. ولقد كان للكهنة أدوار وألقاب في مصر القديمة، وكان كذلك يقع على كاهله عبيء المسؤولية لقيامه بواجبات نحو نفسه ونحو المعبود الذي يختص بخدمته وإقامة ممارساته الكهنوتية، فقد كان هناك درجة من التطهر والنقاء وآداء الطقوس المتعددة واستقبال القرابين من أجل المعبود، ولقد تعددت طبقات

¹ (مارك، جوشوا، رجال الدين والكهنة والكاهنات في مصر القديمة، ترجمة: محمود اسماعيل، نُشر في

2017/3/7 على الموقع التالي: <https://www.worldhistory.org/trans/ar/2-1026>

² (صيغة القرابين المصرية القديمة التي يشار إليها عموماً باسم صيغة حتب دي نسو من قبل علماء المصريات كانت تُكتب في مصر القديمة كقرابين للمتوفى، ويُعتقد أن صيغة القرابين هدفها السماح للمتوفى بالمشاركة في القرابين المقدمة للآلهة الرئيسية باسم الملك، أو في القرابين المقدمة مباشرة إلى المتوفى من قبل أفراد الأسرة، وكل الصيغ التي كانت تقدم في مصر القديمة تشترك في نفس البنية الأساسية، ولكن هناك قدراً كبيراً من التنوع في الآلهة والقرابين المقدمة وكذلك في النعوت والألقاب المستخدمة.

³ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، ص5-6.

⁴ (خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص142.

الكهنة وطوائفهم خلال عصر الدولة القديمة، فلم تكن الحياة الكهنوتية مجرد هيئة أو حالة روحية بل كانت حياة تستطيع غرس المثل الروحية السامية التي يهبها المعبود للصالحين الورعين فضلاً عن اضمحاء السعادة والأمن والإستقرار لمن يمارسون الممارسات الطقسية والشعائر الدينية.⁽¹⁾

والكهنة في الأصل فئة من سكان المدن في العصور القديمة، ولم يكونوا منفصلين عن الشعب بصورة قاطعة لكن في الدولة الحديثة وما بعدها أصبح الكهنة طبقة معينة، وكلما ازداد عددهم في المعابد الكبيرة إزداد شعورهم بأنهم طبقة خاصة مثلها حدث خلال فترة الدولة الحديثة.

وقد لعب الكهنوت دوراً خاصاً في تعميق الإيمان بالآلهة لدى المصريين القدماء وفي قدرتها الخارقة على فعل أى شيء فقد كانوا يقومون بأداء الطقوس والتراويل التي يبتهلون بها إلى كل إله، وبما ينشدونه حولها من أدعية لها تأثير قوى داخل كل نفس⁽²⁾، وقد أوكل الملك للكهنة القيام بأعبائه الخاصة بالخدمة اليومية، وتميز نشاطهم برعاية الآلهة وعبادتها وكل ما يتصل بهذه العبادة خارج المعبد.⁽³⁾

وكانت مهنة الكهنة تُداول عن طريق رحلة طويلة من العمل والدراسة والإلتحاق بالمعبد منذ الصغر إلى أن يترقى إما بمجهوده أو بعلاقاته، واستمر ذلك الأمر حتى عصر الدولة الحديثة، وكان لا يلتحق الإبن الكاهن في البداية بالخدمة، ولكن يخرج من مدرسة المعبد على منصبه المعد له.⁽⁴⁾ فالكهنوت المصرى كانت وظيفة مدنية مُباحة إلى أبعد الحدود إلى الحد الذي جعل منه مرآة تعكس كل مظاهر المجتمع الطيب والسيء، ومن ناحية أخرى فإن الكهنة لم يكونوا أصحاب رسالات إلهية لمن يتبعونهم من الأتقياء، بل كانوا مجرد منفذين لطقوس دينية يومية كانت تتم

¹ (سونيرون، سيرج، كهان مصر القديمة، ترجمة: زينب الكردي، مراجعة: أحمد بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص39.

² (غادة حسن إبراهيم جبريل، تصوير الماعت على الآثار المصرية في عصر الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2018، ص32.

³ (سونيرون، سيرج، كهان مصر القديمة، ص32.

⁴ (نجاه عصام زكى سالم، الوظائف الكهنوتية في إينو خلال عصر الدولة الحديثة، مجلة بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، العدد 108، 2025، 285.

بعيداً عن عيون الجماهير. وليس من المستطاع الإنكار أن الحياة الكهنوتية قد كانت بالنسبة لكثير من كهان الأقاليم موضوع ضمان لدخل يؤمن حياة صاحبه المادية ولا تقتضيه سوى بعض واجبات معينة ولا تلزمه بأى شئ معنوى.⁽¹⁾

وكانوا يتمتعون بهيبة واحترام من قبل العامة والخاصة والملوك، لم يكن دورهم فى العبادة فقط بل كانوا ايضا مستشارين للملك، ويرعون كثيرا فى إخضاع سلطان الدين للكثير من التأويل والتعقيد وفى الإحتفاظ بتعاليمهم الدينية، وكانوا أيضاً متبحرين فى العلم والمعرفة.⁽²⁾

وكان لوظائفهم دورها الهام فهم يشاركون فى البناء الدينى للملك الذى يقتضى المحافظة على العالم كما خلقتة الآلهة، وهذا عمل لا يستطيع النهوض به سوى المتخصصين الفنيين. أما فيما عدا ذلك من أعمال الكهان وتفكيرهم فلم يكن فى نظر الدولة شيئاً خطيراً، وكانوا فى مجمل القول أنهم أشخاص عاديون لا يختلفون عن غيرهم فى شئ ولا يتميزون بأنهم من أصل إلهى، وليس عليهم هدى الشعب أو اقناعه. ومهما يكن أمرهم فهم لم يخرجوا عن كونهم مواطنين مأذونين من الملك بأن يحلوا محله فى أداء بعض الطقوس المادية اللازمة للصالح العام.⁽³⁾

وقد كان لاتساع فكر المصري القديم الأثر البالغ فى التوصل لكيفية نشأة الخلق، وكان نتيجة لهذا الفكر الخروج بنظريات الخلق التى ارتبطت بالعواصم الدينية والسياسية الكبرى، لاسيما مدينة إينونو، وكان للتطور السياسى دوراً بارزاً فى إبراز دور الكهنوت وأيضاً فى توجيه دعم إله أو مجابهة آخر وليس أكثر وضوحاً مما فعله كهنة رع فى إينونو بدمج إلههم رع بأتوم الإله الخالق، وقد نشأت هذه المذاهب مثل: مذهبي إينونو ومنف وغيرهما وتنافس كهنتها فى إثبات قدم نظريتهم وربطها بنشأة الكون، ومن ثم إسباغ هذه المكانة على إلههم ومدينتهم بما يدعم مكانة هذه المدينة ودورها السياسى من ناحية ويضمن الريادة لكهنتها من ناحية أخرى.⁽⁴⁾

¹ (نفس المرجع السابق، ص27.

² (هدى محمد وآخرون، الحياة اليومية فى مصر القديمة، القاهرة، ص19.

³ (سونيرون، سيرج، مرجع سابق، ص39.

⁴ (مهاب درويش، الفكر الدينى فى مصر القديمة، الإسكندرية، دبت، ص26-27.

أما حياة عمل الكاهن ونوعيتها فيمكن الوقوف عليها من خلال إسم الكاهن ووظيفته والألقاب الأخرى التي يحملها فعلى سبيل المثال: رئيس كهنة آمون كان في الوقت عينه يحمل لقب "المدير الأكبر للأشغال"، وكان ذلك يقضى بأن يأخذ على عاتقه أعمال البناء الشاسعة الخاصة بالمعبد، وأن يعمل على ما يكسبه الإله من بهاء في مقصورته. ومن ألقابه أيضاً قائد جيوش المعبود فكان يقود جيوش المعبد ومن أعماله أيضاً رئاسة المالية ولم يقتصر نفوذه على معبد آمون بل كان رئيساً لكهنة مصر كلها، ورئيساً لجميع آلهة الشمال والجنوب. معنى ذلك أن كل كهنة الإله في البلاد كانوا تحت إشرافه وأن في سلطته أكبر سلطة دينية في البلاد.⁽¹⁾

كان الكهنة والكاهنات والمغنون والمغنيات والموسيقيون وغيرهم على مدار اليوم يؤدون العديد من الشعائر المختلفة في المعبد وملحقاته. كانت إحدى السمات الهامة للمعابد هي المؤسسة المعروفة باسم  pr anx بمعنى بيت الحياة، والتي كانت في جزء منها مكتبة وقاعة للكتابة ومركزاً للمؤتمرات ومعهداً للتعليم العالي، كما كانت هناك شعائر لتكريم الآلهة الصغرى المرتبطة بالإله الرئيس للمعبد، ولتكريم الملوك والملكات المتوفين أو غيرهم من الأشخاص ذوي المكانة المرموقة ولضمان الخصوبة والصحة في الأرض. وكان الكهنة يقومون بالوظائف الدينية التي عرفناها وما يرافقها من مظاهر لازماً لتحقيق ذلك. ولم يكونوا يقومون بالوعى الروحي الكبير للمجتمع أو تثبيت قواعد الدين في قلوب الناس، بل كانوا تحديداً موظفين يقومون بأعمال محددة ويختلطون بالناس باعتبارهم أناساً عاديين ولا يعيشون على هامش المجتمع أو في عزلة خاصة.

وكان الكهنة يُنصبون بعدة وسائل ومنها نظام التوريث، وكانوا يفضلون البنين على البنات، والأولاد على الأخوة، وال كبار على الصغار، فكان المنصب أحياناً وراثياً في عائلات معينة ما دام الكاهن قد ورث وظيفته الكهنوتية عن أبيه، أو كانت تتم عن طريق الكهنة أنفسهم عندما تكون

¹ (دعاء مسامر عبدالحفيظ، مرجع سابق، ص10).

الوراثة متعثرة ويقومون بالإجماع والإتفاق على اختيار شخص معين للانضمام لهم فيصبح كاهناً بالترشيح ثم المبايعه من جانب الكهنة الآخرين، ودون أن يكون من أسرة الكهنة. (1)

وفي بعض الأحيان أيضاً كان يتم التعيين بمرسوم ملكي فقد كان الملك يقوم بتعيين كبار الكهان في المعابد الكبرى. وكان هناك طريقة أخرى للتعين عن طريق شراء الوظائف، حيث كان الملك يكتفى بشراء وظيفة الكاهن ليستمتع به دون عناء، وقد وجدت إشارات إلى هذا في العصر المتأخر. (2)

ويتضح من ذلك أن الكهنة بوجه عام لم يكونوا طائفة قائمة بذاتها بل كانوا يعينون بطرق مختلفة من بين كبار رجال الدولة ولذلك فهناك بعض الألقاب الكهنوتية مختلطة بالألقاب الأخرى الحكومية. (3)

وقد كانت السلطة التي حظى بها هؤلاء الكهنة لدى الشعب تعتمد في جوهرها على أنهم كانوا يعتبرون حماة للأشياء المقدسة وبهذا لم يكن يسمح لهم بإدخال أى تغيير، وخاصة على المظاهر الشكلية للصلاة وهي التي كان يراها الشعب. وقد ظل الكهنة يحافظون على معتقدات شعبهم طوال آلاف السنين كما حرصوا على الإبقاء على ما وصل إليهم أجدادهم.

وكانت هناك صعوبة في إستخلاص القواعد والشروط للإلتحاق بالوظائف الكهنوتية بالنسبة لكل طبقة من طبقات الكهنة في مصر في مختلف العصور، ويبدو أن البساطة النسبية للفروض الكهنوتية التي ينبغى على الكهنة معرفتها قد فتحت الباب أمام الراغبين في الوظائف الدينية، حيث كانت تقتضيهم واجبات معينة ولكنها كانت تهيء لهم مزايا لا يُستهان بها وخاصة في بلد كان الخوف من الغد المجهول يسيطر على معظم الشعب ومن هنا كان التطلع إلى الوظائف الدينية محط الأنظار. (4)

¹ (عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة "الكهنوت والطقوس الدينية"، القاهرة، 2010، ص14-15.

² (نفس المرجع السابق، ص18.

³ (سليم حسن، مصر القديمة، الجزء الثانى، ص13.

⁴ (سيرج سونيرون، مرجع سابق، ص47.

وقد ظل أمر العبادة يعتبر تفويضاً أو إنتداباً ملكياً بصرف النظر عن الحقوق الفعلية التي اكتسبها أسر الكهان من الإلتزام بخدمة معبود معين أعواماً طوال فإن الملك قد كان دائماً من الوجهة العملية الوزير الأوحده للعبادات في مصر كلها وهذا النظام الذي لم تحدد قواعده الأساسية بطريقة سليمة قد خلق خلافات ونزاعات كثيرة، وان كان على الكاهن أن يقضى فترة في التدريب على طقوس العبادة الصارمة. ومن ثم فقد كانت ممارسة العمل والمران كفيّلين بالوصول بالرجل العادى إلى المستوى المطلوب، وعلى ذلك فهناك صعوبة في الوصول إلى قاعدة ثابتة لكل الكهنوت المصرى في كل العصور بالشرائط التي يفترض توفرها للدخول في نطاق الكهانة.⁽¹⁾

دور الكهنة في خدمة تمثال المعبود

تتميز الخدمة اليومية لتمثال المعبود عن غيرها من الطقوس الدينية بتميزين رئيسيين:-

1- أن الذى يقوم بهذه الخدمة هو الشخص الذى يُسمح له بالدخول إلى قدس الأقداس كان هو الملك نفسه أو الكاهن الذى ينوب عنه وذلك دون غيرهما من أفراد هيئة المعبد. وهذا المعنى هو الذى يعبر عنه الكاهن فى قوله: "إننى الكاهن حم نثر، إن الملك هو الذى أمرنى أن أرى المعبود.

2- أن الطقوس اليومية الخاصة بخدمة تمثال المعبود كانت فى جوهرها المعبودات المختلفة، فهى تؤدى بنفس الأسلوب مع مختلف الأرباب.

ويقول والترامرى أن الطقوس الدينية التى كانت تُقام للمعبود منذ فجر التاريخ فى قدس الأقداس كانت متشابهة مع العصور المتأخرة، والتى يُنظر إليها على أنها الخدمة اليومية للتمثال. وفى عصر الأسرة الثالثة كانت عبادة رع قد بدأت تستقر وتعد تأثيرها على الملك الحاكم الذى لم يعد منذ الأسرة الرابعة هو حورس فقط، ولكن أصبح ابن رب الشمس رع "سارع".⁽²⁾ وكان الكاهن

¹ (محمد بيومى مهران، مصر والشرق الأدنى القديم، مرجع سابق، ص531.

² (ميروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، ص271.

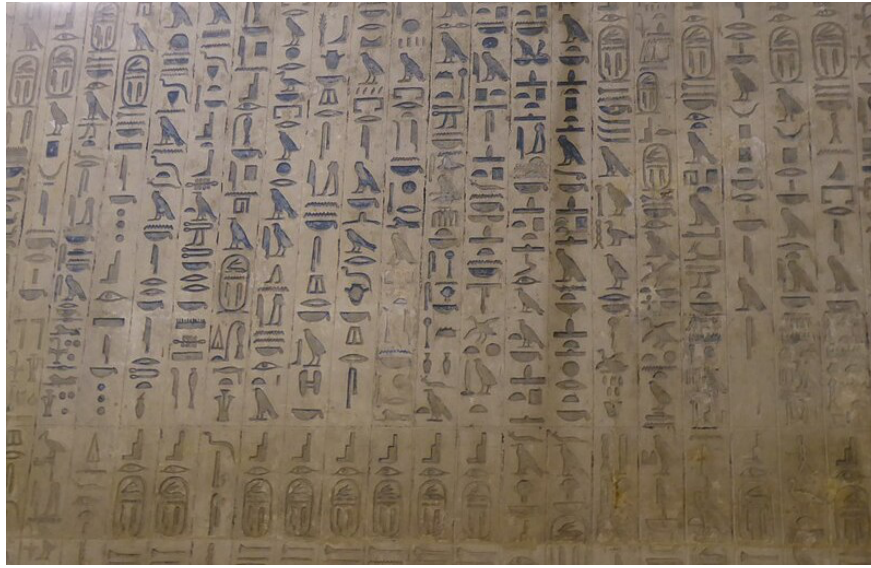
يقوم بتطهير تمثال المعبود، كما كان المعبود رع يتطهر كل صباح في البركة المقدسة⁽¹⁾، وتشير نصوص الأهرام⁽²⁾ أن المعبودين حور⁽³⁾ وحوت⁽⁴⁾ كانا يساعدان رب الشمس في طقوس التطهير وكذلك فإن تقدمه ماعت كل يوم للمعبود كانت مرتبطة أيضاً بالعقيدة الشمسية.

⁽¹⁾ البركة المقدسة: عبارة عن جسم اصطناعي مستطيل الشكل من الماء مع سلالم وصول، والبرك على شكل حدوة حصان أو على شكل حلقة مع جزر اصطناعية. وطورت البحيرات المقدسة الفعلية ذات المخطط الأرضي المستطيل فقط من الإمبراطورية المصرية فصاعداً. وحفرت معظم البحيرات المقدسة بعناية لتصل إلى المياه الجوفية أدناه وتحيط بها البساتين.

⁽²⁾ نصوص الأهرام: هي مجموعة من النصوص الدينية المصرية القديمة ترجع لعصر الدولة القديمة، وهي تعد أقدم النصوص الدينية المعروفة في العالم. ونحتت نصوص الأهرام باللغة المصرية القديمة على جدران الأهرام والتوابيت الحجرية في أهرامات سقارة خلال عصري الأسرتين الخامسة والسادسة. وتاريخ أقدم تلك النصوص يرجع إلى بين عامي 2300-2400 ق.م. وخلافاً لنصوص التوابيت وكتاب الموتى استخدمت نصوص الأهرام للملوك فقط.

⁽³⁾  حورس: وذكر حورس في إحدى الأساطير في مصر القديمة وكان يعتبر رمز الخير والعدل. وقد كان أوزيريس هو أبوه الذي كان إله البعث والحساب عند المصريين القدماء. طبقاً للأسطورة الدينية أن عمه ست الشرير قتل أبوه ووزع أجزائه في أنحاء القطر المصري، أصبح أوزيريس إله الحساب في العالم الآخر، وأصبح حورس ملك الحياة الدنيا. وكل ملك من ملوك مصر كان يحكم بحكمه ممثل حورس، ويستعين بالإله حورس في أعماله وحروبه. ولذلك نجد كل ملوك مصر يتسمون في أحد أسمائهم وكان الملك له عادة 5 ألقاب باسم حورس.

⁽⁴⁾  تحوت إله الحكمة عند المصريين القدماء. أحد أرباب ثامون الأشمونين الكوني. يعتبر من أهم الآلهة المصرية القديمة، ويُصور برأس أبو منجل، ونظيره الأنثوي الإلهة ماعت ولقد كان ضريحه الأساسي في أشمون حيث كان المعبود الأساسي هناك. اعتبر قدماء المصريين أن الإله تحوت هو الذي علمهم الكتابة والحساب (أنظر الحساب عند قدماء المصريين)، وهو يصور دائماً ماسكاً بالقلم ولوح يكتب عليه. له دور أساسي في محكمة الموتى حيث يؤتى بالميت بعد البعث لإجراء عملية وزن قلبه أمام ريشة الحق ماعت.

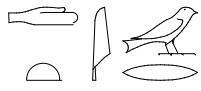


نصوص الأهرام من هرم أوناس بسقارة

وتقسم مظاهر الخدمة اليومية للمعبود إلى قسمين رئيسيين هما:-

- تنظيف تمثال المعبود وتزيينه.
- تقديم وجبة المعبود: وهى من الأمور الهامة التى يقوم بها الكاهن قبل دخول المعبد، وعند وصله إلى المعبد يشعل النار أولاً ثم يملأ مبخرة البخور ومادة مشتعلة، ثم بعد ذلك يتقدم إلى قدس الأقداس، حيث يوجد المعبود طوال الليل. وينزع الكاهن الخاتم الطينى من الباب ثم يدفع المزاليج ويفتح المزاليج ويفتح مصراعى الباب. ثم يظهر التمثال المعبود فيقوم الكاهن بتحية المعبود راکعاً على الأرض أمام تمثاله، وبعد ذلك الصلاة ويقوم فى النهاية بأخذ تمثال المعبود من مقصورته وينزع الملابس القديمة عنه ثم يمسحه بالزيت المقدس.⁽¹⁾

وكان التطهير يتم فى بيت الصباح وهو عبارة عن حجرة صغيرة توجد خارج المعبد ملحقة به، ومن



المرجح أن التطهير فى مصر القديمة بدأ منذ عصور ما قبل التاريخ، حيث ظهر لقب



،(العظيم الخاص بهبة منح الماء) الذى يقوم بعملية التطهير فى ،pr mw

¹ (ميروسلاف تشيرنى، الديانة المصرية القديمة، ص39.

وهو أحد بيوت التطهير الخاصة بالماء⁽¹⁾. ويتم التطهير عادة قبل بدء الطقوس، وكانت تتم في البركة المقدسة، وكان الكاهن يقوم بوضع التاجين الأبيض (تاج الوجه القبلي) والتاج الأحمر (تاج الوجه البحري) فوق رأسه. وكان كاهن الإله وكاهن الملك وهما اللذان يقومان بتطهير الإله والملك.⁽²⁾

ويبدو أن هذه الشعيرة كانت مهمة وضرورية لتؤكد نيابة الكاهن عن الملك في شعائر الخدمة الخاصة لتمثال المعبود. أما التطهر في البركة المقدسة فقد كان مجرد شعيرة للتطهير فقط، ويلتزم بها جميع الكهنة دون تفرقة، وكان التطهر في بيت الصباح كان يحدث فقط في المناسبات، أما في الأيام العادية فكان الكاهن يتطهر في البركة المقدسة وذلك أسوة بزملائه، وذلك لأن طقوس التطهير في بيت الصباح طويلة، وليس من المعقول أن يؤديها الكاهن كل يوم.

وبعد التطهير في قدس الأقداس في بيت الصباح يتجه الكاهن على حجرة القرايين، حيث يتسلم مبخرة من كاهن آخر للقيام بتبخير القرايين التي تم إحضارها إلى هذه الحجرة في الصباح الباكر، وأثناء هذه الشعائر كان الكاهن يردد التراتيل، ومن بين هذه التراتيل:-

" لقد صعدت إليك، وطهورى فوق يدي، ولقد مررت على الربة (تفنوت)⁽³⁾، فطهرتنى (تفنوت)، فأنا كاهن وابن كاهن هذا المعبد". وقد كانت الحركات التي يؤديها الكاهن تعبر بشكل رمزي عن أسطورة حورس فالكاهن يحمل إلى المعبود عين حورس والمزلاج نفسه يرمز إلى أصبع

¹ (رحاب عبالمعظم باظة، التطهر في مصر القديمة: أصل فكرته المقدسة، مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، المجلد 19، العدد الأول، القاهرة، 2018، ص108.

² (نفس المرجع السابق، ص109.

³ ( تفنوت هي إحدى الآلهة في مصر القديمة وتنتمي إلى تاسوع هليوبوليس المقدس، وطبقا لأساطير قدماء المصريين أسس هذا التاسوع العالم من ماء ويابسة وسماء وكذلك الخليفة. وكانت تسمى تفنوت أيضا «القطعة النوبية» وأحيانا تسمى «الحقيقة»، وكانت تمثل النار، وكان علماء الآثار يعتقدون سالفًا أنها تمثل الرطوبة، واستقر وصفها على أنها ترمز للنار.

عدوه التقليدي ست لأنه يكون بمثابة عقبة في سبيل إنجاز الخدمة الإلهية فهو الذى يفصل الكاهن عن المعبود المغلق عليه قدس الأقداس.(1)

وعقب الدخول إلى قدس الأقداس يقترب الكاهن من الناووس الذى يوجد فيه تمثال المعبود، بينما تتردد خارج قدس الأقداس أغنية الصباح التى توقظ فيها المعبودات. والأغنية التى تتردد خارج قدس الأقداس هى:- (استيقظى بسلام، استيقظى بسلام، إن يقظتك هادئة).(2)

ويبدأ الملك أو الكاهن معاملة تمثال المعبود معاملة الإنسان الحى فيطهره ويلبسه ويزينه ويمسحه بالزيوت المعطرة، ويقدم له الطعام والشراب. وبعد ذلك يتولى الكاهن إلباس التمثال رداءه، ويقوم بتجميله بالأصباغ وتزويده بشاراته وصولجانه وعصا الحكم والسوط وغيرها، ويصاحب ذلك كله ترانيل مختلفة.(3)

وعندما يزيل الكاهن الدهان السابق من تمثال المعبود يقوم بوضع الدهان الجديد، وأخيرا يضع الكاهن كل الأدوات التى استخدمها فى الطقوس داخل صندوقها، ثم يأخذ المبخرة ويطهر أرجاء الحجرة، ثم يغلق باب الناووس ويخرج من قدس الأقداس.(4)

¹ (سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء السابع "عصر أسرة مرنبتاح ورعمسيس الثالث ولمحة فى تاريخ لوبية"، مؤسسة هنداوى، القاهرة، 2017، ص594.

² (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الثانى، ص41.

³ (سيد توفيق، تاريخ العمارة فى مصر القديمة، ص80.

⁴ (ارمان، الديانة المصرية القديمة، ص196.



الملك سيقى الأول بصفته الكاهن الأول يقوم بطقوس وشعائر الخدمة اليومية والتقدمة أمام
تمثال المعبود داخل قدس الأقداس. تتضمن الشعائر تلاوة بعض التعاويذ والتلاوات
الطقسية وفض أختام قدس الأقداس لتظهر تمثال المعبود وتقديم القرابين له.⁽¹⁾

مقصورة رع حور آختي بمعبد ابيدوس

وكان لكهنة الجنازة دور كبير في أنهم كانوا يقومون بدور هام قبل دفن الموتى فهم الذين يمثلون
فصول الشعائر الجنائزية، ويؤدون كل الشعائر والأدعية الخاصة بالإستعطاف والطقوس المحببة على
مومياء المتوفى أو تمثاله.

¹⁾ David, Rosvli, Ritual at Abydos, UK, 1981, p.63.



النتائج

كهنوت مصر القديمة لم يكن مجرد طبقة دينية بسيطة، بل كان مؤسسة معقدة ومتطورة، ذات تسلسل هرمي واضح وأدوار وظيفية متعددة تتجاوز الجوانب الدينية لتشمل الإدارة والقضاء والعلوم والفنون. كان الكهنة عناصر فاعلة في المجتمع، تتفاعل مع الناس وتساهم في استقرار الدولة، وتعمل على حفظ التقاليد والمعتقدات، مع تطور دورهم وتأثيرهم بشكل كبير عبر العصور. يمكن تشبيه الكهنوت المصري القديم بـ "المحرك الشامل" للمجتمع المصري، حيث لم يكن فقط يدير الجانب الروحي والديني كمرشد، بل كان أيضاً جزءاً لا يتجزأ من الآلة الحكومية والإدارية والتعليمية والقضائية، مما يجعله أشبه بوزارة دولة متعددة المهام، كل جزء منها يعمل بتناغم لضمان استمرارية النظام الكوني والاجتماعي.

المراجع العربية:

1. أرماني، سيريل. (د.ت). (الديانة المصرية القديمة). غير معروفة.
2. البيومي مهران، محمد. (د.ت). (مصر والشرق الأدنى القديم). غير معروفة.
3. توفيق، سيد. (د.ت). (تاريخ العمارة في مصر القديمة). غير معروفة.

4. جبريل، غادة حسن إبراهيم. (2018). (تصوير الماعت على الآثار المصرية في عصر الدولة الحديثة) [رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية].
5. حسن، سليم. (2017). (موسوعة مصر القديمة) الجزء السابع: عصر أسرة مرنبتاح ورعمسيس الثالث ولحمة في تاريخ لوبية). مؤسسة هنداوي.
6. حسن، سليم. (د.ت). (موسوعة مصر القديمة) الجزء الثاني). (غير معروفة).
7. حونسون، ج.، وفاليل، د. (1995). (الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان) (ف. الدهان، مترجم). دار الفكر. (العمل الأصلي نُشر عام 1992).
8. درويش، مهاب. (د.ت). (الفكر الديني في مصر القديمة. الإسكندرية: (غير معروف).
9. سالم، ن.ع. ز. (2025). الوظائف الكهنوتية في إيونو خلال عصر الدولة الحديثة. مجلة بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، (108)، 285.27-
10. سونيرون، سيرج. (1975). (كهنة مصر القديمة) ز. الكردي، مترجم؛ أ. بدوي، مراجع). الهيئة المصرية العامة للكتاب. (العمل الأصلي نُشر عام 1957).
11. عبدالحفيظ، د. م. (د.ت). (تصوير الكهنة في مصر في العصرين البطلمي والروماني دراسة أثرية تحليلية مقارنة. (وزارة السياحة والآثار.
12. عبدالرحمن باظة، ر. (2018). التطهر في مصر القديمة: أصل فكرته المقدسة. مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، (1) 19*، 108.109-
13. الماجدي، خزعل. (1998). (الدين المصري. دار الشروق.
14. مارك، ج. (2017). رجال الدين والكهنة والكهانات في مصر القديمة) م. إسماعيل، مترجم. World History Encyclopedia.
15. موسى، هدى، وآخرون. (د.ت). (الحياة اليومية في مصر القديمة. القاهرة: (غير معروفة).
16. نور الدين، عبدالحليم. (2010). (الديانة المصرية القديمة "الكهنوت والطقوس الدينية". القاهرة: (غير معروفة).
17. نور الدين، عبدالحليم. (د.ت). (الديانة المصرية القديمة). (غير معروفة).

المراجع الأجنبية:

1. David, R. (2001). *Handbook to life in ancient Egypt*. Facts on File.
2. David, R. (1981). *A guide to religious ritual at Abydos*. Aris & Phillips.
3. Doxey, D. M. (2001). Priesthood. In D. B. Redford (Ed.), *The Oxford encyclopedia of ancient Egypt* (Vol. 3, pp. 68–73). Oxford University Press.
4. Shaw, I. (Ed.). (2000). *The Oxford history of ancient Egypt*. Oxford University Press.



النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال القرنين (9-10 هـ / 15 - 16 م) وأثر التباين اللوني عليها (دراسة بصرية) في ضوء نماذج مختارة

عبير جمعة محمد محمد

معيدة بقسم الآثار (شعبة الآثار الإسلامية – كلية الآداب – جامعة بني سويف)

Abeergomaa345@gmail.com

أ. د / أمين عبدالله رشدي

أستاذ الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة الفيوم

aar01@fayoum.edu.eg

أ.د/ حمادة ثابت محمود

أستاذ الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة الفيوم

htm00@fayoum.edu.eg

أ.م.د/ السيد سعيد ذكي

أستاذ الآثار والكتابات الإسلامية المساعد – كلية الآداب – جامعة بني سويف

elsayed.saied@art.bsu.edu.eg



النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال القرنين (10-9 هـ / 15 - 16 م) وأثر التباين اللوني عليها (دراسة بصرية) في ضوء نماذج مختارة

الملخص

يُعد الخط العربي أحد أبرز المظاهر الفنية في الحضارة الإسلامية، إذ تحول من وسيلة للتدوين إلى عنصر جمالي متكامل في العمارة والفنون التطبيقية. وقد كان الخزف العثماني من أكثر الوسائط التي احتضنت هذا الفن، حيث ظهرت النقوش العربية على أواني وأطباق وبلاطات خزفية بأشكال متنوعة، تزاوج فيها الخط مع الزخرفة لتكوين وحدات فنية مذهشة في انسجامها ودقتها. لكن ما يميز هذه النقوش في الفن العثماني هو ذلك التفاعل الحي بينها وبين عنصر اللون الذي لم يُستخدم كخلفية صامتة، بل كأداة فاعلة في إبراز الخط، وتوجيه النظر، وخلق تباينات بصرية تزيد من جاذبية النص المكتوب.

يهم هذا البحث بدراسة النقوش العربية الواردة على الخزف العثماني دراسة بصرية مع التركيز على أثر التباين اللوني في إبراز جماليات الخط والدلالة التعبيرية للنقش. كما يحلل استخدام الألوان الأساسية مثل الأزرق النيلي، الأحمر المرجاني، والأبيض، وكيفية تداخلها مع الكتابات العربية من حيث الوظيفة البصرية والرمزية. ويسعى البحث إلى الكشف عن الأبعاد الفنية التي شكلت هذه الأعمال، وتقديم قراءة جمالية تبرز خصوصية العلاقة بين اللون والخط في السياق العثماني .

كلمات دالة :

النقوش الكتابية ، الخزف العثماني ، التباين اللوني ، الفن البصري .



Abstract

Arabic calligraphy constitutes one of the most significant artistic expressions within Islamic civilization, having evolved from a utilitarian script for documentation into a fundamental aesthetic component integrated into architecture and the applied arts. Among the media that most prominently featured this art form, Ottoman pottery stands out. Ceramic vessels, plates, and tiles frequently bore Arabic inscriptions, rendered in diverse calligraphic styles. These inscriptions were meticulously combined with decorative motifs to form cohesive artistic units distinguished by their remarkable harmony and technical precision. A defining characteristic of these inscriptions within Ottoman artistic production, however, is the dynamic interplay between the calligraphy and chromatic elements. Color was not employed merely as a passive background; rather, it functioned as an active agent to accentuate the calligraphic form, direct visual attention, and generate potent contrasts that heightened the visual impact and legibility of the inscribed text.

This research undertakes a visual analysis of Arabic inscriptions adorning Ottoman ceramics, specifically interrogating the role of color contrast in augmenting both the aesthetic qualities of the calligraphy and the expressive resonance of the textual content. It further examines the deployment of primary chromatic elements—notably Indigo blue, coral red, and white—analyzing their interaction with the Arabic script in terms of visual function (enhancing legibility, form, and spatial dynamics) and potential symbolic significance. The study aims to elucidate the artistic principles underpinning these works and to present an aesthetic interpretation that foregrounds the distinctive symbiotic relationship between color and calligraphy within the Ottoman context.

Keywords

Inscriptions, Ottoman ceramics, color contrast, visual art.



مقدمة

لعبت الخزارف الكثائية دورا هاما في زخرفة الكثير من العمائر والتحف التطبيقية سواء كانت من الخزارف أو الفخار أو النسيج أو السجاد أو المعادن أو الزجاج أو الرخام أو الخشب وغيرها على مدار العصور الإسلامية ، وهذه الكتابات أما تسجيلية تسجل إسم صاحب التحفة والصانع الذي قام بعملها أو كتابات تاريخية تبين تاريخ العمل . الفن أو كتابات تضم آيات من القرآن الكريم أو عبارات دعائية.

وتعتبر هذه الكتابات العربية من السمات المميزة في الفنون الإسلامية دون غيرها، وساعدها على استعمال الكتابات العربية كعنصر زخرفي ما يتمتع به الخط العربي من جمال ومرونة في التشكيل . استغلها الفنان تبعا لأصول فن كتابة الخط العربي من مراعاة النسب بين الحروف وغيرها من المساحات المخصصة للكتابة ، ويكون الخط العربي إحدى الأسس الثلاثة التي قامت عليها الفنون الإسلامية إلى جانب المسجد والمصحف الشريف¹.

يشكل الخزف العثماني مدرسة متميزة بين مدارس الخزف الإسلامي تمتعت بمكانة مرموقة في فترة القرنين (العاشر والحادي عشر الهجريين / ١٦ ١٧ م) ، ولم تكن هذه المكانة قاصرة على العالم الإسلامي فقط بل امتدت أيضاً إلى أوروبا² . وقد مر الخزف بمراحل متعددة إلى أن وصل إلى قمة إزدهارة في العصر العثماني . وقد اعتبرت صناعة الخزف من أهم الفنون التطبيقية لقد ورث العثمانيون أساليب تلك الصناعة من الصناع الصينيين والإيرانيين بالإضافة إلى الميراث العظيم من السلاجقة وطور العثمانيون تلك الأساليب وأضافوا إليهما لمساتهم الفنية فأنجوا أعظم المنتجات

1 - الدسوقي، 2003، ص 172 .

2 - خليفة، 2012، ص 11 .



الخزفية من حيث الصناعة والألوان. وتميزت عدد من المدن العثمانية بتلك الصناعة، وكانت بين تلك المدن والمراكز وحدة فنية وذلك بسبب نقل تقنيات الصناعة أو نتيجة انتقال الصناع أنفسهم من مكان لآخر نتيجة اتساع رقعة الدولة وقوتها¹. ولا يخفى على أحد الدور الذي يمثله اللون في حياة الإنسان فالألوان من أهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباه الإنسان ونتيجة لذلك اكتسبت مع الأيام، وفي مختلف الحضارات دلالات ثقافية وفنية ودينية، ونفسية واجتماعية ورمزية وأسطورية، وشكلت المادة الأساس للعديد من الفنون. هذا وقد أثبتت الدراسات الحديثة، أن للألوان تأثيراً على خلايا الإنسان، إذ لكل لون موجة معينة، وكل موجة لها تأثير على خلايا الإنسان، وجهازه العصبي، وحالته النفسية².

وقد وردت كلمة اللون ومشتقاته في القرآن الكريم تسع مرات في سبعة آيات كريمة. كما ضم القرآن الكريم مجموعة من الألوان: وهي الأخضر والأصفر والأبيض والأسود والأحمر، وذكرنا لألوان معادن كالذهبي والفضي أو مواد كالفخار، وكلا المجموعتين من الألوان ترتبطان بمجموعة من المعاني بحسب ورودها ضمن المعاني، الأمر الذي جعل كل منها أداة للتعبير عن المعنى والرمز الذي مثله³. كما يلعب اللون دوراً أساسياً في العمل الفني في إبراز القيم الجمالية والتعبيرية وإظهار الأفكار وزيادة جذب الانتباه، فضلاً عن إظهار الشكل وإعطاء الإحساس له، من خلال تأثيراته السيكولوجية والفسولوجية. " واللون يعد بنية تحمل معنى يختلف وفقاً لموضوعه وموضعه ضمن سياق العمل الفني؛ أي أن معناه قادر على التعبير استناداً إلى

1 - مطاوع، 2010، ص ص 163-164.

2 - عبيد، 2013، ص 9، 10.

3 - - ذو النون، 2012، ص 34.



كيفية استعماله ومكان وجوده في العمل الفني "فالألوان مثل الأشخاص تبدو مختلفة وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه وأهميته ومكانه . ومن خلاله تنمو العلاقات التي تجعل من الفن البصري مترابطا ومؤسسا في الوقت نفسه ناتجا بإيهاام الحركة. "ويحدث إدراك اللون عندما يعكس جسما ما أشعة الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤشرة على العصب البصري محدثة إحساسا بالضوء واللون في الدماغ" ¹ .

أشكالية البحث

ما هي تأثيرات التباين اللوني على وضوح وقراءة النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال نماذج من القرنين (9-10 هـ / 15-16 م) .

أهمية الدراسة

سوف تناول الدراسة النصوص الكتابية المنفذة علي بعض النماذج من الخزف العثماني ، وأهم أنواع الخطوط المنفذة عليها بالإضافة إلي تأثير الألوان عليها وما لها من أهمية في التوجيه البصري للنقش الكتابي . حيث أستخدم الخطاط الألوان ليرز النقش الكتابي مما يسهل عملية الاتصال البصري له ، وقد أستخدم لذلك مجموعة من الألوان النقية أو مشتقاتها أو يكون لونا محايدا .

منهجية الدراسة

تعتمد منهجية الدراسة علي المنهج الوصفي التحليلي حيث وصف النقوش العربية علي الخزف العثماني ثم تحليل النقوش الكتابية من حيث الشكل والمضمون وتأثير الألوان عليها .

الدراسات السابقة :

¹ - ضاحي، 2023، ص 367 .



- آيات منصور الهادي ،الكتابات علي التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات في العصر العثماني " دراسة فنية مقارنة " ،جامعة أسيوط ، كلية الآداب ،قسم الآثار ،شعبة الآثار الإسلامية ،2021 .
- تناولت الدراسة الكتابات علي التحف التطبيقية العثمانية من حيث الشكل والمضمون .
- هند علي علي ،الزخارف النباتية علي الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني ،(رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة) ،2012 .
- دراسة وصفية للتحف التطبيقية في العصر العثماني وأثر الزخارف النباتية عليها
- جيهان فوزي أحمد عبد الرازق ،الدلالات الرمزية للون وأهميتها الوظيفية في التصميمات الزخرفية المعاصرة ،رسالة دكتوراه ،تخصص تصميم ،قسم التصميمات الزخرفية ، كلية التربية الفنية جامعة حلوان ،2001.
- تناولت أثر اللون في التصميم الزخرفي ،والدلالات الرمزية للون وأهميته الوظيفية وبينت أن التباين اللوني يعد أداة فعالة في تحقيق التوازن الجمالي والاتصال البصري
- عباس جاسم الربيعي ،التباين اللوني ودوره في أظهر حركة الفن البصري ،مجلة نابو للبحوث والدراسات ،مج 2010 ،ع 5 .
- تسلط الضوء علي العلاقة التفاعلية بين اللون والحركة البصرية من حيث تأكيد دور التباين اللوني لإبراز الأثر البصري في الأعمال الفنية .

أولاً:- الدراسة الوصفية

لوحة رقم (1)

- 1 - نوع القطعة :- طبق من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- متحف اللوفر

بباريس .

- 3 - تاريخ القطعة :- 884 هـ /

1480 م .

- 4- نوع الخط :- كوفي علي أرضية نباتية .

- 5 - مضمون النص :- كتابة فلسفية

- 7 - رقم الحفظ :- 131.1885

- 8 - الأبعاد :- الارتفاع (سم)

،القطر 40 سم .

- 9 - النص :- كتبت بشكل دائري من حول الطبق بشكل مكرر ثلاث مرات
لثلاث جمل نصت على (وسنا الوعا) .

- 10- الوصف :- طبق مستدير من الخزف أزرق اللون مليء بالزخارف النباتية المتداخلة، نفذت الكتابة بالخط الكوفي على أرضية نباتية باللون الأبيض على أرضية من الزخارف النباتية الزرقاء، بأسلوب الرسم تحت الطلاء . 1
- 10 - شكل الحرف



¹ - الهادي، 2021، ص 27 .



حرف الألف :- ورد بالصورة المفردة المبتدأه بكلمة " الوعا " ونفذت بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " وسنا ، الوعا " .

حرف السين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " وسنا " .

حرف العين :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " الوعا " .

حرف اللام :- ورد بصورته المركبة المبتدأه بكلمة " الوعا " .

حرف النون :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " وسنا " .

حرف الواو :- ورد بالصورة المفردة المبتدأه بكلمة " وسنا " والصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمة " الوعا " 1.

11 - مضمون الكتابات :-

عبارات صوفية :- ورد علي المشكاة عبارة " وسنا الوعا " وطبقا لقاموس اللغة العربية فمعناها .

1 - وسنا :- (سَنَا) البرق وغيره - سناء : أضاء الأرض . (ج) سَنَائِنُ . و - النار ونحوها : عَلَا ضَوْؤُهَا . و - ارتفع . يقال : سنا إلى معالي الأمور . و - فلان سنائن : على طريقة سنوا ، وسُنُوا ، وسَنَاوَةٌ : سَقَى . ويقال : سَنَا على الدابة : سَقَى عليها . 2 سنت النار تسنو سناء : علا ضوءها . والسنا ، مقصور : ضوء النار والبرق ، وفي التهذيب : السنا ، مقصور ، حد منتهى ضوء البرق ، وقد أسنى البرق ؛ إذا دخل سناه عليك يبتك أو وقع على الأرض أو طار في السحاب . قال أبو زيد : سنا البرق : ضوءه من غير أن ترى البرق أو ترى مخرجه في موضعه ، فإنما يكون السنا بالليل دون النهار وربما كان في غير سحاب . ابن السكيت : السناء من المجد والشرف ، ممدود . والسنا سنا البرق وهو ضوءه يكتب بالألف ويثنى سنوان ، ولم

1 - القلقشندي، ج3، 1914، ص ص 62، 63، 79، 80، 86، 87، 91، 92، 99 .

2 - ضيف، مراد وآخرون ، 2007 ، ص 456 .



يعرف الأصمعي له فعلا . والسنا ، بالقصر الضوء ، وفي التنزيل العزيز: يكاد سنا يرقه يذهب بالأبصار . 1

2 - الوعا :- الوَعْيُ الفقيه الحافظ الكيس. الوَعْيُ الحفظ والتقدير. الفهم وسلامة الإدراك. وفي علم النفس : شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به. 2
ورد في وصف التحفة - كما جاء في رسالة الباحثة (آيات منصور الهادي ، 2021 ،
(وفي وصف القطعة ، أن كتب بشكل دائري علي الطبقة بشكل مكرر ثلاث مرات
جملة نصت علي " وسنا الوعي " . أما في الكتابات من حيث المضمون فسرتها بأنها
كتابة غير مفهومة لذلك تعثر معرفة مضمونها .

وهي عبارة غير مألوفة لكن بالرجوع إلي التفسير اللغوي للجملة من خلال المعجم
نجد معناها " وسنا " :- تعني الضوء اللامع أو البريق أو النور . أما " الوعا " تعني
الوعي أو الفهم وسلامة الإدراك . بمعنى نور الإدراك أو الفهم وهي عبارة ذات
مضمون فلسفي تتناغم مع العبارات الصوفية التي شاع استخدامها علي التحف
العثمانية للدلالة علي الصفاء العقلي والقرب من الله . ومع ذلك لا يمكن الجزم
بدقة العبارة إذ يحتمل وجود تحوير كتابي أو زخرفي أثر علي وضوح النص .

¹ - <https://islamweb.net/ar/library/content>

² - <https://www.alburaq.net/>

لوحة رقم (2)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- 917 هـ / 1517 م . 1
- 4 - رقم الحفظ :- 30.520 - 1878.12
- 5 - أبعاد القطعة :- 22.7 سم .
- 6 - نوع الخط :- كوفي هندسي .
- 7 - مضمون الخط :- فلسفية صوفية
- 8 - النص :-



كتب النص علي عنق المزهرية بالخط الكوفي :

" وأسو سهوان " أي سهوا من شدة الأسي .

- 9 - الوصف :- مشكاة من الخزف الأزرق والأبيض تحت طبقة من التزجيج . يحمل بالعنق كتابة بالخط الكوفي الهندسي

بين أفريزين من الزخارف الهندسية ذات العقد وتمتد حوالق صغيرة من سعف النخل المشطورة من بعض الأحرف . يمتد شريط من أزهار اللوتس مع ورقة مع ورقة مميزة واوية الشكل . 2

10 - شكل الحرف

¹ - <https://islamic.museumnf.org>

² - <https://islamic.museumnf.org>

- حرف الألف :- ورد حرف الألف بصورته المفردة بكلمات "أسو، سهوان" .
- حرف السين :- ورد حرف السين بصورته المركبة المبتدأه بكلمات "أسو، سهوان"
- حرف النون :- ورد بصورته المفردة بكلمة " سهوان " .
- حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " سهوان " .
- حرف الواو :- ورد بالصورتين المفرد والمركبة فنذت بالصورة المركبة علي هيئة واو العطف بكلمة " وأسو " . كما وردت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " وأسو " .
- ونفذت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " سهوان " 1.

11 - مضمون الكتابات :- عبارة ذات مضمون فلسفي صوفي

" وأسو سهوان " أي سهوا من شدة الأسي .

لوحة رقم (3)



- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف .
- 2 - مكان الحفظ :- متحف طوبقاي سراي بإستانبول .
- 3 - تاريخ القطعة :- 917 هـ / 1510 م .
- 4 - نوع الخط :- ثلث عثماني و كوفي مضفر .
- 5 - مضمون النص :- ديني .
- 6 - رقم الحفظ :- 41.1
- 7 - الأبعاد :- الارتفاع 28 سم ، قطر الفوهه 17.5 سم . 2
- 8 - النص :-

1 - الفلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62 ، 63 ، 75 ، 76 ، 91 ، 96 ، 97 ، 99 .
2 - علي ، 2012 ، ص 520 .



أعلي فوهة المشكاة : بالخط الكوفي " علي ، الله "

علي البدن : بخط الثلث العثماني " الله ، محمد ، علي "

9 - الوصف :- الكتابة من حيث الشكل كتبت باللغة العربية، ويلاحظ الكتابة من أعلى عند فوهة المشكاة كتبت بالخط الكوفي المورق على أرضية من الزخارف النباتية داخل جامة مفصصة ومحززة بخط أبيض اللون، ومن حولها من الخارج زخارف الأرابيسك المتكررة 1، أما الكتابة من أسفل على بدن المشكاة فيلاحظ أنها كتبت بخط الثلث المركب أيضاً على أرضية زرقاء اللون ذات زخارف نباتية باللون الأبيض بأسلوب الرسم تحت الطلاء داخل إطار مستطيل أو خرطوش أزرق اللون، ومن حولها من الخارج الزخارف النباتية المتداخلة كتابة ذات طابع ديني بذكر الله جل جلاله ومقترن باسم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. 2

10 - شكل الحرف

حرف الألف " ورد بصورته المفردة المبتدأ بكلمة " الله " .

حرف الحاء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " محمد " .

حرف الدال :- ورد بصورته المركبة المطرفة بكلمة " محمد " .

حرف العين :- ورد بصورته المركبة المبتدأ بكلمة " علي " 3

حرف اللام :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنذت بالصورة المفردة المبتدأ بكلمة

" الله " . كما نفذت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " الله ، علي " .

حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ والمتوسطة بكلمة " محمد " .

حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " الله " .

1 - الأرابيسك :- هو طراز زخرفي ابتدعه العرب بخصائص ومميزات نوعية كانت عبارة عن فروع نباتية متشابكة وأغصان متقاطعة وأزهار متدلّية لا يعرف الناظر إليها من أين تبدأ ولا من أين تنتهي وقد شاعت هذه الزخارف في الفنون الإسلامية ثم إنتقلت فيما بعد للفنون الغربية . رزق ، 2000 ، ص ص 12-13 .

2 - الهادي ، 2021 ، ص 43 .

3 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-81 .

حرف الياء :- وردت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " علي " 1 .

11 - مضمون الكتابات :- مضمون الكتابات عليها هو لفظ الجلالة " الله " وأسم النبي " محمد " صلى الله عليه وسلم ، واسم الأمام " علي " رضي الله عنه .



لوحة رقم (4)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- 956 هـ / 1549 م .
- 4 - نوع الخط :- خط الثلث .
- 5 - مضمون النص :- ديني ، تسجيلي 2 .
- 6 - رقم الحفظ :- 1 - 0516 - AC1888 .
- 7 - مقاسات التحفة :- 38,1 سم 3 .
- 8 - النص :-

الشريط الأول من أعلى عند فوهة المشكاة نص علي

" قال النبي صلى الله عليه وسلم المؤمن في المسجد كالسمك في الماء والمنافق في المسجد كالطير في القفص . "

الشريط الثاني من حول بدن المشكاة نص علي:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله طيب لا يقبل إلا طيباً / رضي الله عنه

" يا الله المحمود في كل مكان الله ولي التوفيق / يا خفي الألفاف نجنا مما نخاف "

الشريط الثالث من أسفل من حول قاعدة المشكاة نص علي:

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 86-103 .

2 - علي ، 2012 ، ص 524 .

3 - علي ، 2012 ، ص 521 .



" قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله طيب لا يقبل إلا طيباً / رضي الله عنه "

ويشغل الجزء العلوي من قاعدة هذه المشكاة نص تسجيلي مهم ينص على: " دريابي كم از نقدة أشرف زاد در / في سنة ٩٥٦ في شهر جماد " (الأولى نقاش الفقير الحقيير مصلي) ترجمة (من صاحب الحب اللانهائي في أزنيق إنه أشرف زاد، في سنة ٩٥٦ هـ في شهر جمادى الأولى نقاش الفقير الحقيير مصلي ، ويلاحظ أيضاً نص ناقص حول حلقة القدم يذكر التاريخ ١٥٤٩م، فضلاً عن توقيع الصانع والوالي الأزيبيكي أشرف زاده الرومي 1.

9 - الوصف :- كتب باللغة العربية بخط الثلث وبالتشكيل باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون 2 ، أما الكتابات في الشريط الثاني في المنتصف فقد كتبت بخط الثلث حيث يفصل بين الأشرطة الثلاثة للكتابات زخارف لأشكال نباتية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون تمثل أشكالاً لزخارف الأرابيسك بشكل متكرر من حول المشكاة، أما الكتابات من أسفل فنفذت باللغة التركية بخط النسخ مكونة من ثلاث جمل مرسومة باللون الأسود على أرضية بيضاء داخل مناطق سداسية الشكل 3 .

10 - شكل الحرف

حرف الألف :- ورد حرف الألف في صورتيه المفردة والمركبة، الصورة الأولى المفردة المبتدأه في كلمات " النبي، الله، المؤمن، إن، إلا، المسجد، الماء، المناق

1 - شرف الدين، 2017، ص، 166 .

2 - وتمتاز زخارف الأواني والتحف الخزفية المرسومة باللون الأزرق والأبيض بأنها تكون في الغالب محصورة داخل أشرطة ، وهي تتألف من عناصر مختلفة تتمثل في وحدات من الزخارف العربية المورقة (الأربيسك) . وكتابات بالخط الكوفي المورق والمزهر والمضفور أحياناً إلى جانب خط الثلث ، تتضمن إما آيات من القرآن الكريم أو بعض الأدعية والحكم . خليفة، 2007، ص 63،

3 - الهادي، 2021، ص، 39 .



،القفص ،از ،الأولي ،الفقير ،الحقير ،المحمود الألفاف ،أشرف " . كما نفذ حرف الألف المركب اعلي هيئة قائم يبدأ من أعلي بشطف صغير يتجه نحو اليسار ورد في الكلمات " قال ، كالسمك ، الماء ، المنافق ، كالطير ، مكان ، الألفاف ، دريابي ، نقاش " أما الصورة الثالثة وهي المركبة المنتهية بكلمة " طيبا " .

حرف الباء وأخواتها :- ورد حرف الباء وأخواتها في النص بصورتين مختلفتين ،الأولي المركبة المتوسطة بكلمات " النبي ، ، طيبا ، التوفيق ، دريابي " ، كما وجد بالصورة المركبة المنتهية بكلمة " طيب " .

الجيم وأخواتها :- وردت في صورتها المركبة المبتدأ والمتوسطة ، فالصورة الأولى المبتدئة بكلمات " جماد ، خفي " ، أما الصورة الثانية المركبة المتوسطة في الكلمات " المسجد ، المحمود ، نجنا ، نخاف ، الحقير " 1 .

الداال وأختها :- ورد حرف الداال وأخواتها في صورتها المفردة والمركبة حيث وجدت في صورتها المفردة المبتدأ في كلمات " دريابي ، ذاد ، در " ، كما وجدت في صورتها المركبة المتوسطة في كلمة " نقدة " ، وجاءت في صورتها المركبة المنتهية المتصلة بكلمة " المسجد " ، وجاءت مركبة غير متصلة في نهاية الكلمات " المحمود ، ذاد ، جماد " .

الراء وأختها :- وردت الراء وأخواتها بصورتها المفردة والمركبة ، فجاءت بالصورة الأولى الراء المدغمة بكلمات " كالخير ، أشرف ، شهر ، الفقير ، الحقير " ، والثاني الراء المبسوطة بكلمات " رسول ، رضي ، دريابي ، از ، در " .

السين وأختها :- وردت السين وأختها بالصورة المركبة المبتدأ والمتوسطة المعلقة بكلمات " سلم ، سنة ، شهر ، رسول ، المسجد ، كالسمك ، أشرف " ، كما نفذت السين المختمة ببياض ملوز بكلمة " نقاش " .

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-72 .



الصاد وأختها :- ورد حرف الصاد وأختها بصورته المركبة المبتدأ والمتوسطة ، فجاء بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " صلي " ، بينما في صورته المركبة المتوسطة بكلمات " ، رضي ، مصلي ، صلي " ، أما الصورة الثالثة هي الصورة المركبة المطرفة بكلمة " القفص " .

الطاء وأختها :- وردت الطاء وأختها بصورتها المركبة المبتدأ والمتوسطة فجاءت في الصورة المبتدأ بكلمات " طيب ، طيبا " وورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " كالطير ، الألفاظ " .

العين وأختها :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمات " عليه ، عنه " .
الفاء وأختها :- ورد حرف الفاء وأختها في صورها الأربع :
الصورة الأول وهي الصورة المفردة المبسوطة بكلمات " الألفاظ ، نخاف ، أشرف ، " .

الصورة الثانية وهي المركبة المبتدأ بكلمات " قال ، في ، المنافق ، التوفيق " .
الصورة الثالثة وهي المركبة المتوسطة بكلمات " القفص ، يقبل ، خفي ، نقدة ، نقاش ، الفقير ، الحقير .

أما الصورة الرابعة وهي الصورة المركبة المطرف بكلمات " المنافق ، التوفيق " .
حرف الكاف :- ورد حرف الكاف بصورته المركبة المبتدأ والمتوسطة ، المركبة المبتدأ بكلمات " كالسمك ، كالطير ، كل ، كم " ، وجاءة بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " مكان " . كما وردت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " كالسمك " .

حرف اللام :- ورد حرف اللام في ثلاث صور



الصورة الأولى وهي اللام المركبة المبتدأه بكلمات " النبي ،الله ،المؤمن ،المسجد ،كالسمك ،الماء ،المنافق كالطير ،القفص ،المحمود ،التوفيق ،الفقير ،الحقير ،ولي ،الأولي ،الألطف " .

الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المتوسطة وردت بكلمات " الله ،صلي ،عليه ،سلم ،مصلي الألطف " . الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمات " قال ،يقبل ، كل "1 .

حرف الميم :- وردت بالصورة المركبة المبتدأه والمتوسطة والمطرطة الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأه وردت بكلمات " مكان ،مما ،مصلي " الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المتوسطة وردت بكلمات " المؤمن ،المسجد ،كالسمك ،الماء ،المنافق ،المحمود ،مما ،جماد " .

الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمات " سلم ،كم " .
حرف النون :- ورد حرف النون بصورها الأربع وهي الصورة الأولى وهي الصورة المفردة وردت بكلمات " مكان ،إن " ،
الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المبتدأه وردت بكلمات " نجنا ،نخاف ،نقاش " .

الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المتوسطة وردت بكلمات " النبي ،المنافق ،عنه ،نجنا " .

الصورة الرابعة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمة " المؤمن " .
حرف الهاء :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذ بصورته المفردة بكلمة " نقدة " ، كما ورد بصورته المركبة المطرفة بكلمات " الله ،عليه ،عنه ،سنة " .

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 72-87 .



حرف الواو :- ورد بصورتين
الصورة الأولى وهي الواو المفردة وهي أما بكلمة مثل " ولي " أو علي صورة حرف
عطف مثل " وسلم ، والمنافق " ، أما الصورة الثانية وهي المركبة المتوسطة بكلمات "
المؤمن ، رسول ، المحمود الأولي " .
حرف اللام ألف :- ورد حرف اللام ألف بصورتين
الصورة الأولى وهي الصورة المفردة بكلمات " لا يقبل ، إلا طيبا " .
الصورة الثانية وهي الصورة المركبة بكلمة " الأولي " .
حرف الياء :- وردت بصورتها المركبة بثلاث صور .
الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأه وردت بكلمات " يقبل ، يا " .
الصورة الثانية وهي المركبة المتوسطة وردت بكلمات " عليه ، طيب ، طيبا ، دريابي
، الفقير ، الحقير " .
الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمات " النبي ، صلي ، رضي
، دريابي ، في ، الأولي ، المصلي " 1 .

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 88-103 .



لوحة رقم (5)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- القرن 10 هـ / 16 م .
- 4- نوع الخط :- ثلث عثماني .
- 5 - الأبعاد :- الارتفاع 46سم ، القطر 38سم .
- 6 - مضمون النص :- عبارات دينية .
- 7 - رقم الحفظ :- 1 652 .
- 8 - النص :-
النص علي الرقبة " لا إله إلا الله ، محمد رسول " .
النص علي البدن " لا حول ولا قوة إلا بالله " .
- 9 - الوصف :- مشكاة من الخزف الأزرق والأبيض تحت طبقة من التزجيج .
يحمل بالرقبة كتابة بخط الثلث يتخللها أوراق الساز 2 باللون الأحمر الطماطمي . أما بدن المشكاة فعليه زخارف كتابية تتضمن عبارة " لا حول ولا قوة إلا بالله " . باللون الأبيض علي أرضية زرقاء ، ويشغل البدن زخارف نباتية من زهور وأوراق الساز العثمانية 3 .
- 10 - شكل الحرف

¹ - www.iznik-art.com.

² - الورقة الرمحية والتي تعرف باسم Saz وهي ورقة طويلة مسننة الجوانب وقد ترسم منفردة أو متداخلة مع عناصر نباتية أخرى. ولعل الورقة الرمحية كانت تعبر عن خاصية من خصائص الفن العثماني في تداخلها مع الأشكال غير الواقعية مثل الرومي والهاتاي . مطاوع ، 2010، ص 156، 157 .

³ - شرف الدين ، 2017 ، ص ص 170-171 .



- حرف الألف :- ورد بصورته المفردة المبتدأه بكلمات " إله ،الله ،إلا " .
- حرف الباء :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بشكل حرف جر بكلمة " بالله " .
- حرف الحاء :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " حول " . بينما جاء بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " محمد " .
- حرف الدال :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " محمد " .
- حرف الراء :- ورد بالصورة المفردة المبتدأه بكلمة " رسول " .
- حرف السين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " رسول " .
- حرف القاف :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " قوة " .
- حرف اللام :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذ بالصورة المفرد المبتدأه بكلمات " إله ،الله " . وورد بصورته المفردة المطرفة بكلمات " رسول ،حول " . كما جاء بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " الله " .
- حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه والمتوسطة بكلمة " محمد " .
- حرف الهاء :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذت المفردة بكلمة " قوة " والمركبة المطرفة بكلمات " إله ،الله " .
- حرف الواو :- ورد بالصور المركبة المتوسطة بكلمات " رسول ،حول ،قوة " .
- اللام الف :- ورد بصورته المفردة بكلمات " لا ،إلا " ¹.
- مضمون الكتابات :-

الشهادتين :- " لا إله إلا الله " :- أنه لا معبود تنبغي أو تصلح له الألوهية إلا الله الذي هو خالق الخلق ومالك كل شيء يدين له بالربوبية كل ما دونه ² . " محمد

¹ - الفلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-101 .
² - الطبري ، 2001 ، ج 21 ، ص 208 .

رسول الله " :- العلم واليقين أن محمد صلي الله عليه وسلم رسول الله حقا إلي جميع
الثقلين إنهم وجنهم 1 .

عبارات دينية وأدعية :- وهي " لا حول ولا قوة إلا بالله " وهي من الأدعية
العظيمة في الإسلام حدثنا إسحاق بن إبراهيم، أنبأ عبد الرزاق، أنبأ معمر عن أبي
إسحاق، عن كميل بن زياد عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ
: يا أبا هريرة ألا أدلك على كنز من كنوز الجنة؟ قلت بلى يا رسول الله ، قال : لا
حول ولا قوة إلا بالله ولا ملجأ من الله إلا إليه» 2 .



لوحة رقم (6)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني
بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- القرن 10 هـ / 16 م .
- 4- نوع الخط :- ثلث عثماني .
- 5 - الأبعاد :- الارتفاع 43.4 سم .
- 6 - مضمون النص :- عبارات دينية .
- 7 - رقم الحفظ :- 3 G.143
- 8 - النص :-

¹ - <https://binbaz.org.sa/fatwas/> - 89%9D%86%9D%9B%8D%85%9-%D7A%8D%85%9/%D18975

² - الطبراني، 2008، ص 1455 .

³ - www.britishmuseum.org



النص علي الرقبة " لا إله إلا الله محمد رسول الله " .

النص علي البدن " سبحان الله ، الحمد لله " .

9 - الوصف :- مشكاة ذات بدن كمثري الشكل ، ولها ثلاث إيدي للتعليق والزخارف كتابات فقط باللون الأبيض علي خلفية باللون الأزرق 1 .

10 - شكل الحرف

حرف الألف :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنذت المفردة بصورتها المبتدأه بكلمات " إله ، الله ، الحمد " . أما بالصورة المركبة فجاءت متوسطة بكلمة " سبحان " .

حرف الباء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " سبحان " .

حرف الجيم وأختيها :- وردت بصورتها المركبة المتوسطة بكلمات " محمد ، سبحان ، الحمد " .

حرف الدال :- ورد بصورته المركبة المطرفة بكلمات " محمد ، الحمد " .

حرف الراء :- ورد بصورته المفردة المبتدأه بكلمة " رسول " .

حرف السين :- ورد بصورته المركبة المبتدأه بكلمات " رسول ، سبحان " 2 .

حرف اللام :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنذ بالصورة المفردة بكلمة " رسول " ، بينما الصورة المركبة المبتدأه نفذت بكلمات " إله ، الله ، الحمد " . والصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المتوسطة بكلمات " الله ، الله " .

حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " محمد " ، بينما ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " محمد ، الحمد " .

حرف النون :- ورد بالصورة المفردة بكلمة " سبحان " .

1 - شرف الدين ، 2017 ، ص 170 .

2 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 76-62 .



- حرف الواو :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " رسول " .
حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " إله ، الله ، الله " .
حرف اللام ألف :- ورد بالصورة المفردة بكلمات " لا إله ، إلا الله " 1 .
11 - مضمون الكتابات :-

1 - " الشهادتين " . " لا إله إلا الله " :- أنه لا معبود تنبغي أو تصلح له الألوهية إلا الله الذي هو خالق الخلق ومالك كل شيء يدين له بالربوبية كل ما دونه 2 . " محمد رسول الله " :- العلم واليقين أن محمد صلي الله عليه وسلم رسول الله حقا إلي جميع الثقلين إنسهم وجنهم 3 .
2 - عبارات دينية وأدعية :- " سبحان الله ، الحمد لله " . وهي من الأدعية العظيمة في الإسلام حيث ورد عن النبي صلي الله عليه وسلم . حدثنا معاذ بن المثني ، ثنا علي بن عثمان الاحقي ، ثنا عمران بن عبيد مولى عبيد الصييد قال : سمعت الحكم بن أبان يحدث عن عكرمة ، عن ابن عباس رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : من قال سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر غرس الله تعالى له بكل واحدة منهن شجرة في الجنة» 4

1 - الفلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 86-101 .

2 - الطبري ، 2001 ، ج 21 ، ص 208 .

3 - <https://binbaz.org.sa/fatwas/> - 89%9D%86%9D%9B%8D%85%9-%D7A%8D%85%9/%D18975

4 - الطبراني ، 2008 ، ص 1471 .

لوحة رقم (7)



- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- متحف المتروبوليتان .
- 3 - تاريخ القطعة :- القرن 10 هـ / 16 م .
- 4- نوع الخط :- ثلث عثماني و كوفي موزق .
- 5 - الأبعاد :- الارتفاع :- 22,5 سم / القطر :- 1.4 سم .
- 6 - مضمون النص :- عبارات ذات مضمون شيعي .
- 7 - رقم الحفظ :- 66.b.3b.b 1 .
- 8 - النص :-
- النص علي الرقبة " لا سيف إلا ذو الفقار، لا فتا إلا علي " .
- النص علي البدن " الملك لله الواحد "، "ع، عيش " .
- 9 - الوصف :- مشكاة من الخزف تحمل زخارف كتابية باللون الأزرق كتبت علي أرضية تتضمن زخارف لفروع نباتية ملتفة تشكل دوائر وهي تحمل زهور وأوراق .
- 2 وهي من المشكاوات أقصر من المصاييح الأخرى طولا وأجسامها مسطحة ومنتفخة وأعناقها قصيرة، وأفواها واسعة 3.
- 10 - شكل الحرف

¹ - Ekhtiar،Soucek، Canby،and Haidar . 2011 . p 299 .

² - شرف الدين ، 2017، ص 168 .

³ - AROL . 2017 . p 6 .



حرف الألف : - وردت بصورتها المفردة والمركبة فجاءت مفردة بكلمات " إلا
الفقار، الملك، الواحد " . وجاءت بصورتها المركبة المتوسطة بكلمة " الفقار " ونفذت
بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " فتا " .

حرف التاء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " فتا " .

حرف الحاء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " الواحد " .

حرف الدال وأختها :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذت المفردة بكلمة " ذو " ،
والصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمة " الواحد " .

حرف الراء :- ورد بالصورة المفردة المطرفة بكلمة " الفقار " 1 .

حرف السين وأختها :- وردة بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " سيف " والصورة
المركبة المطرفة بكلمة " عيش " .

حرف العين :- ورد بالصورة المفردة " ع " والصورة المركبة المبتدأ بكلمات " علي
، عيش " .

حرف الفاء وأختها :- ورد بالصور المركبة المبتدأ بكلمة " فتا " بينما وردت بالصورة
المركبة المتوسطة بكلمات " سيف ، الفقار " .

حرف الكاف :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " الملك " .

حرف اللام :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمات " الفقار ، الملك ، الله ، الواحد
" . كما ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " علي " .

حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " الملك " .

حرف الواو :- ورد بالصورة المفردة بكلمة " ذو " ، بينما ورد بالصورة المركبة
المتوسطة بكلمة " الواحد "

1 - القلقشندي، ج 3، 1914، ص ص 62-73 .

حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " لله " .
حرف اللام ألف :- ورد بصورته المفردة " لا ،إلا " بكلمات " لا إله ،إلا الله " 1
11 - مضمون الكتابات :-

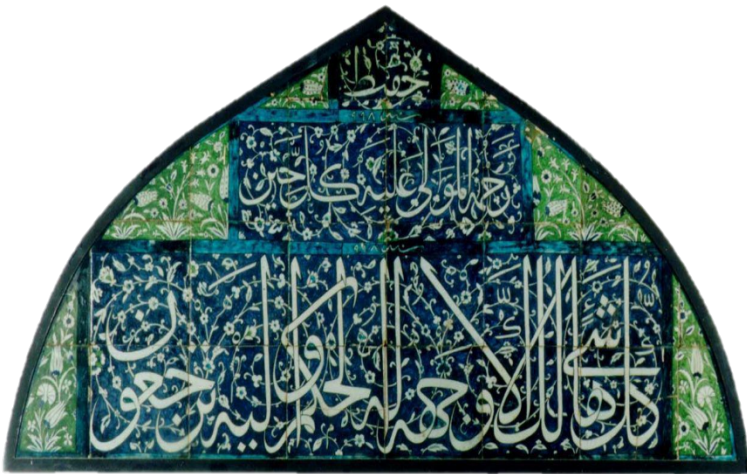
1 - عبارات ذات مضمون شيعي :- عبارة لا فتا إلا علي ولا سيفا إلا ذو الفقار
" في إشارة إلي الإمام علي وسيفه ذو الفقار في حين أنه من المحتمل وجود هذه
العبارة في الوسط الإسلامي السني إلا أنها من العبارات الشيعية الشهيرة التي كانت
في أوائل القرن السادس عشر، في وقت صراع مرير بين السنة والشيعة في الأناضول
،ربما كان هذا الذكر لعلي " رضي الله عنه " وسيفه يحمل دلالة دينية شيعية علي
وجه التحديد 2 .

2 - عبارة ذات مضمون ديني :- الملك لله وحده " وهي عبارة تعبر عن التوحيد
والأقرار بأن الله وحده هو مالك كل شيء . وهي عبارة لها أصل في القرآن الكريم
،في الآية 26 من سورة آل عمران " قل اللهم مالك الملك " . يعني بذلك : من له
ملك الدنيا والآخرة خالصاً دون غيره 3 .

لوحة رقم (8)

- 1 - نوع القطعة : نفيس خزفي .
- 2 - الموقع/المدينة: دمشق، سوريا
- 3 - مكان الحفظ :- المتحف
الوطني بدمشق.

4 - تاريخ القطعة : - 998 هـ /
1590 م .



1 - القلقشندي، ج3، 1914، ص ص 75-103 .

2 Ekhtiar - Soucek, Canby, 2011 . pp 299-300 . and Haidar .

3 - الطبري، ج 5، 2001، ص 302 .



- 5 - الرقم المتحفى للقطع :- ع 168 . 1
- 6 - نوع الخط :- خط الثلث العثماني .
- 7 - مضمون الخط :- تسجيلية ، دينية .
- 8 - النص :-

سجل على اللوح نص من ثلاثة أسطر بخط الثلث يقرأ على النحو التالي:
"حفيظ

رحمة المولى عليه كل حين

كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون".

كما سجل على اللوح سنة الصنع بالأرقام وتقرأ "998" .

9 - الوصف : - هذه القطعة نموذج من البلاط الخزفي، وهي عبارة عن لوح على شكل قوس مروسة. خلفية البلاطات الطرفية من اللون الأخضر التفاحي، والبلاطات الوسطى من اللون الأزرق الغامق. الزخارف النباتية والكأية ملونة بالأبيض ومحددة بخطوط سوداء رفيعة. التقنية المستعملة هي وضع اللون تحت الطلاء الزجاجي.

كان هذا اللوح يشكل أعلى نافذة في مدفن تابع لجامع مصطفى لالا باشا في دمشق 2، وكانت النافذة تطل على مقبرة . الفراغات بين كلمات النص مليئة بالزخارف النباتية الدقيقة. ورسومات الأنواع العديدة من الزهور التي تتمايل بالنسيم تدل على استيعاب الفن الإسلامي للتأثير الصيني. أما اختيار خط الثلث لكأبة

¹ - <https://exhibitions.museumwnf.org/>

² - لا لا كارا مصطفى باشا (1500-1580 م) هو قائد عسكري وصدر أعظم عثماني . كان اللالا ألباني أو بوسني الأصل . وصل إلى رتبة بيلر بي في دمشق الشام . كان قائد للقوات العثمانية خلال حصر مالطة ، وفي فتح قبرص وجورجيا . لقب بـ " لا لا " وهي كلمة تركية تعني المربي ، دفن بدمشق بمدفنه بسوق السنانية هو وحيدة خليل مردم بك ، وهناك جامعان باسمه واحد في دمشق والآخر بقبرص . [لا لا مصطفى باشا - موسوعة عارف 14/7/2025](#)



النص، فلأنه خط مناسب لزخرفة الخزف إذ أن مقاييسه كبيرة وأشكال أحرفه معوجة تسمح بالتفنن في الرسم 1 .

10 - شكل الحرف

حرف الألف :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذت بالصورة المفردة " المولي ،إلا ،الحكم ،إليه " .

وورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " هالك " 2 .

حرف التاء :- ورد بصورته المركبة المبتدأ بكلمة " ترجعون " .

حرف الجيم وأخواتها :- وردت بالصورة المركبة بصورتين .

الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأ بكلمات " حفيظ ،حين " .

الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المتوسطة بكلمات " رحمة ،وجهه ،الحكم ،ترجعون " .

حرف الراء :- ورد بصورته المفردة المبتدأ بكلمة " رحمة " بينما ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " ترجعون " .

حرف الشين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " شئ " .

حرف الظاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " حفيظ " .

حرف العين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " عليه " ،ووردت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " ترجعون " .

حرف الفاء :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " حفيظ " .

حرف الكاف :- ورد حرف الكاف بصورته المركبة بثلاث صورة .

الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأ بكلمة " كل " .

¹ - <https://exhibitions.museumwnf.org/>

² - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62- 63 .



الصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمة " الحكم " .
الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة بكلمة " هالك " .
حرف اللام :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمات " المولي ،الحكم ،إليه " ،والصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمات " المولي ،عليه ،هالك " ،ونفذت بالصورة الثالثة المركبة المطرفة بكلمة " كل " .
حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " رحمة ،المولي " والصورة الثانية المركبة المطرفة بكلمة " الحكم " .
حرف الواو :- ورد بالصورة المفردة كحرف عطف بكلمة " وإليه " كما ورد بكلمة " وجهه " وبالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " المولي ،ترجعون " .
حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " هالك " ،ونفذ بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " وجهه " ،بينما جاءت بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " رحمة ،عليه ،وجهه ،إليه ،له " .
حرف اللام ألف :- ورد بالصورة المفردة بكلمة " إلا " 1 .
حرف الياء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمات " حفيظ ،عليه ،حين " . وورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " المولي ،شيء " 2 .
11 - مضمون الكتابات :- آيات قرآنية :- " كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون 3 .

يقول تعالى ذكره : ولا تعبد يا محمد مع معبودك الذي له عبادة كل شيء معبودا آخر سواه. وقوله : لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ) . يقول : لا معبود تصلح له العبادة إلا الله الذي كل

1 - الفلشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص ، 65-101 .

2 - الفلشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص ، 101-103 .

3 - سورة القصص ، آية 88 .



شيء هالك إلا وجهه. واختلف في معنى قوله : ﴿إِلَّا وَجْهَهُ﴾ ؛ فقال بعضهم : معناه : كلُّ شيءٍ هالك إلا هو. وقال آخرون : معنى ذلك : إلا ما أريد به وجهه . وقوله : لَهُ الْحُكْمُ . يقول : له الحكم بين خلقه ، دون غيره ، ليس لأحد غيره معه فيهم حكم ، ﴿وَالِيَهُ تَرْجَعُونَ﴾ . يقول : وإليه تُردُّون من بعد مماتكم ، فيقضي بينكم بالعدل ، فيجازى مؤمنكم جزاءهم ، وكفاركم ما وعدهم 1 .

هذا النفيس الخزي كان بالنافذة المطلة علي قبر مصطفى لالا باشا وقد تم اختيار الآية في سياق وقفي جنازي يوحى بتذكير الناس بالموت حيث تحث علي التقرب إلي الله .

ثانياً:- الدراسة التحليلية

أولاً :- أنواع الخطوط

فيما يلي عرض لأنواع الخطوط موضوع الدراسة ، فمعظم التحف قد كتب عليها نوعين من الخطوط العربية هو الخط الكوفي وخط الثلث .

أولاً :- الخط الكوفي

هو أصل الخط العربي وأقدمه ، وقد غلب عليه الطابع الهندسي للحرف ، ويرى بعض الباحثين أنه خط جاف ، قليل المرونة لكنه جميل الحركة ، يميل إلي التناسق والاستقامة ، وبلغ هذا الخط مبلغاً جيداً من الجودة والأتقان الابتكار ، خاصة في زمن الأمام علي كرم الله وجهه ، إذ ظهرت منه أنواع كالکوفي التذکاري والکوفي اللين وکوفي المصحف ، وقد توجهت العناية إلي العناية في إجادته في العصر العباسي ، حيث اتقنوا الأجادة في الرسم وأدخلت عليه ابتكارات وتحسينات متناغمة مع

1 - الطبري ، 2001 ، ج 18 ، صص 354-355 .



الزخرفة المتداخلة معه والمحيطة به : الهندسية منه والنباتية ، حيث أصبح الخط الكوفي عنصراً زخرفياً يدل على مهارة الأبداع والأبتكار .

كان الخط الكوفي بسيطاً في مبدأ أمره ، لا تويق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين حروفه ومع ذلك كله ، فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من فن زخرفي رصين وهادئ . وقد ظل الخط الكوفي بأصالته صورة للفن الإسلامي ، وأحد أوجه الأبداع فيه وقد فتح هذا الخط الباب واسعاً لنماذج أخرى مشتقة منه ، فأصبح له فروع يمكن أن تعد خطوطاً جديدة 1 .

٢ - الكوفي المورق : وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القاعة وحروفه المستقلة ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال . 2

3 - الكوفي ذو الأرضية النباتية (الكوفي المخمل) : وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الإفريز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك 3.

4- الكوفي المضفور : ميزته الشكلية واضحة في الضفائر المصنوعة على شاكلة أفرع متداخلة ومضافة على حروفه العمودية والقائمة أو نابعة منها بحسب فكرة التضفير وتنوعها اللاحدود. ومن الأمثلة البارزة عليه تلك الكتابات الكوفية المضفورة على جدران مدرسة (قرة) (تاي في قونية / تركيا، التي تعود إلى القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي 4 .

1 - الألوسي، 2008، ص 41 .

2 - جمعة، 1969، ص 45 .

3 - الجبوري، 1994، ص 121 .

4 - حنش، 2008، ص ص 84-85 .



5- الكوفي الهندسي :- ويمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا، أساسه هندسي بحت، ولا تزال نشأته غامضة. وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب (الطابوق المختلف في العراق وغيرها وقد شاع في المساجد، ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية المثلثة أو المسدسة أو المثلثية أو المستديرة والنوع في مجموعة زخرفية بحت، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ولقد تطور الخط الكوفي وتمشى في التحسين حتى أصبح له جمال خاص وروعة بديعة، والخط الكوفي كتب به منذ القرون الأولى فمن الكتاب من قسمه حسب العصور فقالوا: (كوفي القرن الأول وكوفي القرن الثاني وكوفي القرن الثالث) ومنهم من قسمه حسب المكان فيقولون الكوفي الشامي والبغدادي والموصلية، وبعضهم أسماء بالكوفي الفاطمي والأيوبي والحديث 1 .

ويعتبر الخط الكوفي مظهراً من مظاهر جمال الفنون العربية وقد تبارى الكتاب في تحسينه والتفنن في زخرفة حروفه لأن الفنان العربي والمسلم وجد فيها المرونة والمطاوعة وتقبل التمشي من شكل جميل الى شكل أجمل ومن حسن إلى أحسن باتساق جمالي . والكتابات الكوفية غنية الأشكال وظلت من عملة في المنشآت المعمارية وظهرت على الرخام والخشب وعلى السكوك النقدية وفي كثير من الفنون التطبيقية 2 .

ثانياً : خط الثلث

سمى بالثلث، لأنه يكتب بقلم يبرى رأسه بمبرد يساوي ثلث عرض القلم الذي يكتب به الخط الجليل، كما أنه أصغر أيضاً من الطومار، فمساحة عرضه ثلث عرض خط الطومار الذي يبلغ عرضه أربعة وعشرين شعرة من شعر حيوان (البرذون) ويعتبر الثلث أم الخطوط العربية بجماله وسيطرته على باقي أنواع الخطوط، فكان المنهل

1 - الجبوري، 1998، ص 52 .

2 - الجبوري، 1998، ص 52 .



الأساسي لأنواع كثيرة من الخطوط العربية ولا يعد المتمرس في فن الخط خطاطا إلا إذا أتقن قواعده.

يكتب خط الثلث بقلم من البوص عرض سمك قطته من (٤:٣) (مم) تقريبا وإذا كتب هذا الخط بقلم عرض قطته سميك، فيعرف حينئذ بالثلث الممثلة أو (السميك ويطلق عليه في التركية مصطلح الممثلة (Tokça / أما إذا كتب بقلم عرض قطته دقيق، فيعرف عندئذ بالثلث الخفي (Sulis Hafi) . يعرف خط الثلث بأم الخطوط، حيث استنبطت منه أنواع كثيرة من الخطوط، وهو من أصعب الخطوط من حيث القواعد والموازن، قيل إنه استنبط من القلم الرياسي، وقيل استنبط من خط النسخ الكبير، الذي كان يكتب به على الطومار¹ .

وقد رسم خط الثلث قديما علي صورتين : صورة المحقق وصورة المطلق . أما الثلث المحقق فهو : ما تحققت حروفه وقيدت بالنسبة الفاضلة وأصبحت مفرودة علي السطر مع تراحم الحروف فاستتبع ذلك رسم بعض الحروف مرسله مثل الراء والواو وما علي شكلتهما أما الثلث المطلق فهو : الذي لم ترسم حروفه محققة وأصبحت حرة دون التقيد ببعض النسب مثل طول الالف أو سمك بعض أجزاء من الحروف ،وبذلك أصبحت كلمتا المحقق والمطلق صفات لخط الثلث لا أسماء لانواعه .

أما أنواع الثلث فهي : الثلث وثقيل الثلث والنصف الثلثان . فثلاثا خفيف الثلث خطوطه الرأسية علي أرتفع خمس نقط بعرض نفس القلم ،بينما ثقل الثلث فارتفع خطوطه الرأسية سبع نقط وهكذا ومن هنا يتضح لنا الفروق بين الصفات والأسماء والنصف والثلثان اطول قليلا هذا غير الكوفي المحقق والكوفي المطلق .

¹ - حسنين، 2015، ص 32 .



جاء في الفهرست لابن النديم ان الخط تطور بانتشار استخدام الورق ولذلك سمي وراقي، وكان قد ظهر أولاً في العراق لذلك سمي (عراقي) ولما كتب علي مسوي عالي من الجودة سمي محققاً . ويقول : أن القرن الثاني الهجري هو الزمن المعقول لظهور هذا الخط في العراق ، وكانت الكتابة ناشئة بوجه عام . 1

ويقول الاتراك : ان قلم الثلث المحقق اختفي في القرن الثاني عشر الهجري ولم يبق منها سوي بسملة التي أخذ الاتراك يطلقون عليها بسملة الريحان وهذا دليل علي أن كلمة المحقق انقلبت عندهم من صفة إلي رسم ، لنوع من الخط قيل أنه أختفي : فكيف يختفي الثلث المحقق المفرد علي السطر فلو أختفي لأختفي الثلث نفسه - هذا من جهة - ومن جهة أخرى سميت بسملة الثلث المحقق ببسملة الريحان عندهم فاتخذ الثلث لنفسه أسماً آخر عند الريحان الذي أطلقه الريحان حالياً علي البسملة المحققة 2 .

ثانياً : أسلوب رسم الحرف

أما عن هيئة كل حرف من الحروف العربية في التنفيذ فإن لكل حرف حالتان في الكلمة:

الحالة الأولى: أن يكون الحرف مفرداً أي لا يتصل به أي حرف آخر.
الحالة الثانية : أن يكون الحرف مركباً في تكوين الكلمة أي يتصل به حرف آخر وهذه الحالة بدورها تنقسم ثلاث صور للحرف الواحد
الصورة الأولى : أن يكون الحرف مركباً مبتدأ وهي الصورة التي يقع فيها الحرف في بداية الكلمة ويتصل بحرف آخر يكون تالي له . وهذه الصورة لها بعض الإستثناءات

1 - حمودة ، 2000 ص ص 148، 150 .

2 - حمودة ، 2000 ص 150 .



مثل حروف الألف والذال والراء والزاي والواو فهذه الحروف لا يمكن أن تتصل بها حروف من بعدها.

الصورة الثانية : وهي التي يقع فيها الحرف في وسط الكلمة ويتصل بها حرفان يكون أحدهما واقع قبل الحرف والآخر واقع بعده وهو الأمر الذي لا يتفق أيضاً مع حروف الألف والذال والراء والزاي والواو .

الصورة الثالثة : وهي التي يقع فيها الحرف في نهاية الكلمة ويتصل بحرف آخر يكون سابق عليه. بذلك يكون لكل حرف أربع صور مختلفة على أساس أن الحالة المفردة للحرف تمثل صورة من صور الحرف التي يكون فيها في حالة مفردة تماماً .
أولاً: أسلوب رسم الخط الكوفي

أما القواعد التي وضعت لمقاييس الحروف فالملاحظ أن الخط الكوفي لم يخضع خضوعاً تاماً لمقاييس معينة نستطيع إرجاع الحروف فيها لقاعدة ثابتة مثلما حدث مع الخطوط اللينة ولكن نال الخط الكوفي المكانة الزخرفية التي وصل إليها بفضل تكوينه الهندسي حيث أنه يتكون من قوائم ترتكز عمودية أو شبه عمودية على قاعدة تمتد أفقية على مستوى سطر الكتابة مما جعل الكتابة تبدو كشريط زخرفي له جماله الخاص وعلى الرغم مما في هذا الخط من الجمود والجفاف إلا أنه دخل في مرحلة الإرتقاء فأدخل عليه بعض الترطيب الذي خفف من شدة جفافه وهذا الترطيب يدخل بدرجات متفاوتة في عراقات الراء والنون والواو والياء كما يدخل في تلويز الصاد والطاء وهامة العين ورأس الفاء والواو وتدوير الهاء والميم 1

ثانياً :- أسلوب رسم خط الثلث

1 - أبو شنب، 2007، ص ص 120-121 .



بإضافة قلم إلى الثلث ، ويقال فيه الثلث بحذف المضاف وهو الذي يكتب به في قطع الثلثين وقد تقدم اختلاف الكتاب في نسبته هل هو باعتبار التقوير والبسط أو باعتبار أنه ثلث مساحة الطومار، من حيث إن عرض الطومار أربع وعشرون شعرة من شعر البردون، وعرض الثلث ثمان شعرات وهي الثلث من ذلك، وقطة هذا القلم محترفة : لأنه يحتاج فيه إلى تشعيرات لا تتأق إلا بحرف القلم، وهو إلى التقوير أميل منه إلى البسط، بخلاف المحقق على ما سيأتى ذكره، والترويس فيه لازم .

وقد ذكر المولى زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته : أنه يروس فيه من الحروف الألف المفردة، والجيم وأختاها، والطاء، والكاف المجموعة، واللام المفردة، والسنة المبتدأة ، وعقده من الصاد وأختها ، والطاء وأختها ، والعين وأختها، والفاء، والقاف، والميم، والهاء، والواو، واللام ألف المحققة كلها مفتحة لا يجوز فيها الطمس بحال 1.

ثالثاً :- أثر التباين اللوني كعنصر بصري

1- الفن البصري

يعتمد كلياً على خلق نسق من الأشكال اللونية المتضادة والمتباينة والمتفاعلة ، واستغلال التناقض بين الدرجات اللونية من خلال استعمال التجميعات اللونية المتعددة . وتعتمد الفنون البصرية أساساً على التضاد اللوني والتباين فضلاً عن التدرج في اللون لتنظيمها والتأكيد على خلق بؤر بصرية تعمل كنقاط جذب للانتباه مستغلة موضوع التناقض بين الدرجات اللونية لإيهام بصر المتلقي بالحركة والتحريك 2 .

1 - القلقشندي، ج 3، 1914، ص 62 .

2 - الربيعي، 2010، ص 11 .



2 - الإدراك Perception :

يعرف الإدراك بأنه " عملية تنظيم أو تفسير المعطيات الحسية التي تصلنا لزيادة وعينا بما يحيط بنا وبذواتنا ، فالإدراك يشمل التفسير وهذا لا يتضمنه الإحساس . وهناك تصور إن الإدراك يعكس الحقيقة بدقة ولكنه " الإدراك ليس بمرآة ، فأولا : الحواس البشرية لا تستجيب إلى الكثير من المظاهر التي تحيط منا - فمثلا لا يمكننا رؤية جزئيات المادة منفردة ، أو أشعة أكس ، ثانياً يدرك الإنسان أحياناً مشيرات غير موجودة - ثالثا يعتبر الإدراك البشري على التوقعات والدوافع والخبرات السابقة" .

لذا فإن عملية الإدراك والتعامل مع المدركات يتأثر بالخبرات ونوع الثقافة فضلاً عن أنه قدرة معرفية ترتبط بعدة جوانب منها الانتباه والتركيز والوعي والذاكرة والحواس. ويجب أن تمر المعلومات مباشرة خلال العقل قبل القيام بأي فعل تجاهها 1 .

3 - الإدراك البصري Visual Perception

نتوقف عملية الإدراك البصري على ما يحدثه الشيء المدرك من إثارة وتنبيه للفرد المشاهد فتحدث الإستجابة للمدركات أو المثيرات البصرية المختلفة من خلال التفاعل بين الإحساس والعقل والشيء المدرك. وتتم عملية الإدراك البصري للمشاهد بعدة عوامل تبدأ بالنظرة الكلية الإجمالية للشيء المدرك ، ثم الأجزاء التي يتكون منها هذا الشيء وذلك لإدراك العلاقات التي تربط الأجزاء ببعضها لتبدو كلاً متكاملًا.

¹ - عبد الرازق ، 2001، ص 115 .



ونتيجة الأبحاث العديدة التي قام بها الجشطلتيون في مجال الإدراك البصري تم التوصل إلى بعض النتائج التي تؤثر في تنظيم المجال البصري الخارجي، وتتمثل في الآتي:

- 1 - الإدراك البصري يعتبر إدراك شكل على أرضية ويوجد عدد من القواعد التي تساعد المشاهد على تمييز كل من الشكل والأرضية.
 - 2 - أن الإدراك البصري يكون إدراكاً كلياً لصيغ كاملة، والعقل لا يدرك الجزئيات، وإذا تعرض لها أكملها تلقائياً 1 .
 - 3 - عند الإدراك يميل عقل المشاهد إلى العناصر المرتبطة التي تحوي نوعاً من التنظيم، ولا يميل إلى العناصر المتنافرة، ويعتمد في ذلك على بعض قوانين التنظيم كالتقارب التشابه، الحدود الجيدة، المصير المشترك.
 - 4 - أن الإدراك لا يعتمد فقط على الجهاز البصري، ولكن المخ يلعب دوراً فعالاً في عملية الإدراك، حيث أن الإدراك العقلي يؤثر في الرؤية وفي عملية الإبصار، وأن ما يدركه المشاهد بصرياً هو ما يسمح العقل بإدراكه فقط، بمعنى أنه ليس كل ما يقع على بصرنا ندركه 2 .
 - 4 - الإدراك البصري للنقش الكتابي
- من خلال حركة العين ودور العقل في الإدراك البصري فإن عملية الإدراك البصري تقوم على عاملين أساسيين هما جهاز الإبصار (العين) والمجال المرئي وإذا كان المجال المرئي هو النقش الكتابي فإننا ندرك كلمات النقش وهي (الشكل) حيث تبادل مع الأرضية من خلال طريقة الحفر البارز أو الغائر أو اختلاف لون الكتابة عن لون الأرضية وغيرها، وبالتالي فإن التبادل بين الشكل والأرضية أو

1 - الكاشف ، 2000 ، ص 35 .

2 - الكاشف ، 2000 ، ص 35 .



وجود النقش على هيئة شكل وأرضية وسيلة لجذب انتباه العين لتري النفس ثم القراءة ليحدث الإدراك العقلي له من خلال الخبرات السابقة لدي القارئ سواء المعاصر أو اللاحق.

ويتكون أي عمل فني من عناصر أساسية يطلق عليها العناصر البصرية، وهذه العناصر هي إحدى أهم الوسائل التي تساعد على فهم وإدراك العمل الفني، وذلك من خلال عملية الاستبصار لأجزاء العمل الفني بهدف ربطها مع بعضها البعض والعناصر الرئيسة لإدراك العمل الفني 1 .

5 - اللون كوسيلة اتصال

اللون في مجالات الإتصال البصري هو العنصر الحسي والنفسي الفعال بين المرسل والمستقبل، حيث يعتمد على اللون اعتمادا مباشرا للإثارة والجذب والتأثير وتحمل المعنى والمغزى الفكري والجمالي في المجتمع. ولا سيما تبرز القيمة الرمزية للون وارتباطها الوثيق والمباشر بمضمون العمل المصمم 2 .

6 - التباين اللوني

جاء تعريف اللون بأنه "التأثير الناتج من تفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكية العين، والإحساس باللون وإدراكه عقليا حسب خبرة المتلقي". ويعد اللون الخاصية التي تميز الأشكال وتوضحها في البيئة، ومن عناصر البناء المهمة في التصميم وبواسطته يتم إدراك باقي العناصر، وتجعله أكثر تشويقا وأكثر تعبيرا، ومن خلاله تنمو العلاقات التي تجعل من الفن البصري مترابطا ومؤسسا في الوقت نفسه ناتجا بإيهاام الحركة. "ويحدث إدراك اللون عندما يعكس جسما ما أشعة

1 - عبد الله، 2019، ص 616 .

2 - - عبد الرازق، 2001، ص ص 158- 189 .



الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤثرة على العصب البصري محدثة إحساسا بالضوء واللون في الدماغ" 1 .

7 - التباين اللوني في الفن البصري

1- جذب انتباه المتلقي من خلال التباين والتضاد والتدرج في اللون.

2 - إبراز والسيادة لتوجيه بصر المتلقي نحوها.

3 - الإحساس بالعمق والحركة على السواء 2 .

1 - التباين هو تعبير عن الاختلاف بين شيئين أو أكثر، والتباين اللوني هو الزيادة في درجة الاختلاف بين لونين أو أكثر ويساعد هذا على جذب الانتباه وتحقيق إحساساً قوياً لدى المتلقي.

٢ - التضاد: "هو الجمع بين الشيء ونقيضه، أما التضاد اللوني فهو التعارض بين الألوان المستخدمة داخل تصميم النقش الكتابي مثل التضاد بين الظل والنور أو اللون الحار والبارد أو الفاتح والداكن 3 .

8 - أشهر ألوان الخزف العثماني

تلعب الألوان دوراً هاماً في تاريخ الخزف التركي، فهي تساعد في كثير من الأحيان على تأريخ بعض القطع غير المؤرخة ، وذلك لأن كل فترة من فترات العهد العثماني كان يمتاز خزفها بألوان معينة . فيمتاز خزف القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، باحتوائه على اللون الأصفر والبني والأرجواني ، هذا إلى جانب اللون الأزرق بدرجاته الفاتح والداكن ، والأخضر الزبيني . وفي أوائل القرن السادس عشر اختفى اللون الأصفر والبني ، واقتصرت الزخرفة على اللون الأزرق بدرجاته مع الحدود السوداء والخضراء . وعند منتصف القرن السادس عشر بدأ يظهر

1 - ضاحي ، 2023 ، ص 367 .

2 - الربيعي ، 2010 ، ص ص 5- 6 .

3 - علي ، 2019 ، ص 652 .



اللون الأحمر الطماطمي (Amenian bole) الذي يعتبر من أهم مميزات الخزف التركي ، وعلى ذلك فإن وجود اللون الأحمر على قطعة من الخزف ، يجعلنا نحكم عليها في اطمئنان ، بأنها ليست من صناعة القرن الخامس عشر ولا الربع الأول من القرن السادس عشر ، ولكن ليس معنى هذا ، أن عدم وجود اللون الأحمر على بعض القطع ينفي نسبتها إلى القرن السادس عشر . وقد استمر وجود اللون الأحمر على الخزف التركي حتى القرن التاسع عشر ، إلا أنه فقد رونقه وبهاءه ، منذ القرن السابع عشر ، وأصبح لونه يميل إلى البني الفاتح 1 .

9 - اللون الأزرق في الخزف و الفنون العثمانية

استخدم الفنان العثماني اللون الأزرق بكثرة على تحفه الخزفية، فاللون الأزرق يعتبر سيد الألوان فهو اللون المفضل لدى الكثير، ويعد اللون الأزرق من الألوان الأساسية التي لا يمكن أن تنتج عن خلط لونين وهي متوفرة بطبيعتها ومنها تنتج جميع الألوان الأخرى، وبذلك فقد حاول الفنان العثماني المبدع محاكات الألوان الموجودة في الطبيعة، وهكذا استطاع الفنان العثماني أن يعبر عن إحساسه ومشاعره التي مزجها بالطبيعة من حوله كما استطاع أن يخرج ذلك في منتجاته الخزفية التي كان أغلبها أواني يستعملها في حياته اليومية أو كانت بلاطات من القاشاني يزين بها الجدران داخل المساجد والمنازل 2 .

لقد برع الفنان العثماني في إبراز جمال اللون الأزرق على منتجاته الخزفية والتفريق بين درجاتها ومراعات التآلفات الدقيقة والتباينات في درجات اللون والتي لا يشعر بها إلا من أوتي إرهاباً في الحس والقدرة على ابتكار النظم اللونية الفاتنة فنجد أنه يستخدم اللون الأزرق بدرجاته كالفيروزي والتركوازي والأزرق الكوبالي

1 - ماهر، 1977، ص 64 .

22 - النحاس، 2016، ص ص 170- 171 .



والأزرق الفاتح والأزرق الداكن) (، وعادة ما كان يراعى أن تكون الألوان متناسقة ومتناسبة بحيث تعطى انطباعاً مقبولاً عند الأفراد ويقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني واجتلاء التناسب في الموجودات الطبيعية ويعتبر التناسب والتناسق مهماً جداً في العمل الفني الواحد؛ لأنه ركن من أركان جمال تلك التحف الخزفية 1 .

10- دور التباين اللوني في الفن البصري

- 1 - لم تكتسب عناصر الفن البصري تنوعاتها وتناقضاتها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون الذي يتم بواسطته إدراك العناصر البنائية الأخرى .
- 2 - يؤثر التباين اللوني بشكل كبير على الجذب البصري ، حيث يساعد في إبراز النص وجذب الانتباه إلى النص .
- 3 - التباين اللوني هو من أولى مظاهر تحريك الهيئة وإدراكها في الفن البصري كونه يسهم في إبراز وخفوت لون على حساب لون آخر.
- 4 - استخدام المساحات والبنى اللونية في الفنون البصرية ينتج عنها نوع من الحوار بين الألوان الحارة (المتقدمة) والألوان الباردة (المتراجعة) مؤسسة ناتجا بالعمق والحركة.
- 5 - إن تباين الألوان من خلال قيمتها الضوئية وشدتها تؤدي إلى الإيهام باقتراب ألوان معينة إلى بصر المتلقي وارتداد ألوان أخرى باتجاه العمق . لتولد الإيهام بالعمق والحركة داخل فضاء التصميم .

¹ - النحاس ، 2016 ، ص ص 170-171 .



6 - إن حالة التضاد اللوني الحاصلة بين (الأسود والأبيض) يمكن أن تتحول إلى حالة منسجمة بواسطة خطوات متصلة ومستمرة بين الأسود والأبيض وبصورة متدرجة لتوهم بالحركة.

7 - يؤدي التضاد اللوني دورا كبيرا في تغيير المساحات والأحجام وحالاته متنوعة فيمكن أن يتحقق بالكنه أو بالظل والضوء أو من خلال تكامل الألوان وتضادها.

8 - يعد التدرج اللوني في الفن البصري عملية انتقالية تدريجية تسهل على المتلقي التوغل وبدرجات متفاوتة داخل مساحته الفضائية ليوهم بالحركة¹.

11 - أثر التباين اللوني في التحف موضوع الدراسة

أستخدم في التحف موضوع الدراسة ألوان مختلفة من أهم الألوان المستخدمة في الفنون العثمانية فنجد .

1- لوحة رقم (1) التباين اللوني بهذا الطبق يتمثل في التضاد بين اللونين الأزرق والأبيض حيث تبرز الزخارف البيضاء بوضوح علي السطح الأزرق الغامق ، مما يحقق عمق بصري . حيث تعد التحفة نموذجا مميّزا لتكامل الوظيفة الجمالية حيث يظهر الاستخدام الواضح للكلمات الزخرفية والنقوش النباتية الهندسية ضمن بناء بصري دقيق . فالطبق ، وإن بدا في ظاهره للعرض ، يحمل وظيفة رمزية تعكس القيم الثقافية والدينية من خلال العبارات المكتوبة التي تمثلت في عبارة فلسفية صوفية حيث شاعت كتابة العبارات الصوفية في العصر العثماني سواء علي التحف التطبيقية أو العمارة .

2- اللوحة رقم (2) ورد بها اللون الأزرق نفذ به جميع الزخارف بينما اللون الأبيض يشكل الأرضية كما نفذت به الكتابات ، فنجد اللون الأزرق الغالب علي

¹ - الربيعي 2010، ص 11 .



زخارف المشكاة بقوة علي الخلفية البيضاء يوضح التباين ثنائي اللون . تمثل التحفة تمازجاً فنياً لافتاً بين الوظيفة العملية والزينة البصرية . فن حيث الغرض الوظيفي صممت هذه القطعة للعرض كتحف زخرفية . وقد أستخدم الخط العربي كعنصر زخرفي بحت .

3- اللوحة رقم (3) نفذت باللونين الأزرق الفاتح والأبيض مثل المشكاة السابقة لكن نجد هنا اللون الأبيض الغالب علي تخلفية ولون للكتابات أكثر من المشكاة السابقة مما يضفي طابع بصري هادئ . تعكس التحفة مزيجاً فنياً وروحياً مع وظائفها الجمالية والرمزية ، إذ لم تكن مجرد هذه المشكاة مجرد أدوات وظيفية ، بل أدت دور تعبير رمزي من خلال الكتابات والنقوش ، والتأثير البصري الذي يخلقه التباين اللوني .

4- اللوحة رقم (4) نجد بها اللون الأزرق الغامق وهو من الألوان الباردة وهو المسيطر حيث نفذت به الزخارف كما أنه أيضاً وجد في الأشرطة تخلفية للنقوش الكتبية التي نفذت باللون الأبيض ، نفذ اللون الأبيض الناصع علي البدن والرقبة كلون خلفي لابرز الخطوط والزخارف . فنجد التباين بين اللونين الأزرق والأبيض قوي جدا . حيث يبرز التباين اللوني جمال النقوش والكتابات ويجعلها أكثر وضوحاً وجاذبية بصرية .

5 - لوحة رقم (5) نفذت الألوان بهذه المشكاة بشكل رائع حيث نفذ اللون الأزرق الغامق بها تخلفية للكتابات التي نفذت باللون الأبيض الناصع التي نفذت علي جميع أجزاء المشكاة بخط كبير يملأ بدن ورقبة المشكاة مع وجود ألوان أخرى في الزخارف البسيط و باللون الأحمر الطماطي واللون الأزرق اللبني ، وهذا التناغم بين الألوان خلق تباين لوني رائع حيث أبرز الكتابات والنقوش عليها .



6 - لوحة رقم (6) نجد بها لونين فقط الأزرق تكلفية والأبيض نفذت بها الزخارف الكتبية بكامل أجزاء المشكاة وهو ما أعطي جذب بصري رائع للمشكاة حيث الاختلاف الواضح بين اللون الأزرق الداكن للخلفية واللون الأبيض للنصوص الكتبية أعطي تباين لوني عالي أبرز الخط وجعله بارزاً وواضحاً .

7 - لوحة رقم (7) نفذت الكتابات التي ملئت كامل أجزاء المشكاة باللون الأزرق الغامق علي مهاد من الزخارف النباتية الرقيقة باللون الأزرق اللبني علي خلفية بيضاء مما أحدث تدرج لوني وقد أعطي هذا التدرج اللوني توجه بصري رائع للمشكاة .

8 - اللوحة رقم (8) نفذ باللوح الألوان " الأزرق الفاتح والغامق ، الأخضر ، الأبيض " حيث تظهر درجات مختلفة من اللون الأزرق حيث الأزرق الغامق علي الحواف والفاتح في خلفية اللوح ، كما نجد اللون الأبيض كلون للزخارف النباتية علي خلفية خضراء وإيضاً كتبت به الزخارف الكتبية مما يخلق تباين عالي مع الخلفية الزرقاء الغامقة .
النتائج

1 - قدمت الدراسة وصف لكتابات لتسع من التحف الخزفية العثمانية من حيث الشكل .

2 - تحليل مضمون الكتابات الموجودة علي التحف الخزفية الموجودة بمتاحف مختلفة .

3 - تناولت الدراسة دور الألوان وتأثيره كعامل جذب بصري ، حيث تعد من أقوى العناصر البصرية المؤثرة في إدراك النقش الكتابي .



- 4 - بينت الدراسة تحليل دور الألوان كعامل جذب بصري في النقوش الكتابية حيث تساعد في إبراز النص وتوجيه النظر إليه .
- 5 - قدمت الدراسة النقوش الكتابية علي نماذج من التحف الخزفية العثمانية حيث نجد معظم العبارات مكتوبة بخطوط جميلة باللون الأزرق علي خلفية بيضاء أو العكس وهذا التباين اللوني يبرز النقش ويجعله محط الأنظار .
- 6 - أوضحت الدراسة شرح للألوان العثمانية التي تتميزها الحرف العثماني وخصوصاً اللون الأزرق .
- 7 - أثبتت الدراسة أنا الألوان في النقوش الكتابية علي الخزف العثماني ليست عنصر زخرفي فحسب ، بل عنصر بنائي يبرز الخط ويحدده بحيث يحدد النقش مما يخلق تباين بصري قوي يجب الانتباه للنص .

المصادر

القرآن الكريم

- أبي العباس أحمد بن علي القلقشندي ت (821 هـ) , (1914) ،صبح الأعشا في صناعة الإنشا، 14 جزءًا ،القاهرة ،المطبعة الأميرية .
- أبي جعفر محمد بن جرير الطبري ت 310 هـ , (2001) ،تفسير الطبري جامع البيان عن عن تأويل آي القرآن ,تحقيق (عبد الله ابن عبد المحسن التركي) ،25 جزء ،الطبعة الأولى، القاهرة ،دار هجر للطباعة والنشر والأعلان
- أبو زكريا محي الدين النووي ت 676 هـ , (2009) ،الأربعون النووية ،تحقيق (أنور بن أبي بكر الشنخي) ،الطبعة الأولى ،جدة ،دار المنهاج .



إسماعيل بن محمد الجراحي العجلوني ت 1162 هـ (2000) ، كشف الألباس ومزيل الألباس عما أشتهر من الأحاديث علي السنة الناس ، ، تحقيق (يوسف بن محمود بن الحاج أحمد) ، ج 2 ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، مكتبة العلم الحديثة .
الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي ت 774 هـ ، (1999) ، تحقيق (سامي بن محمد السلامة ، 8 أجزاء ، ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار طيبة للنشر والتوزيع .

الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد الطبراني ، ت 360 هـ (2008) ، الدعاء ، تحقيق (محمد سعيد بن محمد حسن البخاري) ، الطبعة الأولى ، الرياض ، مكتبة الرشد .

المراجع العربية

إبراهيم جمعة (1969) ، دراسة في تطور الكتابات الكوفية علي الأجرار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة (مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي) ، القاهرة ، دار الفكر العربي .
إدهام محمد حنش (2008) ، الخط العربي وحدود المصطلح الفني ، الطبعة الأولى الكويت ، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية .
حسن الباشا (1989) ، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، الدار الفنية للنشر والتوزيع .
حنان عبد الفتاح مطاوع (2010) ، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر .
ربيع حامد خليفة (2007) ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق .



سعاد ماهر (1977) ، الخزف التركي ، القاهرة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية
والمدرسية والوسائل التعليمية .

شوقي ضيف ، جمال مراد وآخرون (2004) ، المعجم الوسيط ، الطبعة الرابعة
، القاهرة ، مكتبة الشروق الدولية .

عادل الألوسي (2008) ، الخط العربي نشأته وتطوره ، القاهرة ، مكتبة الدار
العربية للكتاب .

عاصم رزق (2000) ، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، الطبعة
الأولى ، القاهرة ، مكتبة مدبولي .

محمود شكري الجبوري (1998) ، الخط العربي والزخرفة الإسلامية " قيم
ومفاهيم " ، دار الامل للنشر والتوزيع .

محمود عباس حمودة (2000) ، تطور الكتابة الخطية العربية (دراسة لأنواع
الخطوط ومجالات استخدامها) ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار نهضة الشرق .

يحيى وهيب الجبوري (1994) ، الخط والكتابة في الحضارة العربية ، الطبعة
الأولى ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي .

وليد سيد حسنين (2015) ، فن الخط العربي في المدرسة العثمانية ، القاهرة
، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الرسائل العلمية

السيد سعيد أبو شنب (2007) ، دراسة للنقوش الكتابية علي العمارة والفنون
الزخرفية في العصر الأيوبي في مصر (دراسة أثرية فنية) ، رسالة ماجستير ، قسم
الآثار الإسلامية ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة .



آيات منصور الهادي ،الكتابات علي التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات في العصر العثماني " دراسة فنية مقارنة " ،جامعة أسيوط ، كلية الآداب ، قسم الآثار ،شعبة الآثار الإسلامية ، 2021 .

جيهان فوزي أحمد عبد الرازق (2001) ،الدلالات الرمزية للون وأهميتها الوظيفية في التصميمات الزخرفية المعاصرة ،رسالة دكتوراه ،تخصص تصميم ،قسم التصميمات الزخرفية ، كلية التربية الفنية جامعة حلوان .
عبد الله أحمد عبد الله أحمد علي (2019) ،النقوش الكتابية علي الآثار المعمارية في القاهرة في عهد أسرة قلاوون (678 - 784 هـ / 1279 - 1382 م) " دراسة أثرية بصرية " ،رسالة ماجستير ،قسم الآثار الإسلامية ، كلية الآثار جامعة سوهاج .

محمد شمس الدين طلعت الكاشف (2000) ،الخداع البصري كمدخل لتحقيق أبعاد جمالية جديدة للمشغولة الخشبية ،(دكتوراه ،قسم الأشغال الفنية والتراث الشعبي ، كلية التربية الفنية ،جامعة حلوان .
هند علي علي (2012) ،الزخارف النباتية علي الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني ،(رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة)
رابعاً:- الدوريات

إيناس أحمد ضاحي (2023) ،القيم الجمالية والتعبيرية للألوان المتكاملة وتوظيفها في أعمال تصويرية معاصرة ،مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية ،مج 4 ،ع 2 .
رحاب محمد النحاس (2016) ،القيم الجمالية للون الأزرق السائد علي التحف الخزفية العثمانية دراسة في التراث والفنون الإسلامية ،مجلة الآداب للعلوم الاجتماعية جامعة الملك قايوس ،مج 7 ،ع 3 .



شيماء محمد عبد الرافع شرف الدين (2017) ،الكتابات العربية الزخرفية علي المشكاوات الخزفية بأزنيك (القرن العاشر - الحادي عشر الهجري / السادس عشر - السابع عشر الميلادي) ،مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية ،ع 71 ،ج 1 ،السعودية .

عباس جاسم الربيعي (2010) ،التباين اللوني ودوره في أظهر حركة الفن البصري ،مجلة نابو للبحوث والدراسات ،ع 5.

محمد محمد مرسي علي (2023) ،الكتابات المنفذة علي نماذج منتقاة من علب المرايا الإيرانية في العصر القاجاري ، مجلة كلية الآثار ،جامعة حلوان ، ع 26.

خامسا:-المراجع الأجنبية

Ekhtiar،M. D.،Soucek،P. P.،Canby،S. R.،& Haidar،N.

N. (2011). *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. Yale University Press.

Arole،Z. (2017). Osmanlı dönemi camilerinde çini kandiller [Tile lamps in Ottoman period mosques]. *Journal of Awareness*، 2 (4)،1-14.

سادساً :- الروابط

<https://islamic.museumnf.org5/7/2025>

www.iznik-art.com21/6/2025

www.britishmuseum.org

<https://exhibitions.museumwnf.org/>

<https://binbaz.org.sa/audios13/7/2025>

<https://islamweb.net/ar/library/content28/6/2025>

- <https://www.alburaq.net/>



Issue No1(2025), pp120-120



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

العنوان

أنواع الكهنة في مصر القديمة

علا عبد الحليم

وزارة السياحة

humanremanis@gmail.com

ملخص

لعب الكهنة في مصر القديمة دوراً محورياً في الحياة الدينية والاجتماعية، ولم يكن هذا الدور مقتصرًا على الرجال فقط، بل شمل النساء أيضًا، اللواتي غالباً ما كن يخدمن إلهاتهن. كان واجبهن الأساسي هو خدمة الإله المقيم في المعبد، والتصرف بالنيابة عن الملك الذي كان يُعتبر الكاهن الأكبر لجميع الآلهة.

تطور الكهنوت عبر العصور: ففي عصر الدولة القديمة، كان الكهنة يعملون بدوام جزئي، وغالباً ما كانوا يشغلون مناصب إدارية أخرى في الدولة. لكن في عصر الدولة الحديثة، أصبح الكهنوت مهنة متفرغة، وظهرت ألقاب جديدة مثل "الني الأول" أو "خادم الإله الأول" الذي كان يتمتع بنفوذ سياسي كبير، خاصة كهنة الإله آمون.

تعددت طوائف الكهنة وأدوارهم، ومن أبرزهم:

- **خادم الإله: (HmnTr)** وهو الكاهن الأعلى الذي كان يُسمح له بالدخول إلى قدس الأقداس لأداء الخدمة اليومية لتمثال المعبود من تطهير، وإلباس، وتزيين، وتقديم القرابين. كانت هذه الفئة تحظى بمكانة اجتماعية رفيعة.
- **المطهرون: (wabw)** كانت مهامهم أساسية ودينية تتعلق بالطهارة وصيانة المعبد. لم يكن مسموحاً لهم بدخول قدس الأقداس، وكانوا يتميزون برؤوسهم الخليقة.
- **الكهنة المرتلون: (Xryw-Hb)** اختصوا بترتيل الأناشيد والنصوص المقدسة خلال الطقوس والاحتفالات، وكانوا يُعتبرون ممارسين للسحر.

بجانب أدوارهم الدينية، اضطلع الكهنة بمسؤوليات أخرى هامة. فكانوا يشاركون في القضاء، حيث كانت المعابد تعمل كمحاكم إلهية تُصدر أحكامها عن طريق الوحي الإلهي الذي ينقله الكهنة. كما عملوا كحماة للعلم والمعرفة، حيث كانت "بيوت الحياة" في المعابد بمثابة مكتبات ومعاهد للتعليم العالي. في نهاية المطاف، كانت مهنة الكهنوت وراثية أو بالتعيين الملكي، وقد اكتسب الكهنة سلطة وثروة كبيرتين بمرور الوقت، مما جعلهم في بعض الأحيان ينافسون سلطة التاج الملكي نفسه.

• **الكلمات الدالة:** كهنة مصر القديمة

• التصنيف الهرمي للكهنة

• طوائف الكهنة

• الكهنوت في الدولة الحديثة

Abstract

The priesthood in ancient Egypt played a central role in religious and social life, a role open to both men and women, who often served their respective goddesses. Their primary duty was to care for the god residing in the temple, acting on behalf of the king who was considered the high priest of all deities.

The priesthood evolved over time. In the Old Kingdom, priests worked part-time, often holding other administrative positions. However, during the New Kingdom, the priesthood became a full-time profession. New titles emerged, such as the "First Prophet" or "First Servant of God," who wielded significant political influence, particularly the priests of the god Amun.

The priestly hierarchy included several key types:

- **The Servant of God (HmnTr):** The highest rank, permitted to enter the sanctuary to perform the daily service of the cult statue, which involved purification, dressing, anointing, and offering food. This class held a high social status.
- **The Purified Priests (wabw):** Their tasks were more basic and mundane, related to the purity and maintenance of the temple. They were not allowed to enter the inner sanctuary and were recognizable by their shaved heads.
- **The Lector Priests (Xryw-Hb):** Specialized in reciting hymns and sacred texts during rituals and festivals. They were considered masters of HkA (magic).

In addition to their religious duties, priests undertook other important responsibilities. They participated in the judiciary, where temples functioned as "divine courts" that issued judgments through divine oracles conveyed by the priests. They also acted as custodians of knowledge and science, as the "Houses of Life" in temples served as libraries and institutions for higher education. Ultimately, the

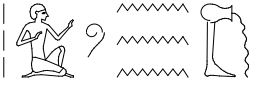
priesthood was often a hereditary or royally appointed position. Over time, priests accumulated immense wealth and power, at times rivaling the authority of the pharaoh himself.

Keywords

- Priests of Ancient Egypt
- Priestly Hierarchy
- Priesthood Orders
- New Kingdom Priesthood

مقدمة

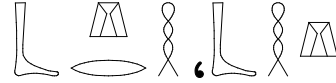
كان تصنيف الكهنة في مصر القديمة يختلف في كل عصر عن الآخر، إلا أن مؤسسة الكهانة تكونت في الدولة الحديثة من خمسة أنواع من الكهنة ينقسم كل نوع إلى أربع درجات هي: كاهن الإله، الأب الإلهي، كاهن التطهير، الكاهن المرتل. وكان هناك سبع طبقات كهنوتية متميزة، ثلاث طبقات أساسية وأربع طبقات متغيرة وغير ثابتة. وطوائف الكهنة كما في الجدول الآتي:-

م	الهيروغليفية	الترجمة الصوتية	الترجمة العربية
1		Hm nTr	خادم الإله
2		wabw	المُطهرون

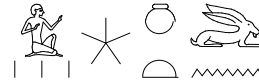
الأب الإلهي **It nTr** 3



الكهنة المرتلون **Xry Hb** 4



كهنة
الساعات (1) **wnwt** 5



الكاهن سم **sm** 6



• **Hm nTr**، خادم الإله.

لم يكن الملك يتدخل في تعيين كبار الكهنة إلا عندما يريد أن يكافئ أحد الكهنة وربما أحد موظفيه، وإلا عندما يرد مدفوعاً بأغراض سياسية داخلية أو يغير موازين القوى وخاصة بالنسبة للكهنة الأقوياء. وكان على رأس الكهنوت في كل معبد مصرى ما يُسمى بالكاهن الأكبر أو الكاهن الأول، وكانت تعنى هذه الكلمة خادم الإله ثم تطور معناها عبر العصور⁽²⁾، وقد تم ذكر وجودهم لأول مرة في القرن الأول الميلادي، وارتبط هؤلاء الكهنة في المقام الأول بالمعابد أكثر من طقوس الجنازات، حيث كانوا يؤدون الطقوس ويُعدّون القرابين ويشاركون في الأنشطة الاقتصادية للمعابد بما في ذلك صيانة ممتلكات المعابد. كانوا من بين العدد المحدود من الأشخاص

¹ (بيير مونتييه، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة من القرن الثالث عشر إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، ترجمة: عزيز مرقس منصور، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي، القاهرة، 1965، ص276.

² (محمد بيومي مهران، مصر والشرق الأدنى القديم "الحضارة المصرية القديمة"، الجزء الثاني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989، ص532-533.

الذين كان بإمكانهم الوصول إلى الأجزاء الداخلية من المعبد وإلى تمثال العبادة المخفي وهو المظهر الملموس للإله.⁽¹⁾

وقد كان لهذا الكاهن شخصية بارزة في المجتمع وان ارتبطت سلطته إلى حد كبير بالإله الذي يقوم على خدمته، وكان له أحياناً لقب خاص يشير إلى وظيفته الفعلية في خدمة الإله الذي ينتمي إليه.

وكان الكهنة الذكور يُعرفون بإسم Hm nTr ، والإناث يُطلق عليهم Hmt nTr .

وتعني خُدام الإله أو المعبود. وكان هناك تسلسل هرمي لرجال الدين على رأسهم Hm .

nTr tp ، خادِم الإله الأول. وهذه الطائفة من الكهنة من رتبة Hm nTr ، هم الذين كانوا يعملون على خدمة المعبود وأداء الطقوس اليومية من أعمال النظافة، وكساء، وتزيين، ويرأس

هذه التوعية من الكهنة من يحمل لقب imy-r Hmw nTr ، المشرف على كهنة

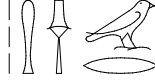
الإله، هذا بالإضافة إلى رتب أخرى كـ sHD  المفتش، Xrp  المدير.⁽²⁾

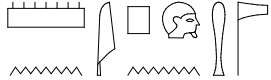
كما كان يحمل بعض الألقاب الأخرى، فقد كان الكاهن الأكبر لإله الشمس في عين شمس يسمى أعظم الرائن والذين يستطيع رؤية الإله، وقد دمج اللقبان في لقب واحد هو أعظم الرائن أمام طلعة الإله رع، ولقب الذي يرى سر السماء، ورئيس أسرار السماء. وكان في منف يسمى

¹⁾ Doxey.D, «Priesthood», Op.cit, p.69.

²⁾ أحمد عبدالقادر الدسوقي، عمال المجموعات الهرمية في الدولة القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية السياحة والفنادق، جامعة المنصورة، 2018، ص195.

الزعيم الأول للفنانين لأن بتاح في منف كان يتخذ صفة المسؤول عن الصناع والفنانين، وكانت شخصية خادم الإله مؤثرة في المجتمع ويرجعه أصل اللقب إلى فترة قديمة جداً.⁽¹⁾

وكان كبير رئيس كهنة المعبود بتاح في منف يحمل اللقب  - wr xrp(w) Hm(w)، رئيس الصناع أو الزعيم الأول للفنانين⁽²⁾، كما لو كان المعبد مصنعاً للمعبود وكان حامى الصناعات.

وكان الكاهن الأكبر للمعبود جحوتي في الأشمونين يحمل لقب  ، wr diw، كبير الخمسة في بيت (معبد) جحوتي، وقد كان رئيس كهنة آمون في طيبة يحمل لقب  tpy Hm-nTr n Imn، الكاهن الأعلى لآمون والذي كان له مكانة متميزة ودوراً بارزاً خلال فترة حكم الدولة الحديثة.⁽³⁾

وأحياناً ما كان القضاة يتقلدون منصب الكاهن الأكبر أو خادم الإله أو رئيس كهنة المعبودات من القضاة كانوا في الغالب من كهنة المعبودة ماعت⁽⁴⁾، وفي بعض المعابد كانت مناصب الكهنة الرسميين تشمل منصب رئيس الكهنة أو كما يسميه المصريون أنفسهم نواب الكهنة غير أن هذا المنصب كان يشغله رجل من غير رجال الدين وهو في الغالب حاكم المقاطعة⁽⁵⁾ فكان لهذا الحاكم

¹ خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص143.

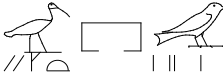
² Faulkner, A Concise Dictionary of Middle Kingdom, UK, 1991, p.64.

³ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة "الكهنوت والطقوس الدينية"، القاهرة، 2009، ص24.

⁴ (ماعت: هي إلهة الحق والعدل والنظام في الكون، تمثل بهيئة سيدة تعلو رأسها ريشة النعام رمز العدالة ممسكة بمفتاح الحياة (عنخ) في أحد يديها وتمسك في يدها الأخرى صولجان الحكم. وأحياناً يرمز لإلهة الحق والعدل بالريشة. وكانت الإلهة ماعت تمثل لدى قدماء المصريين العدل والحق والنظام الكوني والخلق الطيب ولهذا تتبوء ريشتها في محكمة الآخرة مركزاً مميزاً، حيث يقاس بالنسبة لريشة الحق معات وزن قلب الميت لمعرفة ما فعله الميت في دنياه من حياة صالحة سوية مستقيمة تتفق مع الماعت أم كان جباراً عصياً لا يؤتمن إليه كذاباً.

⁵ (حاكم الإقليم: كانت هناك تقسيمات إقليمية في مصر القديمة، وكان كل إقليم تحت حكم أمير.

السيادة السياسية والدينية في إقليمه. ولعل من الأسباب التي دفعت خدم الإله إلى هذه السياسة هو أنهم لمسوا طبيعة المصري التي تدفعه باستمرار ألا ينسى شيئاً مطلقاً، كما أن إختراعه للكتابة قد أكسبته ميزة مختلفة عن كل الشعوب الأخرى، ولكنه دفع ثمنها غالياً لأن كل مرحلة من مراحل تاريخه الطويل قد أنتجت له معتقدات دينية جديدة عاشت بجانب القديمة دون أن تؤثر عليها، وقد إزدادت المعتقدات الدينية، وقد كان الكهنة يتلقونها بسرور.⁽¹⁾

وفي آخر أيام الدولة القديمة نُقل أحد الملوك كل شيء إلهي وكل ما كان يقوم به الكاهنان إلى رجل يُدعى تيتي سابو كانت له ثقة كبيرة، وكان الكاهن الأكبر للإله تحوت يسمى عظيم الخمسة في بيت تحوت، وأيضاً كان هناك الوزير عنخ حاف ابن الملك سنفرو ووزير الملك خفرع ومهندس هرمه بالجيزة⁽²⁾ قد تقلد لقب كبير  Wr diw pr Dhwti، خمسة معبد جحوتي.⁽³⁾

وكان كاهن آمون الأول يُدعى الكاهن الأول للإله أو بعبارة اصح الخادم الأول للإله، كما كان يحمل نفس اللقب وهو الكاهن الأول لكل من الآلهة مين⁽⁴⁾ وحتحور. وكان من الممكن أن يتم اختيار كبير الكهنة من خدم بيت آمون أو من بين رجال البلاط أو كبار قواد الجيش.

¹ (أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة "نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة"، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر، مراجعة: محمد أنور شكرى، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص 27-28.

² Dodson, Aidan, and Hilton, Dyan, The complete royal families of ancient Egypt, UK, 2004, p.56.

³ Hassan, Selim, Excavations at Giza III, Egypt, 1941, Op. cit., p.265.

⁴ (الإله مين: بالمصرية القديمة ينطق منو، وهو إله مصري نشأت عبادته في عصور ما قبل الأسرات، وكان ممثلاً في العديد من الأشكال المختلفة، ولكن في أغلب الأحيان يصور في شكل ذكر بشري مع قضيبه المنتصب الذي كان يحمله في يده اليمنى وذراعه اليسرى مرتفعة تحمل منشأة، باسم خيم أو مين كان إله التكاثر والخصوبة، وكخنوم كان خالق كل شيء، صانع الآلهة والرجال كما كان يلقب، وكانت عبادته الأقوى في قفط وأخميم، حيث تكريماً له تم إقامة مهرجانات كبيرة للاحتفال بقدمه إليها في موكب شعبي مصحوب بتقديم للقرابين.

وكان رؤساء المعابد الكبرى في مصر يختارون عادة من أرقى الطبقات وكانوا في الدولة القديمة عادة من أبناء الملك أما في المقاطعات التي كانت تحت سلطة أمراءها المحليين فقد كان هؤلاء الأمراء في نفس الوقت هم رؤساء خدم الإله والكهنة الكبار.⁽¹⁾

ومن الملاحظ أن تلك الطبقة من الكهنة هم فقط الذين كانت يُسمح لهم بحضور كل الشعائر التي كانت تُقام للمعبود في قدس الأقداس⁽²⁾ داخل المعبد وهم أرقى درجات الكهنة ولهذا يُطلق عليهم مصطلح كبار الكهنة وليس هناك إصطلاح خاص في اللغة المصرية القديمة للتعريف بهذه الوظيفة⁽³⁾، وكان خادماً للمعبود الأول صاحب مكانة عالية يستمد قوته من قوة الإله الذي يقوم بخدمته وكان يحمل في بعض الأحيان اسماً خاصاً يرتبط بوظيفته المحددة التي كان يمارسها قديماً في عبادة الآلهة.

وكانت توجد فئات عديدة من الكهنة. وقد ذكر هيرودوت أنه "لا يقتصر كل إله على كاهن واحد، بل يخصص له العديد من الكهنة وأحدهم هو رئيس الكهنة"، والتنظيم الكهنوتي كان معقداً للغاية ويختلف من معبد إلى آخر⁽⁴⁾، وكانت كهنة المعبد تنقسم أحياناً ما تكون من أربعة

⁽¹⁾ محمد بيومي مهران، مصر والشرق الأدنى القديم، مرجع سابق، ص534.

⁽²⁾ قدس الأقداس: يعتبر أهم جزء من أجزاء المعبد، وهو مقصورة المعبد التي تعرف باسم "ست ورت" بمعنى العرش الكبير، وهو يطلق على عرش الملك حيث يقدم للمعبود شعائر التعبد والقربان، وتمثال المعبد الموضوع داخل العرش ويسمى الناووس، وكان يتم الحفاظ على تمثال المعبد باستخدام الناووس وكان يتناسب حجمه مع حجم التمثال، كما جعل وسط قدس الأقداس قاعدة ليستقر عليها الناووس أو الزورق المقدس الذي كان يستعمل في نقل المعبد وحمله في الأعياد والاحتفالات، وهو آخر ما يراه الزائر في المعبد وأول مبنى يُبنى به.

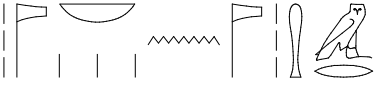
⁽³⁾ عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، مرجع سابق، ص22.

⁽⁴⁾ جونيفيف هوسون ودومينيك فاليل، الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الإمبراطورية الرومان، ترجمة: فؤاد الدهان، مراجعة: زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص310.

أقسام كل منها يخدم شهراً على التوالي وكان من واجبهم أن يؤديوا الخدمة الدينية ويعتنوا بالمعبد، وكانت هناك طبقتان رئيستان من الكهنة وهما كهنة الوعب المطهرون وكهنة حم نثر.⁽¹⁾

وقد نالت هذه الطائفة مكانة كبيرة في عصر الدولة القديمة وفي طيبة، وقد كانت شخصية خادم الإله من أهم الشخصيات الكبيرة في مصر وفي أون كما أن رئيس كهنة آتوم لقب بالنبي الكبير، أما الذي ينتمي إلى بتاح لقب برئيس الفنانين، وفي الأشمونين كان كبير الخمسة في معبد تحوت.

ومن الملاحظ أنه ظهرت ألقاب أخرى خاصة بالكاهن الأكبر ومنها لقب كاهن الشمال مرتين إحداها كانت في نقوش الوزير كاي والثانية في نقوش الوزير كاي نفر وكلاهما ينتمون إلى عصر الدولة القديمة، وحمل الموظف ني حب سد في الكاب في عهد الملك يبي الأول في الأسرة السادسة في عصر الدولة القديمة، ولم يظهر هذا اللقب مرة ثانية إلا في عهد الملك رمسيس الثاني في نقش الموظف مر نجم ولم يحمله غيره بعده وربما أن هناك عدد قليل من الأفراد حملوا لقب

رئيس كهنة الشمال والجنوب رئيس كهنة كل الآلهة  imy-r

Hmw-nTr n nbw nTrw، وربما أنه كان يقوم بنفس وظيفة خادم الإله.⁽²⁾

وقد حمل المدعو (سابو، إبي) أحد كبار رجال الدولة في عهد الملك تي عصر الأسرة الخامسة بعض الألقاب التي ترتبط بالكاهن الأكبر ومنها:-

Hm-nTr ram Axt-ra كاهن رع في أفق رع

Hm-nTr ra m st-ib ra كاهن رع في مكان رع المفضل

⁽¹⁾ (آلان شورتر، الحياة اليومية في مصر القديمة، ترجمة: نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة: محرم كمال، القاهرة، 1997، ص70.

⁽²⁾ (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1996، ص437.

Hm-nTr ptH	كاهن بتاح
Hm-nTr mAat m swt nbt	كاهن ماعت في كل الأماكن
Hm-nTr Hwt-Hr swt nbt	كاهن حتحور في كل الأماكن
Hm-nTr Hr m xnt wr	كاهن حورس في خنت ور
Hm-nTr skr m swt. f nbt	كاهن سكر في كل أماكنه. ⁽¹⁾
وقد حمل نفر سشم بتاح عهد الملكين تتى وببي الأول بعض الألقاب المرتبطة بكاهن الإله ومنها على سبيل المثال:-	
sHD Hm-nTr Dd-swt-tti	مفتش كهنة هرم تتى المسمى أماكن تتى الدائمة
Imy-r Hm (w)-nTr Dd-swt-tti	رئيس كهنة الملك تتى المسمى أماكن تتى دائمة
Imy-r Hmw-nTr mn-nfr mry-ra (ppy)	رئيس كهنة هرم الملك ببي الأول المسمى دام جميلاً. ⁽²⁾
وقد حمل مري من عصر الأسرة السادسة لقب كاهن رنتوت Hm-nTr rnnwt، كما حمل جفاوى من عهد الملك نى وسرع من ملوك الأسرة الخامسة لقب Hm-nTr ny-wsr-ra	

¹ (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية فى الألقاب الإدارية، ص291.

² (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية فى الألقاب الإدارية، ص297.

كاهن الملك نى وسرع. كما تقلد خع انبو من عهد الملكين نفرأير كارع، نى وسرع عصر الأسرة السادسة بعض الألقاب المتعلقة ومنها:-

Hm-nTr nfr-ir-kA-ra كاهن الملك نفرأير كارع

Hm-nTr ny-wsr-ra كاهن الملك نى وسرع

كما تقلد انبو كما أيضا بعض الألقاب المتعلقة أيضا ومنها:-

Hm-nTr ptH كاهن بتاح

Hm-nTr skr كاهن سكر

ومن الطبيعى أن تكون هناك أنواع متعددة من التقسيمات الفرعية للكهنة تبعاً للوظيفة التي يشغلونها، ولم تكن إدارة الأملاك الضخمة التي تملكها المعابد أقل المهام المخصصة لهم.

وخلال عصر الدولة القديمة غالباً ما حملت النساء ألقاباً كهنوتية وهى ممارسة برزت بشكل ملحوظ في عصر الدولة الوسطى، ثم عادت للظهور مؤخراً في العصر الوسيط الثالث. من بين الألقاب التي كانت شائعة بين نساء النخبة في عصر الدولة القديمة لقب ("خادمة الإله" أو "الكاهنة"). على الرغم من عدم تحديد أى كهنة خلال عصر الدولة القديمة إلا أن برديات أبو صير تشير إلى أن النساء كنّ يؤدين بعض واجبات الكهنوت ويتقاضين نفس أجر نظرائهن من الرجال، وبحلول عصر الدولة الحديثة عندما تطورت مهنة الكهنوت إلى مهنة متفرغة، نادراً ما لعبت النساء دوراً سوى الموسيقى. ومن عصر الدولة الوسطى حتى نهاية عصر الدولة الحديثة كان دور المغنية هو النشاط الكهنوتي الوحيد تقريباً للنساء.

أما الدور النسائي في الكهانة فهو دور ثانوي لأنه انحصر أساساً في إعداد الموسيقى والرقص ومسك الصلاصِل. وبالنسبة لآمون وكانت الملكة نفسها تعتبر كبيرة الكاهنات فكان محظيات الإله وكانت ترعاهن زوجة الكاهن الأكبر⁽¹⁾، وكانت الكاهنة الرئيسية لآمون تحمل لقب "زوجة الإله"، ولقد اتحدن مع الإله حتحور التي ارتبط اسمها بالحب الجنسي والموسيقى⁽²⁾، ومنذ الأسرة الثانية والعشرين وما بعدها كانت هذه الكاهنات من الناحية العملية حكام المدينة الدينية.⁽³⁾

ولم تكن تقيم هؤلاء النسوة في المعبد بل كن يسكن مع أسرهن إذا لم تتطلب خدمتهن غير حضورهن بضع ساعات في بعض الأيام يقابل ذلك أن النسوة اللواتي كن يكون هيئة الخرنيت كان ينبغي لهن الإقامة في المعبد لأن كلمة "خنر" تدل على السجن أو الأماكن المغلقة تماماً داخل المعبد أو القصر، وقد ظن البعض أن نساء هذا الحرم المقدس كن يكونن هيئة من مغنيات المعبد، كما كان الحال في جبيل⁽⁴⁾ البلد والواقع أن بعض مغنيات آمون كن يتصفن بعبادات متهجنة وكن يترددن على الأماكن المشبوهة ولكن غير مسلم به الإعراف بهذا الكلام لتعميمه على كل موسيقيات الإله وخاصة الإله آمون بعد ذلك وهذا لا يبرهن على أنه قد فرض على كل

⁽¹⁾ (آلان شورتر، الحياة اليومية في مصر القديمة، ص70.

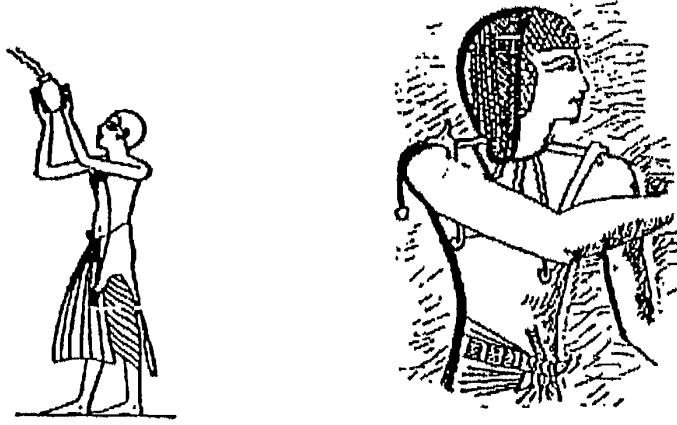


⁽²⁾ HtHr، حتحور هي إلهة السماء، والحب، والجمال، والأم والسعادة، والموسيقى، والخصوبة، سميت قديماً باسم بات ووجدت على لوحة نارمر، وكان يرمز لها بالبقرة أمني، عبادتها كانت ما بين مدينة الأشمونين بالقرب من الفيوم ومدينة أبيدوس بالقرب من سوهاج.

⁽³⁾ براندر، جفري، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة: عبدالغفار مكاوي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1993، ص45.

⁽⁴⁾ جُبيل: هي مدينة فينيقية على ساحل البحر الأبيض المتوسط شمال بيروت، وسكانها هم الجبيليون، وكانت تُسمى قديماً عند اليونان ببلوس، وأما عند العرب الآن تسمى جبيل، وكانت تابعة لمصر في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وقد حفظت لنا المراسلات المتبادلة بين حاكمها رب عجاي مع الملك في رسائل تل العمارنة. وقد أظهرت الكشف الحديثة آثاراً ترجع إلى عهد الفراعنة والفينيقيين والرومان والأتراك. ووجدت فيها مدافن قديمة وضعت فيها رفات الأموات في جزار من الفخار.

النساء الملحقات بالمعبد أن يكن مثل نساء جليل في الأعياد، إذ كن يفرطن في عرضهن للأجانب ويدفعن لخزينة المعبد المكاسب البسيطة التي يحصلن عليهن من مثل هذه المعاشرة.⁽¹⁾



اليمين: الكاهن الأعلى في منف بحليته على صدره وخصلته على جانب رأسه.

اليسار: كاهن من الدولة الحديثة حليق الرأس وعلى ظهره فراء ثمر

• wab، الكاهن المطهر.

طائفة الكهنة المطهرون⁽²⁾ wabw، وهذه الفئة كانت تقوم بالمهام الأساسية الدينيّة، وكانوا يتواجدون في كل المعابد فهم منوطون بإقامة الشعائر الخاصة بأعمال التطهير ورعاية مجمع المعبد وأداء أى وظيفة يُطلب منهم القيام بها مثل المساعدة في التحضير للأعياد. وقد ساعدت هذه الطبقة من الكهنة في صيانة المعبد وأداء الأنشطة الطقسية، ويبدو أن الكهنة في هذه الفئة قد رُسموا إلى الكهنوت لكنهم لم يتقدموا إلى رتبة كهنة، وتشير السير الذاتية إلى ترقية كهنة إلى منصب كهنة في وقت لاحق من حياتهم المهنية، وبينما لم يُسمح لكهنة الوا بدخول حرم المعبد

¹ (بيير مونتييه، الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة، "من القرن الثالث عشر إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد"، ترجمة: عزيز مرقس منصور، مراجعة: عبد الحميد الدواخلى، الدار المصرية للتأليف والنشر، ص278-279.

² (أحمد عبدالقادر الدسوقي، عمال المجموعات الهرمية في الدولة القديمة، ص191.

الداخلي أو مواجهة صورة الإله فقد تعاملوا مع الأشياء المقدسة وأدوات العبادة ولذلك طُلب منهم مراعاة قواعد صارمة للطهارة، ويمكن التعرف عليهم في بعض الرسوم من خلال رؤوسهم الحليقة. وفي معابد الدولة الحديثة يُصوّر هؤلاء الكهنة وهم يتعبدون لصورة الإله في المواكب. ويُعرف كهنة هذه الفئة بزيهم المميز المتمثل في التنورة والحزام العريض، اللذين يُرتدونهما على الكتف وغالباً ما يُصوِّرون وهم يحملون أو يقرأون من مخطوطة. وُجدت أول شهادة لكاتب الكتب في عبادة رع في عصر الدولة القديمة. ويندرج ضمن هذه الفئة رتب مختلفة أيضاً كـ 

sHD المفتش،  Xrp المدير. ويُؤلفون هذه الطبقة فرعاً مميزاً من رجال الدين لهم إدارة خاصة منفصلة تُسمى بيت التطهير المزدوج الذي يلحق به هؤلاء الكهنة وعلى رأسهم مدير بيت التطهير المزدوج، وقد كان في خلال الأسرة الخامسة يُنتخب من بين الوزراء. وهذه الإدارة كانت تمثل الوجهين القبلي والبحري وكان لها فروع يسمى كل منها  pr، بيت، تحت إدارة مديرين يُسمى كل منهم  imy-r wabt، المشرف على المطهرون.⁽¹⁾

وقد ظهر لقب  imy- r wabty، المشرف على مقصورتى التطهير أو مقصورتى التحنيط في نهاية عصر الاسرة الخامسة في الدولة القديمة واستمر حتى نهاية عصر الدولة القديمة وبداية عصر الإنتقال الأول، ولكنه اختفى بعد ذلك ولم يظهر مرة أخرى، وقد وجدت مع صيغته المزدوجة صيغة أخرى مفردة ظهرت في نفس العصر ولكنها كانت أقل انتشاراً من الصيغة المزدوجة للقب. ولم تكن الاختلافات في كتابة اللقب في صيغته المفردة أو

¹ (موني، برناديت، المعجم الوجيز في اللغة المصرية القديمة بالخط الهيروغليفي، ترجمة: ماهر جويجاتي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص74.

المزدوجة جوهريّة فقد كتب اللقب المفرد باشكال: الرجل الجالس ومن فوق راسه الإناء الذي يسكب منه الماء يليه حرف التاء ثم مُخصّص المنزل⁽¹⁾.

وربما كان أغلب حاملي هذا اللقب بصيغته المفردة والمزدوجة كانوا من الوزراء، وقد اقترح بعض العلماء أن هذه الوظيفة التي يشير إليها لقب *imy-r wabty* كانت من إختصاص الوزير خلال عصر الدولة القديمة، بمعنى أنه يُشرف على ذلك المكان الخاص بتحنيط الأسرة المالكة. وقد وجد لقب *imy-r wabty* في العاصمة وأيضاً حمله الوزيران (بى نخت) في أيّدوس، و(عنخ بى حرى إيب) في مير، بينما لم يظهر لقب *imy-r wabt* في الأقاليم، ولم يستمر في العاصمة أكثر من بداية عصر الملك بى الثانى.

وقد كان بعض الوظائف الخاصة بالكهنة ومنها  *imy-r wabt* المشرف على مقصورة التطهير أو مقصورة التحنيط، وقد ظهر هذا اللقب في الأسرة الخامسة عهد الملك نى وسرع ولم يكن منتشرًا بنفس درجة انتشار لقب *imy-r wabty*. وقد تقلد هذا المنصب كلا من:- سخم عنخ بتاح، وبتاح شبسس من عهد الملكين نى وسرع، وجدكارع من عصر الأسرة الخامسة، وسابو ايبي وايدو ونفر من عهد الملوك تى ويبي الأول والثانى⁽²⁾. وقد حمل لقب *imy-r wabt* أربعة أفراد ثلاثة منهم تقلدوا منصب الوزارة، وهذا تأكيد لأحد الاقتراحات بأن هذه الوظيفة كانت إحدى مسؤوليات الوزير في الدولة القديمة.

والوحيد الذى لم يتقلد منصب الوزارة هو سابو ايبي، ولكنه كان من كبار الموظفين فقد حمل بعض الألقاب الدينية الخاصة بالكاهن المطهر ومنها على سبيل المثال:-

¹) Hassan, Selim, Excavation at Giza III, 1931-1932, Cairo, 1941, p.258.

²) (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، الفيوم، 1996، ص289-290.

مشرف كهنة هرم ونيس
imy-r hm (w) -nTr nfr-
swt wnis

مشرف كهنة هرم تتي
imy-r hm (w) nTr Dd-
swt tti

مدير كهنة سم
Xrp sm (w)

وربما أن لقب imy-r wabt كان من الطقوس الخاصة بالتحنيط. وكان عدد الذين حملوا لقب imy-r wabty واحد وعشرون فرداً، تسعة عشر منهم في العاصمة واثنان فقط في أيديوس ومير، وكان أول من حاملوا هذا اللقب من عهد الملك ونيس عصر الأسرة الخامسة، وقد استمر ظهور هذا اللقب حتى نهاية الدولة القديمة أو عصر الانتقال الأول ثم اختفى بعد ذلك ولم يظهر مرة أخرى. وقد حمل بعض الوزراء أيضاً هذا اللقب ومنهم 21 فرداً خلال عصر الدولة القديمة وعصر الانتقال الأول منهم 16 وزيراً اثنان منهم حملا اللقب في الأقاليم، كان أحدهما في أيديوس والثاني في مير، أما الأربعة عشر الآخرون كانوا في العاصمة، وربما أنه كانت لهذه الوظيفة أهمية كبرى، وربما أنها كانت إحدى مسؤوليات الوزير في الدولة القديمة.⁽¹⁾

وكان كل فرع مُكلفاً بضمان إقامة الشعائر في هيكل بالقرب من الهرم أو في معابد الشمس الكبيرة الملكية، وفيه موظفون مؤلفون من نُكَّاب. وكان الكهنة المطهرون ورؤوسهم ينتخبون

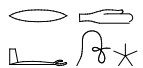
¹⁾ Nigel, Strudwick, The Administration of Egypt in the Old Kingdom: the highest titles and their holders, UK, 1985, p.333.

من بين رجال القصر وعظماء رجال الدين في الأسرة الرابعة، أما في الأسرة الخامسة فكان يُنتخب بعضهم من بين كبار الموظفين.⁽¹⁾

ومن الشخصيات التي حملت هذا اللقب في عصر الأسرة الرابعة "دوارع"⁽²⁾، والذي كان يشغل منصب المشرف على هرمي الملك سنفرو. ومن عصر الأسرة الخامسة حمل هذا اللقب "سى داوج"⁽³⁾، والذي كان يعمل المشرف على النحاتين وكاهن الملك ساحورع، كما تولى منصب مفتش الكهنة المطهرون في عصر الدولة القديمة "آخت ختب"⁽⁴⁾. وهو ابن بسشت والتي تعتبر من أقدم الطبيبات المعروفة في مصر القديمة.⁽⁵⁾

كان هناك بين هذين المنصبين مجموعة كبيرة من الكهنة الذين كانوا يؤدون جميع أنواع الواجبات في خدمة الآلهة مثل موظفو المطبخ، والبوابون، والجمالون، والكتبة، وكل من كان يعمل في مجمع المعبد وله أي ارتباط بالإله كان كاهناً بشكل ما حتى المرتلين والموسيقيين كانوا بحاجة إلى بعض

¹ (سليم، حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثاني، "في مدنية مصر وثقافتها في الدولة القديمة والعهد الأهناسي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص13.

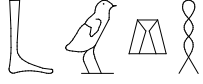
² (dwA ra )، دوارع يرجع دوارع إلى عصر الأسرة الخامسة ربما عهد ساحورع، وكان يعمل في منصب المشرف على هرمين سنفرو، وكان يعمل كاهن رع في معبد الشمس لأوسركاف مؤسس الأسرة الخامسة، الكاهن المطهر في هرم أوسركاف، بالإضافة إلى أنه كان كاهن رع في معبد الشمس لأوسركاف. PMIII, p.849

³ (sidAwg )، سى داوج يرجع سى داوج إلى منتصف عصر الأسرة الخامسة حتى عصر الأسرة السادسة، وكان يعمل في منصب مشرف النحاتين، كاهن ساحورع، كاهن رع في معبد الشمس لأوسركاف، والكاهن المطهر للملك. PMIII, p.54.

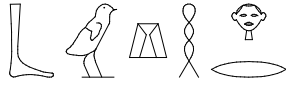
⁴ (Axt Htp )، آحت ختب آخت ختب ويُطلق أيضاً آختى ختب، ومعنى اسمه (سلام الأفق)، ويعتبر أحد الأعيان في مصر القديمة ووزير الملك جد كارع إسيى أحد ملوك الأسرة الخامسة، وهو ابن بتاح ختب، وكان قريباً من الملكين جد كارع إسيى وأوناس نظراً لأنه كان أحد الأعيان في مصر القديمة في عصر الأسرة الخامسة.

⁵ Prioreshi, A history of Medicine, UK, 1996, p.334.

التدريب من رجال الدين لأداء واجباتهم، وإن لم يكن ذلك على الأرحم نوع التلقين أو التعليم الذى خضع له الكهنة الحقيقيون.

طائفة الكهنة المرتلين  Xryw-Hb، ومعناه حامل كتاب الطقوس⁽¹⁾.

وهم مجموعة من الكهنة الذين اختصوا بترتيل الأناشيد الخاصة بالعبادة خلال تنظيم الإحتفالات

والشعائر، وكان على رأسهم رئيس يُدعى  Hri Xryw-Hb، رئيس

الكهنة المرتلين⁽²⁾، وكان لقب الكاهن المرتل، وكذلك لقب رئيس الكهنة المرتلين من ضمن الألقاب الدينية التي قد اتخذها الوزراء إلى جانب ألقابهم السياسية. كما كان هؤلاء الكهنة يقدمون خدماتهم للعلمانيين لغير السالكين السلك الكهنوتي من الناس فيتلون النصوص خلال الطقوس

الخاصة أو فى الجنائز⁽³⁾. لذلك كانوا من أبرز ممارسى  HkA، السحر فى مصر القديمة، وفى الأدب المصرى القديم غالباً ما يُصور الكهنة المرتلون كحافظى المعرفة السرية ومؤدى الأعمال السحرية المدهشة. وكان الكاهن المرتل الأعلى فى المعبد يدير أرشيف النصوص الطقسية فى معبده الذين يعمل فيه، وعلى الرغم من وجود أدلة على وجود نساء يعملن فى جميع المناصب الأخرى فى حياة المعبد، فإنه لا يوجد سجل لكاهنة ملقنة، وربما يرجع ذلك إلى أن هذا المنصب كان

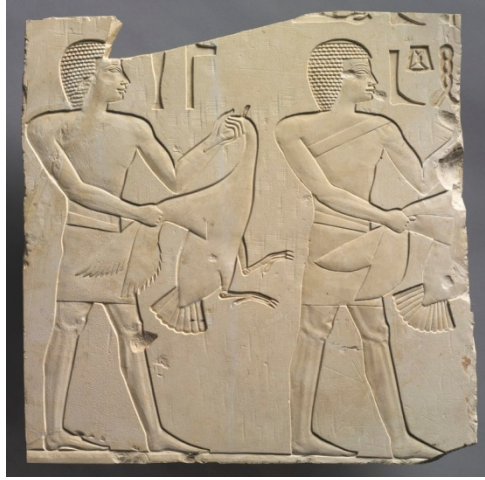
¹⁾ Mark, Collier, and Manley, Bill, How to Read Egyptian Hieroglyphs, USA/UK, 1998, p.33.

²⁾ أحمد عبدالقادر الدسوقي، مرجع سابق، ص194.

³⁾ Ritner, Robert Kriech, The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice, USA, 1993, pp.220-222.

ينتقل عادة من الأب إلى الابن. وكان الكهنة المرتلون يرتدون وشاحاً عبر الصدر يدل على منصبهم.⁽¹⁾

وربما أنه كانت هناك علاقة بين هذا اللقب وبين العاملين بالقصر الملكي، حيث هناك العديد من الموظفين كان من بين القابهم هذا اللقب وكان هو الوحيد. وقد تقلد نفر سشم بتاح من عهد الملك تتي الأسرة الخامسة لقب Xry-Hb الكاهن المرتل.



كاهن مرتل يظهر على اليمين وخلفه خادم إله يقدمان قربانا من مقبرة منتوحات بالأقصر

• طائفة صغار الكهنة

وكان لهم دور بسيط في العبادات الدينية والنشاطات المقدسة وينقسمون إلى:-

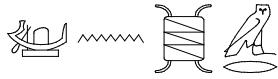
- الأتقياء: وهم الذين يقومون بأعمال بسيطة مثل حملة القارب المقدس، السقاية في المعبد ورش الماء، مراقبة الدهانين والرسامين، رؤساء الكّاب والعمال اليدويين للملك المقدس، أو أن يكونوا عمالاً يدويين بسطاء مكلفين بأحذية الإله، ويتوزعون إلى طبقات في المعابد الكبيرة التي تمتاز

¹⁾ Doxey, Denise, in The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III, USA, 2002, pp. 69-70

بكثرة رجال الدين، ومنهم رؤساء الأتقياء أو الرؤوسين المصنفين داخل فئة كبار الكهنة الصالحين للقيام بجميع الأعمال التي تتطلبها المعبد والعبادة.⁽¹⁾

- الرعاة: وهم حملة الأشياء المقدسة.
- الأحبار: وهم المكلفون بتقديم القرابين ونحرها قبل ذلك.
- مفسرو الأحلام (العالمون بالغيب): وهم الضالعون في عالم الظواهر الليلية وتعليم هذا العلم العرافي.⁽²⁾

- الكهنة المؤقتون: هم كهنة الخدمة المؤقتة الذين ظهروا بشكل خاص في عصر الدولة الوسطى، حيث يتناوبون العمل الكهنوتي لفترة مؤقتة ثم يعودون إلى حياتهم اليومية المعتادة.
- الكاهنات: كانت المرأة قبل الدولة الحديثة تدخل في خدمة المعبد وفي سلك الكهنوت، وهناك

كاهنات للإلهة نيت⁽³⁾ وحتحور، وقد عثر على لقب  Imy-r wiA n

Nt

¹ (سونيرون، سيرج، مرجع سابق، ص95.

² (خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص144.

³ (الإلهة نيت: وتنطق كذلك نيت هي إلهة مصرية قديمة ظهرت في وقت مبكر من التاريخ المصري، وكانت الإلهة الحامية لساو عاصمة المقاطعة الخامسة من مقاطعات الوجه البحري صا الحجر الحالية، حيث كان مركز عبادتها في دلتا النيل الغربية والذي ظهر في وقت مبكر من عهد الأسرة الأولى أيضا كانت نيت واحدة من الآلهة الثلاثة المسيطرين في المدينة القديمة تاسنيت أو إيونيت المعروفة حالياً بإسنا والتي تقع على الضفة الغربية لنهر النيل قريبة من مدينة الأقصر، كانت نيت إلهة الحرب والصيد كما يشي بذلك شعارها بوضوح: سهمان متقاطعان على درع ومع ذلك فهي إلهة أكثر تعقيدا بكثير مما هو معروف عموما فبعض النصوص القديمة يلمح فقط عن طبيعتها الحقيقية وفي تمثيلها المعتاد دائماً ما تعرض على أنها إلهة شرسة، أنثى بشرية ترتدي التاج الأحمر ونحمل أو حتى أحياناً تستخدم القوس والسهم، وفي حالات أخرى الحربة

المشرف على مركب الإلهة نيت ⁽¹⁾ على أحد تماثيل الفنان إنتى شدو كبير (رئيس) النجارين
لهرم الملك خوفو بالجيزة والتي عُثر عليها بالجبانة العليا بمقابر العمال بالجيزة ⁽²⁾. وقد ظهر أيضاً لقب
كاهنة حتحور بمقبرة بتى وهو أحد الفنانين في عهد الملك خوفو والتي ترجع لعصر الأسرة الرابعة
عهد الملك خوفو وعثر على لقب  Hm.t nTr Hwt-Hr nbt Nht
كاهنة حتحور سيدة الجميز على تمثال لنس سوكر زوجة بتى ⁽³⁾. وقد ظهر في عصر الأسرة السابعة
عشرة لقباً كهنوتياً جديداً للملكات والأميرات اللائى سيصبحن ملكات وهو زوجة الإله وهى
الزوجة الملكية للإله آمون والتي يحرم عليها الإتصال بأى رجل اتصالاً جنسياً وكانت زوجة الإله
هذه صاحبة سلطان عظيم ينافس سلطان الملك. وتتخذ مجموعة من الألقاب، وتحيط إسمها بخرطوش
وتخلع على نفسها صفات ملكية، وتحتفظ بأعياد اليوبيل، وتقيم نصباً وآثاراً بإسمها، وتقدم القرابين
للآلهة.

- الإداريون والمستخدمون: وكان هؤلاء خارج سلك الكهنوت ولكنهم يقومون بالمهام الإدارية
والخدمية للمعابد خصوصاً إذا كانت المعابد واسعة وكبيرة. وكانت هناك مجموعة كبيرة من
المستخدمين كالبوابين والعمال والحراس والجنازين والجزارين والعبيد. ⁽⁴⁾
ومنذ نهاية عصر الدولة القديمة فصاعداً صُوروا في مشاهد المقابر التي تُظهر طقوس الجنازة. أما في
عصر الدولة الحديثة فقد شاركوا بانتظام في مراسم الجنازة المذكورة في كتاب "الخروج نهاراً" وعلى

¹⁾ Hawass, Zahi, "A Group of unique Statues discovered at Giza: the statues of Inty-Sdw from tomb GSE 1915", IFAO 122. p.195.

²⁾ أحمد عبدالقادر الدسوقي، مرجع سابق، ص132.

³⁾ نفس المرجع السابق، ص126.

⁴⁾ خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص145.

جدران المقابر وخاصةً في عصر الرعامسة، حيث يمكن التعرف عليهم من خلال أرديتهم المصنوعة من جلد الثور. مع أنه بحلول عصر الدولة الحديثة كان كبار كهنة آمون وغيرهم يرتدونها أيضاً.



منظر لكاهن يُلقي الحبوب في النار، وكاهنه تحمل ناي، لوحة جدارية بمقبرة آمون-نخت بدير
المدينة - الأقصر

وكان الكهنة بالإضافة إلى قيامهم بالطقوس والشعائر الدينية وأعمال الكهنوت المعروفة رعاة لحقول العلم الإلهي المقدس، وكانت بيوت الحياة بمثابة مكتبات للمعابد يتم فيها عمليات تدوين وحفظ مختلف العلوم. فقد كان الكهنة الكتبة المختصون يطورون علومهم في هذه الحقول فعلوم الكهانة والطقوس كانت لها الحصة الأكبر وكانت دوريات التاريخ والأحداث الكبرى التي مرت بها مصر والمنطقة المحيطة بها وتدوين الكثير من المعلومات التي تخص جغرافيا الكون والأرض ومصر، وشملت علومهم الفلك والهندسة ونصوص التنجيم وعلوم الهندسة وغيرها.

وقد تدخل الدين بأكثر من وسيلة في ممارسة القضاء فلقد تولى الكهنة بصفة رسمية مناصب القضاة في جميع العصور، وكذلك كانت المعابد مجالا كثيراً من القضايا بصرف النظر عن صفة

الخصوم فيها. وكان كهنة الوحي يؤدون دورهم سواء في داخل أو في خارج المقر المقدس، وكانوا يمثلون مظهراً فريداً وجوهرياً في الممارسات القضائية المصرية.⁽¹⁾

حيث تتضمن السيرة الذاتية التي نقشها الوزير ورئيس كهنة حتحور في قوص⁽²⁾ بيبي عنخ الصغير على جانبي مدخل مقبرته في مير⁽³⁾ خلال عصر الأسرة السادسة عرضاً متطوراً لدور الكاهن عندما كانت تعهد إليه شئون القضاء ذلك لأنه قام على ما يبدو بهذه المهمة القضائية بصفته كاهناً وليس بصفته وزيراً:-

"لقد أمضيت عمري في خدمة القضاء حريصاً على فعل الخير وقول المستحب حتى تكون تصرفاتي كما أرادها الإله، وحتى أمضى شيخوختي (في بلدي). كنت أقضي بين الخصمين بما يرضيهم، إذ أنني كنت أعرف ما يحبه الإله....."

ثم أضاف إلى العبارات التي تعبر عن رضائه عن نفسه بعض الملاحظات الإضافية التي توضح الصعوبات المهنية التي عرضت له:-

⁽¹⁾ (جونيفيف هونسون ودومينيك فالبل، الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص130.

⁽²⁾ (قوص: هي مدينة في محافظة قنا في مصر، تقع على الضفة الشرقية من نهر النيل جنوب القاهرة بحوالي 645 كم.

⁽³⁾ مير: ضمت قرية مير غرب مركز القوصية بأسبوط، مجموعة من المقابر المنحوتة في جسم الجبل، واسمها في المصادر المصرية القديمة mryt-wrt بمعنى "الجسر العظيم" والمرجح أن الكلمة الحديثة ترجع لأصل قبطي يعني الشاطئ أو الجرف أو الجسر، وعرفت الجبانة في عصر الدولة القديمة باسم "وعرت - نبت ماعت" والتي تعني مقاطعة سيده العدالة وذكرت في العصر المتأخر باسم "ايات - نهت" وتعني تل الجميزة. وهي جبانة عاصمة الإقليم القديم لأمرأ وحكام المقاطعة الرابعة عشرة، وعُرفت قديماً في العصر الفرعوني باسم "كيس"، واستخدمت هذه المنطقة كمدافن لحكام وأمرأ الدولتين القديمة والوسطى أي خلال بداية الأسرة السادسة حتى نهاية الأسرة الثانية عشرة، وقد ذكر الأثريون عن هذه المقابر بأن نقوش جدرانها تتميز بمحاكاة مذهشة للطبيعة وتفاصيل بالغة الدقة لجميع الأعمال اليومية التي كان يقوم بها المصري القديم، وبها سجل حافل لجميع الألعاب الرياضية التي كانت تمارس في ذلك الوقت والعديد من الصناعات الهامة التي كانت تنتشر في مصر الفرعونية وكذلك العديد من احتفالات الأعياد والطقوس الدينية والأثاث الجنائزي ومناظر الصيد والمسابقات الترفيهية، ولا زالت جدرانها تنزين بألوان جميلة تعكس المهارة رائعة للفنان المصري القديم.

"لقد أمضيت عمري في خدمة القضاء وهي مهنة استلزمت مني استخدام الخاتم حتى النهاية، ولا أذكر أنني نمت يوماً منذ عينت قاضياً ولا دخلت السجن في يوم من الأيام. أما كل ما كان يقال ضدي أمام القضاة فلم يكن له أي تأثير بل كان يرتد ضد كل من كان يسئ القول ضدي، فقد كانت سمعتي بيضاء نظيفة لدى القضاة، ولم تكن تؤثر فيها أقوال السوء"⁽¹⁾

ومن المعروف أن الجمع بين الوظائف المدنية والدينية كان أمراً شائعاً في المجتمع المصري القديم، ولكن يبدو أن وجود الشخص في هيئة قضائية تؤهله للفصل في المنازعات الجارية العادية كان يستلزم شروطاً كان على رأسها أن يكون ممن يشغلون المناصب الدينية. ولم يوضح حور محب⁽²⁾ ما إذا كان من شأن توزيع المحاكم بين كبار كهنة المعابد ورؤساء المدن وكهنة الآلهة أن يؤدي بكل منهما إلى تطبيق قواعد منفصلة خاصة بكل منهما. وكذلك يبدو أن التمييز بين كل من فئتي الكهنة كان يرمي إلى مجرد عدم إهمال أي فئة.

وكان للطابع الديني عند قدماء المصريين أثره على وجود ما يعرف بمحكمة الوحي الإلهي إذ لم يكتف المصريون بالأحكام القضائية المدنية، بل لجأوا إلى المحاكم الإلهية التي صوروها بشكل قريب من الواقع، والفارق الوحيد أن من يرأس المحكمة هو الإله ويصدر الحكم من خلال وحيه، وسبب

⁽¹⁾ جونيفيف هونسون ودومينيك فالبيبل، الدولة والمؤسسات في مصر، مرجع سابق، ص131.

⁽²⁾ تشريعات حور محب: أصابت البلاد الفوضى بعد الإنقلاب الديني الذي قام به اخناتون في عصر الأسرة الثامنة عشرة مما أضاع أملاك البلاد في الخارج وأرهب أهلها في الداخل بالإضافة إلى سيطرة رجال الجيش على السلطة في مصر وانتشار الفساد في طول البلاد وعرضها وكان من الضروري جداً وقتها إصدار تشريعات تعيد النظام والعدالة بين الأفراد. وقد اكتشف العالم ماسبيرو هذه التشريعات عام 1882، ولقد نقشت نصوص هذا التشريع على لوحة حجرية طولها 5م، وعرضها 3م، وسطرت في 39 سطر على واجهة اللوحة و10 أسطر على كل من جانبيها الأيمن والأيسر بجوار بوابة حور محب في معبد الكرنك، كما عثر على نسخة ثانية ولكنها محطمة الأجزاء في معبد ابيدوس مما يدل على أن الملك كان يهدف لنشر القانون على الشعب في أماكن مختلفة، ونقش التشريع بالخط الهيروغليفى من اليمين لليساى على واجهة اللوحة ومن أعلى لأسفل على جانبيها الأيمن والأيسر، ويزين الجزء العلوى من اللوحة منظر يمثل حور محب أثناء تعبدته للإله آمون. والتشريعات مقسمة إلى أربعة تقسيمات. للمزيد:-

منى عز على البكر، تشريعات حمورابى وحور محب "دراسة مقارنة"، مجلة كلية السياحة والفنادق، جامعة المنيا، الجزء الثامن، العدد الثاني، 2019، ص26-27.

اللبوء إلى هذه المحاكم هو انتشار الظلم في المحاكم القضائية المدنية خلال بعض الفترات التاريخية. وتعامل المحاكم الإلهية مع القضايا التي يحكم فيها الإله نفسه، ويظهر الحكم في صورة وحي من الإله القاضي. وفي أحد نصوص الوحي القضائي ورد أن "آمون رع كان أول من جعل الملك إله الخلود قاضياً للفقراء، ولا يأخذ رشوة من المذنبين...". ولكن هذا لا يعني أن ما نتوصل إليه المحكمة الإلهية يخالف قرار المحكمة المدنية، بل كان في كثير من الأحيان مطابقاً له. وهذا أيضاً لم يمنع المصري من الاعتراض على قرار المحكمة الإلهية والزعم بأن المتهم قد ضلّل في حكمها، وبالتالي فقد يلجأ إلى محكمة أورا كل إلهية أخرى لكي يصدر الحكم لصالحه.⁽¹⁾

وفي قرية دير المدينة عثر على عدد من القطع الأثرية التي تعود إلى عصر الأسرتين 19 و20، كما عثر على برديات من مناطق أخرى تحتوي على شكاوى قضائية بعضها يتعلق بحيازة العقارات الثابتة مثل المنازل وقضايا توزيع الميراث وبعضها يتعلق بالديون، وفي نص شكاوى أخرى قدمتها سيدة متزوجة من والدتها تقول في الشكاوى⁽²⁾:- "تعال إلي يا سيدي (الله): لقد جعلتني أُمي أشاجر مع إخوتي"، تقول، ثم تطلب من الإله أن يقدر لها قيمة الأشياء النحاسية التي أعطتها لها والدتها بدلاً من الحبوب"



أعطهم ثمناً يا سيدي، في الديون, Ir pAy.i nb n.w irw n dbn,

وقد لعب كهنة الوحي الإلهي دوراً هاماً في المناصب الوظيفية، حيث جعلوا جزءاً من الوظائف من إختصاصات الإله واعتبروه هو صاحب القرار الأول، وتشير نقوش رئيس كهنة آمون نب

¹ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، ص15-16.

²) McDowell, Andrea, Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir el-Medina, Leiden, 1990, p.114.

وننف إلى أن نب وننف عُرُضا على الملك رمسيس الثاني، الذي أبلغه بالقرار الإلهي بنفسه، والذي صدر بتعيينه رئيساً لكهنة آمون، وبناءً عليه سينقل المنصب الذي يشغله إلى ابنه بالوراثة.



Dd.in n.f Hm.f tw.k m Hm-nTr tpy n Imn-Ra

فقال له جلالته: لقد أصبحت الآن رئيس كهنة آمون...

من أهم أعمال الكهنة فيما يخص بالوحي والنبوءة في مصر القديمة قصة خوفو والسحرة والتي تدور أحداثها في عصر الأسرة الرابعة عهد الملك خوفو، وقد احتوت البردية على بعض قصص العجائب، ومنها قصة الملك سنفرو والساحر جدي، حيث تحدثت القصة عن ذلك الساحر واستخدامه للسحر من خلال إلقاء التعاويذ السحرية، كما تحدثت عن نبوءة الأطفال الثلاثة الذين سيعتلون عرش البلاد بعد حكم خوفو.⁽¹⁾

يقول جدي في إحدى نبوءاته، متنبأً بالمستقبل كما سيذكر النص التالي:-

**Dd.n.f Ddi Hmt wab pw n ra....iwrtn m Hrdw 3 n ranb sAxbw iw Dd.n.f
r.s iw.sn r irt iAt tw mnx m tA pn r Dr.f iw wr.sn imii r irt wr mAw
m Imnw.**

فقال جدي: يا سيدي الملك لست أنا الذي سيحضرها إليك. فقال جلالته: فمن سيحضرها إلي إذن؟ فأجابه جدي: إنها أكبر ثلاثة أطفال في بطن امرأة تدعى (رد-جديت) التي ستحضرها إليك. فقال جلالته: أنا أريد ذلك، ولكني أقول من هي (رد-جديت) هذه؟ فأجاب جدي: إنها

¹ (تحية محمد شهاب الدين، الوحي والنبوءة في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2022، ص36-37.

زوجة كاهن رع سيد (سجيو)، وهي حامل بثلاثة أطفال من رع سيد (سجيو)، وقال عنهم إنهم سيتولون هذا المنصب الرفيع في كل هذه البلاد، وأن أكبرهم سيصبح رئيس الكهنة في مدينة (إيون).⁽¹⁾

ولم يكن الوحي الإلهي إلا لعبة سياسية من الكهنة ليخدعوا بها الشعب متذرعين بما يدعون أنه كلمة من الإله، وقد لعب الوحي دوراً كبيراً في العصر المتأخر واشتهرت بعض المعابد في هذا العصر بالوحي الإلهي مثل معبد الوحي في سيوة ⁽²⁾ ونال شهرة فائقة في العصر المتأخر أى لعب الكهنة دوراً كبيراً في ذلك بوصفهم القائمين بالوساطة بين المعبود والبشر وبوصفهم حاملي كلمة المعبود وناقلي الإدارة الإلهية للشعب فقد كان الكهنة هم المسئولون عن الوساطة في توصيل طلب الوحي أو الشكاوى للمعبود، وكانوا مسئولين عن إيصال رد المعبود إلى الناس.⁽³⁾

أما عن أنشطة الكهنة فلم يكن الكهنة أصحاب رسالات إلهية أو من أصل إلهي، وإنما كانوا أشخاصاً عاديين مأذونين من الملك بأن يحلوا محله في أداء بعض الطقوس الدينية اللازمة للصالح العام وهذه الطقوس كانت تقام يومياً على اعتبار أن المعبود من وجهة نظر المصريين القدماء يشبه البشر في احتياجاته المادية، وكان واجباً على الكهنة تأدية الإحتياجات المادية للمعبود بصفة دورية ويومية.⁽⁴⁾

¹⁾ Lichtheim, Miriam, Ancient Egyptian Literature I, the Old and middle Kingdoms, UK, 2006, pp.219-222.

² (معبد الوحي: يطلق عليه أيضاً معبد آمون، وهو أحد أهم المواقع الأثرية بواحة سيوة، ويرجع تاريخه إلى عصر الأسرة السادسة والعشرين، أنشأه الملك أحمس الثاني، وترجع أهميته إلى كونه معبد خاص بالنبوءة والوحي الإلهي باعتباره مهبط وحي المعبود آمون. ارتبط المعبد بالكثير من القصص، أشهرها وأهمها قصة جيش قمبيز المفقود، ذلك الجيش الذي أرسله الملك الفارسي قمبيز عام ٥٢٥ ق.م. لهدم المعبد لكنه فقد الجيش كاملاً، وارتبط المعبد كذلك بواقعة زيارة الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق.م. إلى واحة سيوه حيث ثُوج في هذا المعبد ابناً للمعبود آمون.

³ (عبدالحليم نور الدين، مرجع سابق، ص57.

⁴ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الثاني، ص27-28.

وكانت هناك بعض واجبات للكهنة في المعابد، وقد انقسمت الخدمة اليومية في المعبد إلى نوعين:-

- النوع الأول: يتمثل في الخدمة التي تؤدي في المعبد نفسهن ويقوم بها طوائف الكهنة والخدم والمساعدين في شتى المجالات داخل حرم المعبد نفسه.

- النوع الثاني: هو الخدمة اليومية لتمثال المعبود في قدس أقداس المعبد، وكان الذي يقوم بها هو الملك أو في الغالب الكاهن الذي ينوب عنهن ولم يكن يسمح لسواهما بدخول الأقداس.

ويعتبر الملك في الأصل هو صاحب الحق الأول والوحيد في إقامة الشعائر للمعبود، وذلك لأن علاقة الأرباب بالملك تختلف عن علاقة الأرباب بأى فرد من الرعية، ونظراً لإستحالة قيام الملك بدوره في إقامة الطقوس والشعائر لكافة الأرباب في كل المعابد في آن واحد فقد كان ينبى عنه كهنة متخصصين بذلك كل منهم في معبده ليقوموا بأداء هذه الطقوس والشعائر بدلاً منه وذلك بإسم الملك، وكان الكهنة يضمنون خلود نظام الكون وفقاً لما استقر عليه منذ اليوم الأول للخلق وذلك شرط قيامهم بالشعائر المستحقة نحو المعبود. فبدون قيام هذه الشعائر اليومية المسئولة عنها أولئك الكهنة يمكن أن يعود الكون إلى حالة الفوضى الأولى.⁽¹⁾

النتائج

1. التكوين الهرمي المعقد:

- تكونت مؤسسة الكهانة في الدولة الحديثة من خمسة أنواع رئيسية من الكهنة (مثل: خادم الإله، الأب الإلهي، كاهن التطهير، الكاهن المرتل).
- كل نوع كان ينقسم إلى أربع درجات، مما يشير إلى هيكل إداري وديني معقد ومتطور.
- كان هناك سبع طبقات كهنوتية، ثلاث أساسية وأربع متغيرة.

2. كاهن الإله - (Hm nTr) النخبة:

¹ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الثاني، ص29.

- يمثل قمة الهرم الكهنوتي، وكان يطلق على الإناث منهن. (Hmt nTr)
- كان الكاهن الأول (رئيس الكهنة) هو أعلى سلطة في المعبد، ويُعرف بـ "خادم الإله الأول. (Hm nTr tp) "
- كانت مهمتهم الأساسية هي خدمة تمثال الإله مباشرة في قدس الأقداس، وهي privilege حصرية لهم.
- كانت مكانتهم وقوتهم مستمدة من قوة الإله الذي يخدمونه، وكانت شخصيته بارزة في المجتمع.
- امتلكوا ألقاباً فريدة تختلف حسب الإله (مثل: "أعظم الرائيين" لإله الشمس في عين شمس، "الزعيم الأول للفنانين" لبتاح في منف، "كبير الخمسة" لتحت في الأشمونين).
- كان التعيين في هذه المناصب يتم أحياناً بدوافع سياسية من الملك لمكافأة أو تقوية ولاءات معينة.

3. الكهنة المطهرون - (wabw) العمود الفقري:

- كانوا الطبقة الأكبر التي تقوم بالمهام الدنيوية والعملية اليومية في المعبد (أعمال النظافة، التحضير للطقوس، الصيانة).
- لم يكن يُسمح لهم بدخول قدس الأقداس أو رؤية تمثال الإله مباشرة.
- كانوا خاضعين لقواعد صارمة للنقاء والطهارة، ويمكن تمييزهم في النقوش برؤوسهم الحليلة.
- كانوا ينتمون إدارياً إلى "بيت التطهير المزدوج (pr-dwA-wab) "الذي كان يشرف عليه وزير في عصر الدولة القديمة.

4. الكهنة المرتلون - (Xryw-Hb) حاملو المعرفة:

- اختصوا بترتيل الأناشيد والطقوس خلال الاحتفالات والشعائر.
- كانوا على معرفة عميقة بالنصوص الدينية والسحرية، وغالباً ما صوروا كحاملو المعرفة السرية.
- كان يرأسهم "رئيس الكهنة المرتلين. (Hri Xryw-Hb) "
- كانوا يقدمون خدماتهم أيضاً للأفراد في طقوس الجنازات.

5. دور المرأة في الكهانة:

- كان للمرأة وجود في سلك الكهانة، خاصة في عصور مبكرة (الدولة القديمة والوسطى) ثم تراجع دورها لاحقاً.
 - حملت ألقاباً مثل "خادمة الإله (Hmt nTr)" لخدمة آلهة مثل حتحور ونيت.
 - تشير البرديات إلى أنهم كن يؤدين واجبات كهنوتية ويتقاضين نفس أجر الرجال.
 - في الدولة الحديثة، انحصر دورهن غالباً في الموسيقى والغناء (مغنية الإله).
 - استثناء مهم هو منصب "زوجة الإله" لآمون، والذي أصبح من أقوى المناصب الدينية والسياسية في الأسرة 22 وما بعدها، حيث حكمت طيبة فعلياً.
6. العلاقة الوثيقة بين السلطة الدينية والدنيوية:

- كان العديد من كبار الكهنة (خاصة رؤساء الكهنة) يتم اختيارهم من بين كبار موظفي الدولة أو القادة العسكريين أو حتى أبناء الملك.
 - في الدولة القديمة، كان حكام الأقاليم (الذين هم أمراء) هم في نفس الوقت رؤساء كهنة المعابد في إقليمهم، جمعاً بين السلطة السياسية والدينية.
 - تولى الكهنة (خاصة كهنة ماعت) مناصب قضائية، وكان الفصل في المنازعات يستلزم غالباً شروطاً دينية.
7. الوحي الإلهي كأداة سياسية:

- لعب الكهنة دور الوسيط في نقل "الوحي الإلهي" (أوراكل)، وكانت هذه الممارسة وسيلة قوية للتأثير على القرارات (مثل تعيين كبير الكهنة) وخداع الجمهور.
 - اشتهرت معابد مثل معبد آمون في سيوة بهذه الممارسات، خاصة في العصر المتأخر.
8. الوظيفة الأساسية للكهنة:

- لم يكونوا "مختارين" إلهياً، بل كانوا موظفين يعملون نيابة عن الملك.
- كانت مهمتهم الأساسية هي الحفاظ على نظام الكون (ماعت) من خلال تأدية الطقوس اليومية التي توفر الاحتياجات المادية للإله (الطعام، الشراب، اللباس، العطور)، والتي بدونها يعود الكون إلى الفوضى.

9. التقسيمات الأخرى:

- وجود طبقات أخرى من صغار الكهنة والمساعدين (مثل "الأتقياء" و"الرعاة" و"الأحبار" و"مفسري الأحلام").

- وجود كهنة مؤقتين يتناوبون على الخدمة.
- وجود طاقم إداري وخدمي كبير (كتبة، حراس، جزارين، بوابين) يدير شؤون المعبد الاقتصادية واليومية.

وأخيراً كان النظام الكهنوتي في مصر القديمة نظاماً هرمياً معقداً ومؤسساً بدقة، يجمع بين السلطة الدينية والدينية بشكل وثيق. كان كهنة "خادم الإله" يمثلون النخبة الحاكمة داخل المعبد، بينما شكل "المطهرون" القوة العملية العاملة. لعب الكهنة دوراً محورياً ليس فقط في الحياة الدينية ولكن أيضاً في الإدارة والقضاء والسياسة، مستخدمين في بعض الأحيان أدوات مثل الوحي الإلهي لتعزيز نفوذه

قائمة المراجع

- الدسوقي، أحمد عبد القادر. "عمال المجموعات الهرمية في الدولة القديمة". رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، الفيوم، 1996.
- شورتر، آلان. الحياة اليومية في مصر القديمة. ترجمة: نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة: محرم كمال. القاهرة: دن، 1997.
- شهاب الدين، تحية محمد. الوحي والنبوة في مصر القديمة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2022.
- عز علي البكر، منى. "تشريعات حمورابي وحمورح 'دراسة مقارنة'". مجلة كلية السياحة والفنادق، جامعة المنيا 8، العدد 2 (2019): 26-27.
- مهران، محمد بيومي. مصر والشرق الأدنى القديم: الحضارة المصرية القديمة. الجزء الثاني. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1989.
- مونتيه، بيير. الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة: من القرن الثالث عشر إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد. ترجمة: عزيز مرقس منصور، مراجعة: عبد الحميد الدواخلي. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1965.
- موني، برناديت. المعجم الوجيز في اللغة المصرية القديمة بالخط الهيروغليفي. ترجمة: ماهر جويجاتي. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1998.
- الماجدي، خزعل. الدين المصري. لم تذكر معلومات النشر الكاملة.

- نور الدين، عبد الحليم. الديانة المصرية القديمة: الكهنوت والطقوس الدينية. القاهرة: د.ن، 2009.
- هوسون، جونيفيف، ودومينيك فاليل. الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان. ترجمة: فؤاد الدهان، مراجعة: زكية طبوزادة. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1994.
- وزير، وزير عبد الوهاب. "الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة". رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1996.
- Brander, Jeffrey. *The Religious Beliefs of Peoples*. Translated by Imam Abdul Fattah Imam, reviewed by Abdul Ghaffar Makawi. Cairo: Ministry of Culture, 1993.
- Dodson, Aidan, and Dyan Hilton. *The Complete Royal Families of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Doxey, Denise. "Priesthood." In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. 3, edited by Donald B. Redford, 69-70. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Faulkner, Raymond O. *A Concise Dictionary of Middle Kingdom*. Oxford: Griffith Institute, 1991.
- Hawass, Zahi. "A Group of unique Statues discovered at Giza: the statues of Inty-Sdw from tomb GSE 1915." *IFAO*, 122.
- Hassan, Selim. *Excavations at Giza III*. Cairo: Government Press, 1941.
- Hassan, Selim. *Excavation at Giza III, 1931-1932*. Cairo: Government Press, 1941.
- Lichtheim, Miriam. *Ancient Egyptian Literature I: The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- McDowell, Andrea. *Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir el-Medina*. Leiden: Ex Oriente Lux, 1990.
- Strudwick, Nigel. *The Administration of Egypt in the Old Kingdom: The Highest Titles and Their Holders*. London: Kegan Paul International, 1985.
- Ritner, Robert Kriech. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1993.

أضواء جديدة على أشكال الخناجر بإقليم الـكـجرات (نماذج مختارة)
دراسة أثرية فنية مقارنة

**New Insights into the Forms of Daggers in the Gujarat Region
(Selected patterns)**

A Comparative Archaeological and Artistic Study

أضواء جديدة على أشكال الخناجر بإقليم الججرات (نماذج مختارة) دراسة أثرية فنية مقارنة

المخلص:

تهدف الورقة البحثية إلى عرض مجموعة من الخناجر المنفذة بمدينة بهوج في إقليم الججرات؛ حيث تعكس الخناجر في الججرات التنوع الكبير في التصميم والحرفية مما يجعلها قطعاً أثرية قيمة كما أنها تظهر اندماج الفن بالوظيفة؛ ومن ثم قامت الدراسة بتحليل أنواع الخناجر وأشكالها من خلال وصف التحفة وعناصرها الزخرفية والفنية في محاولة للوصول إلى السمات الفنية المشتركة وبيان تأثير الموروث الهندي المحلي على النماذج التي تم عرضها؛ كما تركز الدراسة على شرح المواد الخام والأساليب الفنية والصناعية لهذا النمط من الأسلحة.

كلمات دالة :

الهند، الججرات، الفن الإسلامي، الأسلحة، الخناجر.

ABSTRACT

The research paper aims to present A Collection of daggers crafted in the city of Bhuj, in the region of Gujarat, which reflect the significant diversity in design and craftsmanship, making them valuable archaeological artifacts. They also exemplify the fusion of art and functionality. Consequently, the study analyses the types and forms of daggers by examining their artistic and decorative elements in an effort to identify common artistic features and elucidate the influence of local Indian heritage on the presented forms. Additionally, the study focuses on explaining the raw materials, as well as the artistic and industrial techniques used in the production of this category of weaponry.

KEYWORDS

India, Gujarat, Islamic art, Weapons, Daggers.

المقدمة :

نظراً لاتساع شبه لقارة الهندية وامتدادها الجغرافي نجد بها العديد من الأقاليم والمراكز الفنية والصناعية الكبرى ولعل من أهمها إقليم الججرات⁽¹⁾؛ الذي تميز إنتاج التحف المعدنية فيه بالتنوع والابتكار من حيث أشكال التحف ومضمون الزخارف الواردة عليها مما جعلها تتفرد بطابع فني خاص حتي بات من السهولة تصنيفها بناء على الزخارف؛ حيث كان الثراء الفني والزخرفي عنواناً واضحاً في هذا الإقليم وتم إنتاج العديد من التحف ذات الأحجام والأشكال والوظائف؛ فقد تفوق المسلمون في صناعة الأسلحة في العصر الإسلامي بشكل عام وفي العصر المغولي الهندي بشكل خاص⁽²⁾، إذ أبدع الفنان الهندي في صناعة الأسلحة الهجومية والدفاعية وزخرفتها وقد نالت اهتماماً شديداً في العصر المغولي الهندي وكانت لها استخدامات عديدة، ولم يقتصر استخدامها في الحروب والصيد فقط، إنما كانت تستخدم في حالات أخرى كحراسة السلاطين والممالك ، وفي الاحتفالات الرسمية والتشريفات السلطانية. حيث تثبت الأدلة الأثرية

(1) تقع ولاية الججرات على الساحل الغربي للهند بين خط العرض (20°06) شمالاً إلى (24°42) شمالاً وخط الطول (68°10) شرقاً إلى (74°28) شرقاً، يحدها البحر العربي من الغرب، تعد هذه الولاية هي البوابة البحرية لدولة الهند، تقتقر الججرات إلى تخطيط أو حدود جغرافية دقيقة، ولكن يمكن وصفها بأنها المنطقة المحاذية لخليج كامباي والمناطق الداخلية التي تسقيها الأنهار التي تصب فيه: نهر سابرماتي، الذي تقع عليه مدينة أحمد آباد؛ ونهر ماهي الذي تقع بالقرب منه بارودا والذي يصب في البحر عند ميناء كامباي؛ ونهر نارمادا، الذي تقع عند مصبه مدينة بهوج؛ ونهر تابتي، الذي يمر بمدينة بورهانبور، ويصب في البحر عند مدينة سورات، سميت الججرات "باب مكه" وذلك سهولة التواصل البحري بينها وبين شبه الجزيرة العربية ، بدلاً من الطريق البري المحفوف بالمخاطر، مما سهل قدوم العلماء العرب إلى الججرات ، كما فتح باب الحج لعلماء الججرات؛ بل لعلماء الهند كلها إلى مكة، وهناك كانوا يستقون علمهم من علماء الحرمين الشريفين، ويعودون لينشروه في بلادهم. للمزيد عن هذا الإقليم انظر :

- محمد على عقل محمد، التبادل الثقافي بين الهند وعمان من القرن (9/3هـ-10-15م)، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، المجلد 46، العدد 5، 2022م، ص 2558-2559.

-وفاء محمود عبد الحليم، التاريخ السياسي والثقافي لسلطنة الججرات بالهند، رسالة دكتوراة كلية، دار العلوم، جامعة القاهرة، 2007م، ص 15.

-Gazetteer of The Bombay Presidency, History of Gujarat, Vol 1 Part 1, 1896, P.3

-Vandna Devi and Bhawana Pathak, Ecological studies of mangroves species in Gulf of Khambhat, Gujarat, An International Journal by Society for Tropical Plant Research, 2016, P536

- A. Wink, Al-Hind: The Making of the Indo-Islamic World, I, Delhi, 1990, P.277

(2) Ananda K. Coomaraswamy, The arts & crafts of India & Ceylon, Central Archaeological Library, New Delhi, 1913, P.138

تاريخًا غنيًا من التقاليد الحرفية لصناعة الأسلحة في إقليم الجُجرات خاصة في الخناجر⁽¹⁾ التي يعكس تصميمها وإنتاجها المهارات المعدنية المتقدمة لدى الصناع.

الدراسات السابقة :

- **عبد الناصر ياسين** : الأسلحة عبر العصور الإسلامية الأسلحة الدفاعية أو الجنن الواقية الدروع والتروس في ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية، دار القاهرة ، الطبعة الأولى، 2007م.
- **دعاء طه محمد على** : أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة ، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، 2004م.
- **ماجدة على عبد الخالق شبيحة** : تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، 2012م.
- **حنان رمضان وهبي يوسف** : الأسلحة المعدنية في عصر أباطرة المغول بالهند، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، جامعة طنطا، كلية الآداب، قسم الآثار، 2023م.

منهجية البحث :

تعرض الورقة البحثية دراسة وصفية أثرية لأربعة من الخناجر كنماذج مختارة من إقليم الجُجرات والتي تشتمل على عدة أنماط تم ترتيبها بحسب الشكل والوظيفة ومن الأقدم إلى الأحدث تاريخيًا يليها تحليل للمواد الخام والعناصر الزخرفية يتبعها دراسة مقارنة بين الخناجر وما ورد من تلك التحف في التصاویر في نفس الفترة التاريخية وذلك على النحو التالي :

الدراسة الوصفية :

لوحة (1)

التحفة: خنجر

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

(1) نوع من الأسلحة الهجومية الصغيرة الخفيفة التي يحملها المحارب في حزام الوسط أو تحت ثيابه، فإذا اختلط بآخر طعنه به خلسة، وتعد سلاحًا شخصيًا أكثر من كونها سلاحًا رئيسيًا في المعارك كما أنها أقدم من السيوف لكنها لم ترق لمكانة السيوف؛ ومع ذلك فكانت لها أهمية خاصة حتي أن بعض الدول اتخذت منها شعارًا، يتألف الخنجر بشكل عام من شفرة معدنية صلبة، قبضة يمسك بها. للمزيد انظر: حسن الباشا، المدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1990م، ص276.

المقاييس: النصل (4×10×60 سم)، الغمد (4×10×63 سم)

مادة الصنع: الفولاذ المطعم بالذهب والفضة

مكان الصنع : مدينة بهوج⁽¹⁾ بإقليم الكجرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمعرض المقتنيات العسكرية

Invaluable, Military & Wartime Collectibles, Knives, Spain, 2022, Lot.2

النشر: لم يُسبق النشر⁽²⁾

الوصف:

خنجر من نصل ومقبض وله غمد. كان النصل مستقيم ومدبب من الفولاذ يزخره طرفه الأيمن فروع نباتية متماوجة ومتداخلة. بينما يخلو الجزء الآخر من الزخارف.

أما المقبض جاء أسطواناني الشكل وعند تقاطع النصل مع المقبض رسم لرأس الفيل مرصع بالأحجار الكريمة، ونفذ على المقبض رسم مشهد تصويري لأمير على جواده ويهم بالسهم اتجاه النمر؛ في حين ينتهي المقبض بشكل قبة بصلية، زُينت ساحة المقبض بالكامل برسوم فروع نباتية ينبثق منها أزهار الخرشوف صغيرة.

ويوجد لهذا النصل غمد مكسو بالقطيفة الخضراء التي تنتهي من أسفل بكسوة مذهبة ويزدان بالزخارف النباتية المنفذة بالحفر البارز قوامها فرع نباتي يتخلله أوراق رمحية مدببة الأطراف.

لوحة (2)

(1) تقع في ولاية الكجرات تحدها من الشمال باكستان، وهي عاصمة مقاطعة كوتش، بناها "رواخنجاري في عام 1548م كانت المدينة أسفل قاعدة الجبل مما يجعلها محصنة بشكل جيد وتدور في منحني حول بحيرة تعد هذه المدينة مركزاً رئيسياً للصناعات وقد تم تصدير الكثير من هذه الصناعة إلى أوروبا، للمزيد انظر: وفاء عبد الحليم، التاريخ السياسي للكجرات، ص15.

Stephen Markel, Indian and "Indian ate" Glass Vessels in The Los Angeles County Museum of Art, Journal of Glass Studies, Vol. 33, 1991, P.83

(2) تم عرض التحفة في صالة عرض دون التطرق لدراساتها لذلك تقوم الباحثة بدراستها من حيث الوصف الأثري والفني والتحليل والمقارنة مع ما ورد من أشكال تحف تطبيقية منفذة في رسوم التصاوير في نفس الفترة التاريخية

التحفة : خنجر من النحاس

التاريخ : القرن (13هـ/19م)

المقاس : (65.8 سم)

مادة الصنع : النحاس المطلي بالفضة والذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الججرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمزاد " ALJ Antiques " في لندن

رقم الحفظ : 163

النشر : لم يُسبق النشر

الوصف :

خنجر من نصل وله مقبض وغمد.

أما النصل جاء مستقيم وعريض ذو حافة رفيعة مشطوفة مع ألواح فضية تكسو السطح بالكامل ويزين جانبه زخارف تتألف من أشكال بخاريات تتوسط كل منها أزهار الخرشوف ، بينما يخلو الجزء الآخر من سطح النصل من الزخارف. ومثبت على المقبض رسم زخرفي مذهب بالكامل على شكل رأس الفيل، أما المقبض له شكل أسطواني تزدان مساحته برسوم فروع نباتية متماوجة ومتشابكة. وله غمد يأخذ نفس شكل النصل مكسو بالقطيفة الحمراء المذهبة يزينه من أعلي وأسفل عقد مفصص يشغله أزهار الخرشوف.

لوحة (3)

التحفة: خنجر

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

المقاييس: النصل (1.5×7×31) ، الغمد (2×15×33 سم)

مادة الصنع: النحاس المذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الججرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمزاد الفنون الهندية وجنوب آسيا

Invaluable, Indian & South Asian Art, Spain, 2022, Lot.34.

النشر: لم يُسبق النشر

الوصف:

خنجر له نصل قصير ومقبض وواقية ذو قبعة⁽¹⁾.

اتخذ النصل شكل مستقيم ومنحنٍ له حدين ومقوس قليلاً وينتهي بطرف مدبب، ويخلو سطح النصل من الزخارف، بينما زُين المقبض والقبعة والغمد بزخارف نباتية تتألف من رسوم أفرع نباتية متماوجة ينبثق من الجانبين أوراق الساز وزهرة اللالة بينما تظهر زهرة الخرشوف في المنتصف.

لوحة (4)

التحفة: خنجر (كتار⁽²⁾)

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

المقاييس: النصل (1.5×7×31) ، الغمد (2×15×33 سم)

مادة الصنع: النحاس المذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الكجرات

مكان الحفظ: تم عرض التحفة بمزاد الفنون الهندية وجنوب آسيا

(1) ما على طَرَف مُبْضِه من فِصَّة أو حديد، وهي الحديدية العريضة التي تلبس أعلى القائم، وتسمى القملة إذا كانت مستديرة أو كروية، فهي تكسبه الشكل المقبول وتزيد ثقله و تجعله متزنًا وتحتوي على القتر وهي عبارة عن رؤوس مسامير، للمزيد انظر : المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2004م، ص712.

(2) "كاتاري" هي الكلمة السنسكريتية للسيف. كان يُطلق على الخناجر في الهند في الأصل اسم "جامدهار/جامادار"، وهي نوع قديم جدًا من الأسلحة إلى أن أصبحت هذه الخناجر تُعرف باسم "كاتار". أو أن كاتار. يمكن العثور على الكاتار بأحجام وأشكال عديدة، لكن شكل المقبض "H" هو ما يميز الكاتار والذي يعطيه قوة شديد، ويجعله سهل الاستخدام في القتال القريب سواء للقطع أو للطعن لكي توضع فيه قبضة الشخص، بينما يتميز نصله بشكله المثلث الطويل كانت الكاتارات تُظهر بشكل واضح في التماثيل المغولية الهندية في القرن السادس عشر وذلك في شكلها المتطور الذي وجدت عليه، للمزيد انظر:

Jens Nordlunde, Royal Katars of Bundi, South Asian Studies, Vol 25, Issue 1, 2009, P.1

Invaluable, Indian & South Asian Art, Spain,2022, Lot.34.

النشر: لم يُسبق النشر

الوصف:

خنجر من الصلب له مقبض ثنائي، بينما جاء النصل مدبب الشكل يخلو تمامًا من الزخارف، ويوجد لهذا النصل غمد مكسو بالقطيفة الزرقاء.

الدراسة التحليلية :

المواد الخام وأساليب الصناعة :

يعكس إنتاج هذا النوع من الأسلحة بشكل متدقن حرفية الفنان الكوجراتي في ذلك الوقت الذي صُنعت فيه الخناجر بدقة عالية من مواد متعددة منها الفولاذ والنحاس، وقد وُجدت العديد من تقنيات التصنيع والزخرفة لعل أشهرها الزخرفة بالزرشتان والحز والحفر البارز؛ كما هو موضح أدناه :

الفولاذ :

يتم إنتاجه من الحديد الخام بعد ما يتم تنقيته من الشوائب والكربون، ويفضل أن يكون الأصل الذي يصنع منه لا يحتوي على عنصر الفسفور والكبريت⁽¹⁾، وأهم ما يميزه هو احتواؤه على نسب محددة من إنتاج الكربون تتراوح بين (١ و ١,٦ ٪)، كما يعد هذا العنصر من أكثر المواد استخدامًا في صناعة الأسلحة والمعدات الحربية منذ القدم خاصة الفولاذ الهندي الذي صُنعت من الأنصال المشهورة لبلاد فارس ودمشق⁽²⁾ ويظهر ذلك بوضوح في نصل الخناجر لوحة (1)

النحاس :

(1) هدى صلاح الدين عمر محمد ، التحف المعدنية الإسلامية بخانيات بخارى وخوقند وخيوه خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين/ الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة 2015م، ص668،

(2) Manuel Keene: Treasury of the world, P.155

يتميز النحاس⁽¹⁾ بأنه ذو لون أحمر وردي ويمكن قطعه وتشكيله بسهولة بالإضافة إلى أنه يمكن سحبه إلى أسلاك رفيعة، وهو من أقدم المعادن التي عرفها الإنسان⁽²⁾، ظهر النحاس كمادة خام في لوحات (2)، (3، 4).

الفضة :

تعد الفضة من الجواهر النفيسة ، وعلى الرغم من أنها تلي الذهب مباشرة من حيث القيمة المعدنية إلا أنها تتميز بخصائص عديدة مما جعلها تستخدم في شتى الأغراض ولعل أهمها لونها المبهج الذي لا يعتريه العتم وقابليته للطرق السحب وعدم تأثره بالماء أو الهواء⁽³⁾، استخدمت الفضة على هيئة صفائح وألواح مشطوفة في تشكيل بعض الخناجر وذلك على النصل العريض كما ورد في لوحة (2).

الحز والحفر :

يتم الحز من خلال عمل نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن، ويختلف الحفر عن الحز في أنه أكثر غوراً وعمقاً في سطح المعدن، وقد يكون الحفر بارزاً وفي هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الأجزاء التي يريد إظهارها بارزة، وقد يكون الحفر غائراً وفي هذه الحالة يحفر الصانع الشكل الزخرفي نفسه المراد إظهاره غائراً⁽⁴⁾، استخدمت طريقة الحز في لوحة (1)، بينما استخدم الحفر البارز في اللوحتين (1، 2).

الزخرفة بالزبرستان

(1) قد ورد ذكر النحاس في القرآن الكريم في قوله تعالى " يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شَوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنْتَصِرَانِ " سورة الرحمن، آية 35. كان النحاس يسهل التعامل معه في التشكيل على البارد والساخن ويتميز بتوصيله الجيد للحرارة والكهرباء. للمزيد عن استخلاص معدن النحاس في الطبيعة انظر: عبد الناصر بن عبد الرحمن الزهراني، ترميم الآثار المعدنية وصيانتها، جامعة الملك سعود، 1434هـ، ص 103-107.

- Daniel Johnsen, The relative value and role of copper within an Egyptian New Kingdom economic context: Using production, trade and use of copper as indicators of copper's value, The American University in Cairo, 2018, PP.1-3

(2) عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الإيوبي، مركز الكتاب للنشر، الجزء الأول، 2000م، ص 26

(3) رياض خليل جاد، المعادن الثمينة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ص 47

محمد أنور عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، 1963م، ص 113

(4) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 123.

استخدم هذا المصطلح في بلاد الهند عوضًا عن اللفظ الشائع وهو الترصيع خاصة الذهب الذي كان يُضاف إلى الأسلحة المصنوعة من الفولاذ، من خلال عمل قنوات وتجاويف لإضافة المعدن المراد الترصيع به⁽¹⁾. نفذت الزخرفة بالزرشتان في لوحات (2، 3، 4).

ومن نافلة القول يُذكر أن الفنان يمكنه استخدام جل هذه الطرق مجتمعة معًا بحسب ما يترأ له مناسبًا مع للعمل الفني وبما يتناسب مع الوظيفة التطبيقية التي من أجلها صُنعت التحفة.

الزخارف النباتية :

زهرة الخرشوف :

هو نبات بستاني استخدم ثمراته و أوراقه في الأعمال الزخرفية ويعد أحد العناصر الزخرفية التي انتقلت من التأثيرات البيزنطية إلى الفنون الإسلامية وكثر استخدامها علي الفنون التطبيقية وغالبًا ما تكون مفصصة ولها قمة ثلاثية⁽²⁾. نفذت هذه الزهرة علي الفنون الصفوية وانتقلت من إيران إلى الهند إلا أنها في العصر المغولي الهندي رسمت بشكل قريب من الطبيعة أكثر مما كانت عليه في العصر الصفوي تعد تلك الزهرة هي الزخرفة النباتية الأكثر شيوعًا على أسطح النصول والغمد وذلك في لوحات (1، 2، 3).

علاقة الشكل والزخارف بالوظيفة :

اختلفت أشكال الخناجر من تصاميم بسيطة إلى أخرى أكثر تعقيدًا، وتطورت أشكالها بمرور الزمن فكانت تعكس تاريخًا غنيًا من التقاليد الحرفية والتاريخية للدور المتعدد للخناجر في العصر المغولي وذلك لكونها تُستخدم في القتال القريب والدفاع عن النفس حيث يتم ارتدائها في الحزام، وفي حذاء الفارس أو

(1) وقد اشتهرت بعض المدن بإقليم الججرات مثل كوتش بالنقش البارز وترصيع النقوش بالكامل بالذهب وهو يختلف قليلًا عن طريقة الكوفتجاري، للمزيد عن تلك التقنية انظر :

Philip S. Rawson: The Indian sword, London, 1968, P.73

Manuel Keene: Treasury of the world: jewelled arts of India in the age of the Mughals, New York, Thames & Hudson, 2001, P.86.

(2) أحمد محمد عيسي، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الإسلامية، 1988م، ص16.

-هند علي على محمد سعيد، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2012م، ص333.

الخف⁽¹⁾؛ ونظرًا لأن تلك هي الوظيفة الرئيسية التي صُنعت لأجلها الخناجر فكانت تجمع بين الوظيفة والأهمية الثقافية والرمزية للخنجر؛ والذي كان يظهر جليًا في جعلها رمزًا للقوة والمكانة الاجتماعية في الكجرات خاصة وبلاد الهند عامة، فكان يُهدىها الملوك والنبلاء كعلامة على الاحترام والتقدير للأمرء وسفراء الدول الأخرى، بل يرتدونها كجزءًا شائعًا من الملابس الرسمية في الاحتفالات والأعياد فيرمز الخنجر إلى مكانة حامله ومهنته.

كان يُضفي على أشكال الخناجر رونقًا وقيمة وثقل فني في صناعة الشفرات من الفولاذ والنحاس وتطعيمها بالمقبض بالأحجار الكريمة وترصيعها بالذهب، أما عن شكل القُبعية فكانت متنوعة وتختلف من خنجر لآخر إلا أن جميعها ارتبطت بالطبيعة سواء في رسوم آدمية أو حيوانية.

وفي هذا البحث ما يربهن علي مدي مجال وروعه وتألق الفن الكججراتي في تزيين الخناجر من خلال تنفيذ الرسوم وكأنها مشهد تصويري؛ تظهر الابتكارات المحلية في إنتاج الشفرات بإقليم الكججرات المهارات الحرفية العالية للحرفيين والتي تنوعت ما بين الخنجر العادي لوحه⁽¹⁾، والخنجر من العريض لوحه⁽²⁾ والخنجر ذو النصل المقوس⁽³⁾، والخنجر كتار، لوحه⁽⁴⁾.

ومن خلال المقارنة بين الخناجر التي جاءت منفذة كتحف تطبيقية في الورقة البحثية وتلك التي مثلت تصاوير المخطوطات في نفس الفترة التاريخية تقريبًا انظر لوحتا⁽⁵⁾،⁽⁶⁾.

نجد أن هناك اتفاقًا كبيرًا بين الخنجر الذي تم عرضه كتحف فنية وبين الخنجر الذي ورد في التصويرة وذلك من خلال شكل الخنجر والنصل ودرجة النقوش والانحناء حتي في غطاء المذهب، و تظهر تلك العلاقة بشكل واضح في درجة التطابق بينهما كما هو في اللوحتين⁽⁷⁾،⁽⁸⁾.

(1) لم تكن الخناجر الغرض منها الحرب والقتال فقط ؛ وإنما كانت تظهر في الاحتفالات الخاصة والعروض العسكرية للجيش أمام الحاكم، أما الأسلحة المزينة والمزخرفة بالنقوش ومرصعة بعضها بالأحجار الكريمة تدل على الرتب العسكرية لحاملها، للمزيد انظر:

- سهام عبدالله جاد عبدالله ، التحف المعدنية الصفوية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004م، ص55-56.

- صالح فتحى صالح حسين، رسوم الفنون التطبيقية فى تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا، 2013م، ص330.

يظهر التشابه بين الخنجر من نوع كتار وبين الذي في التصوير ويرجح هذا التشابه في طريقة تصميم الخنجر من حيث الشكل في المقبض على هيئة حرف H، والنصل المميز بشكل المثلث الطويل، حتي أن الغمد كان من القطيفة انظر لوحتا (9، 10)

وما يستوقف النظر هو براعة الفنان المسلم في التعبير عن التحف التطبيقية وتوظيفها بشكل مثالي ضمن الموضوعات التصويرية بتصاوير المدارس الهندية ، فكانت هناك ورش فنية إسلامية متخصصة تقوم بأكملها بواسطة الفنانين وتضم العديد من الحرف المتنوعة، مع وجود الأشراف الفني أو كبير مصممي البلاط الذي يقوم بعمل تصميم واحد يتم تنفيذه على التحف التطبيقية والمدارس الفنية الموجودة، وهو ما يعكس الوحدة الفنية لمختلف الفنون والجمع فيما بينها تحت سقف واحد وهو الوحدة التي كان يسعى لها الدين الإسلامي.

توصلت الدراسة من الطرح السابق إلى مجموعة من النتائج كالتالي :

الخاتمة وأهم النتائج :

- نشر مجموعة مختارة من الخناجر إقليم الجرجات في القرن (13هـ/19م).
- التعرف على الدور الرئيس لمعدن الفولاذ كمادة رئيسية في صناعة الخناجر.
- توصلت الدراسة إلى معرفة طرز وأشكال الخناجر والفرق بينهما.
- تقديم فهم أعمق للجوانب الحرفية والفنية التي تتميز بها خناجر الجرجات، وإبراز قيمتها كجزء من التراث الثقافي والفني للإقليم.
- أظهرت الدراسة مدي مجال وروعه وتألق الفن الكوجراتي في تزيين الخناجر من خلال تنفيذ الرسوم وكأنها مشهد تصويري متناغم.
- أثبتت الدراسة خلو الخناجر من النقوش الكتابية.
- وضحت الدراسة كثرة شيوع أزهار الخرشوف على زخارف النصل والغمدة.
- تبرهن الدراسة أن الفنان يمكنه استخدام جل الطرق الزخرفية مجتمعة معًا بحسب ما يترأ له مناسبًا مع للعمل الفني وبما يتناسب مع الوظيفة التطبيقية التي من أجلها صُنعت التحفة.
- إبراز الابتكارات المحلية في إنتاج الشفريات بإقليم الجرجات للمهارات الحرفية العالية لدي الحرفين والتي تنوعت ما بين الخنجر العادي والخنجر من نوع كتار.
- أثبتت الدراسة ترجيح تأريخ وإنتاج التحف للقرن (13هـ/19م)، وذلك يظهر جليًا في التصاوير المنفذة في نفس الفترة التاريخية.

- تناولت الدراسة إشكالية العلاقة بين شكل الخنجر والزخارف الواردة عليه والغرض الوظيفي الذي صنع لأجله وهو الاستخدام القريب للدفاع عن النفس.
- توصلت الدراسة إلى أن المتأمل في أشكال الخناجر يجد الربط بين فن التصوير والتحف التطبيقية محققاً التجانس التام فيما بينهم وهو ما نجح فيه المصور أن يجعل التصاوير ميداناً مهماً لمعرفة تأريخ الفنون التطبيقية الأخرى.

المراجع :

المراجع العربية :

- أحمد محمد عيسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الإسلامية ، 1988م.
- حسن الباشا، المدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1990م.
- رياض خليل جاد، المعادن الثمينة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م
- سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الإيوبي، مركز الكتاب للنشر، الجزء الأول، 2000م
- عبد الناصر بن عبد الرحمن الزهراني، ترميم الآثار المعدنية وصيانتها، جامعة الملك سعود، 1434هـ
- محمد أنور عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، 1963م
- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، 2004م

الرسائل العلمية :

- سهام عبدالله جاد عبدالله، التحف المعدنية الصفوية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004م.
- صالح فتحى صالح حسين، رسوم الفنون التطبيقية فى تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة طنطا ، 2013م.
- هدى صلاح الدين عمر محمد ، التحف المعدنية الإسلامية بخانيات بخارى وخوقند وخيوه خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الهجريين/ الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، 2015م.
- هند علي على محمد سعيد، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2012م.

- وفاء محمود عبد الحليم، التاريخ السياسي والثقافي لسلطنة الغجرات بالهند ، رسالة دكتوراة كلية، دار العلوم، جامعة القاهرة، 2007م.

الدوريات العلمية :

- محمد علي عقل محمد، التبادل الثقافي بين الهند وعمان من القرن (9/3هـ-10-15م)، مجلة الدراسات العربية، كلية درا العلوم، جامعة المنيا، المجلد 46، العدد 5، 2022م.

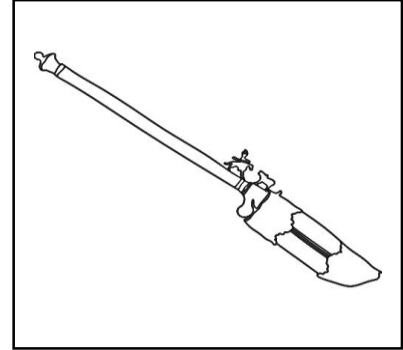
المراجع الأجنبية :

- A. Wink, Al-Hind: The Making of the Indo-Islamic World, I, Delhi, 1990.
- Ananda K. Coomaraswamy, The arts & crafts of India & Ceylon, Central Archaeological Library, New Delhi, 1913.
- Daniel Johnsen, the relative value and role of copper within an Egyptian New Kingdom economic context: Using production, trade and use of copper as indicators of copper's value, The American University in Cairo, 2018.
- Gazetteer of The Bombay Presidency, History of Gujarat, Vol 1 Part 1, 1896.
- Jens Nordlunde, Royal Katars of Bundi, South Asian Studies, Vol 25, Issue 1, 2009.
- Manuel Keene: Treasury of the world: jeweled arts of India in the age of the Mughals, New York, Thames & Hudson, 2001.
- Philip S. Rawson: The Indian sword, London, 1968.
- Stephen Markel, Indian and “Indian ate” Glass Vessels in The Los Angeles County Museum of Art, Journal of Glass Studies, Vol. 33, 1991.
- Vandna Devi and Bhawana Pathak, Ecological studies of mangroves species in Gulf of Khambhat, Gujarat, An International Journal by Society for Tropical Plant Research, 2016.

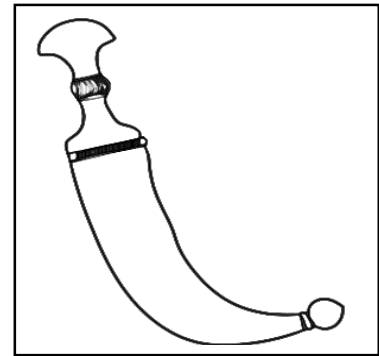
قائمة الأشكال وكتالوج اللوحات :

أولاً الأشكال :

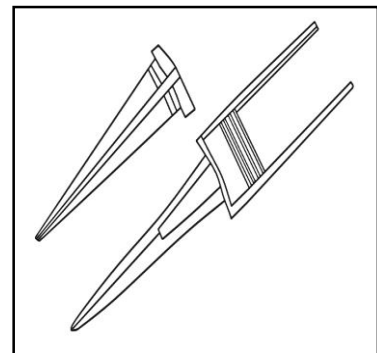
شكل (1) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل
(عمل الباحثة)



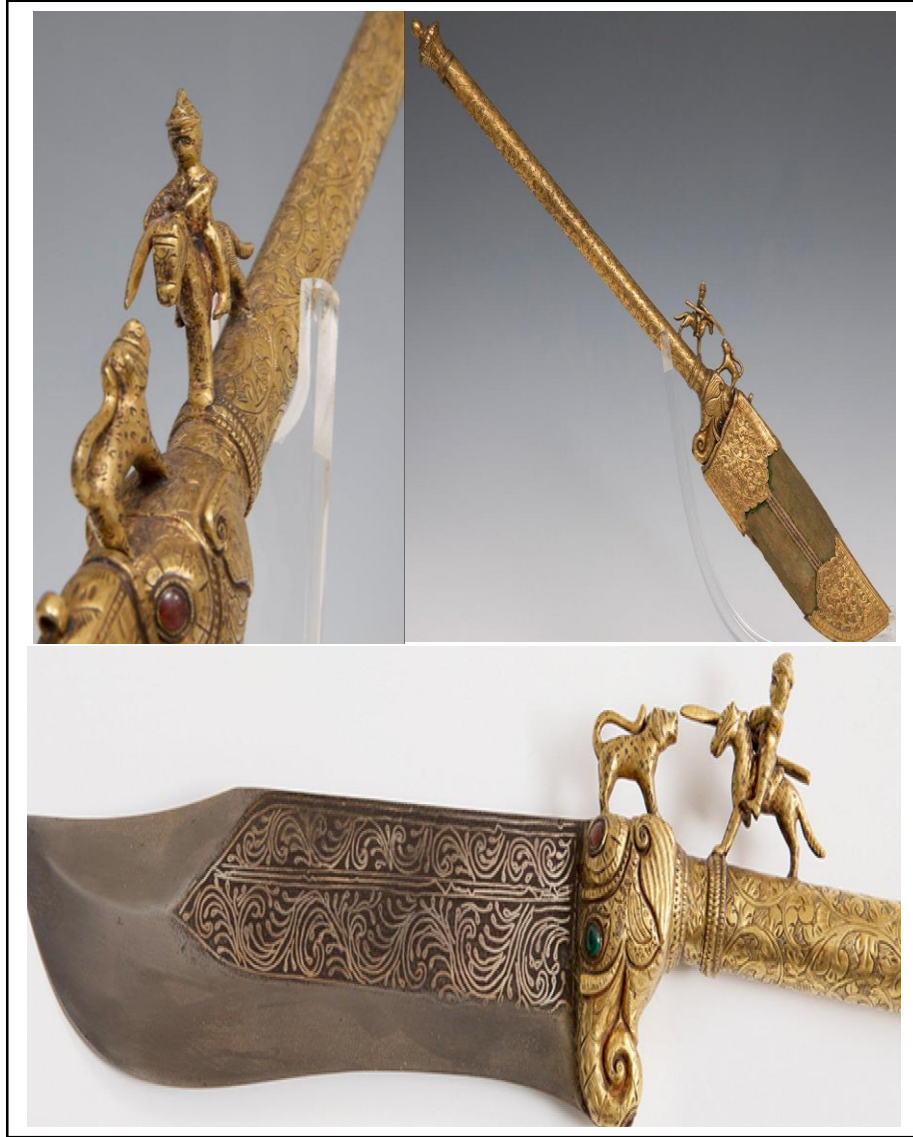
شكل (2) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل
(عمل الباحثة)



شكل (3) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل
لخنجر الكتار



ثانيًا اللوحات :



لوحة (1) شكل الخنجر ذو النصل المنحني قليلاً ، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ :

Invaluable, Military & Wartime Collectibles, Knives, Spain, 2022, Lot.2



لوحة (2)، شكل الخنجر ذو النصل العريض، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ

Christie's, Art and Textiles of the Islamic and Indian Worlds including Works from The Collection of the Late Simon Digby, 2011, London, Lot.425.



لوحة (3)، شكل الخنجر ذو النصل المقوس، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ
Invaluable, Indian & South Asian Art, Spain, 2022, Lot.34



لوحة (4)، شكل الخنجر الكتار، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ :
Very important lot, Art Antiques Design, Germany, 2022, Lot.193



لوحة (5) ، تصويرة تمثل فارس للمهراجا جام فيبهاجي الثاني على جواده محاطا بالخدم، من إقليم الكجرات، ترجع إلى القرن (13هـ/19م)، تم عرضها في مزاد :

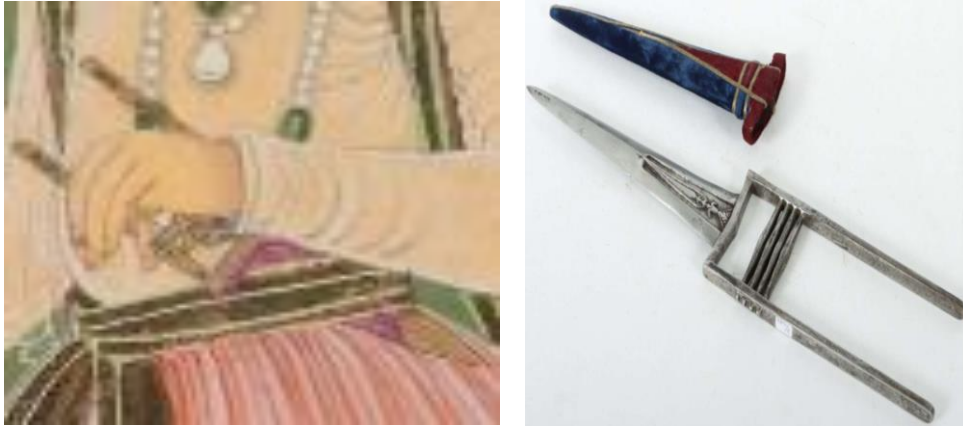
Bonhams, Indian, Himalayan & Southeast Asian Art, New York, 2013, Lot.164.



لوحة (6)، تصويرة تمثل بورتريه لمراد بخش متجًا نحو اليسار، واضعًا يده اليمنى على سيفه، بينما تستقر يده اليسرى على خنجر "كتار" في حزامه، محفوظة بمتحف ريجكس بهولندا، ضمن مجموعة (The Wissen Album)، رقم الحفظ : RP-T-00-3186-7 .



لوحتا (7، 8) يظهر بها التطابق بين شكل الخناجر من حيث درجة تقوس النصل والغطاء المذهب



لوحتا (9، 10) يظهر بها التطابق بين شكل الخناجر من النوع كتار من حيث شكل المقبض والنصل والغمد



Issue No1(2025), p21-p40



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

Von

Eman Elsaid Ali Badawy

PhD für ägyptische Archäologie
Ministerium für Tourismus und Antiquitäten
Iman_elsaid@yahoo.com

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

von

Eman Elsaid Ali Badawy

Iman_elsaid@yahoo.com

الملخص:

تنوعت نقوش ومناظر الكتب الدينية المصورة على التوابيت التي عبرت عن كيفية الدخول إلى العالم الآخر وفتح أبوابه سواء للمتوفى أو لإله الشمس على السواء، وقد عبر عن كيفية الدخول إلى العالم الآخر بأكثر من طريقة منها فتح أركان السماء، والعبور من خلال الأفق الغربي، والدخول من خلال أكر، وفيما يلي عرضها تلك التصورات المختلفة في الكتب الدينية المصورة على توابيت ملوك الدولة الحديثة.

كلمات دالة:

الفصل 161، كتاب البوابات، أركان السماء، كتاب الأرض، البوابة.

ABSTRACT

Die alten Ägypter hatten verschiedene Vorstellungen darüber, wie die Verstorbenen sowie die Sonnengottheit in den Jenseits gelangen. Auf den Särgen des neuen Reiches finden sich vielfältige Inschriften und Szenen der Unterweltbücher, die die Öffnung der Unterwelt auf mehr als eine Weise ausdrückten. Im Folgenden werden diese unterschiedlichen Vorstellungen in den Unterweltbüchern dargestellt, die auf den Särgen der Könige des Neuen Reiches abgebildet sind.

KEYWORDS

Spruch.161, Buch von den Pforten , Himmels winkel

Vorwort

Die alten Ägypter hatten verschiedene Vorstellungen darüber, wie die Verstorbenen sowie die Sonnengottheit in den Jenseits gelangen. Auf den Särgen des neuen Reiches finden sich vielfältige Inschriften und Szenen der Unterweltbücher, die die Öffnung der Unterwelt auf mehr als eine Weise ausdrückten. Im Folgenden werden diese unterschiedlichen Vorstellungen in den Unterweltbüchern dargestellt, die auf den Särgen der Könige des Neuen Reiches abgebildet sind:

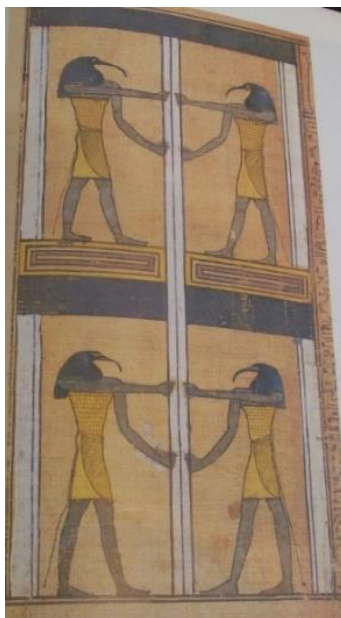
1. Die Öffnung der Himmels winkel im Toten Buch (Spruch.161)
2. Das Durchqueren des westlichen Horizonts im das Buch von den Pforten (Öffnung Szene)
3. das Eintreten durch den Acker Buch (Szene 39, 54)
4. Kommentar



(Fig Nr.1)
Faxemily von Autor

1. Die Öffnung der Himmels winkel im Toten Buch (Spruch.161)

(Fig. Nr.1,2) Die viermalige Rezitation der Schildkrötenformel öffnet jedesmal eine Himmelsöffnung für einen der vier Winde. Diese Formel ist, zusammen mit ähnlichen Darstellungen des Thot, Gottes Thot und das *pt* Zeichen auf dem *w3s* Zepter , das er normalerweise hält. Die Inschrift bezieht den Sieg des Sonnengottes über seine Feinde. Thot war dafür verantwortlich, die Ecken des Himmels durch die vier Sprüche von Kapitel 161 zu öffnen, die verwendet wurden, um die Winde in die Nasenlöcher der Verstorbenen zu bringen. Der Nordwind ist Osiris, der Südwind ist Re, der Westwind ist Isis, der Ostwind ist Nephthys. Jeder dieser vier Winde hat seine Öffnung und darauf befindet sich der Naseneingang.¹ Sie worden auf Särge des Neuen Reiches übernommen.



(Fig Nr.2)

Spruch.161 im Toten Buch

(Faulkner, R. O., (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead, University of Texas Press , S.159)

1. 1 Text auf der rechten Seite

¹ (Leitz, Ch., (2002). Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, VII Bande, S.639-645); (Wilkinson, R, (2003). The Complete Gods and Goddesses of Egypt, London., S.215)

Der Text auf den Sarg Sethos I lautet¹ :

→



dd mdw ḥnh R^c mwt štw bbw m bbw² jwfn kph snw.fr jrt³.sn Wsjr mn M3^ct R^c m3^c hrw | ḥnh R^c mwt štw wd3 ntj m db3t ntj (m db3t)⁴ Wsjr (mr)j pth

"Worte werden gesprochen es lebe Re, es sterbe die Schildkröte⁵", erstickt(?) durch das Fleisch des Qebhenuf. (Der zu ihren Pflichten gehört), ist Osiris, mn mAat Ra, Gerechtfertigter"| Es lebe Re, es sterbe die Schildkröte, Wohlbehalten ist der, welcher im Sarg ist, der im Sarg ist, ist Osiris⁶, Mrj Pth⁷"

1. 2 Text auf der linken seite

←



dd mdw ḥnh R^c mwt štw snš ksw n Wsjr nsw mn M3^ct R^c m3^c hrw | s3 R^c mrj Pth m3^c hrw snš .i imj snnt .f j^cb h3t m t3⁸ j^cb ksw n Wsjr nsw pw m3^c hrw

"Worte werden gesprochen es lebe Re, es sterbe die Schildkröte ausgebreitet sind die Knochen des Osiris, könig, mn MAat Ra, ,Gerechtfertigter, | Bruder Ra, mrj Ptah, Gerechtfertigter, Vereint

¹ (Hornung, E., (1971). Das Grab des Haremhab im Tal der Kongie, Bern., S.50, (65)).

² *bbw m bbw* mit Bezug auf die als Feind des Re getötete Schildkröte, (Wb I, 455(12)); Hannig übersetzt *bbw* mit ersticken. (Hannig, R., (2006). Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800950v.Chr.)Kulturgeschichte der Antiken Welt 64, S. 268) Es bedeutet Macht bei Budge. (Budge, E.A, (1898). The Chapters of coming forth by day, the Egyptian text according to the Theban recension in hieroglyphic edited from numerous papyri, with a translation, vocabulary, etc. London, K. Paul, Trench, Trübner & Co., P.407); (Leitz, 2002, I, 455 (12)); (Kamal Eldeen, N., (2010). „Ein Sarg des Schatzhausmeisters Suti“, in: *MADAIK* 66, Kairo, S.139)

³ Das Wort *jrt* wird hier mit  anstatt  geschrieben. Es bedeutet "das was zu tun ist". (Wb I,113(5))

⁴ (Leitz, 2002, IV, S.378); (Kamal Eldeen, 2010, S.139)

⁵ Die Schildkröte ist ein Symbol von die Feinde des Re, weil sie eines der Tiere des Seth ist (LÄ II, S.147). Sie verkörpert auch Apophis die gefährlichste Feinde des Re. (Barguet, 1967, P. 227); (Hornung, E., (1979). Das Totenbuch der Ägypter, München, 339, S. 512)

⁶ (Wb I, S. 286)

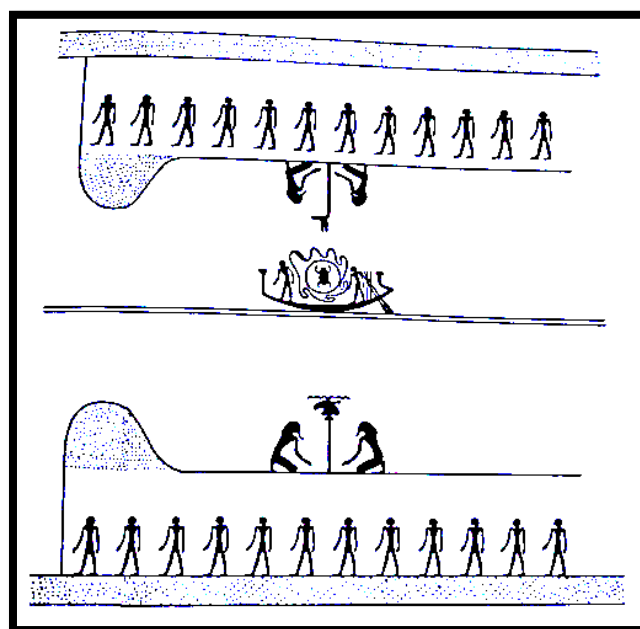
⁷ (Foukner, 2008, P.125)

⁸ (Wb I, S. 40(20))

ist der Körper mit der Erde, Osiris, sind die Knochen des Osiris ausgebreitet, er ist Osiris könig, Gerechtfertigter ".¹

2. Die Öffnungsszene im Buch von den Pforten

Die alten Ägypter beschrieben den Eingang zum Jenseits im Buch der Pforten auf unterschiedliche Weise. Er beschreibt ein großes Tor, da sie Horizont nannten. Von dort betreten der Gott Ra und seine Mannschaft aus die Unterwelt, von links nach rechts. Es zeigt einen Berg, der in zwei Helften geteilt ist. Eine obere und eine untere, zwischen denen sich das Boot des Sonnengottes Ra befindet, der auf dem Weg un die Unterwelt "Duat" ist. (Fig. Nr. 3)



(Fig. Nr. 3)

Die Öffnungsszene im Buch von den Pforten- Sarge des Sethos I- Fußende
(Hornung, 1979-1984, S.29)

2.1 Oberes Register

Das Register enthält nur eine einzige Szene. Sie zeigt zwölf Wesen mit dem Kopf nach unten und damit als spiegelbildliche Antipoden der aufrecht stehenden Figuren des unteren Registers

¹ (Hornung, 1979, 161, S. 338; (Davis, Th. M., (1912). The Tomb of Harmhabi and Touatankhamanou, London, P. 92); (Hornung, 1971, S. 50, (65))

gezeigt;. Obwohl der beigeschriebene Name die Figuren als  *ntrw smjt* ¹"Götter der Wüste" bezeichnet

Dieser Text von links nach rechts lautet:



*hprw m R^c m 3ht .f prt看 m irt .f |wd .f n .sn st imnt st |stp n .sn rmt ntrw ʿwt nbwt hrrt km3t n ntr
 pn ʿ3|ntr pn wd .f shrw (.sn) m-ht is ʿr .f m t3 km3.n .f [n wnmt .f*

Die aus Re entstanden sind, aus seinem Glanzaugen, die aus seinem Auge hervorgegangen sind. Er hat ihnen den Verborgenen Platz zugewiesen, zu dem entrückt sind die Menschen und die Götter, alles Vieh und alles Gewürm, das dieser große Gott geschaffen hat. Dieser Gott ordnet ihre Angelegenheiten, nachdem er sich (ihnen) genähert hat in der Erde, die er geschaffen hat für sein (rechtes Auge).³

2.2 Mittleres Register

Das Boot des Sonnengottes⁴ darstellt in seinem Inneren die Form eines Skarabäuskafers ⁵ „innerhalb der Sonnenscheibe“, umgeben von einer Schlange *Mhn*⁶ der zusammengerollt

¹ Das Wort  *smit* erscheint in den Pyramidentext und wurde in vielen Formen geschrieben, aber seit der 18. Dynastie wurde es in dieser Form  geschrieben. Es bezieht sich auf die Westliche wüste und bedeutet auch ein verborgenes Gebiet im Westen (Teil der Unterwelt) (Wb III, S.444-445); (Hornung, E., (2014). *The Egyptian Book of Gates*, Zurich, P. 18); Zandee, J., (1969). „The Book of Gates“, in: *Liber Amicorum*, Studies Bleeker, Leiden, S. 283); (Hornung, E., (1979-1984b). *Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches*, II, AH 7-8, Geneve, S.33).

² Der Text fehlt hier ein Wort  und er wurde aus den Inschriften des unteren Berges ergänzt, und das zweite *wnmt* bedeutet das rechte Auge und die Sonne. Das linke bezieht sich auf den Mond weitere Informationen finden Sie unter; (Hannig, 2006, S.213); (Hornung 2014, P. 19)

³ (Piankoff, A., (1962). *Le Livre des Portes*, I, Le Caire, P.15-18; (Hornung, 2014, 19)

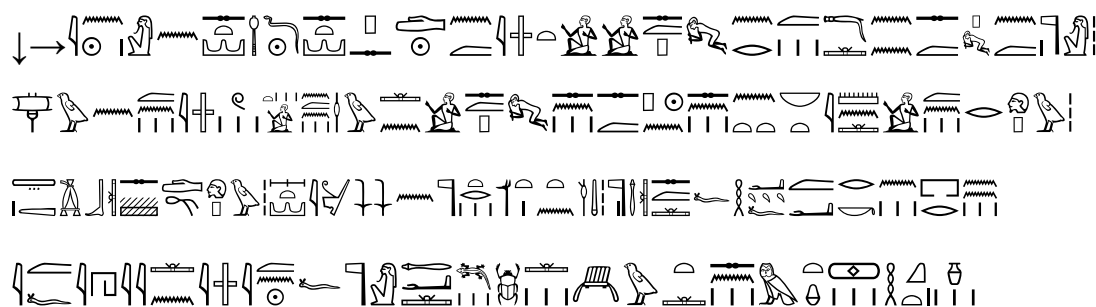
⁴ (Hornung, E., (1972). *Ägyptische Unterweltbücher*, Zurich & München, S.20); (Hornung, E., (1991). *Die Nachtfahrt der Sonne Eine altägyptische Beschreibung des Jenseits*, Germany, S.21)

⁵ (Assmann, 1975, S. 934 ff); (LGG V, S. 686ff)

⁶ (Wb II, S. 128); (Hannig, 2006, S. 377); (Helck, 1975, S. 3); (Kakosy, L., (1986). „Uroboros“, in *LÄ VI*, Budapest, P.686); (Leitz, 2002, III, S. 383-384).

dargestellt ist und seinen Schwanz zum Mund streckt. Am Bug steht der Gott  *Sib*¹, der Gott der Sprache, der Weisheit, als vermittelnder Sprecher des Sonnengottes, der Wahrnehmung des Wissens und der Einsicht, der Anweisungen gibt, die verschiedenen Türen zu öffnen, die jedes Tor trennen. Am Heck steht der Gott  *Hk3*² als Personifikation seiner wirkenden Macht. Der Gott der Zauber, der die Hindernisse der Unterwelt überwindet. Darüber tauchen zwei um gekehrte Götter aus dem oberen Berg auf, der erste heißt  *"Smit"* der Gott der Wüste" der zweite heißt  *D3t* Gott der Duat³ zwischen ihnen ist ein Zepter auf dem der Kopf eines Schakals⁽⁴⁾ befestigt ist, die Inschriften, die die Szene begleiten.

Dieser Text von links nach rechts lautet:



in R^c n smit ḥd smit psd n .t imit .i | stpn rmtw mh nn stp ntrw(irit .t) | t3w n .tn imjw .i | ḥdwt n .tn dw3w | 3ht .i n .tn | wd .n.i stp .sn | stp n .sn ntt nbt | imn .i tn r tpjw t3 | db3w sšd tpjw smit | in nn n ntrw wsrt tn wd –mdw ntr³ st .f ḥw .f mi rk (r.) n pr n .n im .f ihj n imj itn .f ntr³ š3w ḥprw 3wt .sn m t ḥnkt

Ich habe euch verborgen vor denen, die auf Erden sind, mit der Binde Geschmückte, die ihr auf der Wüste seid .

-" Es sagt diese Götter : Dieser Nacken (ist) das Befehlswort des Größten Gottes, wenn er seinen Leib erhebt . Komm doch zu uns, die wir aus ihm (dem Leib) hervorgegangen sind'. Heil dem, der in seiner Sonnenscheibe ist, dem Größten Gott mit vielen Erscheinungsformen. Ihre Opferspeisen bestehen aus Brot und Bier⁵.

¹ (Leitz, 2002, VI, S. 163-166); (Hart, G., (2005). The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London, P. 147)

² (Leitz, 2002, V, S. 552-554); (Hart, 2005, P. 66-67); (Hornung, 1979-1984, S. 35)

³ (Hornung, 1979-1984a, S. 31)

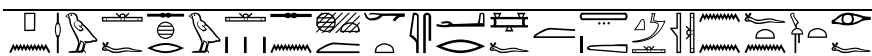
⁵ (Hornung, 1979-1984a, S. 37); (Hornung, 2014, S. 20f).

A sequence of 28 small diagrams illustrating the steps of a mechanical assembly process, from initial state to final assembly.

Der Text von rechts nach links lautet:

2.3 Unteres Register

³ (Budge, 1908, p. 38); (Hornung 1979-1984b, S.40); (Hornung, 2014, P. 22-25)



st imnt st stp .n.sn rmt ntrw hk3wt nbwt hrnt km3t n ntr pn 3 ntr pn wd .f shrw (.sn) m-ht is ʿr .f m t3 km3 n mrwt irt .f

seinem Auge hervorgegangen sind. Er hat ihnen den Verborgenen Platz zugewiesen, zu dem entrückt sind die Menschen und die Götter, alles Vieh und alles Gewürm, das von rechtes Auge dieser große Gott geschaffen hat.¹

3. Das Eintreten durch das Buch der Erde (Szene 39, 54)

Das Buch der Erde zeigt Szenen, die den Eintritt der Sonnenscheibe in die Unterwelt durch den Erdgott „Aker“ in Szene 39, 54. Es wurde in die Särge von Ramses III und IV abgebildet. (Fig Nr. 4 ,5)



(Fig. Nr. 4)

Szene 39, 54-Acker Buch – Ramses III
Roberson 2007, 990.

Szene 54 beschreibt vier Götter mit Fischköpfen, zwei auf jeder Seite², alle werden „nʿrjw“ (der Flussfisch) genannt, also der Wels. In der Mitte steht „Akr“  Bkr, der Gott der Erde, in menschlicher Gestalt, nach vorne gebeugt und die Sonnenscheibe haltend. Jeder Gott erhält einen eigenen Titel und ihre Namen lauten wie folgt: Was den Gott Akr betrifft, so steht der Gott  nʿrj mit einem Fischkopf³ neben ihm steht der Gott „khsi“  hssj mit einem Fischkopf. Hinter dem Gott Akr steht der Gott Qadi  kdj mit einem

¹ (Piankoff, I 1962, 15-18); (Hornung, 2014, 19)

² Im Vergleich mit dem Sarkophag von Ramses IV. Fällt auf, dass von den Göttern in beiden Händen gehaltene Lamm nicht abgebildet ist.
(Roberson, J., (2007). The Book of the Earth: A study of ancient Egyptian symbol -systems and the evolution of New Kingdom cosmographic models, PHD., University of Pennsylvania, P. 277-278)

³ (Roberson, 2007, P. 277-278)

² Im Vergleich zum Sarg von Ramses IV. Ist die Sonnenscheibe deutlich größer. Es wurde yuvor im Pforten Buch und über die Kapellen von tut Ankh Amun dargestellt.
(Hornung, 1991, S.124)

i (nn) n nʕrjw ntj šsp .sn št3w imj-t3 tn srk .i b3 .tn ʕk Wsir N srk .i b3 .f

"O welsköpfige Götter, die ihr dem irdischen die unsichtbarkeit nehmt, ich bin derjenige, der eure Seelen atmen lässt lass den Verstorbenen eintreten. ich bin derjenige, der seine Seele atmen lässt.¹

4. Kommentar

4.1 Spruch 161 des Totenbuchs (Thoth öffnet die Tore des Himmels)

Die Spruch wurde seit dem Ende der 18. Dynastie, während der König Tutanchamun, in die Särge der Könige abgebildet. der Gott Thoth persönlich auf den Särgen der Könige, das erste Mal auf dem Sarg von König Ramses I², wo Thoth aufgrund seiner Beziehung zum Mond mit dem Westen in Verbindung gebracht wurde. Der Westen galt als Ort der Geburt und des Lebens sowie als Ort des Aufgangs des Neumondes. Dies zeigt den Wunsch des Verstorbenen, durch das Himmelstor zu gehen, um ins Jenseits zu gelangen und sich so die Fortsetzung des ewigen Lebens in der Gesellschaft des Sonnengottes Ra zu sichern. Diese Trennung wurde auf den Särgen des Neuen Reiches während der 19. und 20. Dynastie fortgeführt, sei es durch die Inschriften oder die Szenen oder beides. An den Seiten des Sarges war der Gott Thot weiterhin in der gleichen Form abgebildet, beim Sarg von König Sethos I. war er jedoch nicht mehr auf der Kasten, sondern auf dem Sargdeckel abgebildet. Obwohl der Deckel nicht in gutem Zustand ist, zeigen die Überreste der Szene diese auf der rechten (westlichen) Seite des Deckels, von innen zum Kopf hin, und die Szene wiederholte sich auf der linken (östlichen) Seite des Deckels gleicher Form (Fig Nr.) Es ist wahrscheinlich, dass diese Szene viermal an den Seiten des Sarges wiederholt wurde.³

Die Spruch bezieht sich auf die Rolle des Gottes Thot, der die Verstorbenen vor Feinden schützt, indem er die Schildkröte tötet, eines der Symbole von *seth* und die schlimmsten Feinde von Ra. Die Verwendung der Phrase „anx Ra mwt Stw“ zu Beginn der vier Spruchen bestätigt den Sieg des Sonnengottes über seine Feinde, um die physische Sicherheit des Verstorbenen und dem Sonnengott die Vollendung des kosmischen Zyklus zu garantieren.⁴ Daher muss der Verstorbene die Rezitationen und Zaubersprüche für das geheime Tor kennen und rezitieren, um es zu finden. Wer dies nicht kann, verliert Ewigkeit und Unsterblichkeit.⁵ Durch einen Vergleich mit Kapitel 126 des Totenbuchs wird deutlich, dass der Verstorbene von Thoth, der in Form einer einzelnen Figur dargestellt wird, viermal wünscht, dass er ihm das Tor zur Welt der Toten öffnet, damit er die Welt von Rasta betreten kann, wo der Gott Sokar auf dem

¹ (Hornung, 1990, S. 124); (Roberson, 2007, P. 249).

² (Carrier, C., (2014). Les Papyrus du Livre des Morts de L'Egypte ancienne de Neferoubenef (Louvre III 93) et de Soutymès, BnF, égyptien, P. 481)

³ Es wurde auch auf den Särgen von yuya (I, III, IV) viermal an den Seiten des Sarges abgebildet : (CG 51001, 2); (Davis. 1912, P. 3).

⁴ (Leitz. 2002, VII, S.639-645)

⁵ (Brunner, 1986. "Tür und Tor", in: *LÄ VI*, Wiesbaden, P. 783)

Feuersee liegt, und er wünscht sich jeglichen Beistand und Schutz, um Gefahren zu vermeiden.¹ Die Rezitation weist auch darauf hin, dass die Winde die Kraftquelle sind, die der Verstorbene im Jenseits erlangen möchte, um in die Reihen der Götter aufzusteigen. Der Gott Osir schuf die Nilflut, die Güte und Wachstum mit sich bringt, also repräsentiert er die ruhigen Nordwinde, und Ra ist das andere Gesicht von Osir, also repräsentiert er die entgegengesetzten Winde, also die Südwinde. Ise und Het-Het symbolisieren den westlichen und östlichen Horizont. Die Symbolik der Zahl Vier weist auch auf die Himmelsrichtungen hin und ist somit ein Eingang für den Gott Ra, um in den Himmel aufzusteigen, wo der Sarg in ein vollständiges Universum mit den vier Himmelsrichtungen verwandelt wurde.² Brunner sieht Man kann davon ausgehen, dass diese Himmelstore, durch die der Sonnengott geht, dieselben sind, durch die die Verstorbenen im Jenseits ein- und ausgehen können. Der Eintritt ins Jenseits beginnt mit dem Öffnen der Ecken des Himmels. Daher musste der Verstorbene die vier Winde kontrollieren, damit er atmen konnte und die Luft, die ihn in den Himmel trieb und aus allen vier Richtungen einströmte, sicherstellen konnte. Außerdem musste er die schlimmen Folgen vermeiden, die sich daraus ergaben, wenn sie ihm widersprachen oder sich gegen ihn auflehnten.

4.2 Eintritt in die Unterwelt im Buch der Pforten

Die Eröffnungsszene teilt den Westlichen Berg in einen Durchgang, der den Eingang zur Unterwelt darstellt, nachdem sich der Verstorbene vorgestellt hatte, dass er nur sein Grab verlassen müsse, in dem sich sein gesunder, unversehrter Körper befand, und durch ein Tor von dort in die Unterwelt gelangen müsse.

Die Szene hier bezieht sich auf ein großes Tor , ³ das durch die oberen und unteren Berge dargestellt wird. Wenn es von rechts in einer geraden Linie geschlossen wird, stellt es

¹ (Hornung 1979, p. 246)

² (Hornung, 1990, 161, S.368.

³ Zuerst dachte man, es handele sich um eine Insel mitten im Himmel, auf der Sonne auf und untergeht. Aus diesem Grund wurde das Wort mit Horizont übersetzt. Dann gingen die Meinungen darüber auseinander.

 der Horizont stellt die Gebirgsketten dar, die westlich des Nils liegen, den Manu   *m3nw*, wo die Sonne untergeht und aufgeht, gegenüber dem östlichen Berg Bahu     *b3hw*, stellen sie die beiden Säulen dar, die den Himmel stützen und tragen, und sie stellen auch zwei Bäume dar, die sie trennen und aus denen die Sonne nach Osten hervortritt, oder zwei Bäume mit einem Bogen, aus deren Mitte die leuchtende Kugel nach Osten hervortritt und die Bewegung nach Westen umgekehrt ist, und so setzt sich der Kreislauf fort. Die beiden Berge wurden im Hauptquartier von Ramses X. abgebildet und der linke Gipfel wurde „Arabischer Horizont“ und der rechte „Östlicher Horizont“ genannt. Kapitel 15 des Totenbuchs bezieht sich darauf – Du ruhest am arabischen Horizont auf deinen Feldern, die im Manu sind. (Assmann 1980, 4ff); (Kurth, 1980, 1185)

das Zeichen von Achet  ^{3hr1} den westlichen Horizont, jene verborgene Region, durch die man glaubt, dass „Ra“ in die Unterwelt eintritt, nachdem er direkt am Himmel untergegangen ist, durch das westliche Tor von Achet, da die alten Ägypter erkannten, dass es zwei Horizonte gibt, einen im Osten und einen im Westen, und die Toten müssen durch dieses Tor gehen, wenn sie in das Reich der Verstorbenen gelangen wollen.

Der Sonnengott wird in der Form von „*Khpr*“ dargestellt, dem Tagesbild des Sonnengottes innerhalb der Sonnenscheibe *Itm*, im Gegensatz zu der damals üblichen Darstellung des Sonnengottes in der Form des „Widders“, der Nachtform Dies kann an der latenten Fähigkeit zur Wiederauferstehung und Wiedergeburt liegen. Auch wenn der Sonnengott die Unterwelt betritt, die für ihre Dunkelheit bekannt ist, scheint und erleuchtet er die verborgenen Orte der Bewohner der Unterwelt, der Götter und Geister der Toten, wo der Sonnengott die Rolle des Lichts spielt, das die Dunkelheit vertreibt. So wenden sich die Bewohner der Unterwelt an den Sonnengott: „Komm zu uns“.

Die Schlange „Mehen“ wurde als eine Form des Schutzes um die Sonnenscheibe herum dargestellt, da sie sich kreisförmig um sich selbst windet und ihren Kopf verbirgt, um mit den Giften, die sie aus ihrem Maul ausstößt, das Böse abzuwehren. Daher brachten die Ägypter die Kultur der kreisförmigen Umwindung der Sonne mit der Sonnenscheibe in Verbindung, und beim Heraustreten aus ihren Windungen ist es, als ob die Sonne aus der Sonnenscheibe hervortreten würde, um sie zu beschützen. „Mehen“ wurde mit dem Sonnengott und seiner Reise ins Jenseits in Verbindung gebracht, aufgrund seiner Einsicht und Fähigkeit, den Sonnengott im Jenseits vorherzusagen und auf den richtigen Weg zu führen, aufgrund seiner Natur, die ihn an dunklen Orten leben lässt, und seiner Fähigkeit, sich von einem Ort zum anderen zu bewegen. Wir finden ihn oft in der Gesellschaft des Sonnengottes Ra dargestellt, der ihn vor Feinden beschützt, und wir begleiten ihn weiter auf seiner Reise ins Jenseits. Die Natur der Schlange, die zum ständigen Wechsel ihrer Haut führt, symbolisiert den Kreislauf des Lebens, der die Zeit zum Ausdruck bringt. Sein Schwanz ist mit seinem Maul verbunden und zeigt damit an, dass das Ende der Zeit auf den Anfang der Zeit trifft und diese erneuert, solange er seinen Schwanz hält. Die Verkörperung der Zeit durch die Schlange ist in der Form zu erkennen, die sie darstellt, indem sie ihren Schwanz in ihr Maul steckt und einen vollständigen Kreis bildet. Der Körper der Schlange wird so dargestellt, als ob er das Universum umgibt und die unendliche Zeit verkörpert.

¹ Die Tür des Großen Horizonts" wird in den Pyramidentexten des alten Reiches zur Hälfte als das Tür der Ewigen Urwasser bezeichnet, da der Abstieg in den Abgrund als die Wohnung in den Ewigen Urwassern von Nun verstanden wurde, aus denen der Kalif ursprünglich hervorging. Zwei mächtige Arme heben jeden Morgen die Sonne aus diesem Abgrund, und so wird das „Tor des Horizonts“ der Gischt der Ewigen Urwasser ausgesetzt, die die Welt umgeben. Die Toten müssen dieses Tor wählen, wenn sie das Königreich der Verstorbenen betreten wollen.

Assmann, J., Horizont, (1980). in: *LÄ* III, Heidelberg, 4ff.

Si3 wurde mit dem Jenseits in Verbindung gebracht, da er im Buch der Tore als Teil der Hauptmannschaft am Bug des Bootes mit dem Sonnengott verkehrte. Dort war er damit beauftragt, das Sonnenboot zu bewachen und zu führen und den Wachen Anweisungen zum Öffnen der verschiedenen Tore des Jenseits zu geben. Man ging davon aus, dass *Heka*, eine kosmische Gottheit, die die Lebensenergie repräsentierte, dem Schöpfungsereignis selbst Macht verliehen hatte. Der Gott Isis benutzte ihn, um Osir wieder zum Leben zu erwecken. Er wurde auch mit dem Schöpfergott Chnum als dessen Sohn in der Triade Esna (*Chnum-Nitawo-Heka*) in Verbindung gebracht. Rezitationen im Totenbuch auf dem Amulett des Verstorbenen weisen auf den Besitz der magischen Kraft von Heka hin, die dabei hilft, die Gefahren des Jenseits zu überwinden. Die Anrufung der Macht "Heka" zur Überwindung der Krokodile durch deren Blendung vervollständigt das Bild durch die Darstellung des illustrierten Pfortenbuchs auf den Sarkophagen der Könige ab der 19. Dynastie. Der Eingang wird dabei als Horizontzeichen ( *3ht*) dargestellt. Der Horizont (*3ht*) war besonders mit den Funktionen verbunden, die den Übergang kennzeichnen, durch den Re am Abend in die Unterwelt eintritt, und es beginnt eine Beschreibung seiner inneren Regionen und Ereignisse.

Aus den Texten geht hervor, dass der Eingang zur Unterwelt als "st imnt", der verborgene Ort in der Wüste, bezeichnet wird. Er beschreibt die Geister der Toten, die als "Herren der Wüste" bekannt sind, von "Re" geschaffen und aus seinem Auge hervorgegangen sind, die auf die Sonnenbarke warten, um sie in die Unterwelt ¹ zu bringen. Ihre Gesamtzahl beträgt 24 Götter, ein Hinweis auf die Stunden des Tages. Die Götter des oberen Berges repräsentieren die zwölf Tagesstunden, während die Götter des unteren Berges die Nachtstunden darstellen. Dadurch unterscheidet sich die Eröffnungsszene von den anderen Stunden des Pfortenbuchs, da sie den Bereich zwischen den Lebenden und den Toten darstellt. Dann erscheint die Sonnenbarke, um zwischen ihnen hindurchzufahren und vom Tag in die Nacht überzugehen, um ihre Reise in Begleitung von (*si3*), dem Gott des Wissens, der Anweisungen zum Öffnen der verschiedenen Tore gibt, die jede Pforte trennen, indem er die Kraft des Wissens und der Wahrnehmung verkörpert, und der Göttin Heka (*hk3*), der Göttin der Zauberei, die die Hindernisse der Unterwelt überwindet, anzutreten. Ebenso wird die Rolle von "Ibn Awa" darin gesehen, den Weg zu weisen und im Namen von Re Befehle zu erteilen.

Die Eröffnungsszene aus dem Pfortenbuch wurde vollständig auf dem Sarkophag von König Sethos I. dargestellt. Der alte Ägypter achtete darauf, diese Darstellung auf den Sarkophagen der Könige der 19. und 20. Dynastie fortzusetzen, wenn auch mit einigen Unterschieden. Auf dem Sarkophag von Merenptah wurde sie zweimal an derselben Stelle abgebildet:

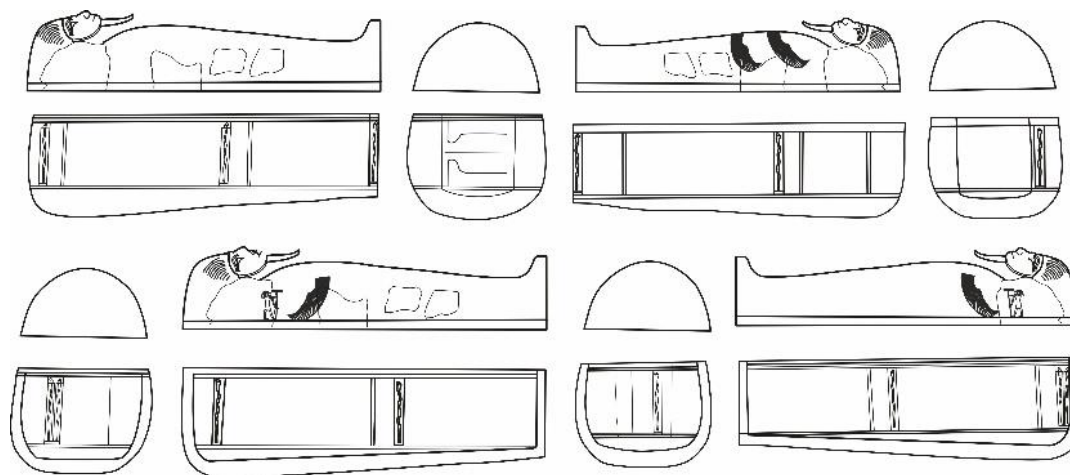
Einmal am Fußende des Deckels, wobei man sich jedoch auf die Szene der Barke mit ihrer Besatzung auf der mittleren Ebene beschränkte. Der Skarabäus, die Gestalt des Tages-

¹ (Hornung, 1979-1984, S. 33 (2); (Zandee, 1969, P. 283))

Sonnengottes, wurde direkt durch dessen Gestalt als Sonnenscheibe ersetzt, und die Barke wurde vergrößert, sodass sie den Anfang des Berges erreichte – im Gegensatz zur Darstellung auf dem Sarkophag Sethos' I., wo sie klein in der Mitte abgebildet war. Die Mitte des unteren Berges wurde mit seinen Göttern dargestellt, darüber ein Zepter in Form eines Widderkopfes, zwischen dem sich zwei auf dem Kopf stehende Götter befinden: der Gott der Wüste und der Gott der Duat.

Ein weiteres Mal wurde sie am Fußende des Sargkastens dargestellt, aber der Berg wurde nicht in zwei Teile geteilt, sondern nahm das Zeichen  (*3ht*) an. Daraus ragt ein Zepter hervor, auf dem ein Widderkopf befestigt ist, der den Gott Chnum darstellt. Da zwischen befinden sich der Gott der Wüste und der Gott der Duat, und darüber die Barke des Re in ihrer üblichen Gestalt.

Dieselbe Darstellung wiederholte sich auf dem Sarkophag von König Ramses III. an derselben Stelle am Fußende des Sargkastens, jedoch von innen.



(Fig. Nr. 6)

Türe des Pfortenbuch- sarg des Sethos I

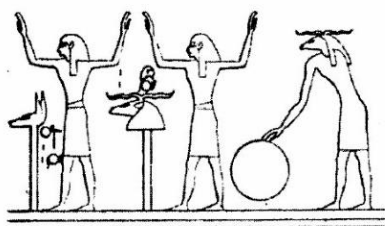
Zusammengestellt von Forscher aus : (BONOMI, J., SHARPE, S., (1864) The Alabaster Sarcophagus of Oimnptah I King of Egypt, London, 1864, Pl.1)

Das Pfortenbuch begnügte sich nicht damit, den Beginn des Eintritts in die Unterwelt darzustellen, sondern erweiterte die Idee um viele Tore und Eingänge zu den verschiedenen Regionen der Unterwelt, die sich durch eine besondere Beschaffenheit auszeichnen. Der Verstorbene muss viele Tore durchqueren und viele Straßen passieren. Er muss mit ihnen und ihren Namen vertraut sein, da sie Hindernisse darstellen, die seine Bewegung von einem Tor zum anderen und von einer Region zur anderen verhindern können. Er muss sie überqueren, da sie Verteidigungsöffnungen darstellen, die angesichts feindlicher Kräfte verschlossen

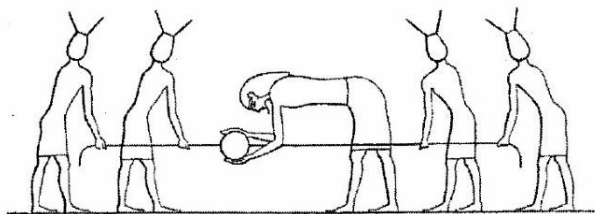
bleiben. Die Tore wurden auf den Seiten des Sarges von König „Sethos I.“ von außen und innen vollständig abgebildet (Fig Nr.6).

1.3 Eintritt der Unterwelt im Buch der Erde

Robertson erklärt zunächst, dass die Szene in Kapitel 54 und Kapitel 39 des Buches der Erde auf Särge beschränkt war, da sie mit der Szene in Verbindung steht, in der Ra die Unterwelt betritt und verlässt, und dass die Unterwelt den Gott der Erde, Aker (54), darstellt, der die Ein- und Ausgänge der Unterwelt überwacht. In Spruch (1713) der Pyramidentexte erscheint ein Text, der besagt: „Ich habe für euch die beiden Tore von Aker geöffnet.“ Er erklärt auch im Absatz (1014) der Pyramidentexte: „Die Rede der Erde: Öffnet das Tor der Unterwelt (Akr).“



(Fig. Nr. 7)
Szene 39 D-Acker Buch – Ramses IV
(Roberson, 2007, P. 249)



(Fig. Nr. 8)
Szene 54D-Acker Buch – Ramses IV
(Roberson 2007, P. 277)

Die Bücher über das Jenseits im Neuen Reich stellen dar, dass das Betreten der Unterwelt dem Betreten der Erde „Aker“ (Fig. Nr. 7,8) entspricht, um die Regionen der Unterwelt mittels eines Schleppseils zu durchqueren. Es fällt auf, dass sich die Szene auf dem Sarg von König Ramses IV. auf der linken Seite in einer anderen Richtung wiederholt, als handele es sich um einen geschlossenen Kreis, der einen verlängerten Weg des Seils darstellt, das die Scheibe des Ra umgibt und die Kontinuität seines Hinein- und Herausziehens ausdrückt, was die große Hoffnung auf das Leben nach dem Tod darstellt, in das der verstorbene König eintreten möchte. Der Unterschied zwischen den beiden Szenen wird auch durch nur eine Darstellung auf der rechten Seite des Sarges von Ramses III. bestätigt, aber wir stellen fest, dass das Seil tatsächlich verborgen ist, was eine Verkörperung des Konzepts des verborgenen Nachtpfads der Sonne im Jenseits ist.¹

4 Die Bedeutung des Tores zur Unterwelt

¹ (Roberson, 2007, P.280)

Gibt es eine einzigartige und nicht oft wiederholte Szene: zwei Göttinnen, die vor dem Tor zum Jenseits beten. Am Ende des Kopfes des rechteckigen Sargdeckels von Merneptah befindet sich eine Szene, die den König in der Gestalt von Osir in einem der Tore des Jenseits zeigt, das durch eine hkr Kronen befestigt ist. Es wird darauf hingewiesen, dass diese Szene mit der Szene verknüpft ist, die am Ende des Kopfes der Sargkiste dargestellt ist. Dort ist links die Göttin Isis mit Blick nach Osten abgebildet, was ihn symbolisiert, und rechts die Göttin Nbt-ht mit Blick nach Westen, was ihn symbolisiert.

Mit ihren Köpfen und Händen knien sie als Zeichen $nbtw$  der Anbetung vor einem der Tore des Jenseits, das dem Buch der Tore zuzuordnen ist und durch eine hkr Kronen befestigt ist. Dann kommt nach dem Tor das große Tor, auf dem die Schlange steht.¹ (Fig. Nr.9)



(Fig. Nr. 9)

Kopfende- Sarg des Merneptah

<https://www.livescience.com/25280-sarcophagus-egypt-pharaoh.html>

Es gibt ein weiteres Konzept, das erklärt, wie die untergehende Sonne im Jenseits durch die Göttin Nebhet empfangen wird, mit Hilfe ihrer Schwester, der Göttin Ise, indem sie das Tor sichert und schützt, durch das der Sonnengott geht, um wieder aufzugehen. Dies ist eine der wichtigen Rollen, die den beiden Göttinnen anvertraut wurden. Sie befinden sich am letzten Tor im Jenseits im Buch der Pforten, wo wir die Göttin Ise und ihre Schwester Taphet in Form von Schlangen sehen, eine über dem Tor und die andere unter dem Tor. Der

¹ Beschrieben nach (PM I, P. 509); (Brock, E. C, (1992). The Tomb of Merneptah and its Sarcophagi, in: Carl Nicholas Reeves, After Tutankhamun: Research and Excavation in the Royal Necropolis at Thebes, London, P. 125).

Text weist auf ihre Rolle beim Schutz dieses Tores hin, und dann folgen sie dem Sonnenboot, um wieder aufzusteigen. Das Tor ist besonders am Kopfende mit einer einzigartigen Ansicht von Ise und Nebhet in kniender Position dargestellt.

Die Darstellung des Tores, insbesondere am Kopfende, zeigt eine einzigartige Szene von Isis und Nebhet in kniender Position, die Hände in einer Anbetungshaltung zum Tor des Jenseits erhoben. Die Szene, die das Tor zum Jenseits zwischen den beiden Göttinnen in Anbetungshaltung zeigt, symbolisiert die Begrüßung der untergehenden Sonne in der Welt der Lebenden und ihren Aufgang in der Welt der Toten, hier symbolisiert durch den König, der in der Gestalt von Osiris in einem der Tore zum Jenseits dargestellt ist. Es ist ein Bild aus dem Pfortenbuch entnommen, dessen Tore in der gleichen Form dargestellt wurden.

Bibliographie

BONOMIM, J., SHARPE, S., (1864) The Albaster Sarcophagus of Oimenptah I King of Egypt, London.

- Brock, E. C, (1992). The Tomb of Merenptah and its Sarcophagi, in: Carl Nicholas Reeves, After Tutankhamun: Research and Excavation in the Royal Necropolis at Thebes, London.

- Brunner, H, (1986). „Tür und Tor“, in: *LÄ VI*, Wiesbaden.

- Budge, E.A, (1898). The Chapters of coming forth by day, the Egyptian text according to the Theban recension in hieroglyphic edited from numerous papyri, with a translation, vocabulary, etc, London, K. Paul, Trench, Trübner & Co.

- Carrier, C., (2014). Les Papyrus du Livre des Morts de L'Egypte ancienne de Neferoubenef (Louvre III 93) et de Soutymès, BnF, égyptien "38-45".

- Davis, Th. M., (1912).. The Tomb of Harmhabi and Touatankhamanou, London.

- Earman, A., & Grapow, H., (Hgg), (1971). Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 6Bde, (Berlin Leipzig, 2 .Auflage.

- Faulkner, R. O., (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead, University of Texas Press.

- Hannig, R., (2006). Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800950v.Chr.)Kulturgeschichte der Antiken Welt 64.

- Hart, G., (2005). The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London.

- Hornung, E., (1971). Das Grab des Haremhab im Tal der Kongie, Bern.

- Hornung, E., (1972). Ägyptische Unterweltbücher, zurich & München.

- Hornung, E., (1975). „Aker“, in: *LÄ I*, Wiesbaden.

- Hornung, E., (1979). Das Totenbuch der Ägypter, München.

- Hornung, E., (1979-1984a) . Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches, I, AH 7-8, Geneve.

- Hornung, E., (1979-1984b) . Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches, II, AH 7-8, Geneve.

- Hornung, E., (1991). Die Nachtfahrt der Sonne Eine altägyptische Beschreibung des Jenseits, Germany.

-
- Hornung, E., (2014). The Egyptian Book of Gates, Zurich.
 - Kakosy, L, (1986) . „Uroboros“, in *LÄ* VI, Budapest.
 - Kamal Elden, N., (2010). „Ein Sarg des Schatzhausmeisters Suti“, in: MADAİK 66, Kairo
 - Leitz, Ch.,... (2002). Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, 7 Bände.
 - Piankoff, A., (1962). Le Livre des Portes, I, Le Caire.
 - Roberson, J., (2007). The Book of the Earth: A study of ancient Egyptian symbol - systems and the evolution of New Kingdom cosmographic models, PHD, University of Pennsylvania.
 - Wilkinson, R, (2003). The Complete Gods and Goddesses of Egypt, London.
 - Zandee, J., (1969). “The Book of Gates”, in: *Liber Amicorum*, Studies Bleeker, Leiden.



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥ م Issue No1 (2025), p44- p72

مفارش السيرما في عهد أسرة محمد علي في ضوء مجموعة جديدة محفوظة بمتحف

الجزيرة بالزمالك

"دراسة أثرية فنية"

أ.د/ أمين عبد الله الرشيدى

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم

aar01@fayoum.edu.eg

أ.د / حمادة ثابت محمود أحمد

أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار – جامعة الفيوم

htm00@fayoum.edu.eg

أ / نرمين ناجي علي عزت

باحث دكتوراه بكلية الآثار – جامعة الفيوم

nermeennagy@hotmail.com

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة فنية وأثرية لمجموعة من مفارش السيرما المحفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك، وتُنسب لفترة حكم أسرة محمد علي في مصر (1220-1373هـ / 1805-1953م). تمثل هذه المفارش نماذج فريدة لم تُنشر من قبل، وتُبرز مدى التطور الذي شهده فن التطريز المعدني "السيرما" خلال تلك الحقبة. ركز البحث على تحليل الخامات المستخدمة، مثل القطيفة وخيوط القصب المذهبة والمفضضة، والتقنيات الزخرفية كالتطريز اليدوي، والترتر، والمشبكات المعدنية. كما تناول التأثيرات العثمانية والأوروبية، خاصة طرازي الباروك والروكوكو، والزخارف النباتية والهندسية والرمزية مثل التيجان والنجوم والأهلة. وتُظهر الدراسة أن مفارش السيرما لم تكن مجرد عناصر زخرفية، بل حملت دلالات اجتماعية وثقافية تجسد الهوية البصرية لعصر محمد علي. ويوصي البحث بالحفاظ على هذا الفن التقليدي باعتباره جزءاً أصيلاً من التراث الثقافي المصري.

الكلمات الدالة:

المفارش - السيرما - خيوط القصب - الأسلاك المعدنية - الترتر - الروكوكو والباروك.

ABSTRACT

The period of Mohamed Ali dynasty in Egypt considered an important turning point in applied artifacts, Special textiles in art as this period in Egypt's history witnessed an openness to various European trends in all their forms, politically, culturally, artistically and socially, and Islamic arts were affected by this. This period also witnessed a major transformation, whether in materials, or in forms of textiles or in decorations executed on them. "Sirma" considered one of the most important artistic and decorative styles that distinguished textiles in "Dynasty of Muhammad Ali", as many of these pieces have preserved in Arab and international palaces and museums.

Sirma witnessed a great development in implementation of decorations, especially during the reign of Khedive Said and Khedive Ismail, due to their strong influence by European culture and architecture, especially France, and these developments were noticeably reflected in Sirma mattress of that period.

KEYWORDS

Mattress - Sirma - Metal threads - Sequins - Rococo and Baroque.

مقدمة

يعتبر عصر الأسرة العلوية بمصر منعطفا مهما على التحف التطبيقية عامة وعلى النسيج خاصة، حيث شهدت تلك الفترة من تاريخ مصر انفتاحا على التيارات الأوربية المختلفة بجميع أشكالها سياسيا وحضاريا وفنيا واجتماعيا فتأثرت الفنون الإسلامية بذلك، كما شهدت هذه الفترة تحولا كبيرا سواء في الخامات المستخدمة، أو في أشكال المنسوجات أو في الزخارف المنفذة عليها، وأساليب الصناعة والزخرفة.

وتعتبر (السيرما) من أهم الأساليب الفنية والزخرفية التي تميز بها النسيج في عصر "أسرة محمد علي"؛ حيث وصلتنا العديد من هذه القطع محفوظة بالقصور والمتاحف العربية والعالمية؛ والتي شهدت تطوراً كبيراً في تنفيذ الزخارف المزينة بهذا الأسلوب الفني - (السيرما)-، ولاسيما في عهد الخديوي سعيد (1271- 1280هـ / 1854- 1863م)، والخديوي إسماعيل (1280- 1297هـ / 1863- 1879م) لتأثرهما الشديد بالثقافة والمعمار الأوروبي خاصة فرنسا، وقد انعكست هذه التطورات بشكل ملحوظ على مفارش السيرما في تلك الفترة وهذا يستلزم المزيد من البحث والدراسة.

وقد جاءت إشكالية البحث والهدف من الدراسة التوصل لنتائج جديدة من خلال دراسة عدد أربعة مفارش لم تُنشر من قبل، هذا بالإضافة إلى التعرف على سمات وخصائص السيرما خلال عصر أسرة محمد علي، وإعداد دراسة وافية عن هذه المنسوجات في تلك الفترة، وكذلك تتبع التطورات التي طرأت على صناعة وزخرفة السيرما خلال عصر أسرة محمد علي، ومحاولة تأريخ وتأصيل بعض تلك المنسوجات المحفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك.

وقد تم الاستعانة ببعض من الدراسات السابقة* تعرضت إلى بعض من جوانب موضوع البحث أملاً في الوصول إلى دراسة مستوفاة عن هذا الأسلوب الصناعي والفني؛ حيث عرض الدكتور عصام عادل مرسي الفرماوي من خلال أطروحته للدكتوراه عن "أشغال النسيج في مصر في خلال عهد أسرة محمد علي باشا، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2002م"، العديد من الوثائق التي تؤكد على حرص الأسرة العلوية على النهوض بصناعة المنسوجات ولا سيما "فن السيرما" الذي ارتبط بصناعة الكسوة.

* قامت الباحثة بترتيب الدراسات السابقة من الأقدم للأحدث.

كما تطرقت الباحثة شيماء أسامة محمد عبد المنعم من خلال أطروحتها للماجستير إلى أحد أهم العناصر الزخرفية الواردة على تلك المفارش وهي "زخرفة الرومي التركي" بعنوان "الطراز الرومي التركي على العمائر والفنون التطبيقية بمدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة أثرية فنية)"، رسالة ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2014م.

هذا بالإضافة إلى الباحثة رشا حسنين، وآخرون، والتي ألفت الضوء على تلك الصناعة ولكن بشكل موجز من خلال بحثها عن "صناعات إبداعية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي " فن الشفتشي، السجاد التركي، السيرما"، المجلة الدولية للدراسات الأثرية والتراث، العدد 6، المجلد 2، 2023م، ص 1- 50.

وقد اعتمد منهج البحث على تقسيم الدراسة إلى مقدمة تضم نبذة عن تاريخ المنسوجات المطرزة، وأهم المؤثرات التي طرأت عليها في عصر الأسرة العلوية، ولاسيما على مفارش السيرما في تلك الفترة، إشكالية البحث، والهدف من الدراسة، الدراسة الوصفية، الدراسة التحليلية، يعقبها الخاتمة وأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، تليها قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية، وكتالوج اللوحات والأشكال.

• الدراسة الوصفية:-

يتم فيها شرح القطع الفنية من حيث؛ الأشكال والمواد الخام والأساليب الزخرفية المتبعة في تنفيذ العناصر الزخرفية، وقد تم ترتيبها تاريخياً من الأقدم للأحدث:

لوحة رقم (1 أ- ب): اسم القطعة: مفرش. المادة: قطيفة حرير.

الزخارف: زخارف نباتية. مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك.

التاريخ: بداية القرن 12هـ / 18م. مكان الصناعة: تركيا.

طريقة الصناعة: السيرما والتطريز اليدوي. رقم السجل: 1371حالي - 768 سابق.

المقاس: طول: 205سم × عرض: 125سم تقريباً، الشراريب: 6 سم تقريباً.

حالة القطعة: جيدة. المصدر: يُنشر لأول مرة.

الوصف:

مفرش مستطيل قطيفة من الحرير الطبيعي المصبوغ باللون الأحمر الداكن (النبيتي)، زين بزخارف نباتية وزخارف الركوكو والباروك مطرزة بأسلوب السيرما بخيوط القصب المذهبة والمفضضة وبالتطريز اليدوي والتطريز بالترتر على أرضية حرير القطيفة باللون الأحمر الداكن (النبيتي)، وقد نفذت زخارف المفرش

من أسفل في وضع رأسي وممتدة لأعلى بعكس الزخارف في أعلى المفروش التي نفذت فيه الفروع والأغصان ممتدة في وضع أفقي نظراً للمساحة التي يقوم الصانع بتنفيذ الزخارف بها (شكل رقم 1) (لوحة رقم 1- أ).

الإطار: ينتهي المفروش بإطار من القطن المذهب ينتهي بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 6سم، وقد نُحلت وبرة القطيفة بالمفروش في عدة مواضع قليلة وفُقدت أجزاء من الإطار في إحدى الأضلع، وبه آثار تتسيل للخيوط في عدة مواضع، والمفروش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 1- ب).

لوحة رقم (2 أ- ب): اسم القطعة: مفروش مستدير.

المادة: قطيفة حرير - خيوط القصب المذهبة. **الزخارف:** زخارف نباتية ورسوم عمائر.

مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك. **التاريخ:** بداية القرن 14هـ / 20م.

مكان الصناعة: تركيا. **طريقة الصناعة:** السيرما والتطريز اليدوي.

رقم السجل: 1397 حالي - 766 سابق.

المقاس: القطر: 131سم تقريباً، الشراريب: 18سم تقريباً.

حالة القطعة: جيدة. **المصدر:** يُنشر لأول مرة.

الوصف: مفروش دائري قطيفة من الحرير الطبيعي مصبوغ باللون الأحمر الداكن (نبيتي)، زين برسوم العمائر (شكل رقم 2) والزخارف النباتية وزخرفة قرص الشمس المشع يتوسطه رسم الهلال (شكل رقم 3) المطرزة بأسلوب السيرما والتطريز اليدوي والترتر بخيوط القصب المذهبة والمفضضة (لوحة رقم 2 أ- ب).

الإطار: يُؤطر التصميم الفني شريطين أحدهما مجدول يليه الآخر زجاجي ينتهي بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 18سم تقريباً، والمفروش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 2- ب).

لوحة رقم (3 أ- ب): اسم القطعة: مفروش مربع مشغول بالسيرما.

المادة: قطيفة حرير. **الزخارف:** زخارف نباتية.

التاريخ: بداية القرن 14هـ / 20م¹. **مكان الصناعة:** تركيا.

طريقة الصناعة: السيرما والمشبكات المعدنية والتطريز اليدوي.

مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك. **رقم السجل:** 1398حالي - 769 سابق.

المقاس: طول الضلع: 128 × 129 سم تقريباً - الشراريب: 5 سم تقريباً.

حالة القطعة: جيدة. **المصدر:** يُنشر لأول مرة.

الوصف: مفرش مستطيل الشكل أقرب إلى المربع يبلغ طول ضلعها 123 × 124 سم تقريباً، مصنوع من قطيفة حرير طبيعي مصبوغ باللون الأحمر الداكن (النيبتي)، زخرف بجامة مركزية وأركانها زينت بزخارف نباتية بأسلوب الركوكو والباروك، بينما زينت الأركان بشعار الدولة العثمانية؛ حيث العلم المزين بالهلال والنجمة ويتخلله المدافع المتقاطع، ويعلوه قرص الشمس المشع يعلوه هالة مستديرة ترمز للدرع ويخرج منها من المنتصف رمز الهلال والنجمة ويكتنفها على الجانبين الرماح والعصا المنتهية رؤوسها بالهلال (شكل رقم 4)، والزخارف مطرزة بأسلوب السيرما والتطريز اليدوي والمشبكات المعدنية بخيوط القصب المذهب بدرجاته والمفضض، ويلاحظ أن الفنان قام بصناعة المفروش على ثلاثة أجزاء وتجميعها قبل إعداد التصميم الفني (لوحة رقم 3 أ- ب).

الإطار: يؤطر التصميم الفني شريط زجاجي من خيوط القصب المذهب والمفضض، وينتهي بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 5 سم تقريباً، والمفرش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 3- ب).

لوحة رقم (4 أ- ب- ج): اسم القطعة: مفرش مستدير مشغول بالسيرما.

المادة: قطيفة حرير - خيوط القصب المذهبة. **الزخارف:** زخارف نباتية ونقوش كتابية.

مكان الحفظ: متحف الجزيرة بالزمالك. **التاريخ:** بداية القرن 14هـ / 20م.

مكان الصناعة: تركيا. **طريقة الصناعة:** السيرما والمشبكات المعدنية.

رقم السجل: 1399 حالي - 765 سابق.

المقاس: القطر: 112 سم تقريباً، الشراريب: 14 سم تقريباً.

¹ التاريخ: ورد بسجل المتحف أنها مؤرخة ببداية القرن 14هـ / 20م، ولكن بمقارنة الزخارف الواردة عليها يرجح الباحث نسبتها إلى القرن 13هـ / 19م؛ حيث أن النجمة التي تزين المفروش داخل العلم عبارة عن نجمة خماسية، وقد استمر استخدام تلك النجمة على العلم العثماني منذ عام (1296هـ / 1878م) حتى عهد الخديوي إسماعيل؛ حيث تطور العلم المصري في عهده وأصبح يزينه ثلاثة أهله بيضاء داخلها نجوم خماسية؛ للإستزادة: - (زكي، 1944م، ص 40)، - (نجم، نوفمبر 2009م، ص 986)، - (تيمور باشا، 2019م، ص 21).

حالة القطعة: جيدة. المصدر: يُنشر لأول مرة.

الوصف: مفروش دائري قطيفة من الحرير الطبيعي مصبوغ باللون الأزرق الداكن (الكحلي)، زين بالزخارف النباتية وزخارف الركوكو والباروك والنقوش الكتابية من مونوجرام للملك "أحمد فؤاد" (1341-1355هـ/1922-1936م) نفذ بالخط الديواني الجلي يعلوه التاج الملكي، وقد قام الفنان بتنفيذ نهايات الحروف على شكل أفرع نباتية ملتفة؛ ولكن يلاحظ أنه لم يتم سهواً منه أثناء تطريز الحروف بوصل حرفي الحاء والميم في اسم "أحمد" (شكل رقم 5) (لوحة رقم 4 أ- ب)، والزخارف مطرزة بأسلوب السيرما والمشبكات المعدنية بخيوط القصب المذهبة.

الإطار: يُطر التصميم الفني شريطين مجولين ينتهيان بشراريب من خيوط القصب المذهبة يبلغ طولها 14سم تقريباً، والمفروش به آثار ترميم سابق وهو بحالة جيدة من الحفظ (لوحة رقم 4- ج).

• الدراسة التحليلية:-

تناولت فيها: القطع الفنية من حيث الأشكال والوظائف والمواد الخام وطرق الصناعة وأساليب الزخرفة، هذا بالإضافة إلى العناصر الزخرفية وبعض الطرز الفنية.

أولاً: المفارش:-

تعد مفارش السيرما¹ من الناحية الصناعية من أشكال العقادة والتطريز؛ حيث كان يقوم بعملها العقادون؛ أما من ناحية الاستخدام فلقد كانت منازل القاهرة تنسم بتزيينها بالمفارش الرائعة والثرائية والتي كانت

¹ **السيرما:** السيرما أو السرمة أو الصرمة هي أحد أساليب الصناعة والزخرفة التي تم استخدامها لتنفيذ الزخارف على قطع النسيج موضوع الدراسة، وسيتم استخدام مصطلح "السيرما" في البحث، **السرمة:** بكسر السين وسكون الراء: كلمة تركية معربة؛ وأصلها في العثمانية (صيرمه)، وفي التركية الحديثة (Sirma) وهي تعني قصب من فضة أو من ذهب يستعمل لتطريز الملابس، **الصرمة:** بكسر الصاد وسكون الراء: كلمة تركية معربة، وهي تعني في العربية: الثياب الموشاة تتخذ من الكتان، ناعمة رقيقة. - (الدسوقي، ١٩٢٠م، ص ٢٦٧)، - (إبراهيم، ٢٠٠٢م، ص 232، 286). والسيرما نوع من أنواع التطريز البارز حيث يطلق عليه التطريز المجسم أو البارز أو التطريز الاستامبولي أو الحشو البارز أو المسطح، ويطلق عليها أحياناً "شغل بومي Bumampy" أي تطريز ذو انتفاخات، والشغل بأسلوب السيرما قديم قدم الحضارات فعرف هذا الأسلوب منذ عهد المصري القديم والأقباط، ولقد كثر التطريز بهذا الأسلوب في مصر في العهدين العثماني والأسرة العلوية، حيث يشير كلوت بك أنه كان بمصر يطرز بأسلاك الفضة والذهب، كما أشار إليهما سامي في كتابه تقويم النيل ب (ورش الصرخانة). - (سامي باشا، 2003م، ص 429)، - (كلوت بك (أ.ب.)).

2011م، ص 583)، - (الفرماوي، 2002م، ص 293).

وقد ارتبطت السيرما ارتباطاً وثيقاً بكسوة الكعبة المشرفة؛ حيث تم توثيقها كأحد الحرف اليدوية والتراثية التي لا زالت تمارس حتى الآن في ربوع مصر وذلك من خلال زيارة ميدانية لأحد ورش السيرما الموجودة في حي الأزهر بالحسين- القاهرة (ورشة أحمد القصبجي) وتم إلتقاط بعض الصور، وبالرجوع إلى المصادر التاريخية المختلفة وجد أن نفس التكنيك الذي كان متبع في تنفيذ السيرما مازال متبعاً حتى الآن وهو نفس الأسلوب الذي كان مستعملاً في دار كسوة الكعبة المشرفة، للاستزادة:

- (عطار، 1978م)، - (باسلامة، 1999م).

تستخدم لتعليقها على الحوائط ويشهد بذلك أن فاروق حينما استقبل ولي عهد إيران قام بتزيين حوائط قصر الطاهرة بالمفارش الحريرية، ومن ناحية أخرى كانت بعض هذه المفارش تستخدم في وضعها على الموائد للزينة أولاً، ثم لوضع أدوات المائدة فوقها، ومن هذه المفارش ما كان يستخدم لكلا الوظيفتين معاً كما ورد في إحدى الوثائق الصادرة من ديوان جلاله الملك².

ومما هو جدير أنه من يتم تقسيم المفارش إلى عدة أجزاء؛ أولها: ساحة المفرش، وغالباً ما يزين ساحة المفرش زخارف متنوعة من زخارف نباتية وهندسية ورسوم العماائر (لوحات أرقام 1-3) والنقوش الكتابية (لوحة رقم 4)، يلي ذلك: الإطار والذي يمثل حدود المفرش، والذي غالباً ما يزين أيضاً بنفس زخارف ساحة المفرش، ويزين أطراف الإطار من الخارج نوعاً من الحليات المنسوجة، أولى هذه الوحدات (الشرابات): وهي حليات تستخدم لتركشة إطار المفرش³، وثاني هذه الوحدات (الفرنشات): وهي أيضاً حليات منسوجة يكون شكلها العام جميل جداً وألوانها متعددة، ويتم عمل هذه الفرنشة بعد اتمام عملية النسيج يقوم الصانع بترك مساحه بين السدى يكون طولها 25سم تقريباً، ولا بد من ربط هذه الخيوط، كل عدد منها بعضه لتكون عقده واقية وحافظة للنسيج، ويستعمل في صنع الفرنشة الحرير أو القطن، وتصنع زخارف الفرنشات إما من صف واحد أو من ثلاثة صفوف، وأحياناً تجدل الفرنشة من أسفل لتأخذ أشكالاً طولية جميلة، وفي بعض الأحيان تكون الفرنشة عبارة عن نسيج حريري يجمع من أسفل كرات حريرية⁴.

أما من حيث التصميم العام، فمن الممكن تقسيم المفارش إلى ثلاثة أنواع:

¹ فن التطريز: من أوائل الفنون والحرف التي مارسها الإنسان وبخاصة النساء ويعتقد بعض المؤرخين أن بداية فن التطريز كانت في آسيا والشرق الأوسط حيث ينسب التطور والتقدم الذي حدث في هذه الحرفة إلى مصر ودول العالم الإسلامي حيث أن هذه الدول أصبحت مركز للصناعة وتطور الحرفة وهذا ما تشير إليه المقتنيات الفنية المختلفة.

(Rani, S & Jining, D., 2021, p.11) -

- (حسني، رشا وآخرون، 2023م، ص 16).

² - (الفرماوي، 2002م، ص 240).

³ الشراب: نوع هام من أنواع الزخارف الخاصة بالأزياء المختلفة، والمفارش بأنواعها المتعددة، ويمكن عمل أشكال مختلفة من تلك الزخرفة، وإن كان أساسها جميعاً هو سحب عدة خيوط بقدر الإرتفاع المطلوب لطول الشراب، أما وظيفة هذه الغرز فهي تمنع بقية الخيوط من التنسيل، بالإضافة إلى تزيين القطعة فتزيدها جمالاً، ويسمى صناع شراب الحرير والذهب والفضة (الأرجحية).

- (الغرباوي، 1964م، ص 248)، - (إبراهيم، 2002م، ص 232، 286).

⁴ عادة ما يستخدم في صنع هذه الفرنشات ثلاث آلات هي: (دولاب اللف) لللف القطن أو الحرير، ثم (دولاب الفتل) ويستخدم في جدل الفتل، و(النول) وهو مصنوع من الخشب ويتم به نسج هذه الفرنشات. - (الفرماوي، 2002م، ص 240 - 243).

- **مفارش مستديرة:** نلاحظ أن هذه المفارش مستديرة الشكل (لوحات أرقام 2، 4) اختلفت في قياس أقطارها والذي يتراوح بين (112-131سم).
 - **مفارش مستطيلة:** يغلب على هذه المفارش التشابه من حيث الوحدات الزخرفية (لوحة رقم 1).
 - **مفارش مربعة:** تتشابه الوحدات الزخرفية في هذه المفارش من حيث الشكل العام؛ حيث يزين المفارش وحدة مركزية يحيط بها في الأركان ذات الوحدات الزخرفية (لوحة رقم 3).
- ثانياً: مواد الصناعة:-

1- القطيفة:-

صنعت المفارش الواردة بالبحث (لوحات أرقام 1- 4) من مادة خام واحدة؛ ألا وهي "قطيفة حرير"¹، والقطيفة منسوجات من الحرير تمتاز بأن لها وبر أو خمل في هيئة بروز وبري على السطح وهذه الوبره على هيئة لحامات بارزة، وتوجد من منسوجات القطيفة عدة أنواع مختلفة أهمها النوع الأول: "شتما" ويتميز بعناصره الزخرفية البارزة وقد استعمل بكثرة في كسوة الأثاث، النوع الثاني: "غمخا" ويمتاز هذا النوع بأن خيوط سداته ولحمته من الحرير² وينسج بينهما خيوط من الذهب أو الفضة³.

2- الخيوط المعدنية:-

كانت الخيوط المصنوعة من الذهب والفضة والنحاس تشكل جزءاً رئيسياً من المواد الخام التي يستخدمها النساجون، وكان الذهب والفضة (عيار 5 أو عيار 10) في معظم الأحيان يستخدمان في

¹ الحرير: يعتبر الحرير من أغلى الخامات النسجية قيمة كما أنه ثالث المواد الخام أهمية لصناعة النسيج في مصر الإسلامية بعد الكتان والصوف. وقد عُرفت صناعة المنسوجات الحريرية في مصر منذ عصر البطلمة. وكان خام الحرير يُستورد من الهند والصين، قبل إنتاجه محلياً في مصر في القرن 6م، ويؤخذ الحرير من تلك المادة التي تفرزها دودة القز من غدد الأفران من فمها.

وقد اهتم محمد علي باشا اهتماماً خاصاً بالحرير فجلب بيض القز من الشام واليونان؛ حيث تشير كثير من الوثائق إلى اهتمام محمد علي بجلب بيض دود القز وإجراء التجارب عليه، وأنه قام بتشجيع الأهالي على تربية دود القز وكانت تصدر الأوامر بذلك. كما عني بغرس = أشجار التوت بل عمم زراعته، وأخذ ينشط هذه الزراعة؛ حيث أن التوت هو الغذاء الوحيد والرئيسي لدود الحرير، وقد أكمل إبراهيم باشا مسيرة أبيه في الاهتمام بغرس أشجار التوت.

كما كان للحرير مصلحة خاصة به وتسمى (مصلحة الحرير) وكانت تحت إشراف ناظر لها يطلق عليه (ناظر مصلحة الحرير)، حيث يشير أمين سامي أنه في غرة شعبان 1250هـ صدر أمر إلى ناظر مصلحة الحرير بتحريز كشف ببيان ديوان الحرير. - (ماهر، 1977م، ص 17-18)، (الفرماوي، 2002م، ص 40-53).

² خيوط الحرير: تتميز بأنها عبارة عن خيط يتكون من شعرتين ملتحمتين ومستمرتين، لونها أبيض مائل للأصفرار، وناعمة الملمس، كما أنها تتميز بالمرونة، واللمعان والمتانة. - (الفرماوي، 2002م، ص 40).

³ - (خليفة، 2007م، ص 241).

صناعة الخيوط المعدنية التي يطرز بها القماش المقصب، وفي حالة الملابس والأزياء الراقية كانت الخيوط الفضية والذهبية من (عيار 15)، وقد كانت المصانع والورش التي تستخدم الخيوط المعدنية والمنسوجات والقماش تخضع لمراقبة صارمة وإجراءات رادعة في حالة ثبوت الغش أو السرقة أو استخدام الخيوط الذهبية المستخرجة من الذهب المسروق¹.

واهتمت أسرة محمد علي بصناعة الخيوط المذهبة والمفضضة² والتطريز وكانت فابريكة الخرنفش أولى الفابريكات التي أنشأها محمد علي عام (1231-1232هـ/ 1816م) تحت إشراف المهندس النساج الفرنسي جوميل (Jumel)، وكان بالإضافة للخبراء الذين استقدمهم يرسل البعثات لتعلم صناعة الغزل والنسيج إلى إنجلترا حيث عاد رئيس فابريكة الخرنفش من إنجلترا عام (1254-1255هـ/ 1839م)³.

ثالثاً: طرق صناعة وتنفيذ السيرما:-

قام الفنان بتنفيذ أسلوب السيرما الفني والصناعي على القطع الفنية التي تناولها البحث بالدراسة، وهو يعد من أهم أنواع التطريز، ويتم تنفيذه باستعمال الخيوط المذهبة أو المفضضة أو غير ذلك من المعادن، وكانت تستخدم بمفردها أو تبرم مع خيوط أخرى مثل القطن أو الكتان أو الحرير أو الصوف ثم تطرز بها المنسوجات، ويتم وضع الخيوط بزوايا معينة لتعكس الضوء مما يعطي بريقا للقطعة الفنية، ويراعى في الشغل بالسيرما البساطة والثراء معاً. كما يراعى أيضاً عدم الإسراف في استعمال التطريز حتى لا تصبح القطعة الفنية ثقيلة⁴.

أ- التجهيزات والأدوات اللازمة للتطريز بأسلوب السيرما⁵: قبل البدء في العمل بالتطريز بأشغال السيرما لابد أن يقوم الصانع بتوفير عدة تجهيزات وأدوات وهي:-

¹ - (بيكر، 2011م، ص 50، 51).

² خيوط القصب المذهبة والمفضضة: القصب بفتح القاف والصاد: الثياب الناعمة من الكتان؛ واحدها: قصي؛ مثل عرب وعربي، وكانت مصر مشهورة بصناعة هذا النوع من الثياب، ويتم تطريزها بخيوط الذهب والفضة. وقد أطلق اسم القصب على الخيوط المعدنية التي تزين الأقمشة أثناء حياكتها، والتي جاءت ألوانها بين الأصفر الذهبي والفضي، ويسمى العاملون على هذه الحرفة القصبجية، ولقد برع الفاطميون والمماليك والعثمانيون في زخرفة النسيج بخيوط القصب، وشاع استخدامها وبلغت قمته في عصر أسرة محمد علي.

- (إبراهيم، 2002م، ص 392، 393)، - (كونل، أرنست، 2021م، ص 74، 160، 242).

³ - هريدي، صلاح أحمد، (1985م)، الحرف والصناعات في عهد محمد علي، دار المعارف، القاهرة، ص 201.

⁴ - (Tattersall (C.E.C.), 1949, p. 251).

⁵ - (الفرماوي، 2002م، ص 293 - 295).

- 1- **الإطار:** لابد أن تُنفذ أشغال التطريز بالسيرما على إطار؛ لأنه يدعم النسيج ويشده ويجعل اليدين حرة الحركة، وهناك نوعان من الأطر، الإطار المستطيل والإطار الحلقة وفقاً لشكل القطعة الفنية.
- 2- **القماش:** يتم شد القماش مشدود على الإطار، ويراعى أن يقص القماش بمقاس أكبر من الإطار من جميع جوانب الإطار.
- 3- **التصميم:** يقوم الصانع بتنفيذ التصميم على ورق خفيف ثم يضعه على القماش الذي على الإطار ثم يثبت عليه، ثم يشرع في التنفيذ.
- 4- **الإبر وقمع¹ الخياطة:** يستعمل الصانع الإبر لتنفيذ أشغال السيرما على سطح القماش؛ حيث يستخدم إبرة حياكة واحدة تكون بفتحة متسعة تستخدم في تثبيت النسيج على المنسج بواسطة خيط سميك يسمى دوبر والإبرة الأخرى تكون بفتحة عادية وتستخدم في تثبيت الحشو الكتاني وتثبيت الخيوط المعدنية فوق الحشو². 5- **المقص:** لابد أن يكون مقصاً مستقيماً ويستخدم في قص الأسلاك الجامدة والخيوط والقماش.
- 6- **الملقط:** يستخدم في النقاط الترتير³ والخزر الصغير المستخدم في زخرفة القطع الفنية.
- 7- **خرامة للتطريز:** يتم بها عمل ثقوب في القماش لأخذ نهايات القيطان أو الخيوط السمكية من الجهة الأخرى للقماش.
- 8- **اللباد⁴ والدوبار:** يستعمل للحشو مما يزيد من ارتفاع التطريز فيزيد من حركة الضوء عليه.

¹ القمع أو الكستبان: عبارة عن أداة صغيرة تصنع من المعدن تأخذ شكل القمع تستخدم لتغطية طرف أصبع الصانع ليتقي وخز الإبرة، بالإضافة إلى مساعدته في تحريك الإبرة أثناء عملية التطريز. (عجلان، 2020م، ص 339).

- (Lufholm, P., 2016, p. 14).

² - (رشا حسنين وآخرون، 2023م، ص 22)،

- (Lufholm, P., 2016, p. 14).

³ الترتير: الترتير بكسر التاء قطعة صغيرة من المعدن مخروقة من الوسط خرقاً صغيراً، ذات بريق وألوان، تستعمل لتزيين ثياب المرأة، ويوضع أيضاً على مناديل الرأس. لفظ (ترتر) لم يرد في المعاجم القديمة، وهو على وزن (فعلل)، وهذا الوزن من أوزان الأفعال أوردها سيويه؛ لأنه يبدأ بكسرة والكسرة ثقيلة - (إبراهيم، 2002م، ص 92)، (نصار، 2002م، ص 304)، - (عجلان، 2020م، ص 112)، يعد التزيين بأقراص الترتير الصغيرة من الأشغال اليدوية الدقيقة التي حرص الفنان على تزيين الملابس والأزياء بها، حيث يريق هذه الأقراص وألوانها المختلفة يعطي مظهراً رائعاً لأشغال النسيج، ولا بد من استخدام هذه الأقراص بطريقة مسطحة وبزاوية معينة بحيث تغطي كل وحدة من الترتير جزءاً من التي تحتها فتعطي نوعاً من التجسيم، أو يتم تركيب قرص الترتير من جانب واحد وهي الطريقة العادية، أو تركيبها من الجانبين بحيث يكونا ثابتين ويمكن أن تستعمل خيوط للتثبيت ذات لون مخالف للون الترتير، وفي بعض الأحيان يتم استعمال خرزة فوق كل واحدة ترتر لتعطي للنسيج منظراً بديعاً. - (عبد الرسول، 1975م، ص 27-29).

⁴ اللبد: اللبد بكسر اللام وسكون الباء، كل شعر أو صوف متلبد بعضه على بعض. - (إبراهيم، 2002م، ص 448).

9- شمع العسل: يستخدم لتقوية الخيوط؛ من خلال سحبها على الشمع¹، كما يساعد على عدم التقاف الخيوط على بعضها البعض.

10- علب صغيرة: تستعمل لحفظ الخيوط المعدنية والترتر، ويفضل استخدام العلب الشفافة.

11- الخيوط المعدنية اللامعة:

تنوعت واختلفت الخيوط المعدنية اللامعة المستخدمة في زخرفة القطع الفنية في أشكالها وألوانها؛ فمنها ما يكون على هيئة شرائط عريضة مسطحة أو أسلاك ملتفة تسمى دوامات² ومنها ما يتم تنفيذه على هيئة مشبكات معدنية³ (لوحات أرقام 3، 4).

ب- الغرز المستخدمة في أشغال السيرما: استخدم الفنان العديد من الغرز المستخدمة في التطريز أو لتثبيت أطراف النسيج، هذا بالإضافة إلى تنفيذ العناصر الزخرفية أو لملئ ساحة ما من القماش والخطوط والكنارات، كما يقوم الفنان الصانع بعمل غرزة طويلة وأخرى قصيرة كتغيير في غرزة الحشو العادية مما يعطي إحياء بالظل، ويختلف اتجاه تنفيذ كل غرزة؛ سواء من حيث شغلها من اليسار لليمين أو العكس، أو شغل هذه الغرزة من الخارج للداخل حسب وظيفة كل غرزة؛ أبرزها: غرزة البطانية، غرزة التكسية بالخيوط، غرزة الحشو، غرزة الخيوط المشبكة، غرزة رجل الغراب، غرزة السلسلة، غرزة شوكة السمكة، غرزة الفرع، غرزة الفستون، غرزة الماكينة، غرزة الرفي، غرزة النباتات⁴.

رابعاً: العناصر الزخرفية:-

1- الزخارف النباتية: إن الطبيعة وما بها من مشاهدات تعتبر المصدر الثري للفنان المزخرف؛ حيث استمد منها وحداته الزخرفية، كما ارتبطت الزخارف النباتية ببعض المعتقدات التي أدت إلى اهتمام الفنان

¹ الشمع: يستخدم في تقوية خيوط الحياكة ويساعد في إزالة البرمات ومنع الإحتكاك بين الخيوط المعدنية والنسيج. - (رشا حسنين وآخرون، 2023م، ص 22).

² كانت من الطرق الأولية والأكثر شيوعاً في تصنيع الخيوط والأسلاك المعدنية عملية الطرق؛ حيث يتم طرق معدن الذهب أو الفضة وتحويله إلى رقائق رفيعة أو صفائح ومن ثم تقطع إلى خيوط يتم استخدامها في تطريز المنسوجات، وعندما تصبح الأسلاك جاهزة للاستعمال تلف حول خيوط مصنوعة من ألياف ونسيج القطن أو الكتان أو الحرير حتى تصبح الأسلاك أكثر مرونة وقابلية للطي وكانت تصبغ الألياف حسب لون الشرائح المعدنية، ويتميز هذا النوع من الأسلاك المعدنية بقوة التحمل والبريق اللامع والمرونة.

- (Hacke, A. M., Carr, C. M., & Brown, A, 4-8 October 2004, pp. 415-426).

³ المشبكات المعدنية: أو شغل الشفتشي يعد من الأساليب الفنية الشائع استخدامها على القطع الفنية المعدنية؛ إلا أنه تم تنفيذه على النسيج باستخدام أسلاك معدنية دقيقة ومتشابكة بما يشبه الدانتيل، وتميزت الزخارف المنفذة بهذا الأسلوب أنها مخزومة وتكشف عما خلفها. (نجيب، 2009م، ص 52).

⁴ للإستزادة عن الغرز المستخدمة في أشغال السيرما: - (الفرماوي، 2002م، ص 295 - 297)، - (المهدي، 1993م، ص 110 - 127)، (كتالوج متحف النسيج المصري، (د.ت)، ص 127).

المسلم بصفة عامة والفنان في العصر العثماني بصفة خاصة بتلك الزخارف والعمل على التطوير والإبداع فيها؛ حيث ارتبطت بالقرآن الكريم، فقد وردت العناصر النباتية من رسوم أشجار، زهور، نباتات، وفواكه في العديد من الآيات القرآنية المعبرة عن الجنة ونعيمها¹.

وقد تبين من خلال الدراسة أن الزخارف النباتية لعبت دوراً هاماً في زخرفة القطع موضوع الدراسة مقارنة بباقي العناصر الزخرفية الأخرى، فقد مزج الفنان بين الزخارف النباتية بمهارة فائقة، وعلى الرغم من الروح الزخرفية التي سادت معظم التصميمات والتكوينات الزخرفية إلا أننا نجد في كثير من الأحيان يرسم هذه العناصر النباتية وكأن الحياة تدب فيها².

أما بالنسبة للزخارف النباتية الواقعية فبرز منها رسوم الأشجار ولا سيما شجرة السرو، وكذلك شجيرات الزهور وأشجار الأوراق النباتية المختلفة، والزهور المتنوعة، أكثرها رسماً كف السبع والقرنفل واللاله واللويس، وكذلك ظهرت رسوم أشجار الفاكهة على نطاق ضيق.

■ **الزخارف النباتية المحورة:** تنوعت الزخارف النباتية المحورة على القطع الواردة بالدراسة، ويتضح من خلالها مدى إتقان الفنان، وتوفيقه في رسمها؛ فكانت هذه الرسوم أقرب إلى الحقيقة الطبيعية، وفي نفس الوقت مرتبة في تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة، فقد كان الفنان يستخدم الجذع والورقة والأزهار لتكوين زخارف تمتاز بعضها بالتكرار والتقابل والتناظر³، وكان أكثر الزخارف النباتية شيوعاً في الدراسة زخرفة الرومي⁴ (لوحات أرقام 1، 3).

¹ ظهرت رسوم الزخارف النباتية والحدائق الناضرة في الفن العثماني بشكل كبير، وبالعنصر العثماني في الاهتمام بها حتى وصف البعض الفن العثماني بأنه محاولة لرسم صورة الجنة الموجودة في القرآن الكريم.

- (Leavy (M.), 1975, p. 3).

² - (خليفة، 2007م، ص ٧٤).

³ - (حسن، 1938م، ص 35).

⁴ كلمة الرومي: تعني العجم ولكن ليس معني ذلك أن تلك الزخرفة زخرفة أعجمية ولكن تلك الزخرفة هي أسلوب متطور من زخرفة التوريق. بدأ ظهور زخارف الرومي في القرن 3هـ / 9م، فنراها في الزخارف الحصية التي كانت تغطي الجدران في مدينة سامراء بالعراق، وفي مصر في العصر الطولوني الذي كان متأثراً كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية نظراً لأن ابن طولون نشأ في سامراء ونقل منها الي مصر الأساليب الفنية السائدة في العراق، وقد أطلق عليها زخرفة الرومي لأن هذا اللقب قد أطلق علي سكان " آلانا " المدينة الرومية التي فتحها السلاجقة في القرن 5هـ / 11م، والذين أبدعوا في تلك الزخرفة فسميت الزخرفة بإسم صانعيها، وهذه الزخرفة عبارة عن وحدات لا نهائية يصعب فيها الوصول إلي الأصل، ويطلق على الوحدة الرئيسية في هذه الزخرفة نصف مروحة نخلية، وإذا كان الأتراك العثمانيون يطلقون على هذا النمط الزخرفي (رومي-Roumi) فإن الأوربيين وبعض الباحثين يطلقون عليها اسم (أرابيسك -Arabesque) نسبة إلى العرب أي الزخارف العربية، وقد تطورت زخارف الرومي بتأثير من الزخارف الأوروبية

■ **الزخارف النباتية الواقعية:** كان لاهتمام أسرة محمد علي بدقائق قصورهم وإشرافهم على إعدادها وتنسيقها خاصة قصر الحكم السلطاني، الذي كان يضم داخل أسواره حدائق خاصة لزهور القرنفل، اللاله، شقائق النعمان، أصناف من الزنبقيات الجميلة¹ (لوحات أرقام 3، 4) والورود كالورد الجوري بأنواعه المختلفة² (لوحات أرقام 1، 3)، الكاميليا، الداليا، النسرين وغيرها من مختلف الزهور التي تخطف الأبواب بالنظر إليها، أثر كبير انعكس على الفنان العثماني وما أنتجه من تحف فنية تبرز هذا الجمال، فقد وجد الفنانون العثمانيون في نباتات بلادهم وزهورها مصدراً هاماً يستوحون منه عناصر لتزيين موضوعاتهم الزخرفية التي اكتملت بالأفرع النباتية، الأوراق، البراعم، ولعل أهم الزخارف الواقعية الواردة بالدراسة مايلي:-

أ. **الزهور:** يعد الفن العثماني أحد فنون الفن الإسلامي التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالصوفية النابعة من الإيمان بالعقيدة الإسلامية وإيجاد التوازن بين ما هو روحي وما هو مادي، مثل اهتمام العثمانيين بالزخارف النباتية، ولاسيما الأزهار؛ التي كانت تحمل أشكالها رموزاً مختلفة للتعبير عن المشاعر، فالزهرة المتفتحة التي تمثل الحبيب، تختلف في الرسم بعد فقدان الحبيب؛ فترسم ذابلة³، وفيما يلي عرض لأهم الأزهار الواردة بالدراسة والتي أبدع الفنان في رسمها؛ فمزجت بين الواقعية والتحوير:-

زهرة اللاله " التوليب، شقائق النعمان"⁴ قام الفنان بتنفيذها بأشكالها المختلفة على القطع الواردة بالدراسة (لوحات أرقام 1، 2، 3، 4)، زهرة اللوتس¹ (لوحة رقم 1)، زهرة القرنفل² تعد من أهم الزهور الممثلة على

"الباروك والروكوكو"، والتي سيرد ذكرها لاحقاً. - (حسن، 1981م، ص250)، - (مطاوع، 2010م، ص 152، 153)، للإستزادة عن الرومي التركي: - عبد المنعم، (2014م).

¹ الزنبق: تضم حوالي 4000 نوعاً معظمها معمرة، وهي من طائفة النباتات ذات الفلقة الواحدة، وتتكون عادة من 6 سبلات و 6 أسدية؛ منها زهرة زنبق النهار، الياقوتة، والتوليب، وهي من الأزهار المنتشرة في جميع أنحاء العالم. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 658).

² الورود: تضم حوالي 3200 نوعاً، وتتكون عادة من 5 بتلات، ومنتشرة في جميع أنحاء العالم. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 658).

³ (Cimilli (H. C.), 2009, s. 39).

⁴ **زهرة اللاله:** تعد من الأزهار ذات الألوان المتعددة، وقد حظيت بمكانة عقائدية بارزة سواء في حياة الأتراك أو فنههم؛ إذ أن كلمة "لاله" التركية تتكون من نفس الحروف التي يتكون منها لفظ الجلالة "الله"، وكذلك حروف كلمة "الهلال" الشكل الذي اختاره العثمانيون لكي يكون رمزاً لهم ينقشونه على أعلامهم وعلى كل ما يتصل بمظهرهم الرسمي؛ ومن ثم فقد أكسب هذا التشابه في الحروف مكانة خاصة لزهرة اللاله، وقد انتشرت زراعة هذه الزهرة عند العثمانيين سواء عند السلاطين وفي أوساط الشعب، وكان استخدام هذه الزهرة على فنون العصر العثماني من التأثيرات الإغريقية التي توارثتها الحضارات التي تلتها على أرض الروم إلى أن وصلت للفن العثماني، ولقد أكثر العثمانيون من استخدام هذه الزهرة في موضوعاتهم الزخرفية

القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 1، 2، 4)، زهرة كف السبع³ (عشب الحوذان) (لوحات أرقام 1، 2، 4)، زهرة عود الصليب (الفاوانيا)⁴ نفذت بكثرة على القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 2، 3، 4)، زهرة عباد الشمس⁵ يمكن مشاهدتها على القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 3، 4)، زهرة الأقحوان⁶ (لوحة رقم 1)، زهرة العسل⁷ (لوحة رقم 2)، هذا بالإضافة إلى الزهور متعددة البتلات (لوحات أرقام 1، 2).

ب. الأفرع والأوراق النباتية: برع الفنان العثماني في رسم الزخارف النباتية والأوراق بمختلف أشكالها ومراحل نموها المختلفة واستعمالها في تكوين عناصر فنية مميزها فلا تكاد تخلو قطعة فنية من رسوم

وخاصة في عهد السلطان أحمد الثالث، حتى أصبح هذا العصر يعرف في تاريخ الزخرفة = العثمانية باسم "عصر زهرة اللاله". - (مرزوق، 1987م، ص 54)، - (المصري، 1987م ص 176، 177)، - (عبد الدائم، 1989م، ص 63)، - (سعيد، 2012م، ص 275).

¹ زهرة اللوتس: عُرف منها نوعان اللوتس المصرية والصينية، وقد رسمت أغلب الزهور متأثرة باللوتس الصينية، ثم فقدت زهرة اللوتس الكثير من ذاتيتها لإرتباطها بأسلوب الرومي. - (مطاوع، 2010م، ص 155).

² زهرة القرنفل: تعود أصول هذه الزهرة إلى الصين وربما عرفها الأتراك أيام مجاورتهم للصين، وقد حازت أعجابهم وارتبطت عندهم ببعض الأفكار العقائدية كما اعتبروها رمزاً للسعادة والحكمة والمعرفة، وقد تعددت الألوان التي رسمت بها زهرة القرنفل فمنها الأبيض والأحمر، وهي تضم حوالي 34 نوعاً. (عبد الدائم، 1989م، ص 67)، - (عبد الدائم، 1989م، ص 67)، - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 658)، - (مطاوع، 2010م، ص 154).

³ زهرة كف السبع: من الأنواع عالمية الانتشار، ولكن معظمها يتركز في نصف الكرة الشمالي، وقد عرفت بهذا الاسم لتشابه بتلات الزهرة مع كف السبع؛ فهي زهرة خماسية الفصوص، شاع استخدامها في زخارف الفن الإغريقي، ومن بعده في فنون العصر البيزنطي، وقد لعبت دوراً هاماً في زخارف العصر المملوكي، وهي من الأزهار التي أحبها العثمانيون ورسمت بأساليب كثيرة ومتعددة قريبة من الطبيعة ومحورة عنها، وقد أشار أرسفان في كتابه أن هذه الزهرة تشابه في الطبيعة مع زهرة أبو خنجر، وقد استخدم الفنان الزهرتين بكثرة في زخرفة = منتجا تم الفنية حيث يصعب التفريق بينهما شأنهما شأن كثير من زهور الطبيعة المتشابهة في الشكل. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 656)،

- (Arseven (C.E), 1939, p. 228).

⁴ زهرة عود الصليب: تضم أربعة وثلاثون نوعاً من الأعشاب المعمرة، أزهارها كبيرة كروية الشكل، توجد في المناطق الشمالية المعتدلة المناخ خاصة في أوروبا والصين وشمال غربي الولايات المتحدة الأمريكية. - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 657).

⁵ زهرة عباد الشمس: تعد من الزهور التي شاع استخدامها في زخرفة الفنون التركية، ويرجع أصلها إلى تركيا، وقد نقلها الأتراك معهم إلى البلاد التي تم فتحها مثل مصر وغيرها. - (مطاوع، 2010م، ص 155).

⁶ زهرة الأقحوان: من النباتات الزهرية التي تتميز بسهولة زراعتها وقدرتها العالية على التحمل، ويتم زرعها بكثرة لاستخدامها في التجارة، وهي زهرة متعددة البتلات، وقد ذكرها ابن البيطار قائلاً: هي عند العرب زهرة البابونج، وفي بلاد المغرب شجرة مريم، بينما بمدينة الموصل بشجر الكافور، وتعرف في اليونانية بزهرة الذهب. - (ابن البيطار، 2001م، ج 1، ص 48)، - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 662، 663)، - (سعيد، 2012م، ص 298).

⁷ صرمة الجدي (زهرة العسل): هي شجيرة لها أوراق وثمار تستخدم في الطب وعلاج بعض الأمراض، ولها زهر أبيض طيب الرائحة، وقد أحب الشعب التركي هذه الزهرة واهتم بزراعتها. - (ابن البيطار، 2001م، ج 2، ص 111)، - (الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 667)، - (سعيد، 2012م، ص 298).

الأفرع النباتية ذات المنحنيات الدائرية والحلزونية التي تخرج منها الأوراق والزهور، ومن أهم الأوراق النباتية التي فضلها الأتراك في زخارفهم وانتقلت إلي مصر في القرن 13هـ / 19م هي أوراق الأكانتس وقد استخدمت بكثرة في عصر الأسرة العلوية (لوحات أرقام 2، 3).

ج. **النباتات المثمرة:** شاع استخدام النباتات المثمرة في عصر أسرة محمد علي في الزخرفة، وقد استخدم على كثير من القطع الواردة بالدراسة إلى جانب الفروع والأوراق النباتية، وكانت تنفذ بشكل قريب من الطبيعة مثل سنابل القمح¹ (لوحات أرقام 1، 4)، ثمار الكرز (لوحات أرقام 2، 3).

2- النقوش الكتابية:-

الخط العربي فن عربي أصيل، برع فيه المسلمون، وتقننوا فيه فوصلوا مرتبة الأصالة وبلغوا في أنواعه وتصميماته وزخارفه درجة العظمة، وقد أضفى الخطاط جمالاً وقيمة فوق هذا الجمال والقيمة التي تميزت بها أشغال النسيج التي بين يدي البحث، ومن الممكن دراسة النقوش الكتابية التي تم تنفيذها على أشغال النسيج من عدة نواحي فنية جديدة بالدراسة:-

أ- من حيث نوعيه الخطوط:

الخط الديواني الجلي:

يعد الخط الديواني الجلي من الخطوط العربية فرع من الخط الديواني يحمل خصائصه ومميزاته. عرف هذا الخط في نهاية القرن 10 وأوائل القرن 11هـ / 17م، ابتدعه أحد رجال الفن في الدولة العثمانية. وقد كان هذا الخط قديماً في الخلافة العثمانية سرا من أسرار القصور السلطانية لا يعرفه إلا كاتبه، وقد روج له أرباب الخط بالانتشار في البلاد العثمانية، وألوه العناية بكتابته في المناسبات الجليلة الرسمية، وممن اشتهر بتجويد هذا القلم في البلاد العربية مصطفى غزلان بك حتى أطلق عليه في مصر الخط الغزلاني، وهو خط خاص يظهر جماليات الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة أو غير ذلك ليكون تحفة فنية تزين بها صالات القصر السلطاني أو المقار الحكومية، وهذا الخط رسمه يأخذ جهداً ووقتاً في كتابته لذلك لا يستخدم في الكتابات العادية اليومية؛ لذا يستخدم لصناعة تحفة خطية فنية تأخذ مكانتها الجليلة في صالات الصالات وتلعب دوراً هاماً بديكورات الجدران في القصور والسرايات². وقد قام الفنان بتنفيذ الخط الديواني الجلي على المفروش الوارد بالدراسة (لوحة رقم 4- ب).

¹ سنابل القمح: يعد من العناصر النباتية التي استخدمت في الطراز الفني الروماني، استخدم في فنون الشام بكثرة خلال العصر الروماني، وانتقل إلى الفن العثماني ومنه لفنون أسرة محمد علي. - (سعيد، 2012م، ص 249).

² - (حبش، 1990م، ص 5)، - (صالح، 2012م، ص 11)، - (محمد، 2021م، ص 117، 118).

ب- من حيث مضمون الكتابات: تمثل النقوش الكتابية المدونة على المفروش الوارد بالبحث (لوحة رقم 4- ب) كتابات ذات نصوص تسجيلية؛ حيث دون بوسط المفروش مونوجرام باسم للملك "أحمد فؤاد"، وقد تعددت النصوص التسجيلية على النسيج في عصر الأسرة العلوية¹.

3- الزخارف الهندسية:-

انتشرت الزخارف الهندسية في الفنون الإسلامية انتشاراً كبيراً، واستعملت على القطع موضوع الدراسة كأطر تحيط بالزخارف الأخرى، وتتوحد رسوم وأشكال الزخارف الهندسية على القطع الفنية تنوعاً كبيراً. كما استعار الفنان العثماني بعض العناصر الهندسية المستمدة من عناصر العمارة الإسلامية²، كزخارف الأقواس والأعمدة (لوحات أرقام 2، 4)، هذا بالإضافة إلى زخرفة الهلال والنجمة³ (لوحات أرقام 2، 3، 4)، أشكال المعينات (لوحة رقم 2)، والأشكال الزجراجية (لوحات أرقام 2، 3)، كما نفذ الفنان بعض العناصر الهندسية كالشراريب المجدولة بنهاية المفارش والتي اتخذت في بعض الأحيان شكل صغير يشبه السلسلة (لوحات أرقام 1، 2، 4).

4. رسوم العماير:-

ابدع الفنان في رسم العماير الدينية والمدنية وتصويرها بشكل واقعي، والتي عادة ما تمتزج مع رسوم المناظر الطبيعية؛ ويعد ذلك انعكاساً للأساليب الجديدة التي ظهرت في فن التصوير العثماني منذ بداية القرن 12هـ / 18م ؛ حيث حلت هذه الرسوم محل رسوم الأزهار والأفرع النباتية التقليدية والتي شاع استخدامها في الزخرفة العثمانية خلال القرنين 10 - 11هـ / 16 - 17م، تعد القصور من أهم العماير المدنية التي رسمها الفنان بدقة واتباعها بخلفية من رسوم مناظر طبيعية⁴؛ وقد وصلت هذه الرسوم إلى قمة ازدهارها ونضجها على مجموعة الدراسة؛ حيث تتسم بالدقة والبراعة، كما يتضح بها التأثير الأوروبي (لوحة رقم 2).

5- عناصر زخرفية متنوعة:-

¹ للإستزادة عن النصوص التسجيلية على النسيج في عصر أسرة محمد علي: - (الفرماوي، 2002م، ص 314 - 317).

² للإستزادة: - (خليفة، 1995م، ص 63 - 144).

³ الهلال والنجمة: الهلال هو عنصر زخرفي قديم ظهر عند الساسانيين ومنهم انتقل إلى المسلمين في المسكوكات الإسلامية المبكرة والأموية والعباسية، كما استخدم كعنصر زخرفي في العهد الفاطمي وكذلك عند السلاجقة والأتراك العثمانيين، وقد انتشرت زخرفة النجوم والأهلة في الفنون العثمانية؛ حيث يعد الهلال والنجمة شعار الدولة العثمانية. - (لعرج، 2010م، ص 1291)، - (نجم، 2009م، ص 986).

⁴ - (خليفة، 2007م، ص 107)، للإستزادة عن رسوم العماير في العصر العثماني: - (مرعي، 2002م).

قام الفنان بدمج بعض العناصر الزخرفية مع الزخارف النباتية السالف ذكرها ومن أهمها الشعارات المركبة التي تعبر عن شعار الدولة العثمانية¹ (لوحة رقم 3)، المونوجرام² والتاج الملكي المصري³ (لوحة رقم 4)، والشمس المشعة⁴ (لوحات أرقام 2، 3).

¹ الشعارات المركبة: تعتبر الشعارات المركبة من أهم العناصر الزخرفية التي تميز بها الطراز الرومي التركي، وعلى ما يبدو أن هذه الشعارات كانت تقليداً اقتبسها العثمانيون عن الارما العثمانية أو الرنوك المملوكية، وهذه الشعارات تعكس العديد من المدولات منها على سبيل المثال الحياة السياسية والعسكرية للدولة، وقد عبرت عن هذه السياسة في هذه الشعارات بتصوير العديد من الأسلحة مثل المدافع والسيوف والرماح والسهام والخوذات والدروع والرايات والأعلام، ومن هذا المنطلق يمكن أن نطلق على هذا الشعار "شعار الفتوحات" لأنه يعكس = الحياة العسكرية للإسطول العثماني. (عبد المنعم، 2014م، ص 150)، للإستزادة: - (نجم، ٢٠٠٤م، ص ص 174 - 190)، - (نجم، نوفمبر 2009م، ص ص 952 - 1014).

² المونوجرام: هو علامة كتابية أو رمز يشير إلى شخص ما، وهو غالباً ما يتألف من الحرف الأول من اسم الشخص أو الحرفين الأول والثاني، أو الاسم كاملاً بشكل متشابك، وتعد هذه الزخرفة ذات أصول إغريقية قديمة، ثم انتقلت إلى الفنون البيزنطية والفنون المسيحية، وشاع استخدامها على العديد من التحف والعملات الأوروبية في العصور الوسطى واستمرت حتى القرن 13هـ / 19م، ومنها على سبيل المثال العملات التي ضربها الملك لويس الثالث عشر سنة (1050هـ / 1640م)، التي يزين ظهرها حرف ال L ثمان مرات، ومنها انتقلت إلى مصر ضمن التقاليد الفنية الأوروبية التي وفدت إليها، وشاع استخدامها على العديد من العماثر والتحف التطبيقية كأحد أهم الشارات الكتابية آنذاك، - (نجم، 2009م، ص ص 975 - 978).

³ التاج الملكي: يعد التاج الملكي رمزا للملكية على الدوام كما أنه رمزا للمملكة والسلطان، وهو يمثل في حد ذاته شارة الملك الرئيسية لملوك العالم القديم، وهو عبارة عن طاقية عالية لها هيئة خاصة، كما جرت العادة أن يلبس المعبودات المصرية، وقد عرف الأوروبيون زخرفة التاج منذ القدم، واستخدموه كشارة من شارات الملك والهيمنة والحكم، ثم نقل هذا الاستعمال لعصر النهضة فيما بعد، أما في مصر في القرن 13هـ / 19م؛ فقد حاكى أمراء وباشوات أسرة محمد علي ملوك أوروبا في استخدام زخرفة التاج حيث نفذ على بعض العماثر والفنون التي ترجع لتلك الفترة وكرمزاً وشارة وعلامة من علامات الحكم، (نجم، نوفمبر 2009م، ص 973)، للإستزادة: - عثمان، (2017م)، - (كشك. شادية وآخرون، 2019م، ص ص 303 - 324).

⁴ قرص الشمس (الزخارف الإشعاعية): من أهم الرموز التي شاع استخدامها خلال عصر أسرة محمد علي؛ حيث كان استخدام الشمس السمة الواضحة على معظم مقتنيات أسرة محمد علي، حيث كانت شعاراً للدولة العثمانية تدل على نفوذ الدولة المنتشر على الأرض كما ينتشر شعاع الشمس، كما أنها تعتبر من الأشكال الهندسية ذات المعاني الرمزية حيث ترتبط بما عرفه الصوفيون بالنور الإلهي؛ واستخدام قرص الشمس لم يكن وليد العصر العثماني بل وجد منذ القدم، وكان له مدلولات مقدسة، فعلى سبيل المثال كان عند المصريين القدماء رمز للإلهة "رع"، وكانت الشمس أيضاً في العالم القديم ترمز إلى الكون أو القوى التي هي وراء الشمس، وكانت عند المنجمين تعني ملك الكواكب، ويُعد قرص الشمس من أهم الأشكال الفلكية التي ازدانت بها بعض الشعارات التي تؤرخ بالقرن 13هـ / 19م وحتى نهاية الدولة العثمانية في 1341هـ / 1922م.

وينفذ قرص الشمس غالباً على هيئة دائرة كبيرة أو على شكل بيضاوي أو نصف دائرة تنطلق من مركزها الذي يكون على هيئة نقطة أو وريدة أو صرة تنطلق منها خطوط مشعه، وقد تكون الخطوط الاشعاعية عبارة عن كتابات أو زخارف داخل مساحات تتخذ هيئة اشعاعية تنطلق من مركز تجمع واحد، وقد تكون الخطوط الاشعاعية مستقيمة الشكل وقد تنفذ متموجة مما يعطي احساساً بالحركة الدائرية المستمرة بلا توقف، (نجم، 2004م، ص ص 171 ، 181)، - (عبد المنعم، 2014م، ص 146).

خامساً: الطرز الفنية التي تأثرت بها مفارsh السيرما في عصر أسرة محمد علي في مصر:-

طرار الباروك¹ والركوكو²:

يعتبر طراز الباروك والركوكو من الطرز الفنية التي وفدت إلى الدولة العثمانية³ أواخر القرن 11هـ/ 17م، واستمرت طوال القرن 13هـ/ 19م⁴، وقد انتقل هذا الطراز من أوروبا وتركيا إلى مصر خاصة في بداية القرن 13هـ/ 19م، ولوحظ أن محمد علي باشا (1220-1265هـ/ 1805-1848م) قد فتح الباب علي مصراعيه أمام التأثيرات الأوروبية والتركية، وتبلورت هذه الطرز في عهد أسلافه الذين اتبعوا نفس هذه السياسة، وقد تأثرت القطع الفنية الواردة بالدراسة بهذا الطراز الفني.

وقد سمي هذا الطراز بالباروك والركوكو أي المشوه غير منتظم الذي لا يسير في رتابة، وهذا الاسم يشير إلى مضمون هذا الطراز وخصائصه، لأنه كان يضم العديد من العناصر المعمارية والفنية مثل الأعمدة والعقود والفرنثونات المركبة والمنحوتات التي كانت تزين الواجهات، والسرر والدروع والقراطيس

¹ باروك: في اللغة الفرنسية هي الصدفة أو المحارة غير المنتظمة الشكل ذات الخطوط المنحنية والتي استمد منها هذا النوع من الزخارف الشكل الخاص به؛ من خلال رسم الخطوط المنحنية والحلزونية والتي تتقاطع مع الأقواس والدوائر، - (مرزوق، 1987م، ص 55).

² الركوكو: كلمة مشتقة من كلمة "Rock" معناها الحجر وهو أسلوب فني زخرفي مثل الباروك يميل لاستعمال الخطوط المنحنية والحلزونية، وكان أميل إلى الرقة واعتمد في عناصره على الأوراق والأفرع النباتية المتنفة والمحاريات البخارية إلا أنه ينفذ بكثرة على الأحجار والرخام، وهذا المعنى نفسه يعكس الهدف الأصلي من هذا الأسلوب الفني، وهو الخروج عن التناسق والنظام والرزانة التي تميز بها الفن الكلاسيكي القديم، - (كونل، 2021م، ص 172)، - (حسن، 1981م، ص 250)، (مطوع، 2010م، ص 152، 153).

³ ذكر ديفيد تالبوت في كتابه عن الباروك: "أخيراً، لايسع المرء أن يترك تركيا دون الإشارة إلى المظهر الأخير للفن في استانبول، هو لا يُعد "الباروك" أسلوباً عظيماً، وقد لايصنف على أساس أنه فن إسلامي حقاً، لكن له سحراً كبيراً، والرسوم الزخرفية التي تحلي بعض غرف الحرم أو قلة من بيوت الخشب القديمة التي ما تزال قابضة علي ضفاف البوسفور تستحق انتشاها من الإهمال الذي أصابها في القرن الأخير"، - راييس، 2002م، ص 188).

⁴ كانت بداية طراز الباروك والركوكو في إيطاليا حيث تلى طراز عصر النهضة وانتقل منها إلى جميع أنحاء أوروبا، ومن ثم إلى تركيا والبلاد الإسلامية، ويعد طراز الباروك والركوكو هو امتداد لطراز النهضة حيث كان تأثره به أعظم، فيعتبر طراز النهضة هو المصدر الرئيسي الذي استوحى منه طراز الباروك والركوكو عناصره مما دفع الكثير من الكتاب بأن يطلقوا علي طراز الباروك والركوكو طراز النهضة الأخير.

وقد شهد القرن 11هـ/ 17م في إيطاليا ظهور كثير من العائلات الفنية تنافست فيما بينها في تزيين منازلهم والكنائس المنتمين لها؛ مما كان له أكبر الأثر في نمو الجذور الأولى لطرار الباروك والركوكو في إيطاليا، ومن أهم سمات الباروك والركوكو الإيطالي هو زيادة الثراء الزخرفي، أما الباروك والركوكو الإنجليزي؛ فيعتمد على الأسطح المستوية الخالية من التعرجات، وإزدهر في بداية القرن 12/ 18م في عهد الملكة آن وكان يشتهر بتقليد الفنون الصينية المستوردة من مستعمرات هولندا، بينما اتسم طراز الباروك والركوكو في فرنسا بالترف الاجتماعي؛ فقد ازدهر هذا الطراز في عهد لويس الرابع عشر وأطلق الفرنسيون عليه اسم لويس الرابع عشر فضلاً عن تسميته باسم طراز الباروك والركوكو وتميزت فرنسا في هذا العصر بقصورها التي تحتوي على العديد من الحجرات الصغيرة كل منها مزخرف بزخارف غنية وثمينة،

- (نجم، 2002م، ج2، ص 120)، - (مرزوق، 1987م، ص 55).

وقرون الرخاء والستائر المدلاه والأشرطة والفيونكات¹ والوحدات المتداخلة المركبة والكثير من الإنحناءات. كما استعملت هذه الكلمة في القرن 12هـ/ 18م للتعبير عن الحلقات².

وقد كانت بداية طراز الباروك والركوكو في القرن 11هـ/ 17م بشكل عام واستمر في بعض المناطق حتى بداية القرن 12هـ/ 18م، وولد هذا الطراز كنتيجة لالتقاء عدد من الميول والاتجاهات في الفترة المتأخرة من عصر النهضة في القرن 10هـ/ 16م، ومع بداية القرن 11هـ/ 17م³. أما طراز الباروك والركوكو في القرن 13هـ/ 19م فقد حدث له عملية إحياء كبيرة حيث قل الاهتمام بالطراز الكلاسيكي وزاد الحماس لإحياء طرازي النهضة والباروك والركوكو⁴.

ومن أهم مظاهر الباروك والركوكو على القطع الواردة بالدراسة:

أ. بالإبتعاد عن ترك فراغات:

تميز طراز الباروك والركوكو بالإبتعاد عن ترك فراغات مشغولة وكثر تشابك وتكرار الشكل الزخرفي ويتميز بإزدحامه بالعناصر الزخرفية التي تشمل استخدام الأشكال الحلزونية والمنحنية بكثرة⁵، أشكال المزهريات وباقات الورود⁶ (لوحات أرقام 1 - 4)، هذا بالإضافة إلى عقود الأزهار والورود والأكاليل⁷

¹ الستائر المدلاه والأشرطة والفيونكات: هي عبارة عن أشرطة من القماش ذات طيات طبيعية تنتهي في بعض الأحيان بفيونكات وأشكال معقودة. كانت الأربطة والأشرطة والفيونكات من أهم العناصر التي زُينت بها العمائر والتحف التطبيقية في فترة القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجري والتاسع عشر والعشرين الميلادي كتقليد أوروبي؛ إذ كانت تلك الأربطة والأشرطة الطائرة من العناصر الزخرفية المعروفة في الفن الإغريقي ثم انتقلت إلى الفن الروماني ومنها إلى الفنون الأوروبية اللاحقة ثم إلى الفن العثماني وأسرّة محمد علي، وقد انقسمت زخرفة الأربطة والأشرطة الطائرة والفيونكات المصاحبة لزخرفة الستائر المطوية إلى خمسة عدة أشكال؛ منها ما يتألف من أربطة فقط، أو يتألف من أربطة وفيونكات معاً، - (عبد القادر، يناير 2024م، ص 1049).

² - (Toman, R., 1998, p. 8). - (Briggs, M. S., 1913, p. 21).

³ كونل، (2021م)، ص 172، للإستزادة عن فن الباروك والركوكو:

- (Burckhardt (J.), 1945, pp. 69 – 104, 255, 353, 358, 359, 382, 383).

⁴ - (Tamer (C.), 1962, s. 357) (مركز الأبحاث (إرسیکا)، 2010م، المجلد الثاني، ص 727).

⁵ - (نجم، 2002م، ج2، ص 142، 143).

⁶ أشكال المزهريات وباقات الورود: هي الأواني التي يخرج منها الفروع النباتية المزهرة وباقات الورود، وهي من التأثيرات الهلنستية التي انتقلت إلى الفن الإسلامي، وقد استخدم هذا العنصر في الفن الإسلامي على مر العصور،

- عبد القادر، (يناير 2024م)، ص 1048.

⁷ عقود الأزهار والأكاليل: تعد عقود الأزهار والأكاليل وباقات الأزهار من العناصر ذات الجذور القديمة فهي متطورة أساساً من فروع النباتات والفواكه، وقد انتشرت بشكل كبير في طراز الباروك والركوكو؛ وهذه العقود ما هي إلا تشكيلة زخرفية معلقة تعطي شكل طوق أو أكليل زهور وتستخدم في التزيين، وكانت هذه العقود تأخذ أشكالاً مقوسة أو مستقيمة، أو متدلّية إلا أنها غالباً ما تأخذ شكل القوس مكون من وصل الأزهار

(لوحات أرقام 1، 4)، وتميز كذلك بالإعتماد على ورقة الأكانتس المتشابكة المنفذة بالشكل الطبيعي¹ (لوحات أرقام 2، 3).

ب- استخدام مواد غالية الثمن:

يمتاز طراز الباروك والركوكو باستخدام مواد غالية الثمن في صناعة التحف نراها على القطع الواردة بالدراسة من خلال صناعتها من الحرير وتزينها بخيوط القصب المذهبة والمفضضة (لوحات أرقام 1-4).

الخاتمة وأهم النتائج:

في الختام، يُعد فن السيرما جزءاً لا يتجزأ من التراث الفني الإسلامي، حيث يجمع بين الحرفية العالية والجمال الفني، فلم تكن مفارش السيرما في العصر العثماني وعصر أسرة محمد علي باشا أكثر من مجرد زينة؛ بل كانت تعبر عن القوة والفخامة والفن الراقي. ولا تزال هذه الحرفة قائمة حتى اليوم، حيث تُستخدم في تصميم المفارش الفاخرة والملابس التقليدية والمناسبات الاحتفالية؛ مما يجعله رمزاً للأصالة والفخامة في الديكور التقليدي والمعاصر على حد سواء.

وقد خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج كالتالي:

دراسة ونشر عدد أربع قطع من المفارش في عهد أسرة محمد علي محفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك موضحة بعدد أربع لوحات، هذا بالإضافة إلى إعادة تأريخ مفرش محفوظ بمتحف الجزيرة بالزمالك إلى القرن 13هـ / 19م اعتماداً على النجوم الواردة على شعار الدولة العثمانية المنفذ على المفرش.

الصغيرة بشكل متقارب، خاصة زهرة الربيع وعباد الشمس ممزوجة بالأوراق النباتية، وكانت هذه الوحدات الزخرفية غالباً ما ترتبط بشريط زخرفي سميك وينتهي طرفاه بأشكال الفيونكات المعقودة، والأشرطة المتطايرة، - (أرسفان، 1928م، ص 199).

¹ أوراق الأكانتس: تعرف باسم الأكانتس أو افنتوس أو اكانتس، وهي كلمة إغريقية أصلها اكانتوس وتعني الشوك، وهي اسم نبات من الفصيلة الشوكية، وسمي بذلك لأن أوراقه تنتهي بشوك، وفي مجال الفنون هي الورقة المعروفة باسم شوكة اليهود، وهي من العناصر الزخرفية التي تعتمد أساساً على ورقة عريضة من نبات الأكانتس، تتخذ شكل حلزوني يستخدم كعنصر زخرفي.

= وقد لعبت دوراً بارزاً في الفنون اليونانية والرومانية، وازدهرت في الفن البيزنطي، ثم اقتبسها المسلمون من الفن الروماني وطوروها؛ ظهرت في الفن الإسلامي لتلعب دوراً هاماً بين عناصر الزخارف النباتية وكان لها مكان الصدارة في زخرفة كافة الفنون، واستخدموها على كافة المساحات الزخرفية لسهولة ذلك لاسيما في زخرفة السيفساء والنحت على الحجر والجص، - (البهنسي، 1998م، ص 363)، - (وجدي، 2007م، ص 133، - (ديماند، 1982م، ص 25، - (سعيد، 2012م، ص 343، 344)، للإستزادة عن نبات الأكانتس: - (الفار، 2018م، ص 346-364.

أوضحت الدراسة الأساليب الزخرفية والمواد الخام المستخدمة في تزيين المفارش خلال الفترة موضوع الدراسة والتي تنوعت بين السيرما والتطريز اليدوي والأسلاك المعدنية والترتر.

تميز عصر أسرة محمد علي بأسلوب زخرفي فريد من نوعه، والذي تم تطبيقه على المنسوجات عامة والمفارش خاصة، حيث انتشر في هذا العصر بعض العناصر الزخرفية المتنوعة: مثل استخدام المونوجرام والتاج الملكي المصري، والنجوم والأهله والشمس المشعة، والمزهريات.

أظهرت الدراسة قلة استخدام النقوش الكتابية على المفارش في عصر أسرة محمد علي مقارنة بالزخارف النباتية.

أظهرت الدراسة مدي التأثير بالأساليب الأوربية والتي ظهر تأثيرها في مصر بصورة واضحة في عصر أسرة محمد علي، وذلك نتيجة ميولهم للحضارة الأوربية علي العمائر والتحف التطبيقية خاصة في الزخارف المنفذة على المفارش موضوع الدراسة.

أوضحت الدراسة مدى الثراء الذي كانت عليه المنسوجات في عصر أسرة محمد علي عامة، ومفارش السيرما خاصة التي أنقن الفنانون صناعتها بالمواد النفيسة كالحرير الطبيعي وزخرفتها بالقصب المذهب والمفضض؛ هذا بالإضافة إلى تعدد مما يعكس مدي شغف الحكام والأمراء وكبار رجال الدولة بمظاهر الترف والأبهة، والحرص الشديد لإقتناء تلك القطع الفنية، فصارت تحفة فنية فريدة تزخر بها المتاحف.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة:

أ- المصادر:

- (أ.ب.)، كلوت بك. (2011م). لمحة عامة إلى مصر. ترجمة: محمد مسعود. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- أرسفان، جلال أسعد. (1928م). تورك صنعتي. استانبول.
- ابن البيطار، ضياء الدين أبي محمد عبد الله بن أحمد الأندلسي (ت 646هـ). (2001م). الجامع لمفردات الأدوية والأغذية. 4 أجزاء. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان.
- تيمور باشا، أحمد. (2019م). تاريخ العلم العثماني. مؤسسة هنداوي. المملكة المتحدة.
- الدسوقي، الشيخ محمد علي. (١٩٢٠م). تهذيب الألفاظ العامية. مكتبة الواعظ. الطبعة الثانية. القاهرة.
- زكي، عبد الرحمن. (1944م). الأعلام وشارات الملك في وادي النيل. دار المعارف. القاهرة.
- سامي باشا، أمين. (2003م). تقويم النيل. أربعة أجزاء. الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- ب- المراجع العربية والمترجمة:
- إبراهيم، رجب عبد الجواد. (٢٠٠٢م). المعجم العربي لأسماء الملابس (في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث). الطبعة الأولى. دار الآفاق العربية. القاهرة.
- باسلامة، حسين عبد الله. (1999م). تاريخ الكعبة المعظمة (عمارتها وكسوتها وسدانتها). المملكة العربية السعودية.
- البهنسي، عفيفي. (1998م). الفن الإسلامي. الطبعة الثانية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. سوريا.
- بيكر، باتريشيا. (2011م). المنسوجات الإسلامية. ترجمة د. صديق محمد جوهر. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة). الإمارات.
- حبش، حسن قاسم. (1990م). جمالية الخط الديواني الجلي. دار القلم. بيروت- لبنان.
- حسن، زكي محمد. (1938م). في الفنون الإسلامية. مطبوعات اتحاد اساتذة الرسم. القاهرة.
- حسن، زكي محمد. (1981م). فنون الإسلام. دار الرائد العربي. بيروت.
- خليفة، ربيع حامد. (2007م). الفنون الإسلامية في العصر العثماني. متبة زهراء الشرق. الطبعة الرابعة. القاهرة.
- رايس، ديفيد تالبوت. (2002م). الفن الإسلامي. ترجمة: فخري خليل. الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- صالح، جلال أمين. (2012م). أحلى الحل في الديواني الجلي. دار الكتب العلمية. القاهرة.
- عبد الرسول، ثريا. (1975م). مدخل الأشغال الفنية. وزارة الثقافة- الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- عجلان، صفاء إبراهيم. (2020م). اللغة والتطور الحضاري (دراسة دلالية ومعجم لألفاظ الحضارة في العربية المعاصرة). مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية. الرياض.
- عطار، أحمد عبد الغفور. (1978م). الكعبة والكسوة (منذ أربعة آلاف سنة حتى اليوم). الطبعة الثانية. وزارة الحج والأوقاف. المملكة العربية السعودية.
- الغزبائي، حمدة محمد. (١٩64م). النظير في النسيج والزخرفة. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة.
- كوندل، أرنست. (2021م). الفن الإسلامي من العصر الأموي إلى العصر العثماني. ترجمة: أحمد موسى. وكالة الصحافة العربية. الجيزة.

- م. س، ديمان. (1982م). الفنون الإسلامية. ترجمة: أحمد عيسى. القاهرة.
- ماهر، سعاد محمد. (1977م). النسيج الإسلامي. الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية. القاهرة.
- محمد، عمرو إسماعيل. (2021م). الخط العربي (فن. تاريخ. أعلام). وكالة الصحافة العربية. الجيزة.
- مرزوق، محمد. (1987م). الفنون الزخرفية في العصر العثماني. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة.
- مركز الأبحاث للتاريخ والحضارة والثقافة الإسلامية بإستانبول (إسبكا). (2010م). الدولة العثمانية تاريخ وحضارة. مجلدان. إشراف وتقديم أكمل الدين إحسان أوغلو. ترجمة: صالح سعداوي. الطبعة الثانية. مكتبة الشروق الدولية. القاهرة.
- المصري، حسين مجيب (1987م). معجم الدولة العثمانية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- مطاوع، حنان عبد الفتاح. (2010م). الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية. الطبعة الأولى. دار الوفاء. الإسكندرية.
- المهدي، عنايات. (1993م). فن الزخرفة الصيني والتطريز (السيرما): شرح واف مع نماذج للتنفيذ للرسم على القماش والسيراميك والجلود والأشكال المعدنية والحفر على الخشب. مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع. القاهرة.
- الموسوعة العربية العالمية. (1999م). الزهرة. (د.م).
- نجم، عبد المنصف سالم. (2002م). قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة للطرز المعمارية والفنية). جزئين. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.
- نجيب، عز الدين. (2009م). الأنامل الذهبية. نهضة مصر. القاهرة.
- نصار، حسين. (2002م). معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية. خمس أجزاء. الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- هريدي، صلاح أحمد. (1985م). الحرف والصناعات في عهد محمد علي. دار المعارف. القاهرة.
- ج- الدوريات والموسوعات العلمية والكتالوجات والمعارض:**
- حسنين، رشا وآخرون. (2023م). صناعات إبداعية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي " فن الشفتشي. السجاد التركي. السيرما". المجلة الدولية للدراسات الأثرية والتراث. 6 (2): 1- 50.
- خليفة، ربيع حامد. (1995م). العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي. 6: 63- 144.
- كتالوج متحف النسيج المصري. (د.ت). وزارة الثقافة. المجلس الأعلى للآثار. القاهرة.
- كشك، شادية الدسوقي عبد العزيز وآخرون. (2019م). طرز زخرفة التيجان الواردة بالشارات على بعض التحف الزجاجية والخزفية بقصر محمد علي بالمنيل. مجلة العمارة والفنون. 19 (5): 303- 324.
- لعرج، عبد العزيز محمود. (2010م). العناصر الرمزية في زخارف المنشآت والأدوات الصناعية الجزائرية في العهد العثماني. حولية اتحاد الأثريين العرب. دراسات في آثار الوطن العربي. القاهرة. 13: 1281- 1297.
- نجم، عبد المنصف حسن سالم. (٢٠٠٤م). شعار العثمانيين على العمائر والفنون في القرنين (12- 13هـ/ 18- 19م) وحتى إلغاء السلطنة العثمانية. دراسة أثرية فنية. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. 10: 174- 190.

- نجم، عبد المنصف حسن سالم. (نوفمبر 2009م). شارة الملك ورمز وشعار المملكة على الفنون والعمائر في القرن التاسع عشر الميلادي وحتى نهاية الأسرة العلوية "دراسة أثرية فنية". الاتحاد العام للآثاريين العرب. القاهرة. 12 (2): 952-1014.

- عبد القادر، نوره محمد. (يناير 2024م). الستائر المطوية عنصراً زخرفياً على المنشآت المعمارية والتحف التطبيقية في فترة عصر محمد علي (ق 13-14هـ/ 19-20م). مجلة كلية الآثار - جامعة القاهرة. 27: 1033-1062.

- الفار، مایسة أحمد. (2018م). تطور الملامح التشكيلية لنبات الأكنيس ودورها في النحت التطبيقي (صناعة الأثاث بمحافظة دمياط). مجلة العمارة والفنون. القاهرة. 2 (12): 346-364.

د- الرسائل العلمية:

- سعيد، هند علي علي محمد. (2012م). الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني. رسالة ماجستير. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

- عبد المنعم، شيماء أسامة محمد. (2014م). الطرز الرومي التركي على العمائر والفنون التطبيقية بمدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة أثرية فنية). رسالة ماجستير. قسم الآثار والحضارة. كلية الآداب. جامعة حلوان.

- الفرماوي، عصام عادل مرسى. (2002م). أشغال النسيج في مصر في خلال عهد أسرة محمد علي باشا. رسالة دكتوراه. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

- عبد الدايم، نادر محمود. (1989م). التأثيرات العقائدية في الفن العثماني. رسالة ماجستير. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

- وجدي، إبراهيم. (2007م). أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد علي وخلفاؤه. دراسة أثرية فنية. رسالة ماجستير. كلية الآثار. جامعة القاهرة. ص 133.

- عثمان، أمينة. (2017م). شارة الملك وشعار المملكة في ضوء مجموعات متاحف الإسكندرية وعمائر الأثرية عصر أسرة محمد علي (1220-1372هـ/ 1805-1952م). دراسة أثرية فنية. رسالة ماجستير. كلية آداب. جامعة طنطا.

- مرعي، منى السيد عثمان. (2002م). رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية. رسالة ماجستير. قسم الآثار الإسلامية. كلية الآثار. جامعة القاهرة.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

أ- المراجع:

- Arseven (C.E). (1939). L'art turc. Istanbul.
- Briggs (M. S). (1913). Baroque architecture. TF Unwin.
- Burckhardt (J.). (1945). the Civilization of the Renaissance (1860). Oxford University Press.
- Leavy (M.). (1975). the World of Ottoman Art. London.
- Lufholm (P.) (2016). A Little Book of Embroidery Basics. the Embroiderers' Guild of America Louisville. KY.

- **Tattersall (C.E.C.). (1949) .Notes on Carpet knotting and Weaving Victoria and Albert Museum. Loandon.**

- **Toman (R.). (2004). Baroque: Architecture. sculpture. painting. Könemann.USA.**

ب- الدوريات والموسوعات العلمية والكتالوجات والمعارض:

- Cimilli (H. C.). (2009). III. Ahmed yemiş odası (Sultan III. Ahmed hasodasi). 1453 Istanbul Kültür ve Sanat Dergisi. Istanbul. sayfalar: 28- 39.

- Hacke (A. M.) Carr. (C. M.) & Brown. (A.). (4-8 October 2004). Characterisation of metal threads in Renaissance tapestries. Proceedings of Metal: 415-426.

- Rani (S.) & Jining (D.). (2021). Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 13 (4): 1-11

- Simic.(K.) & Soljacic.(I.). (2022). Metal Content and Structure of Textiles in Textile Metal Threads in Croatia from 17th To 20th Century. Mdpi Journal. 15 (1): 251.

- Tamer (C.). (1962). Türk Bezmelerine ait bazı araştırmalar. Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi. (Ankar 19-24 Ekim 1959). Kongreye Sunulan Tebliğler. Ankara. 7: 355-359.

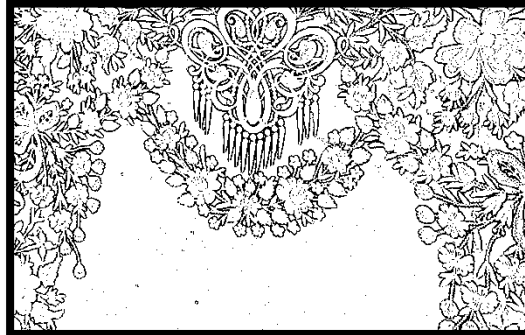
قائمة الأشكال وكتالوج اللوحات:

أولاً: الأشكال:

شكل رقم (1)

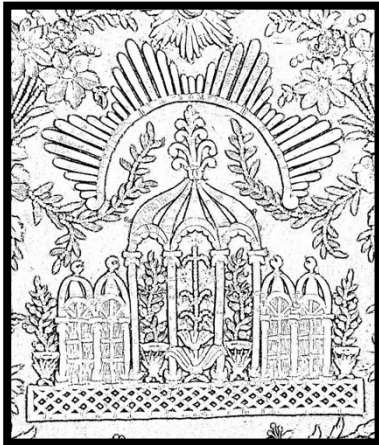
زخرفة باقة وعقود الأزهار

(عمل الباحث)



شكل رقم (2) رسوم العمائر

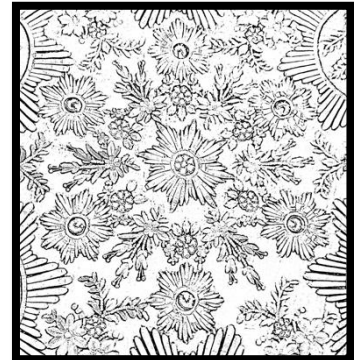
(عمل الباحث)



شكل رقم (3)

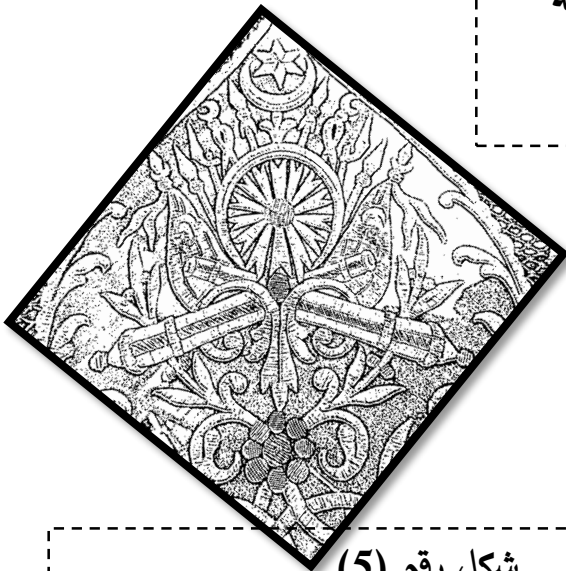
زخرفة الهلال والنجمة

(عمل الباحث)



شكل رقم (4) شعار الدولة العثمانية

(عمل الباحث)



شكل رقم (5)

النقوش الكتابية باسم "أحمد فؤاد"

(عمل الباحث)



ثانياً: اللوحات:

لوحة رقم (1-أ)

مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 12هـ / 18م،

تركيا، سجل رقم 1371، متحف الجزيرة بالزمالك،

(تصوير الباحث)



لوحة رقم (1-ب)

تفاصيل الزخارف وشراريب المفروش السابق، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (2-أ)

مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن

14هـ / 20م، تركيا، سجل رقم 1397،

متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)



لوحة رقم (2-ب)

تفاصيل الزخارف

وشراريب المفروش السابق

(تصوير الباحث)



لوحة رقم (3- أ)

مفرش حرير مطرز بخيوط مذهبة، بداية
القرن 14هـ / 20م، تركيا، سجل رقم
1397، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير
الباحث)



لوحة رقم (3- ب)

تفاصيل زخارف وإطار
المفرش السابق، (تصوير
الباحث)



لوحة رقم (4- أ)

مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 14هـ / 20م، تركيا،
سجل رقم 1399، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (4- ب)

تفاصيل المونوجرام على المفرش السابق، (تصوير الباحث)



لوحة رقم (4- ج)

تفاصيل الزخارف النباتية والشراريب على المفرش السابق،
(تصوير الباحث)



Issue No1(2025), p73-p98



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

العنوان

المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من جبلي الأفق في الكتب الدينية في مصر القديمة

**Scenes symbolizing rebirth from the horizon mountains in the
religious books of ancient Egypt.**

شيماء سعد أحمد امبابي

دكتوراه في الآثار المصرية القديمة - جامعة المنصورة - كلية الآداب

shymaasaad51@gmail.com

المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من جبلي الأفق في الكتب الدينية في مصر القديمة
Scenes symbolizing rebirth from the horizon mountains in the religious
books of ancient Egypt.

شيماء سعد أحمد امبابي

shymaasaad51@gmail.com

الملخص:

تتناول ورقة البحث دراسة المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد بين جبلي الأفق في الكتب الدينية، حيث استخدم المصري الرمزية للتعبير الرمزية بشكل أكبر للتعبير عن أفكاره الكثيرة عن العالم الآخر والفكر الديني بشكل عام، وكان من ضمن ما يلاحظه المصري القديم هو ارتحال الشمس من الغرب إلى الشرق أو بين جبلي الأفق، فاستخدم العديد من العناصر لتجسيدهما ومنها جسم الانسان في حالة تقوس، واليدين، ورأسي الأسد ورأسي ثعبان، ورأس وذيل الثعبان.

كلمات دالة :

إعادة ميلاد، الأفق، رع ، أوسير، الكتب الدينية.

ABSTRACT

The research paper study the scenes that symbolize rebirth between the two horizon mountains in religious books. The Egyptians used symbolism to express their many ideas about the afterlife and religious thought in general. Among the things that the ancient Egyptians observed was the sun's journey from west to east or between the two horizon mountains. They used many elements to represent them, including the human body in a curved state, the hands, the two heads of a lion and two heads of a snake, and the head and tail of a snake.

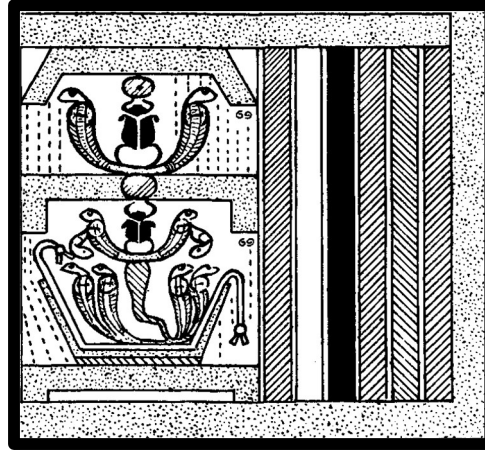
KEYWORDS

Rebirth, Horizon, Ra, Osier, Religious books.

مقدمة :

كان أحد أهم ما يميز الديانة المصرية القديمة اعتمادها وبشكل أساسي في صياغة تعاليم الدين وفلسفته والتعبير عن الأفكار التي تدور في مخيلة المصري القديم على الرمزية، حيث أنه لا يوجد أي فرع من فروع المعرفة لدى المصري القديم إلا ودخلت فيه الرمزية فدخلت في السحر والأدب واللغة والعمارة والفن والملكية وغيرها، فالمقبرة مثلاً كبناء ترمز للعالم الآخر، والعين الحمراء ترمز للشر والسحر الأسود، أما التاج فيرمز إلى الحكم والملك، وفي الفن فتصوير الملك ممسكاً بالمقعدة وناصية أحد أعدائه فيرمز إلى قهر الأعداء والانتصار عليهم، وتصوير الأقواس التسع أسفل قدميه يرمز لإخضاع العالم بأسره تحت سلطانه، وتقديم قربان الماعت يرمز إلى إقامة الحق والعدالة وفق رغبة المعبودات، ولعل من أحد أهم الأسباب في سيطرة الأسلوب الرمزي على الديانة المصرية القديمة أن المصري القديم استطاع أن يصل إلي تركيبة فريدة مزجت بين الدين والدنيا إذ أنه كان يمارس الاثنين معاً وفي نفس الوقت، فالمعابد المصرية المنتشرة على طول امتداد النيل لم تكن إلا أماكن يمارس فيها طقوس حياتية ذات مغزي ديني وأحياناً أخرى كانت تمارس طقوس دينية ذات مدلول حياتي، ومن هنا يأتي المزج بين الدين والدنيا والذي أدى إلى استخدام الرمزية العميقة للإشارة إلي ذلك المزيج المتناقض المتسق، وقد اعتقد المصري القديم أن الشمس في فترة الليل تنتقل إلى العالم الآخر وذلك من خلال الجبل الغربي للأفق لتتحد مع المعبود أوسير في أعماق مكان في العالم الآخر حيث الساعة السادسة من الليل ليجدد كلاً منهما الآخر فينبعث أوسير ويُعاد ميلاد رع في الساعة الثانية عشر وذلك من خلال الجبل الشرقي للغرب، وفي سبيل التعبير عن تلك الأفكار استخدم عدد من الرموز لإبراز أفكاره في عدد من المناظر بكتب العالم الآخر كالتالي:

١. المنظر الأول



(شكل ١)

(Hermsen, 1991, p. 200).

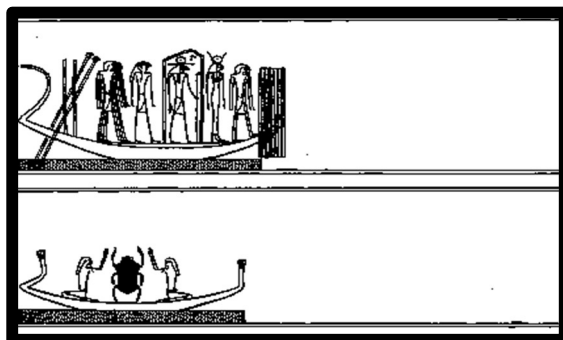
يوجد ذلك المنظر (شكل ١) في القسم السادس من كتاب الطريقين^(١)، وينقسم إلى مستويين؛ في المستوى السفلي يوجد ثعبان ذو أربعة رؤوس؛ اثنان في كل اتجاه داخل مرجل يخرج من كل ناحية منه علامة تشبه علامة اللهب؛ التي على اليسار تقذف اللهب على الثعابين والتي على اليمين تقذفه خارج المرجل ليشير ذلك إلى أن هذه الثعابين هم أعداء المعبود رع الذين يحاولون اعاقته عن استمرار رحلته في العالم الآخر، ويخرج من بين الرؤوس الأربعة ثعبان آخر رأسه غير ظاهرة يحمل ثعبان له رأسين متدبرتين بينهما الجعران خبر وعلى رأسه قرص الشمس وهما يمثلان الصورة الصباحية والنهارية للمعبود رع ليبدو وكأنه استطاع أن يتغلب على أعدائه الممثلين في هيئة ثعابين، وفي المستوى العلوي توجد علامة السماء

(١) ترجع بداية ظهور كتاب الطريقين إلى عصر الدولة الوسطى وبالتحديد الأسرة الثانية عشرة وظهر في جبانة البرشا التابعة لهرموبوليس في العصر الإهناسي، ويُعد أول محاولة للمصري القديم لتصوير العالم الآخر جغرافيًا فهو عبارة عن خرائط تخطيطية ويحتوي على معلومات عن بوابات وطرق العالم الآخر ويمثل كتاب الطريقين أهمية خاصة كأول مثال لشكل العالم الآخر بأكمله، فكتاب الطريقين أول عمل إرشادي يخدم المتوفي في الطريق الذي يسلكه داخل العالم الآخر، وترجع تسميته بهذا الاسم نظرًا لوجود طريقين متعرجين بالقرب من منتصف الخرائط، وقسمت نصوص كتاب الطريقين طبقًا لما وجد على توابيت البرشا إلى تسعة أقسام.

Lesko, H. (1971). "Some Observations on the Composition of the Book of Two Ways", JAOS 91.p. 30; Hornung, E. (1997). *Altägyptische Jenseitsbücher, Ein Einführender überblick*. Darmstadt, p. 17; Lesko, H. (1972). *The Ancient Egyptian Book of the Two Ways*. University of California Press pp. 4-6; Bonacker, W. (2008) *The Egyptian Book of the Two Ways*. Berlin., pp.5-17.

٢ وأسفل منها ثعبان له رأسين متدبرتين^(١) ليبدو وكأنه تمت إعادة ميلاد المعبود رع بين رأسي الثعبان اللذان يرمزان إلى الأفقين.

٢. المنظر الثاني



(شكل ٢)

(Hornung, 2007, p.17.)

صُور هذا المنظر (شكل ٢) في الصف الثاني من الساعة الأولى من كتاب الإمي دوات، وينقسم ذلك الصف إلى جزئين في الجزء الأول منه يُصور المعبود رع في هيئته المسائية آتوم داخل مقصورته في مركبه المسائية مسكتت^(٢)، أما في الجزء الثاني فيُصور الجعران خبر بين المعبود أوسير المصور مرتين على يمين ويسار الجعران^(٣) وكأنه تجسيد للأفق^(٤)، ولذا فإن خروج المعبود رع في هيئته الصباحية من بين شكلين للمعبود أوسير ببداية حياة جديدة، ولهذا فإن هذا المنظر يرمز إلى ملخص دورة الشمس

Hermesen, E. (1991). Die Zwei Wege des Jenseits. Das altägyptische Zweiwegebuch und Seine Topographie. Universitätsverlag Freiburg, p. 58. ^(١)

Piankoff, A. (1954). The Tomb of Ramesses VI, Texts Translated with Introductions. New York, p. 234; Hornung, E. (2007). The Egyptian Amduat: The book of the Hidden Chamber, translated: David Warburton. Zurich: Living Human Heritage Publications, p. 24. ^(٢)

(Piankoff, 1954, 235); (Hornung, 2007, p. 26). ^(٣)

Kamal, N. (2010). "The Unification of Re and Osiris in the Netherworld", The Thirteenth Conference Book of the General Union of Arab Archeologists, Part1, Tripoli-Libya p. 7. ^(٤)

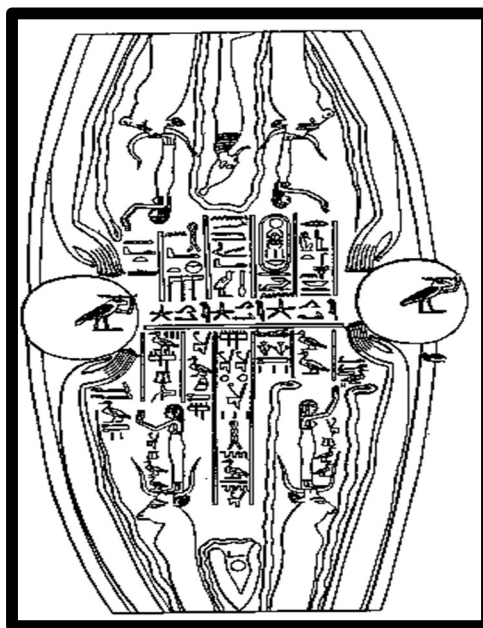
كان يوجد تصور في الفكر المصري القديم أن أوسير هو الأفق الذي يدخل إليه رع في هيئته الليلية آتوم ويخرج منه على هيئته الصباحية خبر، حيث ورد ذلك في بعض تلاوات نصوص الأهرام وهي pyr 585a, pyr 621b, pyr 636c، وأيضاً من خلال بعض النصوص من كتاب الموتى.

Budge, E. A.W. (1910). The Chapters of coming forth by day or the Theban recession of the book of the dead, Vol I. London., pl. XXV, 7.

وإعادة ميلاد المعبود رع حيث يدخل إلى العالم الآخر في هيئته الليلية آتوم في شكل الكبش كما يُصور في الجزء العلوي من المنظر، ويخرج منه في الهيئة الصباحية وهي الجعران من بين شكلي أوسير في

تجسيد لجبلي الأفق خبر كما في الجزء السفلي من المنظر^(١)

٣. المنظر الثالث



(شكل ٣)

Darnell, J. C. (1995). The Enigmatic Netherworld books of the solar-Osirian unity: cryptographic compositions in The Tombs of Tut Ankh Amun. Ramesses VI. and Ramesses IX, Vol. 1. Chicago, 742, Pl. 14.

يوجد ذلك المنظر (شكل ٣) في كتاب الألفاظ وقد صور على المقصورة الثانية للملك توت عنخ

آمون، ويُصور فيه من كل جانب أربعة ثيران تُسمى *ng3w* أي القرون الطويلة وهم يرمزون إلى

دعامات الشمس^(٢) وإلى رياح الجهات الأربع^(٣)، ويدعم ذلك الرأي النص التالي من متون التوابيت: -

^(١) Hornung, E. (1999). The Ancient Egyptian Books of the Afterlife, Translated: David Lorton, Cornell University Press, p. 34.

^(٢) Hornung, E. (1981), "Zu den Schlußszenen der Unterweltbücher", MDAIK 37, pp. 222-223.

^(٣) Borghouts, J.F. (1989). "A New Middle Kingdom Netherworld Guide, in S. Schoske, ed., Akten des vierten internationalen Ägyptologen Kongresses, München 1985, SAK Beiheft 3, p. 134; Spiegelberg, W. (1930). "Ein Skarabäus mit religiöser Darstellung", OLZ 33, p.249.



ind hr tn t3ww fdw ipw nw pt k3w nw pt ⁽²⁾

"التحية لكم يا رياح السماء الأربعة، ثيران السماء"^(٣).

يوجد بين قرون الثيران من أعلى وأسفل أربع معبودات ترفعن أيديهن في وضع تعبد، وبين المعبودتين في الأعلى يوجد المعبود أوسير في هيئة مومياء في مقصورة على هيئة ثعبان ومن الأسفل يوجد اسم المعبود رع ☸، وفي منتصف المنظر يوجد قرصي شمس من الجانبين بداخلهما طائرين برأس كبش ويلمسهما من أعلى المنظر ذراعين يُطلق عليها *wy htmy* أي "الذراعين المدمرة" ربما ترمز إلى المعبود أوسير ويلمسهما أيضًا ذراعين في الأسفل يُطلق عليها "أذرع رع"^(٤)، وتشبه تلك الأذرع أخرى موجودة في مقبرة الملك رمسيس السادس حيث تمتد من أدنى العالم السفلي خارج منطقة التدمير وترفع وتدعم قرص الشمس رع^(٥).

يرمز المنظر بشكل عام إلى ملخص دورة الشمس، حيث يُصور فيه جزئين متوازيين متناقضين هما العالم الآخر ويُرمز إليه بالمعبود أوسير المُصور داخل ثعبان بشكل مقلوب، والعالم الديني الذي يرمز إليه المعبود رع، حيث يبدأ رع رحلته تجاه العالم الآخر (شكل ٧) حتى يصل إلى أعرق مكان فيه حيث يوجد أوسير ويتحدا معًا ويستمر في السير حتى جبل الأفق الشرقي فينفصلا ويشرق رع ويعود أوسير مكانه.

CT II, 162, 399a.

Carrier, C. (2004). *Textes des Sarcophages*, Tome I. Paris, p. 402.

(Carrier, 2004, p. 403).

(Darnell, 1995, p. 222).

(Darnell, 1995, p. 230).

(١)

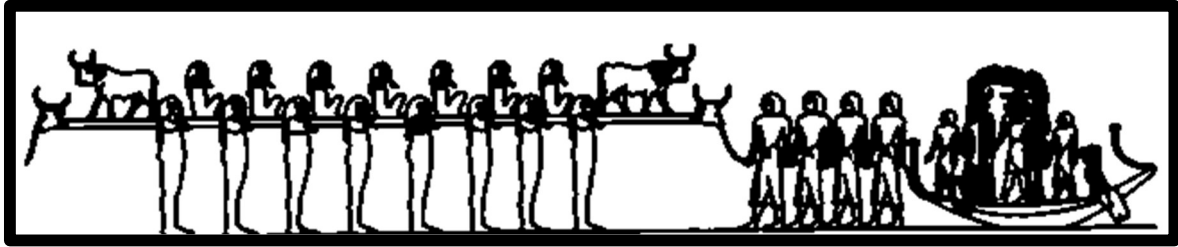
(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

٤. المنظر الرابع



(شكل ٤)

(Hornung, 1980, 84).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٤) في الصف السفلي من الساعة الثانية من كتاب البوابات، ويُصور فيه مركب رب الشمس في هيئته الليلية آتوم له رأس كبش ويحيط به الثعبان محن للحماية وهو هنا يرمز إلى الخير، وفي المقدمة يوجد المعبود سيا وفي مؤخرة المركب يوجد المعبود حكا ويقوم بسحب المركب عن طريق حبل أربعة معبودات يُسموا $\overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^*$ أي "معبودات العالم الآخر" ^(١)، ويدخل الحبل إلى قضيب طويل مقدمته ومؤخرته لها رأس ثور ويوجد عند بداية القضيب ثور كامل وعند نهايته أيضًا يوجد ثور كامل وربما يعبر هذان الثوران عن تلين مرتبطتين بهذا المعبود ويحمل هذا القضيب بما عليه ثمانية معبودات في هيئة مومياوات واقفة يُطلق عليهم "الحملة" ^(٢)، وعلى القضيب من أعلى يوجد سبعة معبودات جالسين جميعهم يرتدون اللحية المعقوفة المستعارة التي ربما تدل على السعادة بعد الموت ^(٣)، وبعد نهاية القضيب يظهر الحبل والأربعة معبودات الساحبين للمركب ويُسمى ذلك القضيب باسم $\overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^* \overline{\text{TTT}}^*$ أي "مركب الأرض" ^(٤)، وقد صاحب المنظر النص التالي:-

^(١) Hornung, E. (2013). *The Egyptian Book of Gates*. Zurich, 2013, p. 68; (Piankoff, 1954, p. 153);

عباس، على. (٢٠١٧). *تصوير كتاب البوابات على الآثار منذ نشأته وحتى نهاية عصر الدولة الحديثة*، القاهرة، ص ٣٢.

^(٢) (عباس، ٢٠١٧، ص ٣٣)؛

Méndez-Rodríguez, D. (2021). "An Excerpt from the Book of the Twelve Caverns in the Tomb of Petosiris (Tuna elGebel)", BIFAO 121, pp. 372- 373.

^(٣) Piankoff, A. (1957). "La Tombe de Ramsès Ier", BIFAO 56, p. 191.

(عباس، ٢٠١٧، ص ٣٣).

^(٤) Hornung, E. (1980). *Das Buch von den Pforten des Jenseits (nach den Versionen des Neuen Reiches) Übersetzung und Kommentar*, Teil II, AH 8. Basel, p. 58.

يُقصد بالمركب هنا مركب المعبود رع في العالم الآخر أما كلمة الأرض فيُقصد بها العالم الآخر.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.

(1) *st3w ntr pn 3 in ntrw dw3tyw spr in ntr pn 3 r wi3-t3 dpw ntrw* (2) *in n.sn R^c I ntrw hryw wi3-t3 f3w fpw dw3t stsw n irw.tn* (3) *šw n dpw.tn dsrw (n) ntt im.f wi3-t3 hmw n.i dpw-dw3t wts(.f) irw.i* (4) *mk.wi ʿp. i št3yt r irt shrw ntyw im.s nwr t3 nwr t3* (5) *w3š b3 nim k3wi htp ntr m km3(t)n. f in nn n ntrw n R^c w3š R^c* (6) *spd b3. f hn^c t3 w3š ntrw. f n R^c htp h^y dpw-dw3t siw wi3 pn* (7) *hwt hr. sn m-ht ʿpp R^c hr.sn htpw.sn (m) rnpyt iw ddw n.sn htpw.sn m sdm.w hrw ntyw (st3 ntr pn 3)*⁽²⁾.

"(١) سحب هذا المعبود العظيم بواسطة معبودات العالم الآخر، يصل هذا المعبود العظيم إلى مركب الأرض مركب المعبودات، (٢) يقول رع لهم: يا أيها المعبودات التي أسفل مركب الأرض، يا حملة مركب العالم الآخر، ارفعوا هيئاتكم (٣) النور لمركبكم، والحماية لما فيها. مركب الأرض تراجعت أمامي، مركب العالم الآخر ترفع هيئاتي. (٤) انتبهوا: إنني أمر خلال الخفية لكي أهتم بهؤلاء الذين فيها. تهتز الأرض تهتز الأرض. (٥) تقوى الروح، يسعد الثوران ويسعد المعبود بما خلقه. هذه المعبودات تقول لـ رع: القوة لرع (٦) ليت روحه تسعد مع رب الأرض، القوة لمعبوداته عندما يستريح رع، تهتز مركب العالم الآخر وتمدح هذه المركب، (٧) لكن بعد ذلك ينوحون بعد مغادرة رع لهم، قرابينهم من الخضروات، تُعطى لهم القرابين عند سماح صوت ساحبين (المعبود العظيم في العالم الآخر)"^(٣).

(Hornung, 2013, pp. 68- 71).

(Hornung, 2013, pp. 68- 71).

(Piankoff, 1954, pp. 153- 154).

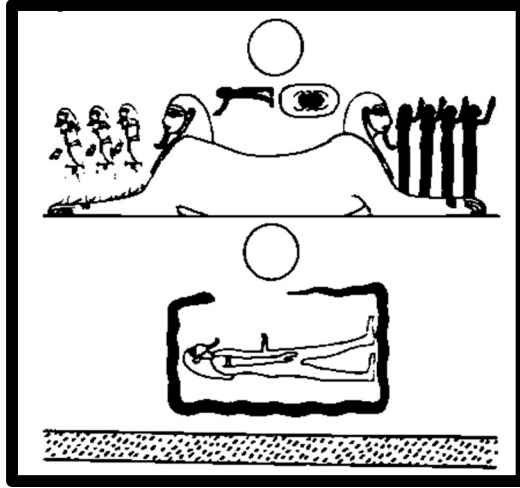
(١)

(٢)

(٣)

يتضح من النص أن المعبود رع يعبر من خلال فم الثور هو وطاقمه من خلال مركب الأرض لتحدث الولادة من الناحية الأخرى التي تجسد الأفق الشرقي^(١).

٥. المنظر الخامس



(شكل ٥)

Werning, D. (2011). Das Höhlenbuch: Textkritische Edition und Textgrammatik, Göttinger Orientforschungen: IV Reihe, Ägypten 48, Teil II. Wiesbaden, 126.

ورد ذلك المنظر (شكل ٥) في الصف الثاني بالكهف الثالث من كتاب الكهوف^(٢) ويُصور

فيه المعبود آكر في هيئة أبو الهول المزدوج وفي الأعلى يوجد المعبود جب ومهمته أن يحرس آكر^(٣)، كما يوجد بجانب جب شكل دائري بداخله الجعران خبر إشارة لولادة رب الشمس^(٤)، وأيضًا كانت مهمته هي حماية آكر كما يوجد على المخالب من الناحية اليمنى ثلاثة معبودات، وعلى الناحية الأخرى توجد أربع معبودات ويوجد النص التالي بين رأسي آكر:

(١) عبد ربه، خالد. (٢٠٠٥). "إله الشمس وعلاقته بالهة ومخلوقات العالم الآخر أثناء رحلته الليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة: كلية الآثار ص ١٠٦؛ (عباس، ٢٠١٧، ص ٣٥).

(٢) وردت تلك الفكرة أيضًا بأكثر من شكل في كتاب الأرض.

Roberson, J. A. (2007). The Book of The Earth (A study of Ancient Egyptian symbol-systems an Evolution of New Kingdom Cosmographic Models). University of Pennsylvania, p. 171.

(٣) عبد الواحد، رانيا. (٢٠٠٧). "كتاب الكهوف (دراسة في الأدب الجنزي)"، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة الإسكندرية: كلية الآداب، ص ١٠٤.

(٤) (عبد ربه، ٢٠٠٥، ص ١٠٣).



يشير هذا النص إلى أن آكر هو العالم السفلي ورأساه هما المدخل والمخرج (الأفقين الغربي والشرقي) ^(٢). يوجد أسفل آكر في الصف الثالث من نفس القسم المعبود أوسير مستلقي على ظهره بالعضو المنتصب وهو ما يشير إلى قوة الخصوبة الدائمة ^(٣) داخل الثعبان  أي مخيف الوجه، يرى Hornung أن سبب وجود ذلك المنظر أسفل آكر مباشرة رغم تخصيص هذا الجزء لمعاقبة الأعداء لكي يُمثلا معًا وحدة واحدة حيث يدخل رب الشمس من خلال آكر إلى جسد أوسير ليتحد معه ^(٤) من خلال الفتحة التي تركها الثعبان ^(٥)، ويوجهه رع حديثه إلى أوسير كالتالي:

1. 2. 3.

(1) *Mk wi ʕp. i Wsir di. i ɥtp itn. i m krrt. k* (2) *iw. i nd. i b3. k šwt. k iw rwi. i n. k kkt (i)r. k* (3) *iw nh3-hr imi krrt s3k. f h3w(t). k⁽⁷⁾.*

(١) انتبهوا: أنا أعبر أوسير وأجعل قرصي يستقر في كهفك، (٢) أنا أحمي روحك وظلك، أنا أطرد ظلامك لأجلك، (٣) إن رهيب الوجه الذي في هذا الكهف يجتمع مع جسدك" (٨).

Piankoff, A. (1942). "Le livre des Quererts [2]. Ier Tableau [avec 70 planches], BIFAO 42, ⁽¹⁾ p. 21.

(٢) سيد، باسم. (٢٠٠٦). "الأرض في الحضارة المصرية حتى نهاية الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة عين شمس: كلية الآداب، ص ٢٣٨.

(٣) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٠٨).

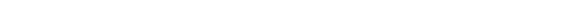
(Hornung, 1997, p. 352).

(٥) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٠٩).

(Piankoff, 1942, PL. XXXV, IV).

(Werning, 2011, p. 132).

(Piankoff, 1954, p. 71).

1. 

2.  (1)

(١) هذا المعبود يكون في هذا الشكل في الكهف الذي في الغرب، (٢)المعبود العظيم يتحدث له حيث أنه جعل قرصه يستريح في الكهف" (٣).

يقول جسد أوسير النص التالي:

A horizontal row of 15 pictographs. From left to right: a wavy line, a zigzag line, a stylized plant with two leaves, a human head in profile, a wavy line, a vertical line with a horizontal bar, a stylized eye, a stylized eye, a rectangle with a horizontal bar, a square with a horizontal bar, a stylized eye, a fish, a stylized eye, a stylized plant with two leaves, and a stylized plant with two leaves.

Tw nh3-hr imiw krrt s3k. f h3t. i iw. i.

"إنه مخيف الوجه الذي في الكهف يجتمع مع جسدي لأجل^(٤)."

تشير تلك النصوص إلى عملية الاتحاد التي تحدث بين كلا المعبودين في كهف أوسير ويرمز المنظر بشكل عام إلى ملخص دورة الشمس، حيث يدخل المعبود رع من إحدى ناحيتي المعبود آكر الذي يرمز إلى الأفق الغربي وينزل إلى أعماق العالم السفلي ليتحد مع المعبود أوسير ويحيي كلاً منهما الآخر ثم يخرج المعبود رع في هيئته الصباحية خبر من الناحية الثانية للمعبود آكر الذي يرمز إلى الأفق الشرقي.

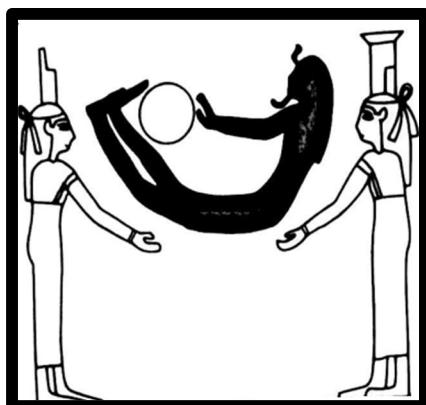
(1)

(۲)

(۳)

$$(\xi)$$

٦. المنظر السادس



(شكل ٦)

(Werning, 2011, p. 108).

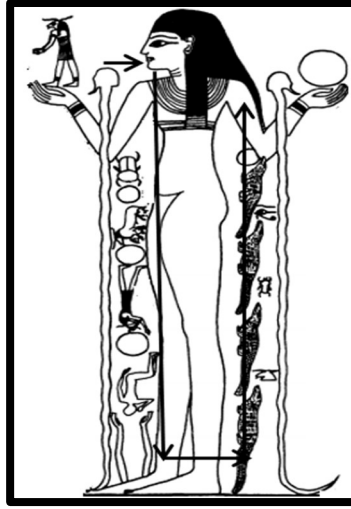
يوجد ذلك المنظر (شكل ٦) في الصف الأول بالقسم الرابع من كتاب الكهوف، ويُصور فيه المعبودتان إيسة ونبت حت يقومون بدفع المعبود أوسير وبالقرب من قدميه المرفوعة لأعلى يظهر قرص الشمس وكأنه يولد من جثة أوسير^(١) وأعلى المنظر النص التالي:-

*wsr hnty št3w.f*"أوسير قاطن أسراره"^(٢).

يشير ظهور جسم أوسير بشكل طويل وتنحني أطرافه بحدة إلى الأعلى بحيث يشكل قوس إلى تقوس جبال الأفق^(٣).

^(١) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص. ١١٤).^(٢) (Piankoff, 1942, 36, Pl. XLV, II).^(٣) Meeks, D. (1997). Daily Life of the Egyptian Gods. Ithaca, p. 157.

٧. المنظر السابع



(شكل ٧)

(Werning, 2011, 234).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٧) في القسم الخامس من كتاب الكهوف^(١)، ويُصور فيه المعبودة شتات واقفة بطول ثلاثة صفوف وكتب اسمها أعلى المنظر بالكتابة العادية والمعماة باعتبارها *st3t* الغامضة^(٢)، وقد صُورت في هيئة سيدة ضخمة بجسد عاري واقفة تحمل في يدها اليمنى الصورة الليلية لرع في هيئة آدمية برأس كبش، وفي يدها اليسرى قرص الشمس الذي يرمز إلى صورة رع النهارية^(٣)، ويحيط بها من كلا الجانبين شعبانين منتصبين لهما رأس آدمية يشبها اللهب الذي لا تستطيع المعبودات الاقتراب منه.

توجد صور لرب الشمس في المراحل المختلفة لمولده في الجانب الأيمن بين جسد شتات وأحد الشعبانين الناهضين وهم من الأعلى الجعران خبر تدفع أمامها قرص الشمس وكبش يدفع أمامه قرص

(١) ورد ذلك المنظر أيضًا في كتاب الأرض.

(Roberson, 2007, pp. 158-273).

(٢) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٢٦).

(٣) الصعيدي، محمد. (٢٠٢٠). "الإلهان شتا وشتات ودورهما في الديانة المصرية القديمة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب ص ١٠٢؛

Brugsch, H. (1862). Recueil de Monuments Égyptiens dessinés sur lieux et publiés sous les auspices de son Altesse le vice-roi d'Égypte Mohammed-Saïd-Pasha par le docteur (Henri Brugsch). Cornell University, p. 47, Pl. XXXIII.

[illegible]

"(١) يعبر هذا المعبود فوق ذراعها ويمر (في) كهفها، إنها شتات (٢) (التي) رأسها في الظلام وقدمها في الظلام، خفيوا الوجه (٣) يتحدوا مع أذرعها، لا المعبودات ولا الأرواح ولا الموتى يسافرون فوق كهفها (٤) باستثناء المعبود العظيم وقرصه وتابعيه" (٥).

(Werning, 2011, p. 282).

[illegible]

(1) Wnn. f m šhrw pn tp. s m dw3t hrt rdwy. s m dw3t hrt (2) ntrw škdd ntr pn
 3 hr krrt hr ʿwy tn št3yt (3) ʿk ntr pn 3 hr krrt šh3p r tpw ntrw 3hw (4) mtw imyw
 dw3t m kkw iwtv m33 ntr pn (5) ʿwy. s ʿwy. s (wts) itn ti ntr htp hr dw3t⁽³⁾.

(١) هو يكون في هذا الشكل: رأسها في أعلى العالم السفلي $dw3t$ وقدميها أسفل المعبودات في العالم السفلي، (٢) يبحر هذا المعبود العظيم فوق الكهف $krret$ على ذراعي شتات $st3yt$ ، (٣) يعبر هذا المعبود العظيم فوق الكهف، حيث تختفي رؤوس المعبودات والأرواح (٤) والموتى الذين في العالم السفلي في الظلام دون أن يروا هذا المعبود (على ذراعيها)، (٥) ترفع ذراعيها قرص الشمس، بينما يستريح المعبود في العالم السفلي" (٤).

(1)

(۲)

(۶)

87

يصف النص شتات بأن رأسها في أعلى العالم السفلي وقدميها أسفله وبذلك فإن جسمها كله من الرأس حتى القدم يجسد العالم السفلي كله وأن المعبود رع يرتحل على ذراعيها، أما عن المعبود الذي يستريح في العالم السفلي فتعتقد الباحثة أنه أوسير.

يرمز المنظر إلى إعادة ميلاد رع من جبل الأفق الشرقي، حيث يدخل المعبود رع إلى العالم الآخر بداية من الناحية اليمنى لشتات التي ترمز إلى الأفق الغربي ويدخل إلى جسدها الذي يجسد العالم الآخر عن طريق فمها ليبدأ رحلته الليلية داخل جسدها ويتحد مع المعبود أوسير ثم تلده ويشرق على يدها اليسرى التي ترمز إلى الأفق الشرقي.

٨. المنظر الثامن



(شكل ٨)

(Roberson, 2007, 158).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٨) في الصف الثاني من القسم A من كتاب الأرض ويُصور في المنتصف الثعبان الحامي محن يكون بجسمه منطقة منخفضة على شكل مخروطي مقلوب وهذا الانخفاض يقسم جسد الثعبان محن الحامي أو الملفوف والذي يكون على جانبي الشكل المخروطي بلفات جسمه إلى تلين يشبهان تلا الأفق^(١)، وفي الجزء الأوسط من المنظر يظهر معبود ضخم واقفاً منتصباً يُعرف هنا بأنه هو "من يخبيئ الساعات" *imn wnwt* ينظر تجاه ذيل الثعبان ويوجد خلفه

(١) عبد الحليم، عبد الله. (٢٠١٣). "تجسيد العالم الآخر في الفكر المصري القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب ص ٧٦؛

Peter, A. (1990). "Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent", JARCE 27, p. 48.

معبودات تمثل الساعات وعددهن ستة وأمامه معبودات بنفس العدد وذلك يشير لتواجده في منتصف رحلة الشمس أي في المكان الذي يتحد فيه رع مع جثته في العالم السفلي ليحييها مرة ثانية، حيث يُشار لضخامته تلك أنها نتيجة اتحاد المعبود رع مع المعبود أوسير^(١) أي أن هذا الجزء من المنظر يصور اتحاد كلا المعبودين ويرمز إلى بعث المعبود أوسير وإعادة ميلاد المعبود رع حيث يلد المعبود أوسير كما يتضح في المنظر في هيئته طفل الشمس  ليخرج إلى عالم الدنيا من جديد بهذه الهيئة الجديدة وبتكرار هذه الدورة كل ليلة تتجدد الحياة^(٢)، يرمز هذا الجزء من المنظر إلى الحياة الجديدة التي يعطيها المعبود أوسير إلى رب الشمس لأن أوسير يُنجب من المني الخارج من قضيبه طفل الشمس ليتشابه مع نون الماء الأزلي وبذلك يكون قد خرج إلى الحياة ويتكرر هذا الحدث كل ليلة^(٣)، وربما تُشير المنطقة المنخفضة إلى أنها المنطقة التي تعطي الميلاد المقدس للمعبودات الغامضة وبدورها تتحول إلى أطفال أو ربما إلى ساعات^(٤).

يرمز المنظر إلى ملخص دورة الشمس حيث أن المعبود رع يدخل إلى العالم الآخر من خلال ذيل الثعبان الذي يرمز إلى الأفق الغربي ثم ينزل إلى أعماق مكان في العالم الآخر لكي يتحد مع المعبود أوسير فينتج عن ذلك الاتحاد ذلك الشكل الضخم المنتصب الموجود في منتصف المنظر ومنه يولد المعبود رع في هيئة طفل الشمس ثم يخرج من الجانب الآخر "رأس الثعبان" الذي يرمز إلى الأفق الشرقي.

(1). (Darnell, 1995, pp. 564- 374).

(2). (Roberson, 2007, pp. 158-166).

(3). (Kamal, 2010, p. 80).

(4). (Roberson, 2007, pp. 158-159).

(1)

(2)

(3)

(4)

A stylized line drawing within a square frame. A central figure with long, thin arms reaches upwards towards a large circle. To the left, two smaller figures stand together, and to the right, a single smaller figure stands. The drawing is composed of simple black lines on a white background.

(Roberson, 2007, 222).

"هذه المعبودة في هذا الشكل تخرج من الظلام"^(٤).

(1)

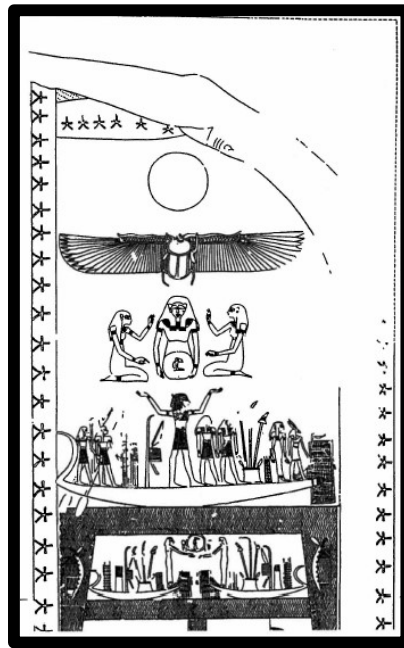
(۲)

(۶)

$$(\xi)$$

يتضح من النص أن تلك المعبودة توجد في العالم الآخر وتخرج من ظلامه لترفع رع المصور في هيئة قرص الشمس بين المعبودين على راحتي اليد ويسمى الذي على اليمين 𓆎𓅓𓏏𓏏 والشرق والذي على اليسار 𓆎𓅓𓏏𓏏 الغرب^(١) ليرمزا بذلك إلى جبلي الأفق كما أن المنظر بشكل عام يرمز إلى إعادة ميلاد المعبود رع في هيئة قرص الشمس وخروجه من نون بين جبلي الأفق.

١٠. المنظر العاشر



(شكل ١٣)

(Piankoff, 1995, 388).

يوجد ذلك المنظر (شكل ١٣) في الساعة الأولى من كتاب النهار، ويُصور في الجزء العلوي منه المعبودة نوت تحمل في أحشائها طفل يضع إصبعه في فمه وعلى جانبي المنظر توجد المعبودتان إيسة ونبت حت، وفي أعلى يوجد الجعران خبر مجنح فوقه قرص الشمس^(٢)، وفي الأسفل يوجد سجلين؛ في السجل السفلي وصول قاربي الشمس إلى مكان التقائهما، حيث يمثل القارب الأيمن قارب المساء *msktt*

(١) (Roberson, 2007, p. 223); (Abitz, F. (1984) König und Gott: Die Götterszenen in den Ägyptischen Königsgräbern von Thutmosis IV bis Ramses III, ÄA 40. Wiesbaden, pp. 144-149).

(٢) المهيلي، حنان. "رمزية دورة الشمس وارتباط المتوفي بها"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة كفر الشيخ: كلية الآداب، ٢٠١٨، ص ١٨.

أما الأيسر فهو قارب الصباح *m^cndt*، وعند وصول رع إلى الأفق الشرقي فإنه ينتقل من مركبه الليلي إلى مركبه الصباحي، وقد صُور رع على هيئة قرص بداخله طفل جالس واضعاً إصبعه في فمه ينتقل بين القاربين مرفوعاً بأذرع المعبودتين إيسة ونبت حت حيث؛ صُورت إيسة على القارب الليلي مما يشير إلى ارتباطها بالأفق الغربي بينما نبت حت صُورت على قارب النهار مما يشير إلى ارتباطها بالأفق الشرقي، كما أن تصوير هاتين المعبودتين يشير إلى الدور التي تقوم به كلاً منهن في مساعدة رب الشمس أثناء الشروق والغروب^(١)، وصُور في كلا القاربين حزمة من النباتات يعلوها اثنتين من طيور السنونو ثم صُورت علامة *sms* بسكين علوي ذات مقبض من أسفل وبعد ذلك مقصورة *pr-nw*^(٢)، أما في السجل العلوي فيُصور فيه قارب رع يتوسطه المعبود شو رافعاً ذراعيه لأعلى في وجود ستة معبودات، ويُصور خلف المعبود شو علامة *sms* ذات سكين علوي ومقبض من أسفل وخلفها صُور مقصورة *pr-nw*^(٣)، ويرمز المنظر بشكل عام إلى دورة الشمس حيث ولادة رع من جسد نوت وانتقاله من الأفق الغربي إلى الأفق الشرقي.

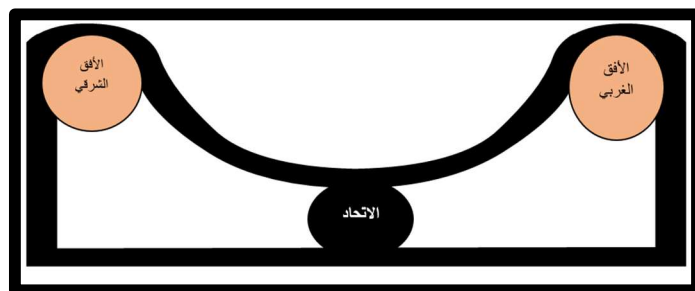
(١) Wilkinson, R. (1994). *Symbol and Magic in Egyptian Art*. London, 153.

(٢) (Piankoff, 1954, 389).

(٣) ماضي، محمود. (٢٠٢١). "علامة *sms* ودلالاتها في الفكر المصري القديم حتى نهاية عصر الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب، ٧٠-٧١.

الخاتمة وأهم النتائج :

- استخدم المصري القديم العديد من العناصر التي ترمز إلى جبلي الأفق حيث صور دخول المعبود رع من الأفق الغربي للسماء واتحاده مع المعبود أوسير في منتصف الرحلة في الساعة السادسة من الليل في أعرق مكان في العالم الآخر ثم خروجه من الأفق الشرقي.



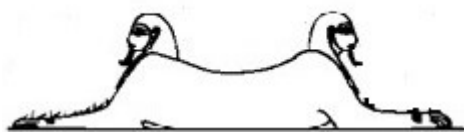
- وردت المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من بين جبلي الأفق في كتاب الطريقتين، والإمي دوات، والألغاز، والبوابات والكهوف والأرض، والنهار.
 - استخدم المصري القديم عدد من الرموز لتجسيد الأفق كالتالي:
- ١- الرمز الأول: جسم الإنسان في عدة حالات منها شكلين لأوسير كما في كتاب الإمي دوات وأوسير في حالة تقوس كما في كتاب الكهوف، وإيسة ونبت حت كما في كتاب النهار.



- ٢- الرمز الثاني تمثل في اليدين: وقد ورد في كتاب الألغاز الكهوف والأرض.



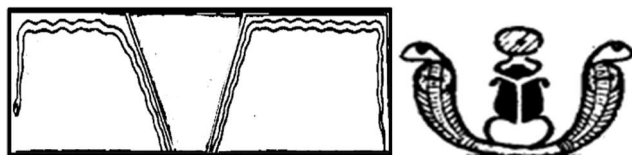
٣- الرمز الثالث رأسي آكر: ورد في بعض مناظر كتابي الكهوف والأرض.



٤- الرمز الرابع قضيب على طرفيه رأسي ثورين كما في كتاب البوابات.



٥- الرمز الرابع رأسي شعبان أو ذيل ورأس الشعبان، ورد ذلك في كتابي الطريقين والأرض.



المراجع

أولاً المراجع العربية

- سيد، باسم. (٢٠٠٦). "الأرض في الحضارة المصرية حتى نهاية الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراه غير منشورة. جامعة عين شمس: كلية الآداب.
- الصعيدي، محمد. (٢٠٢٠). "الإلهان شتا وشتات ودورهما في الديانة المصرية القديمة"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب.
- المهيلي، حنان. "رمزية دورة الشمس وارتباط المتوفي بها"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة كفر الشيخ: كلية الآداب، ٢٠١٨.
- عباس، على. (٢٠١٧). تصوير كتاب البوابات على الآثار منذ نشأته وحتى نهاية عصر الدولة الحديثة، القاهرة.
- عبد الحليم، عبد الله. (٢٠١٣). "تجسيد العالم الآخر في الفكر المصري القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب.
- عبد الواحد، رانيا. (٢٠٠٧). "كتاب الكهوف (دراسة في الأدب الجنزى)"، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة الإسكندرية: كلية الآداب.
- عبد ربه، خالد. (٢٠٠٥). "إله الشمس وعلاقته بآلهة ومخلوقات العالم الآخر أثناء رحلته الليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة: كلية الآثار.
- ماضي، محمود. (٢٠٢١). "علامة Sms ودلالاتها في الفكر المصري القديم حتى نهاية عصر الدولة الحديثة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب.

ثانيًا المراجع العربية

- هورنونج، إريك. (١٩٩٦). وادي الملوك أفق الأبدية العالم الآخر لدى قدماء المصريين. تعريب:

محمد العزب موسى، مراجعة: محمود ماهر طه، القاهرة: مكتبة مدبولي.

ثالثًا المراجع الأجنبية

- Abitz, F. (1984) König und Gott: Die Götterszenen in den Ägyptischen Königsgräbern von Thutmosis IV bis Ramses III, ÄA 40. Wiesbaden.
- Billing, N. (2006). "The secret one an Analysis of a core Motif in the Book of the Nether World". ZÄS 34. 51-71.
- Bonacker, W. (2008) The Egyptian Book of the Two Ways. Berlin.
- Borghouts, J.F. (1989). "A New Middle Kingdom Netherworld Guide, in S. Schoske, ed., Akten des vierten internationalen Ägyptologen Kongresses, München 1985, *SAK Beiheft* 3.
- Brugsch, H. (1862). Recueil de Monuments Égyptiens dessinés sur lieux et publiés sous les auspices de son Altesse le vice-roi d'Égypte Mohammed-Saïd-Pasha par le docteur Henri Brugsch. Cornell University.
- Budge, E. A.W. (1910). The Chapters of coming forth by day or the Theban recession of the book of the dead, Vol I. London.
- Carrier, C. (2004). Textes des Sarcophages, Tome I. Paris.
- Darnell, J. C. (1995). The Enigmatic Netherworld books of the solar-Osirian unity: cryptographic compositions in The Tombs of Tut Ankh Amun. Ramesses VI. and Ramesses IX, Vol. 1. Chicago.
- Guilmant, M. (1907). Le Tombeau de Ramsès IX, MIAFO 15, Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Hermsen, E. (1991). Die Zwei Wege des Jenseits. Das altägyptische Zweiwegebuch und Seine Topographie. Universitätsverlag Freiburg.

- Hornung, E. (1980). Das Buch von den Pforten des Jenseits (nach den Versionen des Neuen Reiches) Übersetzung und Kommentar, Teil II, AH 8. Basel.
- Hornung, E. (1981), "Zu den Schlußszenen der Unterweltsbücher", MDAIK 37. pp. 217–26.
- Hornung, E. (1997). Altägyptische Jenseitsbücher, Ein Einführender überblick. Darmstadt.
- Hornung, E. (2007). The Egyptian Amduat: The book of the Hidden Chamber, translated: David Warburton. Zurich: Living Human Heritage Publications.
- Hornung, E. (2013). The Egyptian Book of Gates. Zurich.
- Kamal, N. (2010). "The Unification of Re and Osiris in the Netherworld", The Thirteenth Conference Book of the General Union of Arab Archeologists, Part1, Tripoli-Libya. 62-84.
- Lesko, H. (1971). "Some Observations on the Composition of the Book of Two Ways", JAOS 91. 30-43.
- Lesko, H. (1972). The Ancient Egyptian Book of the Two Ways. University of California Press.
- Meeks, D. (1997). Daily Life of the Egyptian Gods. Ithaca.
- Méndez-Rodríguez, D. (2021). "An Excerpt from the Book of the Twelve Caverns in the Tomb of Petosiris (Tuna elGebel)", *BIFAO* 121. 369-396.
- Montet, P. (1947). Les Constructions et Le Tombeau d'Osorkon II a Tanis, Tome Premier. Paris.
- Peter, A. (1990). "Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent", JARCE 27. 43-52.
- Piankoff, A. (1942). "Le livre des Quererts [2]. Ier Tableau [avec 70 planches], BIFAO 42. 1-62.

-
- Piankoff, A. (1957). "La Tombe de Ramsès Ier", BIFAO 56. 189-200.
 - Piankoff, A. (1954). The Tomb of Ramesses VI, Texts Translated with Introductions. New York.
 - Pinch, G. (2002). Egyptian Mythology, A Guide to the Gods, Goddesses and Traditions of Ancient Egypt. Oxford.
 - Roberson, J. A. (2007). The Book of The Earth (A study of Ancient Egyptian symbol- systems an Evolution of New Kingdom Cosmographic Models). University of Pennsylvania.
 - Spiegelberg, W. (1930). "Ein Skarabäus mit religiöser Darstellung", OLZ 33. 249-252.
 - Werning, D. (2011). Das Höhlenbuch: Textkritische Edition und Textgrammatik, Göttinger Orientforschungen: IV Reihe, Ägypten 48, Teil II. Wiesbaden.
 - Wilkinson, R. (1994). Symbol and Magic in Egyptian Art. London.



النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال القرنين (9-10 هـ / 15 - 16 م) وأثر التباين اللوني عليها (دراسة بصرية) في ضوء نماذج مختارة

عبير جمعة محمد محمد

معيدة بقسم الآثار (شعبة الآثار الإسلامية – كلية الآداب – جامعة بني سويف)

Abeergomaa345@gmail.com

أ . د / أمين عبدالله رشدي

أستاذ الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة الفيوم

aar01@fayoum.edu.eg

أ.د/ حمادة ثابت محمود

أستاذ الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة الفيوم

htm00@fayoum.edu.eg

أ.م.د/ السيد سعيد ذكي

أستاذ الآثار والكتابات الإسلامية المساعد – كلية الآداب – جامعة بني سويف

elsayed.saied@art.bsu.edu.eg



النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال القرنين (10-9 هـ / 15 - 16 م) وأثر التباين اللوني عليها (دراسة بصرية) في ضوء نماذج مختارة

الملخص

يُعد الخط العربي أحد أبرز المظاهر الفنية في الحضارة الإسلامية، إذ تحول من وسيلة للتدوين إلى عنصر جمالي متكامل في العمارة والفنون التطبيقية. وقد كان الخزف العثماني من أكثر الوسائط التي احتضنت هذا الفن، حيث ظهرت النقوش العربية على أواني وأطباق وبلاطات خزفية بأشكال متنوعة، تزاوج فيها الخط مع الزخرفة لتكوين وحدات فنية مذهشة في انسجامها ودقتها. لكن ما يميز هذه النقوش في الفن العثماني هو ذلك التفاعل الحي بينها وبين عنصر اللون الذي لم يُستخدم كخلفية صامتة، بل كأداة فاعلة في إبراز الخط، وتوجيه النظر، وخلق تباينات بصرية تزيد من جاذبية النص المكتوب.

يهم هذا البحث بدراسة النقوش العربية الواردة على الخزف العثماني دراسة بصرية مع التركيز على أثر التباين اللوني في إبراز جماليات الخط والدلالة التعبيرية للنقش. كما يحلل استخدام الألوان الأساسية مثل الأزرق النيلي، الأحمر المرجاني، والأبيض، وكيفية تداخلها مع الكتابات العربية من حيث الوظيفة البصرية والرمزية. ويسعى البحث إلى الكشف عن الأبعاد الفنية التي شكلت هذه الأعمال، وتقديم قراءة جمالية تبرز خصوصية العلاقة بين اللون والخط في السياق العثماني .

كلمات دالة :

النقوش الكتابية ، الخزف العثماني ، التباين اللوني ، الفن البصري .



Abstract

Arabic calligraphy constitutes one of the most significant artistic expressions within Islamic civilization, having evolved from a utilitarian script for documentation into a fundamental aesthetic component integrated into architecture and the applied arts. Among the media that most prominently featured this art form, Ottoman pottery stands out. Ceramic vessels, plates, and tiles frequently bore Arabic inscriptions, rendered in diverse calligraphic styles. These inscriptions were meticulously combined with decorative motifs to form cohesive artistic units distinguished by their remarkable harmony and technical precision. A defining characteristic of these inscriptions within Ottoman artistic production, however, is the dynamic interplay between the calligraphy and chromatic elements. Color was not employed merely as a passive background; rather, it functioned as an active agent to accentuate the calligraphic form, direct visual attention, and generate potent contrasts that heightened the visual impact and legibility of the inscribed text.

This research undertakes a visual analysis of Arabic inscriptions adorning Ottoman ceramics, specifically interrogating the role of color contrast in augmenting both the aesthetic qualities of the calligraphy and the expressive resonance of the textual content. It further examines the deployment of primary chromatic elements—notably Indigo blue, coral red, and white—analyzing their interaction with the Arabic script in terms of visual function (enhancing legibility, form, and spatial dynamics) and potential symbolic significance. The study aims to elucidate the artistic principles underpinning these works and to present an aesthetic interpretation that foregrounds the distinctive symbiotic relationship between color and calligraphy within the Ottoman context.

Keywords

Inscriptions, Ottoman ceramics, color contrast, visual art.



مقدمة

لعبت الخزارف الكثائية دورا هاما في زخرفة الكثير من العمائر والتحف التطبيقية سواء كانت من الخزارف أو الفخار أو النسيج أو السجاد أو المعادن أو الزجاج أو الرخام أو الخشب وغيرها على مدار العصور الإسلامية ، وهذه الكتابات أما تسجيلية تسجل إسم صاحب التحفة والصانع الذي قام بعملها أو كتابات تاريخية تبين تاريخ العمل . الفن أو كتابات تضم آيات من القرآن الكريم أو عبارات دعائية.

وتعتبر هذه الكتابات العربية من السمات المميزة في الفنون الإسلامية دون غيرها، وساعدها على استعمال الكتابات العربية كعنصر زخرفي ما يتمتع به الخط العربي من جمال ومرونة في التشكيل . استغلها الفنان تبعا لأصول فن كتابة الخط العربي من مراعاة النسب بين الحروف وغيرها من المساحات المخصصة للكتابة ، ويكون الخط العربي إحدى الأسس الثلاثة التي قامت عليها الفنون الإسلامية إلى جانب المسجد والمصحف الشريف¹.

يشكل الخزف العثماني مدرسة متميزة بين مدارس الخزف الإسلامي تمتعت بمكانة مرموقة في فترة القرنين (العاشر والحادي عشر الهجريين / ١٦ ١٧ م) ، ولم تكن هذه المكانة قاصرة على العالم الإسلامي فقط بل امتدت أيضاً إلى أوروبا² . وقد مر الخزف بمراحل متعددة إلى أن وصل إلى قمة إزدهارة في العصر العثماني . وقد اعتبرت صناعة الخزف من أهم الفنون التطبيقية لقد ورث العثمانيون أساليب تلك الصناعة من الصناع الصينيين والإيرانيين بالإضافة إلى الميراث العظيم من السلاجقة وطور العثمانيون تلك الأساليب وأضافوا إليهما لمساتهم الفنية فأنجوا أعظم المنتجات

1 - الدسوقي، 2003، ص 172 .

2 - خليفة، 2012، ص 11 .



الخزفية من حيث الصناعة والألوان. وتميزت عدد من المدن العثمانية بتلك الصناعة، وكانت بين تلك المدن والمراكز وحدة فنية وذلك بسبب نقل تقنيات الصناعة أو نتيجة انتقال الصناع أنفسهم من مكان لآخر نتيجة اتساع رقعة الدولة وقوتها¹. ولا يخفى على أحد الدور الذي يمثله اللون في حياة الإنسان فالألوان من أهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباه الإنسان ونتيجة لذلك اكتسبت مع الأيام، وفي مختلف الحضارات دلالات ثقافية وفنية ودينية، ونفسية واجتماعية ورمزية وأسطورية، وشكلت المادة الأساس للعديد من الفنون. هذا وقد أثبتت الدراسات الحديثة، أن للألوان تأثيراً على خلايا الإنسان، إذ لكل لون موجة معينة، وكل موجة لها تأثير على خلايا الإنسان، وجهازه العصبي، وحالته النفسية².

وقد وردت كلمة اللون ومشتقاته في القرآن الكريم تسع مرات في سبعة آيات كريمة. كما ضم القرآن الكريم مجموعة من الألوان: وهي الأخضر والأصفر والأبيض والأسود والأحمر، وذكرنا لألوان معادن كالذهبي والفضي أو مواد كالفخار، وكلا المجموعتين من الألوان ترتبطان بمجموعة من المعاني بحسب ورودها ضمن المعاني، الأمر الذي جعل كل منها أداة للتعبير عن المعنى والرمز الذي مثله³. كما يلعب اللون دوراً أساسياً في العمل الفني في إبراز القيم الجمالية والتعبيرية وإظهار الأفكار وزيادة جذب الانتباه، فضلاً عن إظهار الشكل وإعطاء الإحساس له، من خلال تأثيراته السيكولوجية والفسولوجية. "واللون يعد بنية تحمل معنى يختلف وفقاً لموضوعه وموضعه ضمن سياق العمل الفني؛ أي أن معناه قادر على التعبير استناداً إلى

1 - مطاوع، 2010، ص ص 163-164.

2 - عبيد، 2013، ص 9، 10.

3 - - ذو النون، 2012، ص 34.



كيفية استعماله ومكان وجوده في العمل الفني "فالألوان مثل الأشخاص تبدو مختلفة وهكذا نحس بجمال اللون من خلال مضمونه وأهميته ومكانه . ومن خلاله تنمو العلاقات التي تجعل من الفن البصري مترابطا ومؤسسا في الوقت نفسه ناتجا بإيهاام الحركة. "ويحدث إدراك اللون عندما يعكس جسما ما أشعة الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤشرة على العصب البصري محدثة إحساسا بالضوء واللون في الدماغ" ¹ .

أشكالية البحث

ما هي تأثيرات التباين اللوني على وضوح وقراءة النقوش الكتابية العربية على التحف الخزفية في العصر العثماني خلال نماذج من القرنين (9-10 هـ / 15-16 م) .

أهمية الدراسة

سوف تناول الدراسة النصوص الكتابية المنفذة علي بعض النماذج من الخزف العثماني ، وأهم أنواع الخطوط المنفذة عليها بالإضافة إلي تأثير الألوان عليها وما لها من أهمية في التوجيه البصري للنقش الكتابي . حيث أستخدم الخطاط الألوان ليرز النقش الكتابي مما يسهل عملية الاتصال البصري له ، وقد أستخدم لذلك مجموعة من الألوان النقية أو مشتقاتها أو يكون لونا محايدا .

منهجية الدراسة

تعتمد منهجية الدراسة علي المنهج الوصفي التحليلي حيث وصف النقوش العربية علي الخزف العثماني ثم تحليل النقوش الكتابية من حيث الشكل والمضمون وتأثير الألوان عليها .

الدراسات السابقة :

¹ - ضاحي، 2023، ص 367 .



- آيات منصور الهادي ،الكتابات علي التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات في العصر العثماني " دراسة فنية مقارنة " ،جامعة أسيوط ، كلية الآداب ،قسم الآثار ،شعبة الآثار الإسلامية ،2021 .
- تناولت الدراسة الكتابات علي التحف التطبيقية العثمانية من حيث الشكل والمضمون .
- هند علي علي ،الزخارف النباتية علي الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني ،(رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة) ،2012 .
- دراسة وصفية للتحف التطبيقية في العصر العثماني وأثر الزخارف النباتية عليها
- جيهان فوزي أحمد عبد الرازق ،الدلالات الرمزية للون وأهميتها الوظيفية في التصميمات الزخرفية المعاصرة ،رسالة دكتوراه ،تخصص تصميم ،قسم التصميمات الزخرفية ، كلية التربية الفنية جامعة حلوان ،2001.
- تناولت أثر اللون في التصميم الزخرفي ،والدلالات الرمزية للون وأهميته الوظيفية وبينت أن التباين اللوني يعد أداة فعالة في تحقيق التوازن الجمالي والاتصال البصري
- عباس جاسم الربيعي ،التباين اللوني ودوره في أظهر حركة الفن البصري ،مجلة نابو للبحوث والدراسات ،مج 2010 ،ع 5 .
- تسلط الضوء علي العلاقة التفاعلية بين اللون والحركة البصرية من حيث تأكيد دور التباين اللوني لإبراز الأثر البصري في الأعمال الفنية .

أولاً:- الدراسة الوصفية

لوحة رقم (1)

- 1 - نوع القطعة :- طبق من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- متحف اللوفر

بباريس .

- 3 - تاريخ القطعة :- 884 هـ /

1480 م .

- 4- نوع الخط :- كوفي علي أرضية نباتية .

- 5 - مضمون النص :- كتابة فلسفية

- 7 - رقم الحفظ :- 131.1885

- 8 - الأبعاد :- الأرتفاع (سم)

،القطر 40 سم .

- 9 - النص :- كتبت بشكل دائري من حول الطبق بشكل مكرر ثلاث مرات
لثلاث جمل نصت على (وسنا الوعا) .

- 10- الوصف :- طبق مستدير من الخزف أزرق اللون مليء بالزخارف النباتية المتداخلة، نفذت الكتابة بالخط الكوفي على أرضية نباتية باللون الأبيض على أرضية من الزخارف النباتية الزرقاء، بأسلوب الرسم تحت الطلاء . 1
- 10 - شكل الحرف



¹ - الهادي، 2021، ص 27 .



حرف الألف :- ورد بالصورة المفردة المبتدأه بكلمة " الوعا " ونفذت بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " وسنا ، الوعا " .

حرف السين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " وسنا " .

حرف العين :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " الوعا " .

حرف اللام :- ورد بصورته المركبة المبتدأه بكلمة " الوعا " .

حرف النون :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " وسنا " .

حرف الواو :- ورد بالصورة المفردة المبتدأه بكلمة " وسنا " والصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمة " الوعا " 1.

11 - مضمون الكتابات :-

عبارات صوفية :- ورد علي المشكاة عبارة " وسنا الوعا " وطبقا لقاموس اللغة العربية فمعناها .

1 - وسنا :- (سَنَا) البرق وغيره - سناء : أضاء الأرض . (ج) سَنَائِنُ . و - النار ونحوها : عَلَا ضَوْؤُهَا . و - ارتفع . يقال : سنا إلى معالي الأمور . و - فلان سنائن : على طريقة سنوا ، وسُنُوا ، وسَنَاوَةً : سَقَى . ويقال : سَنَا على الدابة : سَقَى عليها . 2 سنت النار تسنو سناء : علا ضوءها . والسنا ، مقصور : ضوء النار والبرق ، وفي التهذيب : السنا ، مقصور ، حد منتهى ضوء البرق ، وقد أسنى البرق ؛ إذا دخل سناه عليك يبتك أو وقع على الأرض أو طار في السحاب . قال أبو زيد : سنا البرق : ضوءه من غير أن ترى البرق أو ترى مخرجه في موضعه ، فإنما يكون السنا بالليل دون النهار وربما كان في غير سحاب . ابن السكيت : السناء من المجد والشرف ، ممدود . والسنا سنا البرق وهو ضوءه يكتب بالألف ويثنى سنوان ، ولم

1 - القلقشندي، ج3، 1914، ص ص 62، 63، 79، 80، 86، 87، 91، 92، 99 .

2 - ضيف، مراد وآخرون ، 2007 ، ص 456 .



يعرف الأصمعي له فعلا . والسنا ، بالقصر الضوء ، وفي التنزيل العزيز: يكاد سنا بركة يذهب بالأبصار . 1

2 - الوعا :- الوعيُّ الفقيه الحافظ الكيس. الوعيُّ الحفظ والتقدير. الفهم وسلامة الإدراك. وفي علم النفس : شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به. 2
ورد في وصف التحفة - كما جاء في رسالة الباحثة (آيات منصور الهادي ، 2021
) ، في وصف القطعة ، أن كتب بشكل دائري علي الطبقة بشكل مكرر ثلاث مرات
جملة نصت علي " وسنا الوعي " . أما في الكتابات من حيث المضمون فسرتها بأنها
كتابة غير مفهومة لذلك تعثر معرفة مضمونها .

وهي عبارة غير مألوفة لكن بالرجوع إلي التفسير اللغوي للجملة من خلال المعجم
نجد معناها " وسنا " :- تعني الضوء اللامع أو البريق أو النور . أما " الوعا " تعني
الوعي أو الفهم وسلامة الإدراك . بمعنى نور الإدراك أو الفهم وهي عبارة ذات
مضمون فلسفي تتناغم مع العبارات الصوفية التي شاع استخدامها علي التحف
العثمانية للدلالة علي الصفاء العقلي والقرب من الله . ومع ذلك لا يمكن الجزم
بدقة العبارة إذ يحتمل وجود تحوير كتابي أو زخرفي أثر علي وضوح النص .

¹ - <https://islamweb.net/ar/library/content>

² - <https://www.alburaq.net/>

لوحة رقم (2)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- 917 هـ / 1517 م .
- 4 - رقم الحفظ :- 30.520 - 1878.12
- 5 - أبعاد القطعة :- 22.7 سم .
- 6 - نوع الخط :- كوفي هندسي .
- 7 - مضمون الخط :- فلسفية صوفية
- 8 - النص :-



كتب النص علي عنق المزهرية بالخط الكوفي :

" وأسو سهوان " أي سهوا من شدة الأسي .

- 9 - الوصف :- مشكاة من الخزف الأزرق والأبيض تحت طبقة من التزجيج . يحمل بالعنق كتابة بالخط الكوفي الهندسي

بين أفريزين من الزخارف الهندسية ذات العقد وتمتد حوالق صغيرة من سعف النخل المشطورة من بعض الأحرف . يمتد شريط من أزهار اللوتس مع ورقة مع ورقة مميزة واوية الشكل . 2

10 - شكل الحرف

¹ - <https://islamic.museumnf.org>

² - <https://islamic.museumnf.org>

- حرف الألف :- ورد حرف الألف بصورته المفردة بكلمات "أسو، سهوان" .
- حرف السين :- ورد حرف السين بصورته المركبة المبتدأه بكلمات "أسو، سهوان"
- حرف النون :- ورد بصورته المفردة بكلمة " سهوان " .
- حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " سهوان " .
- حرف الواو :- ورد بالصورتين المفرد والمركبة فنذت بالصورة المركبة علي هيئة واو العطف بكلمة " وأسو " . كما وردت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " وأسو " .
- ونفذت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " سهوان " 1.

11 - مضمون الكتابات :- عبارة ذات مضمون فلسفي صوفي

" وأسو سهوان " أي سهوا من شدة الأسي .

لوحة رقم (3)



- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف .
- 2 - مكان الحفظ :- متحف طوبقاي سراي بإستانبول .
- 3 - تاريخ القطعة :- 917 هـ / 1510 م .
- 4 - نوع الخط :- ثلث عثماني و كوفي مضفر .
- 5 - مضمون النص :- ديني .
- 6 - رقم الحفظ :- 41.1
- 7 - الأبعاد :- الارتفاع 28 سم ، قطر الفوهه 17.5 سم . 2
- 8 - النص :-

1 - الفلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62 ، 63 ، 75 ، 76 ، 91 ، 96 ، 97 ، 99 .
2 - علي ، 2012 ، ص 520 .



أعلي فوهة المشكاة : بالخط الكوفي " علي ، الله "

علي البدن : بخط الثلث العثماني " الله ، محمد ، علي "

9 - الوصف :- الكتابة من حيث الشكل كتبت باللغة العربية، ويلاحظ الكتابة من أعلى عند فوهة المشكاة كتبت بالخط الكوفي المورق على أرضية من الزخارف النباتية داخل جامة مفصصة ومحززة بخط أبيض اللون، ومن حولها من الخارج زخارف الأرابيسك المتكررة 1، أما الكتابة من أسفل على بدن المشكاة فيلاحظ أنها كتبت بخط الثلث المركب أيضاً على أرضية زرقاء اللون ذات زخارف نباتية باللون الأبيض بأسلوب الرسم تحت الطلاء داخل إطار مستطيل أو خرطوش أزرق اللون، ومن حولها من الخارج الزخارف النباتية المتداخلة كتابة ذات طابع ديني بذكر الله جل جلاله ومقترن باسم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. 2

10 - شكل الحرف

حرف الألف " ورد بصورته المفردة المبتدأ بكلمة " الله " .

حرف الحاء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " محمد " .

حرف الدال :- ورد بصورته المركبة المطرفة بكلمة " محمد " .

حرف العين :- ورد بصورته المركبة المبتدأ بكلمة " علي " 3

حرف اللام :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنذت بالصورة المفردة المبتدأ بكلمة

" الله " . كما نفذت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " الله ، علي " .

حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ والمتوسطة بكلمة " محمد " .

حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " الله " .

1 - الأرابيسك :- هو طراز زخرفي ابتدعه العرب بخصائص ومميزات نوعية كانت عبارة عن فروع نباتية متشابكة وأغصان متقاطعة وأزهار متدلّية لا يعرف الناظر إليها من أين تبدأ ولا من أين تنتهي وقد شاعت هذه الزخارف في الفنون الإسلامية ثم إنتقلت فيما بعد للفنون الغربية . رزق ، 2000 ، ص ص 12-13 .

2 - الهادي ، 2021 ، ص 43 .

3 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-81 .

حرف الياء :- وردت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " علي " 1 .
 11 - مضمون الكتابات :- مضمون الكتابات عليها هو لفظ الجلالة " الله " وأسم
 النبي " محمد " صلى الله عليه وسلم ، واسم الأمام " علي " رضي الله عنه .



لوحة رقم (4)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- 956 هـ / 1549 م .
- 4 - نوع الخط :- خط الثلث .
- 5 - مضمون النص :- ديني ، تسجيلي 2 .
- 6 - رقم الحفظ :- 1 - 0516 - AC1888 .
- 7 - مقاسات التحفة :- 38,1 سم 3 .
- 8 - النص :-

الشريط الأول من أعلى عند فوهة المشكاة نص علي
 " قال النبي صلى الله عليه وسلم المؤمن في المسجد كالسمك في الماء والمنافق في
 المسجد كالطير في القفص . "

الشريط الثاني من حول بدن المشكاة نص علي:
 قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله طيب لا يقبل إلا طيبا / رضي الله عنه
 " يا الله المحمود في كل مكان الله ولي التوفيق / يا خفي الألفاف نجنا مما نخاف "
 الشريط الثالث من أسفل من حول قاعدة المشكاة نص علي:

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 86-103 .

2 - علي ، 2012 ، ص 524 .

3 - علي ، 2012 ، ص 521 .



" قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله طيب لا يقبل إلا طيباً / رضي الله عنه "

ويشغل الجزء العلوي من قاعدة هذه المشكاة نص تسجيلي مهم ينص على: " دريابي كم از نقدة أشرف زاد در / في سنة ٩٥٦ في شهر جماد " (الأولى نقاش الفقير الحقيير مصلي) ترجمة (من صاحب الحب اللانهائي في أزنيق إنه أشرف زاد، في سنة ٩٥٦ هـ في شهر جمادى الأولى نقاش الفقير الحقيير مصلي ، ويلاحظ أيضاً نص ناقص حول حلقة القدم يذكر التاريخ ١٥٤٩م، فضلاً عن توقيع الصانع والوالي الأزيبيكي أشرف زاده الرومي 1.

9 - الوصف :- كتب باللغة العربية بخط الثلث وبالتشكيل باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون 2 ، أما الكتابات في الشريط الثاني في المنتصف فقد كتبت بخط الثلث حيث يفصل بين الأشرطة الثلاثة للكتابات زخارف لأشكال نباتية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون تمثل أشكالاً لزخارف الأرابيسك بشكل متكرر من حول المشكاة، أما الكتابات من أسفل فنفذت باللغة التركية بخط النسخ مكونة من ثلاث جمل مرسومة باللون الأسود على أرضية بيضاء داخل مناطق سداسية الشكل 3 .

10 - شكل الحرف

حرف الألف :- ورد حرف الألف في صورتيه المفردة والمركبة ، الصورة الأولى المفردة المبتدأه في كلمات " النبي ، الله ، المؤمن ، إن ، إلا ، المسجد ، الماء ، المناق

1 - شرف الدين ، 2017 ، ص 166 .

2 - وتمتاز زخارف الأواني والتحف الخزفية المرسومة باللون الأزرق والأبيض بأنها تكون في الغالب محصورة داخل أشرطة ، وهي تتألف من عناصر مختلفة تتمثل في وحدات من الزخارف العربية المورقة (الأربيسك) . وكتابات بالخط الكوفي المورق والمزهر والمضفور أحياناً إلى جانب خط الثلث ، تتضمن إما آيات من القرآن الكريم أو بعض الأدعية والحكم . خليفة ، 2007 ، ص 63 .

3 - الهادي ، 2021 ، ص 39 .



،القفص ،از ،الأولي ،الفقير ،الحقير ،المحمود الألفاف ،أشرف " . كما نفذ حرف الألف المركب اعلي هيئة قائم يبدأ من أعلي بشطف صغير يتجه نحو اليسار ورد في الكلمات " قال ، كالسمك ، الماء ، المناق ، كالطير ، مكان ، الألفاف ، دريابي ، نقاش " أما الصورة الثالثة وهي المركبة المنتهية بكلمة " طيبا " .

حرف الباء وأخواتها :- ورد حرف الباء وأخواتها في النص بصورتين مختلفتين ،الأولي المركبة المتوسطة بكلمات " النبي ، ، طيبا ، التوفيق ، دريابي " ، كما وجد بالصورة المركبة المنتهية بكلمة " طيب " .

الجيم وأخواتها :- وردت في صورتها المركبة المبتدأ والمتوسطة ، فالصورة الأولى المبتدئة بكلمات " جماد ، خفي " ، أما الصورة الثانية المركبة المتوسطة في الكلمات " المسجد ، المحمود ، نجنا ، نخاف ، الحقير " 1 .

الدا ل وأختها :- ورد حرف الدا ل وأخواتها في صورتها المفردة والمركبة حيث وجدت في صورتها المفردة المبتدأ في كلمات " دريابي ، ذاد ، در " ، كما وجدت في صورتها المركبة المتوسطة في كلمة " نقدة " ، وجاءت في صورتها المركبة المنتهية المتصلة بكلمة " المسجد " ، وجاءت مركبة غير متصلة في نهاية الكلمات " المحمود ، ذاد ، جماد " .

الراء وأختها :- وردت الراء وأخواتها بصورتها المفردة والمركبة ، فجاءت بالصورة الأولى الراء المدغمة بكلمات " كالخير ، أشرف ، شهر ، الفقير ، الحقير " ، والثانيو الراء المبسوطة بكلمات " رسول ، رضي ، دريابي ، از ، در " .

السين وأختها :- وردت السين وأختها بالصورة المركبة المبتدأ والمتوسطة المعلقة بكلمات " سلم ، سنة ، شهر ، رسول ، المسجد ، كالسمك ، أشرف " ، كما نفذت السين المختمة ببياض ملوز بكلمة " نقاش " .

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-72 .



الصاد وأختها :- ورد حرف الصاد وأختها بصورته المركبة المبتدأ والمتوسطة ، فجاء بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " صلي " ، بينما في صورته المركبة المتوسطة بكلمات " ، رضي ، مصلي ، صلي " ، أما الصورة الثالثة هي الصورة المركبة المطرفة بكلمة " القفص " .

الطاء وأختها :- وردت الطاء وأختها بصورتها المركبة المبتدأ والمتوسطة فجاءت في الصورة المبتدأ بكلمات " طيب ، طيبا " وورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " كالطير ، الألفاظ " .

العين وأختها :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمات " عليه ، عنه " .
الفاء وأختها :- ورد حرف الفاء وأختها في صورها الأربع :
الصورة الأول وهي الصورة المفردة المبسوطة بكلمات " الألفاظ ، نخاف ، أشرف ، " .

الصورة الثانية وهي المركبة المبتدأ بكلمات " قال ، في ، المنافق ، التوفيق " .
الصورة الثالثة وهي المركبة المتوسطة بكلمات " القفص ، يقبل ، خفي ، نقدة ، نقاش ، الفقير ، الحقير .

أما الصورة الرابعة وهي الصورة المركبة المطرف بكلمات " المنافق ، التوفيق " .
حرف الكاف :- ورد حرف الكاف بصورته المركبة المبتدأ والمتوسطة ، المركبة المبتدأ بكلمات " كالسمك ، كالطير ، كل ، كم " ، وجاءة بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " مكان " . كما وردت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " كالسمك " .

حرف اللام :- ورد حرف اللام في ثلاث صور



الصورة الأولى وهي اللام المركبة المبتدأه بكلمات " النبي ،الله ،المؤمن ،المسجد ،كالسمك ،الماء ،المنافق كالطير ،القفص ،المحمود ،التوفيق ،الفقير ،الحقير ،ولي ،الأولي ،الألطف " .

الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المتوسطة وردت بكلمات " الله ،صلي ،عليه ،سلم ،مصلي الألطف " . الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمات " قال ،يقبل ، كل "1 .

حرف الميم :- وردت بالصورة المركبة المبتدأه والمتوسطة والمطرطة الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأه وردت بكلمات " مكان ،مما ،مصلي " الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المتوسطة وردت بكلمات " المؤمن ،المسجد ،كالسمك ،الماء ،المنافق ،المحمود ،مما ،جماد " .

الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمات " سلم ،كم " .
حرف النون :- ورد حرف النون بصورها الأربع وهي الصورة الأولى وهي الصورة المفردة وردت بكلمات " مكان ،إن " ،
الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المبتدأه وردت بكلمات " نجنا ،نخاف ،نقاش " .

الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المتوسطة وردت بكلمات " النبي ،المنافق ،عنه ،نجنا " .

الصورة الرابعة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمة " المؤمن " .
حرف الهاء :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذ بصورته المفردة بكلمة " نقدة " ، كما ورد بصورته المركبة المطرفة بكلمات " الله ،عليه ،عنه ،سنة " .

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 72-87 .



حرف الواو :- ورد بصورتين
الصورة الأولى وهي الواو المفردة وهي أما بكلمة مثل " ولي " أو علي صورة حرف
عطف مثل " وسلم ، والمنافق " ، أما الصورة الثانية وهي المركبة المتوسطة بكلمات "
المؤمن ، رسول ، المحمود الأولي " .
حرف اللام ألف :- ورد حرف اللام ألف بصورتين
الصورة الأولى وهي الصورة المفردة بكلمات " لا يقبل ، إلا طيبا " .
الصورة الثانية وهي الصورة المركبة بكلمة " الأولي " .
حرف الياء :- وردت بصورتها المركبة بثلاث صور .
الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأه وردت بكلمات " يقبل ، يا " .
الصورة الثانية وهي المركبة المتوسطة وردت بكلمات " عليه ، طيب ، طيبا ، دريابي
، الفقير ، الحقير " .
الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة وردت بكلمات " النبي ، صلي ، رضي
، دريابي ، في ، الأولي ، المصلي " 1 .

1 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 88-103 .



لوحة رقم (5)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- القرن 10 هـ / 16 م .
- 4- نوع الخط :- ثلث عثماني .
- 5 - الأبعاد :- الارتفاع 46سم ، القطر 38سم .
- 6 - مضمون النص :- عبارات دينية .
- 7 - رقم الحفظ :- 1 652 .
- 8 - النص :-
النص علي الرقبة " لا إله إلا الله ، محمد رسول " .
النص علي البدن " لا حول ولا قوة إلا بالله " .
- 9 - الوصف :- مشكاة من الخزف الأزرق والأبيض تحت طبقة من التزجيج .
يحمل بالرقبة كتابة بخط الثلث يتخللها أوراق الساز 2 باللون الأحمر الطماطمي . أما بدن المشكاة فعليه زخارف كتابية تتضمن عبارة " لا حول ولا قوة إلا بالله " . باللون الأبيض علي أرضية زرقاء ، ويشغل البدن زخارف نباتية من زهور وأوراق الساز العثمانية 3 .
- 10 - شكل الحرف

¹ - www.iznik-art.com.

² - الورقة الرمحية والتي تعرف باسم Saz وهي ورقة طويلة مسننة الجوانب وقد ترسم منفردة أو متداخلة مع عناصر نباتية أخرى. ولعل الورقة الرمحية كانت تعبر عن خاصية من خصائص الفن العثماني في تداخلها مع الأشكال غير الواقعية مثل الرومي والهاتاي . مطاوع ، 2010، ص 156، 157 .

³ - شرف الدين ، 2017 ، ص ص 170-171 .



- حرف الألف :- ورد بصورته المفردة المبتدأه بكلمات " إله ،الله ،إلا " .
- حرف الباء :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بشكل حرف جر بكلمة " بالله " .
- حرف الحاء :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " حول " . بينما جاء بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " محمد " .
- حرف الدال :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " محمد " .
- حرف الراء :- ورد بالصورة المفردة المبتدأه بكلمة " رسول " .
- حرف السين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " رسول " .
- حرف القاف :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " قوة " .
- حرف اللام :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذ بالصورة المفرد المبتدأه بكلمات " إله ،الله " . وورد بصورته المفردة المطرفة بكلمات " رسول ،حول " . كما جاء بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " الله " .
- حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه والمتوسطة بكلمة " محمد " .
- حرف الهاء :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذت المفردة بكلمة " قوة " والمركبة المطرفة بكلمات " إله ،الله " .
- حرف الواو :- ورد بالصور المركبة المتوسطة بكلمات " رسول ،حول ،قوة " .
- اللام الف :- ورد بصورته المفردة بكلمات " لا ،إلا " 1 .
- مضمون الكتابات :-

الشهادتين :- " لا إله إلا الله " :- أنه لا معبود تنبغي أو تصلح له الألوهية إلا الله الذي هو خالق الخلق ومالك كل شيء يدين له بالربوبية كل ما دونه 2 . " محمد

1 - الفلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-101 .

2 - الطبري ، 2001 ، ج 21 ، ص 208 .

رسول الله " :- العلم واليقين أن محمد صلي الله عليه وسلم رسول الله حقا إلي جميع الثقلين إنسهم وجنهم 1 .

عبارات دينية وأدعية :- وهي " لا حول ولا قوة إلا بالله " وهي من الأدعية العظيمة في الإسلام حدثنا إسحاق بن إبراهيم، أنبأ عبد الرزاق، أنبأ معمر عن أبي إسحاق، عن كميل بن زياد عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : يا أبا هريرة ألا أدلك على كنز من كنوز الجنة؟ قلت بلى يا رسول الله ، قال : لا حول ولا قوة إلا بالله ولا ملجأ من الله إلا إليه» 2 .



لوحة رقم (6)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- المتحف البريطاني بلندن .
- 3 - تاريخ القطعة :- القرن 10 هـ / 16 م .
- 4- نوع الخط :- ثلث عثماني .
- 5 - الأبعاد :- الارتفاع 43.4 سم .
- 6 - مضمون النص :- عبارات دينية .
- 7 - رقم الحفظ :- 3 G.143
- 8 - النص :-

¹ - <https://binbaz.org.sa/fatwas/> - 89%9D%86%9D%9B%8D%85%9-%D7A%8D%85%9/%D18975

² - الطبراني، 2008، ص 1455 .

³ - www.britishmuseum.org



- النص علي الرقبة " لا إله إلا الله محمد رسول الله " .
- النص علي البدن " سبحان الله ، الحمد لله " .
- 9 - الوصف :- مشكاة ذات بدن كمثري الشكل ، ولها ثلاث أيدي للتعليق والزخارف كتابات فقط باللون الأبيض علي خلفية باللون الأزرق 1 .
- 10 - شكل الحرف
- حرف الألف :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنذت المفردة بصورتها المبتدأه بكلمات " إله ، الله ، الحمد " . أما بالصورة المركبة فجاءت متوسطة بكلمة " سبحان " .
- حرف الباء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " سبحان " .
- حرف الجيم وأختيها :- وردت بصورتها المركبة المتوسطة بكلمات " محمد ، سبحان ، الحمد " .
- حرف الدال :- ورد بصورته المركبة المطرفة بكلمات " محمد ، الحمد " .
- حرف الراء :- ورد بصورته المفردة المبتدأه بكلمة " رسول " .
- حرف السين :- ورد بصورته المركبة المبتدأه بكلمات " رسول ، سبحان " 2 .
- حرف اللام :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنذ بالصورة المفردة بكلمة " رسول " ، بينما الصورة المركبة المبتدأه نفذت بكلمات " إله ، الله ، الحمد " . والصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المتوسطة بكلمات " الله ، الله " .
- حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " محمد " ، بينما ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " محمد ، الحمد " .
- حرف النون :- ورد بالصورة المفردة بكلمة " سبحان " .

1 - شرف الدين ، 2017 ، ص 170 .

2 - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62-76 .



- حرف الواو :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " رسول " .
حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " إله ، الله ، الله " .
حرف اللام ألف :- ورد بالصورة المفردة بكلمات " لا إله ، إلا الله " 1 .
11 - مضمون الكتابات :-

1 - " الشهادتين " . " لا إله إلا الله " :- أنه لا معبود تنبغي أو تصلح له الألوهية إلا الله الذي هو خالق الخلق ومالك كل شيء يدين له بالربوبية كل ما دونه 2 . " محمد رسول الله " :- العلم واليقين أن محمد صلي الله عليه وسلم رسول الله حقا إلي جميع الثقلين إنسهم وجنهم 3 .

2 - عبارات دينية وأدعية :- " سبحان الله ، الحمد لله " . وهي من الأدعية العظيمة في الإسلام حيث ورد عن النبي صلي الله عليه وسلم . حدثنا معاذ بن المثني ، ثنا علي بن عثمان الاحقي ، ثنا عمران بن عبيد مولى عبيد الصياد قال : سمعت الحكم بن أبان يحدث عن عكرمة ، عن ابن عباس رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : من قال سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر غرس الله تعالى له بكل واحدة منهن شجرة في الجنة» 4

1 - الفلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 86-101 .

2 - الطبري ، 2001 ، ج 21 ، ص 208 .

3 - <https://binbaz.org.sa/fatwas/> - 89%9D%86%9D%9B%8D%85%9-%D7A%8D%85%9/%D18975

4 - الطبراني ، 2008 ، ص 1471 .



لوحة رقم (7)

- 1 - نوع القطعة :- مشكاة من الخزف
- 2 - مكان الحفظ :- متحف المتروبوليتان .
- 3 - تاريخ القطعة :- القرن 10 هـ / 16 م .
- 4- نوع الخط :- ثلث عثماني و كوفي موزق .
- 5 - الأبعاد :- الارتفاع :- 22,5 سم / القطر :- 1.4 سم .
- 6 - مضمون النص :- عبارات ذات مضمون شيعي .
- 7 - رقم الحفظ :- 66.b.3b.b 1 .
- 8 - النص :-
- النص علي الرقبة " لا سيف إلا ذو الفقار، لا فتا إلا علي " .
- النص علي البدن " الملك لله الواحد "، "ع، عيش " .
- 9 - الوصف :- مشكاة من الخزف تحمل زخارف كتابية باللون الأزرق كتبت علي أرضية تتضمن زخارف لفروع نباتية ملتفة تشكل دوائر وهي تحمل زهور وأوراق .
- 2 وهي من المشكاوات أقصر من المصاييح الأخرى طولا وأجسامها مسطحة ومنتفخة وأعناقها قصيرة، وأفواها واسعة 3.
- 10 - شكل الحرف

¹ - Ekhtiar،Soucek، Canby،and Haidar . 2011 . p 299 .

² - شرف الدين ، 2017، ص 168 .

³ - AROL . 2017 . p 6 .



حرف الألف : - وردت بصورتها المفردة والمركبة فجاءت مفردة بكلمات " إلا الفقار، الملك، الواحد " . وجاءت بصورتها المركبة المتوسطة بكلمة " الفقار " ونفذت بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " فتا " .

حرف التاء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " فتا " .

حرف الحاء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " الواحد " .

حرف الدال وأختها :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذت المفردة بكلمة " ذو " ، والصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمة " الواحد " .

حرف الراء :- ورد بالصورة المفردة المطرفة بكلمة " الفقار " 1 .

حرف السين وأختها :- وردة بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " سيف " والصورة المركبة المطرفة بكلمة " عيش " .

حرف العين :- ورد بالصورة المفردة " ع " والصورة المركبة المبتدأ بكلمات " علي ، عيش " .

حرف الفاء وأختها :- ورد بالصور المركبة المبتدأ بكلمة " فتا " بينما وردت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " سيف ، الفقار " .

حرف الكاف :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " الملك " .

حرف اللام :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمات " الفقار، الملك، الله، الواحد " . كما ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " علي " .

حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " الملك " .

حرف الواو :- ورد بالصورة المفردة بكلمة " ذو " ، بينما ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " الواحد "

1 - القلقشندي، ج 3، 1914، ص ص 62-73 .

حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " لله " .
حرف اللام ألف :- ورد بصورته المفردة " لا ،إلا " بكلمات " لا إله ،إلا الله " 1
11 - مضمون الكتابات :-

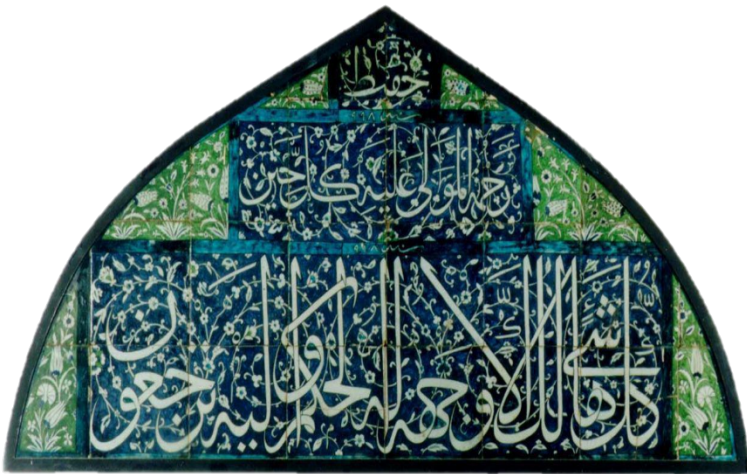
1 - عبارات ذات مضمون شيعي :- عبارة لا فتا إلا علي ولا سيفا إلا ذو الفقار " في إشارة إلي الإمام علي وسيفه ذو الفقار في حين أنه من المحتمل وجود هذه العبارة في الوسط الإسلامي السني إلا أنها من العبارات الشيعية الشهيرة التي كانت في أوائل القرن السادس عشر، في وقت صراع مرير بين السنة والشيعة في الأناضول ،ربما كان هذا الذكر لـعلي " رضي الله عنه " وسيفه يحمل دلالة دينية شيعية علي وجه التحديد 2 .

2 - عبارة ذات مضمون ديني :- الملك لله وحده " وهي عبارة تعبر عن التوحيد والأقرار بأن الله وحده هو مالك كل شيء . وهي عبارة لها أصل في القرآن الكريم ،في الآية 26 من سورة آل عمران " قل اللهم مالك الملك " . يعني بذلك : من له ملك الدنيا والآخرة خالصاً دون غيره 3 .

لوحة رقم (8)

- 1 - نوع القطعة : نفيس خزفي .
- 2 - الموقع/المدينة: دمشق، سوريا
- 3 - مكان الحفظ :- المتحف الوطني بدمشق.

4 - تاريخ القطعة : - 998 هـ / 1590 م .



1 - القلقشندي، ج3، 1914، ص ص 75-103 .

2 Soucek, Canby, Ekhtiar . pp 299-300 . 2011 . and Haidar .

3 - الطبري، ج 5، 2001، ص 302 .



- 5 - الرقم المتحفى للقطع :- ع 168 . 1
- 6 - نوع الخط :- خط الثلث العثماني .
- 7 - مضمون الخط :- تسجيلية ، دينية .
- 8 - النص :-

سجل على اللوح نص من ثلاثة أسطر بخط الثلث يقرأ على النحو التالي:
"حفيظ

رحمة المولى عليه كل حين

كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون".

كما سجل على اللوح سنة الصنع بالأرقام وتقرأ "998" .

9 - الوصف : - هذه القطعة نموذج من البلاط الخزفي، وهي عبارة عن لوح على شكل قوس مروسة. خلفية البلاطات الطرفية من اللون الأخضر التفاحي، والبلاطات الوسطى من اللون الأزرق الغامق. الزخارف النباتية والكأية ملونة بالأبيض ومحددة بخطوط سوداء رفيعة. التقنية المستعملة هي وضع اللون تحت الطلاء الزجاجي.

كان هذا اللوح يشكل أعلى نافذة في مدفن تابع لجامع مصطفى لالا باشا في دمشق 2، وكانت النافذة تطل على مقبرة . الفراغات بين كلمات النص مليئة بالزخارف النباتية الدقيقة. ورسومات الأنواع العديدة من الزهور التي تتمايل بالنسيم تدل على استيعاب الفن الإسلامي للتأثير الصيني. أما اختيار خط الثلث لكأبة

¹ - <https://exhibitions.museumwnf.org/>

² - لا لا كارا مصطفى باشا (1500-1580 م) هو قائد عسكري وصدر أعظم عثماني . كان اللالا ألباني أو بوسني الأصل . وصل إلى رتبة بيلر بي في دمشق الشام . كان قائد للقوات العثمانية خلال حصر مالطة ، وفي فتح قبرص وجورجيا . لقب بـ " لا لا " وهي كلمة تركية تعني المربي ، دفن بدمشق بمدفنه بسوق السنانية هو وحفيدة خليل مردم بك ، وهناك جامعان باسمه واحد في دمشق والآخر بقبرص . [لالا مصطفى باشا - موسوعة عارف 14/7/2025](#)



النص، فلأنه خط مناسب لزخرفة الخزف إذ أن مقاييسه كبيرة وأشكال أحرفه معوجة تسمح بالتفنن في الرسم 1 .

10 - شكل الحرف

حرف الألف :- ورد بصورتيه المفردة والمركبة فنفذت بالصورة المفردة " المولي ،إلا ،الحكم ،إليه " .

وورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " هالك " 2 .

حرف التاء :- ورد بصورته المركبة المبتدأ بكلمة " ترجعون " .

حرف الجيم وأخواتها :- وردت بالصورة المركبة بصورتين .

الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأ بكلمات " حفيظ ،حين " .

الصورة الثانية وهي الصورة المركبة المتوسطة بكلمات " رحمة ،وجهه ،الحكم ،ترجعون " .

حرف الراء :- ورد بصورته المفردة المبتدأ بكلمة " رحمة " بينما ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمة " ترجعون " .

حرف الشين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " شئ " .

حرف الظاء :- ورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمة " حفيظ " .

حرف العين :- ورد بالصورة المركبة المبتدأ بكلمة " عليه " ،ووردت بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " ترجعون " .

حرف الفاء :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " حفيظ " .

حرف الكاف :- ورد حرف الكاف بصورته المركبة بثلاث صورة .

الصورة الأولى وهي الصورة المركبة المبتدأ بكلمة " كل " .

¹ - <https://exhibitions.museumwnf.org/>

² - القلقشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص 62- 63 .



الصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمة " الحكم " .
الصورة الثالثة وهي الصورة المركبة المطرفة بكلمة " هالك " .
حرف اللام :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمات " المولي ،الحكم ،إليه " ،والصورة الثانية المركبة المتوسطة بكلمات " المولي ،عليه ،هالك " ،ونفذت بالصورة الثالثة المركبة المطرفة بكلمة " كل " .
حرف الميم :- ورد بالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " رحمة ،المولي " والصورة الثانية المركبة المطرفة بكلمة " الحكم " .
حرف الواو :- ورد بالصورة المفردة كحرف عطف بكلمة " وإليه " كما ورد بكلمة " وجهه " وبالصورة المركبة المتوسطة بكلمات " المولي ،ترجعون " .
حرف الهاء :- ورد بالصورة المركبة المبتدأه بكلمة " هالك " ،ونفذ بالصورة المركبة المتوسطة بكلمة " وجهه " ،بينما جاءت بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " رحمة ،عليه ،وجهه ،إليه ،له " .
حرف اللام ألف :- ورد بالصورة المفردة بكلمة " إلا " 1 .
حرف الياء :- ورد بصورته المركبة المتوسطة بكلمات " حفيظ ،عليه ،حين " . وورد بالصورة المركبة المطرفة بكلمات " المولي ،شيء " 2 .
11 - مضمون الكتابات :- آيات قرآنية :- " كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون 3 .

يقول تعالى ذكره : ولا تعبد يا محمد مع معبودك الذي له عبادة كل شيء معبودا آخر سواه. وقوله : لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ) . يقول : لا معبود تصلح له العبادة إلا الله الذي كل

1 - الفلشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص ، 65-101 .

2 - الفلشندي ، ج 3 ، 1914 ، ص ص ، 103-101 .

3 - سورة القصص ، آية 88 .



شيء هالك إلا وجهه. واختلف في معنى قوله : ﴿إِلَّا وَجْهَهُ﴾ ؛ فقال بعضهم : معناه : كلُّ شيءٍ هالك إلا هو. وقال آخرون : معنى ذلك : إلا ما أريد به وجهه . وقوله : لَهُ الْحُكْمُ . يقول : له الحكم بين خلقه ، دون غيره ، ليس لأحد غيره معه فيهم حكم ، ﴿وَالِلَّهِ تُرْجَعُونَ﴾ . يقول : وإليه تُردُّون من بعد مماتكم ، فيقضي بينكم بالعدل ، فيجازى مؤمنكم جزاءهم ، وكفاركم ما وعدهم 1 .

هذا النفيس الخزي كان بالنافذة المطلة علي قبر مصطفى لالا باشا وقد تم اختيار الآية في سياق وقفي جنازي يوحى بتذكير الناس بالموت حيث تحث علي التقرب إلي الله .

ثانياً:- الدراسة التحليلية

أولاً :- أنواع الخطوط

فيما يلي عرض لأنواع الخطوط موضوع الدراسة ، فمعظم التحف قد كتب عليها نوعين من الخطوط العربية هو الخط الكوفي وخط الثلث .

أولاً :- الخط الكوفي

هو أصل الخط العربي وأقدمه ، وقد غلب عليه الطابع الهندسي للحرف ، ويرى بعض الباحثين أنه خط جاف ، قليل المرونة لكنه جميل الحركة ، يميل إلي التناسق والاستقامة ، وبلغ هذا الخط مبلغاً جيداً من الجودة والأتقان الابتكار ، خاصة في زمن الأمام علي كرم الله وجهه ، إذ ظهرت منه أنواع كالکوفي التذکاري والکوفي اللين وکوفي المصحف ، وقد توجهت العناية إلي العناية في إجادته في العصر العباسي ، حيث اتقنوا الأجادة في الرسم وأدخلت عليه ابتكارات وتحسينات متناغمة مع

1 - الطبري ، 2001 ، ج 18 ، صص 354-355 .



الزخرفة المتداخلة معه والمحيطة به : الهندسية منه والنباتية ، حيث أصبح الخط الكوفي عنصراً زخرفياً يدل على مهارة الأبداع والأبتكار .

كان الخط الكوفي بسيطاً في مبدأ أمره ، لا تويق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين حروفه ومع ذلك كله ، فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من فن زخرفي رصين وهادئ . وقد ظل الخط الكوفي بأصالته صورة للفن الإسلامي ، وأحد أوجه الأبداع فيه وقد فتح هذا الخط الباب واسعاً لنماذج أخرى مشتقة منه ، فأصبح له فروع يمكن أن تعد خطوطاً جديدة 1 .

٢ - الكوفي المورق : وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القاعة وحروفه المستقلة ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال 2 .

3 - الكوفي ذو الأرضية النباتية (الكوفي المخمل) : وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الإفريز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك 3 .

4- الكوفي المضفور : ميزته الشكلية واضحة في الضفائر المصنوعة على شاكلة أفرع متداخلة ومضافة على حروفه العمودية والقائمة أو نابعة منها بحسب فكرة التضفير وتنوعها اللاحدود. ومن الأمثلة البارزة عليه تلك الكتابات الكوفية المضفورة على جدران مدرسة (قرة) (تاي في قونية / تركيا، التي تعود إلى القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي 4 .

1 - الألوسي، 2008، ص 41 .

2 - جمعة، 1969، ص 45 .

3 - الجبوري، 1994، ص 121 .

4 - حنش، 2008، ص ص 84-85 .



5- الكوفي الهندسي :- ويمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا، أساسه هندسي بحت، ولا تزال نشأته غامضة. وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب (الطابوق المختلف في العراق وغيرها وقد شاع في المساجد، ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية المثلثة أو المسدسة أو المثلثة أو المستديرة والنوع في مجموعة زخرفية بحت، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ولقد تطور الخط الكوفي وتمشى في التحسين حتى أصبح له جمال خاص وروعة بديعة، والخط الكوفي كتب به منذ القرون الأولى فن الكتاب من قسمه حسب العصور فقالوا: (كوفي القرن الأول وكوفي القرن الثاني وكوفي القرن الثالث) ومنهم من قسمه حسب المكان فيقولون الكوفي الشامي والبغدادي والموصلي، وبعضهم أسماء بالكوفي الفاطمي والأيوبي والحديث 1 .

ويعتبر الخط الكوفي مظهراً من مظاهر جمال الفنون العربية وقد تبارى الكتاب في تحسينه والتفنن في زخرفة حروفه لأن الفنان العربي والمسلم وجد فيها المرونة والمطاوعة وتقبل التمشي من شكل جميل الى شكل أجمل ومن حسن إلى أحسن باتساق جمالي . والكتابات الكوفية غنية الأشكال وظلت من عملة في المنشآت المعمارية وظهرت على الرخام والخشب وعلى السكوك النقدية وفي كثير من الفنون التطبيقية 2 .

ثانياً : خط الثلث

سمى بالثلث، لأنه يكتب بقلم يبرى رأسه بمبرد يساوي ثلث عرض القلم الذي يكتب به الخط الجليل، كما أنه أصغر أيضاً من الطومار، فمساحة عرضه ثلث عرض خط الطومار الذي يبلغ عرضه أربعة وعشرين شعرة من شعر حيوان (البرذون) ويعتبر الثلث أم الخطوط العربية بجماله وسيطرته على باقي أنواع الخطوط، فكان المنهل

1 - الجبوري، 1998، ص 52 .

2 - الجبوري، 1998، ص 52 .



الأساسي لأنواع كثيرة من الخطوط العربية ولا يعد المتمرس في فن الخط خطاطا إلا إذا أتقن قواعده.

يكتب خط الثلث بقلم من البوص عرض سمك قطته من (٤:٣) (مم) تقريبا وإذا كتب هذا الخط بقلم عرض قطته سميك، فيعرف حينئذ بالثلث الممثلة أو (السميك ويطلق عليه في التركية مصطلح الممثلة (Tokça / أما إذا كتب بقلم عرض قطته دقيق، فيعرف عندئذ بالثلث الخفي (Sulis Hafi) . يعرف خط الثلث بأسماء الخطوط، حيث استنبطت منه أنواع كثيرة من الخطوط، وهو من أصعب الخطوط من حيث القواعد والموازن، قيل إنه استنبط من القلم الرياسي، وقيل استنبط من خط النسخ الكبير، الذي كان يكتب به على الطومار¹.

وقد رسم خط الثلث قديما علي صورتين : صورة المحقق وصورة المطلق . أما الثلث المحقق فهو : ما تحققت حروفه وقيدت بالنسبة الفاضلة وأصبحت مفردة علي السطر مع تراحم الحروف فاستتبع ذلك رسم بعض الحروف مرسله مثل الراء والواو وما علي شكلتهما أما الثلث المطلق فهو : الذي لم ترسم حروفه محققه وأصبحت حرة دون التقيد ببعض النسب مثل طول الالف أو سمك بعض أجزاء من الحروف ،وبذلك أصبحت كلمتا المحقق والمطلق صفات لخط الثلث لا أسماء لانواعه .

أما أنواع الثلث فهي : الثلث وثقيل الثلث والنصف الثلثان . فثلاثا خفيف الثلث خطوطه الرأسية علي أرتفع خمس نقط بعرض نفس القلم ،بينما ثقل الثلث فارتفع خطوطه الرأسية سبع نقط وهكذا ومن هنا يتضح لنا الفروق بين الصفات والأسماء والنصف والثلثان اطول قليلا هذا غير الكوفي المحقق والكوفي المطلق .

¹ - حسنين، 2015، ص 32 .



جاء في الفهرست لابن النديم ان الخط تطور بانتشار استخدام الورق ولذلك سمي وراقي، وكان قد ظهر أولاً في العراق لذلك سمي (عراقي) ولما كتب علي مسوي عالي من الجودة سمي محققاً . ويقول : أن القرن الثاني الهجري هو الزمن المعقول لظهور هذا الخط في العراق ، وكانت الكتابة ناشئة بوجه عام . 1

ويقول الاتراك : ان قلم الثلث المحقق اختفي في القرن الثاني عشر الهجري ولم يبق منها سوي بسملة التي أخذ الاتراك يطلقون عليها بسملة الريحان وهذا دليل علي أن كلمة المحقق انقلبت عندهم من صفة إلي رسم ، لنوع من الخط قيل أنه أختفي : فكيف يختفي الثلث المحقق المفرد علي السطر فلو أختفي لأختفي الثلث نفسه - هذا من جهة - ومن جهة أخرى سميت بسملة الثلث المحقق ببسملة الريحان عندهم فاتخذ الثلث لنفسه أسماً آخر عند الريحان الذي أطلقه الريحان حالياً علي البسملة المحققة 2 .

ثانياً : أسلوب رسم الحرف

أما عن هيئة كل حرف من الحروف العربية في التنفيذ فإن لكل حرف حالتان في الكلمة:

الحالة الأولى: أن يكون الحرف مفرداً أي لا يتصل به أي حرف آخر.
الحالة الثانية : أن يكون الحرف مركباً في تكوين الكلمة أي يتصل به حرف آخر وهذه الحالة بدورها تنقسم ثلاث صور للحرف الواحد
الصورة الأولى : أن يكون الحرف مركباً مبتدأ وهي الصورة التي يقع فيها الحرف في بداية الكلمة ويتصل بحرف آخر يكون تالي له . وهذه الصورة لها بعض الإستثناءات

1 - حمودة، 2000، ص ص 148، 150 .

2 - حمودة، 2000، ص 150 .



مثل حروف الألف والذال والذال والراء والزاي والواو فهذه الحروف لا يمكن أن تتصل بها حروف من بعدها.

الصورة الثانية : وهي التي يقع فيها الحرف في وسط الكلمة ويتصل بها حرفان يكون أحدهما واقع قبل الحرف والآخر واقع بعده وهو الأمر الذي لا يتفق أيضاً مع حروف الألف والذال والذال والراء والزاي والواو .

الصورة الثالثة : وهي التي يقع فيها الحرف في نهاية الكلمة ويتصل بحرف آخر يكون سابق عليه. بذلك يكون لكل حرف أربع صور مختلفة على أساس أن الحالة المفردة للحرف تمثل صورة من صور الحرف التي يكون فيها في حالة مفردة تماماً .
أولاً: أسلوب رسم الخط الكوفي

أما القواعد التي وضعت لمقاييس الحروف فالملاحظ أن الخط الكوفي لم يخضع خضوعاً تاماً لمقاييس معينة نستطيع إرجاع الحروف فيها لقاعدة ثابتة مثلما حدث مع الخطوط اللينة ولكن نال الخط الكوفي المكانة الزخرفية التي وصل إليها بفضل تكوينه الهندسي حيث أنه يتكون من قوائم ترتكز عمودية أو شبه عمودية على قاعدة تمتد أفقية على مستوى سطر الكتابة مما جعل الكتابة تبدو كشريط زخرفي له جماله الخاص وعلى الرغم مما في هذا الخط من الجمود والجفاف إلا أنه دخل في مرحلة الإرتقاء فأدخل عليه بعض الترطيب الذي خفف من شدة جفافه وهذا الترطيب يدخل بدرجات متفاوتة في عراقات الراء والنون والواو والياء كما يدخل في تلويز الصاد والطاء وهامة العين ورأس الفاء والواو وتدوير الهاء والميم 1

ثانياً :- أسلوب رسم خط الثلث

1 - أبو شنب، 2007، ص ص 120-121 .



بإضافة قلم إلى الثلث ، ويقال فيه الثلث بحذف المضاف وهو الذي يكتب به في قطع الثلثين وقد تقدم اختلاف الكتاب في نسبته هل هو باعتبار التقوير والبسط أو باعتبار أنه ثلث مساحة الطومار، من حيث إن عرض الطومار أربع وعشرون شعرة من شعر البردون، وعرض الثلث ثمان شعرات وهي الثلث من ذلك، وقطة هذا القلم محترفة : لأنه يحتاج فيه إلى تشعيرات لا تتأق إلا بحرف القلم، وهو إلى التقوير أميل منه إلى البسط، بخلاف المحقق على ما سيأتى ذكره، والترويس فيه لازم .

وقد ذكر المولى زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته : أنه يروس فيه من الحروف الألف المفردة، والجيم وأختاها، والطاء، والكاف المجموعة، واللام المفردة، والسنة المبتدأة ، وعقده من الصاد وأختها ، والطاء وأختها ، والعين وأختها، والفاء، والقاف، والميم، والهاء، والواو، واللام ألف المحققة كلها مفتحة لا يجوز فيها الطمس بحال 1.

ثالثاً :- أثر التباين اللوني كعنصر بصري

1- الفن البصري

يعتمد كلياً على خلق نسق من الأشكال اللونية المتضادة والمتباينة والمتفاعلة ، واستغلال التناقض بين الدرجات اللونية من خلال استعمال التجميعات اللونية المتعددة . وتعتمد الفنون البصرية أساساً على التضاد اللوني والتباين فضلاً عن التدرج في اللون لتنظيمها والتأكيد على خلق بؤر بصرية تعمل كنقاط جذب للانتباه مستغلة موضوع التناقض بين الدرجات اللونية لإيهام بصر المتلقي بالحركة والتحريك 2 .

1 - القلقشندي، ج 3، 1914، ص 62 .

2 - الربيعي، 2010، ص 11 .



2 - الإدراك Perception :

يعرف الإدراك بأنه " عملية تنظيم أو تفسير المعطيات الحسية التي تصلنا لزيادة وعينا بما يحيط بنا وبذواتنا ، فالإدراك يشمل التفسير وهذا لا يتضمنه الإحساس . وهناك تصور إن الإدراك يعكس الحقيقة بدقة ولكنه " الإدراك ليس بمرآة ، فأولا : الحواس البشرية لا تستجيب إلى الكثير من المظاهر التي تحيط منا - فمثلا لا يمكننا رؤية جزئيات المادة منفردة ، أو أشعة أكس ، ثانياً يدرك الإنسان أحياناً مشيرات غير موجودة - ثالثا يعتبر الإدراك البشري على التوقعات والدوافع والخبرات السابقة" .

لذا فإن عملية الإدراك والتعامل مع المدركات يتأثر بالخبرات ونوع الثقافة فضلاً عن أنه قدرة معرفية ترتبط بعدة جوانب منها الانتباه والتركيز والوعي والذاكرة والحواس. ويجب أن تمر المعلومات مباشرة خلال العقل قبل القيام بأي فعل تجاهها 1 .

3 - الإدراك البصري Visual Perception

نتوقف عملية الإدراك البصري على ما يحدثه الشيء المدرك من إثارة وتنبيه للفرد المشاهد فتحدث الإستجابة للمدركات أو المثيرات البصرية المختلفة من خلال التفاعل بين الإحساس والعقل والشيء المدرك. وتتم عملية الإدراك البصري للمشاهد بعدة عوامل تبدأ بالنظرة الكلية الإجمالية للشيء المدرك ، ثم الأجزاء التي يتكون منها هذا الشيء وذلك لإدراك العلاقات التي تربط الأجزاء ببعضها لتبدو كلاً متكاملًا.

¹ - عبد الرازق ، 2001، ص 115 .



ونتيجة الأبحاث العديدة التي قام بها الجشطلتيون في مجال الإدراك البصري تم التوصل إلى بعض النتائج التي تؤثر في تنظيم المجال البصري الخارجي، وتتمثل في الآتي:

- 1 - الإدراك البصري يعتبر إدراك شكل على أرضية ويوجد عدد من القواعد التي تساعد المشاهد على تمييز كل من الشكل والأرضية.
 - 2 - أن الإدراك البصري يكون إدراكاً كلياً لصيغ كاملة، والعقل لا يدرك الجزئيات، وإذا تعرض لها أكملها تلقائياً 1 .
 - 3 - عند الإدراك يميل عقل المشاهد إلى العناصر المرتبطة التي تحوى نوعاً من التنظيم، ولا يميل إلى العناصر المتنافرة، ويعتمد في ذلك على بعض قوانين التنظيم كالتقارب التشابه، الحدود الجيدة، المصير المشترك.
 - 4 - أن الإدراك لا يعتمد فقط على الجهاز البصري، ولكن المخ يلعب دوراً فعالاً في عملية الإدراك، حيث أن الإدراك العقلي يؤثر في الرؤية وفي عملية الإبصار، وأن ما يدركه المشاهد بصرياً هو ما يسمح العقل بإدراكه فقط، بمعنى أنه ليس كل ما يقع على بصرنا ندركه 2 .
 - 4 - الإدراك البصري للنقش الكتابي
- من خلال حركة العين ودور العقل في الإدراك البصري فإن عملية الإدراك البصري تقوم على عاملين أساسيين هما جهاز الإبصار (العين) والمجال المرئي وإذا كان المجال المرئي هو النقش الكتابي فإننا ندرك كلمات النقش وهي (الشكل) حيث تتبادل مع الأرضية من خلال طريقة الحفر البارز أو الغائر أو اختلاف لون الكتابة عن لون الأرضية وغيرها، وبالتالي فإن التبادل بين الشكل والأرضية أو

1 - الكاشف ، 2000 ، ص 35 .

2 - الكاشف ، 2000 ، ص 35 .



وجود النقش على هيئة شكل وأرضية وسيلة لجذب انتباه العين لتري النفس ثم القراءة ليحدث الإدراك العقلي له من خلال الخبرات السابقة لدي القارئ سواء المعاصر أو اللاحق.

ويتكون أي عمل فني من عناصر أساسية يطلق عليها العناصر البصرية، وهذه العناصر هي إحدى أهم الوسائل التي تساعد على فهم وإدراك العمل الفني، وذلك من خلال عملية الاستبصار لأجزاء العمل الفني بهدف ربطها مع بعضها البعض والعناصر الرئيسة لإدراك العمل الفني 1 .

5 - اللون كوسيلة اتصال

اللون في مجالات الإتصال البصري هو العنصر الحسي والنفسي الفعال بين المرسل والمستقبل، حيث يعتمد على اللون اعتمادا مباشرا للإثارة والجذب والتأثير وتحمل المعنى والمغزى الفكري والجمالي في المجتمع. ولا سيما تبرز القيمة الرمزية للون وارتباطها الوثيق والمباشر بمضمون العمل المصمم 2 .

6 - التباين اللوني

جاء تعريف اللون بأنه "التأثير الناتج من تفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكية العين، والإحساس باللون وإدراكه عقليا حسب خبرة المتلقي" . ويعد اللون الخاصية التي تميز الأشكال وتوضحها في البيئة ، ومن عناصر البناء المهمة في التصميم وبواسطته يتم إدراك باقي العناصر ، وتجعله أكثر تشويقا وأكثر تعبيراً، ومن خلاله تنمو العلاقات التي تجعل من الفن البصري مترابطا ومؤسسا في الوقت نفسه ناتجا بإيهاام الحركة. "ويحدث إدراك اللون عندما يعكس جسما ما أشعة

1 - عبد الله، 2019، ص 616 .

2 - - عبد الرازق ، 2001، ص ص 158- 189 .



الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤثرة على العصب البصري محدثة إحساسا بالضوء واللون في الدماغ" 1 .

7 - التباين اللوني في الفن البصري

1- جذب انتباه المتلقي من خلال التباين والتضاد والتدرج في اللون.

2 - إبراز والسيادة لتوجيه بصر المتلقي نحوها.

3 - الإحساس بالعمق والحركة على السواء 2 .

1 - التباين هو تعبير عن الاختلاف بين شيئين أو أكثر، والتباين اللوني هو الزيادة في درجة الاختلاف بين لونين أو أكثر ويساعد هذا على جذب الانتباه وتحقيق إحساساً قوياً لدى المتلقي.

٢ - التضاد: "هو الجمع بين الشيء ونقيضه، أما التضاد اللوني فهو التعارض بين الألوان المستخدمة داخل تصميم النقش الكتابي مثل التضاد بين الظل والنور أو اللون الحار والبارد أو الفاتح والداكن 3 .

8 - أشهر ألوان الخزف العثماني

تلعب الألوان دوراً هاماً في تاريخ الخزف التركي، فهي تساعد في كثير من الأحيان على تأريخ بعض القطع غير المؤرخة ، وذلك لأن كل فترة من فترات العهد العثماني كان يمتاز خزفها بألوان معينة . فيمتاز خزف القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، باحتوائه على اللون الأصفر والبني والأرجواني ، هذا إلى جانب اللون الأزرق بدرجاته الفاتح والداكن ، والأخضر الزبيري . وفي أوائل القرن السادس عشر اختفى اللون الأصفر والبني ، واقتصرت الزخرفة على اللون الأزرق بدرجاته مع الحدود السوداء والخضراء . وعند منتصف القرن السادس عشر بدأ يظهر

1 - ضاحي ، 2023 ، ص 367 .

2 - الربيعي ، 2010 ، ص ص 5- 6 .

3 - علي ، 2019 ، ص 652 .



اللون الأحمر الطماطمي (Amenian bole) الذي يعتبر من أهم مميزات الخزف التركي ، وعلى ذلك فإن وجود اللون الأحمر على قطعة من الخزف ، يجعلنا نحكم عليها في اطمئنان ، بأنها ليست من صناعة القرن الخامس عشر ولا الربع الأول من القرن السادس عشر ، ولكن ليس معنى هذا ، أن عدم وجود اللون الأحمر على بعض القطع ينفي نسبتها إلى القرن السادس عشر . وقد استمر وجود اللون الأحمر على الخزف التركي حتى القرن التاسع عشر ، إلا أنه فقد رونقه وبهاءه ، منذ القرن السابع عشر ، وأصبح لونه يميل إلى البني الفاتح 1 .

9 - اللون الأزرق في الخزف و الفنون العثمانية

استخدم الفنان العثماني اللون الأزرق بكثرة على تحفه الخزفية، فاللون الأزرق يعتبر سيد الألوان فهو اللون المفضل لدى الكثير، ويعد اللون الأزرق من الألوان الأساسية التي لا يمكن أن تنتج عن خلط لونين وهي متوفرة بطبيعتها ومنها تنتج جميع الألوان الأخرى، وبذلك فقد حاول الفنان العثماني المبدع محاكات الألوان الموجودة في الطبيعة، وهكذا استطاع الفنان العثماني أن يعبر عن إحساسه ومشاعره التي مزجها بالطبيعة من حوله كما استطاع أن يخرج ذلك في منتجاته الخزفية التي كان أغلبها أواني يستعملها في حياته اليومية أو كانت بلاطات من القاشاني يزين بها الجدران داخل المساجد والمنازل 2 .

لقد برع الفنان العثماني في إبراز جمال اللون الأزرق على منتجاته الخزفية والتفريق بين درجاتها ومراعات التآلفات الدقيقة والتباينات في درجات اللون والتي لا يشعر بها إلا من أوتي إرهاباً في الحس والقدرة على ابتكار النظم اللونية الفاتنة فنجد أنه يستخدم اللون الأزرق بدرجاته كالفيروزي والتركوازي والأزرق الكوبالي

1 - ماهر، 1977، ص 64 .

22 - النحاس، 2016، ص ص 170- 171 .



والأزرق الفاتح والأزرق الداكن) (، وعادة ما كان يراعى أن تكون الألوان متناسقة ومتناسبة بحيث تعطى انطباعاً مقبولاً عند الأفراد ويقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني واجتلاء التناسب في الموجودات الطبيعية ويعتبر التناسب والتناسق مهماً جداً في العمل الفني الواحد؛ لأنه ركن من أركان جمال تلك التحف الخزفية 1 .

10- دور التباين اللوني في الفن البصري

- 1 - لم تكتسب عناصر الفن البصري تنوعاتها وتناقضاتها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون الذي يتم بواسطته إدراك العناصر البنائية الأخرى .
- 2 - يؤثر التباين اللوني بشكل كبير على الجذب البصري ، حيث يساعد في إبراز النص وجذب الانتباه إلى النص .
- 3 - التباين اللوني هو من أولى مظاهر تحريك الهيئة وإدراكها في الفن البصري كونه يسهم في إبراز وخفوت لون على حساب لون آخر.
- 4 - استخدام المساحات والبنى اللونية في الفنون البصرية ينتج عنها نوع من الحوار بين الألوان الحارة (المتقدمة) والألوان الباردة (المتراجعة) مؤسسة ناتجا بالعمق والحركة.
- 5 - إن تباين الألوان من خلال قيمتها الضوئية وشدتها تؤدي إلى الإيهام باقتراب ألوان معينة إلى بصر المتلقي وارتداد ألوان أخرى باتجاه العمق . لتولد الإيهام بالعمق والحركة داخل فضاء التصميم .

¹ - النحاس ، 2016 ، ص ص 170-171 .



6 - إن حالة التضاد اللوني الحاصلة بين (الأسود والأبيض) يمكن أن تتحول إلى حالة منسجمة بواسطة خطوات متصلة ومستمرة بين الأسود والأبيض وبصورة متدرجة لتوهم بالحركة.

7 - يؤدي التضاد اللوني دورا كبيرا في تغيير المساحات والأحجام وحالاته متنوعة فيمكن أن يتحقق بالكنه أو بالظل والضوء أو من خلال تكامل الألوان وتضادها.

8 - يعد التدرج اللوني في الفن البصري عملية انتقالية تدريجية تسهل على المتلقي التوغل وبدرجات متفاوتة داخل مساحته الفضائية ليوهم بالحركة 1 .

11 - أثر التباين اللوني في التحف موضوع الدراسة

أستخدم في التحف موضوع الدراسة ألوان مختلفة من أهم الألوان المستخدمة في الفنون العثمانية فنجد .

1- لوحة رقم (1) التباين اللوني بهذا الطبق يتمثل في التضاد بين اللونين الأزرق والأبيض حيث تبرز الزخارف البيضاء بوضوح علي السطح الأزرق الغامق ، مما يحقق عمق بصري . حيث تعد التحفة نموذجا مميزا لتكامل الوظيفة الجمالية حيث يظهر الاستخدام الواضح للكلمات الزخرفية والنقوش النباتية الهندسية ضمن بناء بصري دقيق . فالطبق ، وإن بدا في ظاهره للعرض ، يحمل وظيفة رمزية تعكس القيم الثقافية والدينية من خلال العبارات المكتوبة التي تمثلت في عبارة فلسفية صوفية حيث شاعت كتابة العبارات الصوفية في العصر العثماني سواء علي التحف التطبيقية أو العمارة .

2- اللوحة رقم (2) ورد بها اللون الأزرق نفذ به جميع الزخارف بينما اللون الأبيض يشكل الأرضية كما نفذت به الكلمات ، فنجد اللون الأزرق الغالب علي

¹ - الربيعي 2010، ص 11 .



زخارف المشكاة بقوة علي الخلفية البيضاء يوضح التباين ثنائي اللون . تمثل التحفة تمازجاً فنياً لافتاً بين الوظيفة العملية والزينة البصرية . فن حيث الغرض الوظيفي صممت هذه القطعة للعرض كتحف زخرفية . وقد أستخدم الخط العربي كعنصر زخرفي بحت .

3- اللوحة رقم (3) نفذت باللونين الأزرق الفاتح والأبيض مثل المشكاة السابقة لكن نجد هنا اللون الأبيض الغالب علي تخلفية ولون للكتابات أكثر من المشكاة السابقة مما يضفي طابع بصري هادئ . تعكس التحفة مزيجاً فنياً وروحياً مع وظائفها الجمالية والرمزية ، إذ لم تكن مجرد هذه المشكاة مجرد أدوات وظيفية ، بل أدت دور تعبير رمزي من خلال الكتابات والنقوش ، والتأثير البصري الذي يخلقه التباين اللوني .

4- اللوحة رقم (4) نجد بها اللون الأزرق الغامق وهو من الألوان الباردة وهو المسيطر حيث نفذت به الزخارف كما أنه أيضاً وجد في الأشرطة تخلفية للنقوش الكتابية التي نفذت باللون الأبيض ، نفذ اللون الأبيض الناصع علي البدن والرقبة كلون خلفي لابرز الخطوط والزخارف . فنجد التباين بين اللونين الأزرق والأبيض قوي جدا . حيث يبرز التباين اللوني جمال النقوش والكتابات ويجعلها أكثر وضوحاً وجاذبية بصرية .

5 - لوحة رقم (5) نفذت الألوان بهذه المشكاة بشكل رائع حيث نفذ اللون الأزرق الغامق بها تخلفية للكتابات التي نفذت باللون الأبيض الناصع التي نفذت علي جميع أجزاء المشكاة بخط كبير يملأ بدن ورقبة المشكاة مع وجود ألوان أخرى في الزخارف البسيط و باللون الأحمر الطماطي واللون الأزرق اللبني ، وهذا التناغم بين الألوان خلق تباين لوني رائع حيث أبرز الكتابات والنقوش عليها .



- 6 - لوحة رقم (6) نجد بها لونين فقط الأزرق تكلفية والأبيض نفذت بها الزخارف الكتبية بكامل أجزاء المشكاة وهو ما أعطي جذب بصري رائع للمشكاة حيث الاختلاف الواضح بين اللون الأزرق الداكن للخلفية واللون الأبيض للنصوص الكتبية أعطي تباين لوني عالي أبرز الخط وجعله بارزاً وواضحاً .
- 7 - لوحة رقم (7) نفذت الكتابات التي ملئت كامل أجزاء المشكاة باللون الأزرق الغامق علي مهاد من الزخارف النباتية الرقيقة باللون الأزرق اللبني علي خلفية بيضاء مما أحدث تدرج لوني وقد أعطي هذا التدرج اللوني توجه بصري رائع للمشكاة .
- 8 - اللوحة رقم (8) نفذ باللوح الألوان " الأزرق الفاتح والغامق ، الأخضر ، الأبيض " حيث تظهر درجات مختلفة من اللون الأزرق حيث الأزرق الغامق علي الحواف والفاتح في خلفية اللوح ، كما نجد اللون الأبيض كلون للزخارف النباتية علي خلفية خضراء وإيضاً كتبت به الزخارف الكتبية مما يخلق تباين عالي مع الخلفية الزرقاء الغامقة .
- النتائج
- 1 - قدمت الدراسة وصف لكتابات لتسع من التحف الخزفية العثمانية من حيث الشكل .
- 2 - تحليل مضمون الكتابات الموجودة علي التحف الخزفية الموجودة بمتاحف مختلفة .
- 3 - تناولت الدراسة دور الألوان وتأثيره كعامل جذب بصري ، حيث تعد من أقوى العناصر البصرية المؤثرة في إدراك النقش الكتابي .



- 4 - بينت الدراسة تحليل دور الألوان كعامل جذب بصري في النقوش الكتابية حيث تساعد في إبراز النص وتوجيه النظر إليه .
- 5 - قدمت الدراسة النقوش الكتابية علي نماذج من التحف الخزفية العثمانية حيث نجد معظم العبارات مكتوبة بخطوط جميلة باللون الأزرق علي خلفية بيضاء أو العكس وهذا التباين اللوني يبرز النقش ويجعله محط الأنظار .
- 6 - أوضحت الدراسة شرح للألوان العثمانية التي تتميز بها الحرف العثماني وخصوصاً اللون الأزرق .
- 7 - أثبتت الدراسة أنا الألوان في النقوش الكتابية علي الخزف العثماني ليست عنصر زخرفي فحسب ، بل عنصر بنائي يبرز الخط ويحدده بحيث يحدد النقش مما يخلق تباين بصري قوي يجب الانتباه للنص .

المصادر

القرآن الكريم

- أبي العباس أحمد بن علي القلقشندي ت (821 هـ) , (1914) ،صبح الأعشا في صناعة الإنشا، 14 جزءًا ،القاهرة ،المطبعة الأميرية .
- أبي جعفر محمد بن جرير الطبري ت 310 هـ , (2001) ،تفسير الطبري جامع البيان عن عن تأويل آي القرآن ،تحقيق (عبد الله ابن عبد المحسن التركي) ، 25، جزء ،الطبعة الأولى، القاهرة ،دار هجر للطباعة والنشر والأعلان
- أبو زكريا محي الدين النووي ت 676 هـ , (2009) ،الأربعون النووية ،تحقيق (أنور بن أبي بكر الشنخي) ،الطبعة الأولى ،جدة ،دار المنهاج .



إسماعيل بن محمد الجراحي العجلوني ت 1162 هـ (2000) ، كشف الألباس ومزيل الألباس عما أشتهر من الأحاديث علي السنة الناس ، ، تحقيق (يوسف بن محمود بن الحاج أحمد) ، ج 2 ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، مكتبة العلم الحديثة .
الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي ت 774 هـ ، (1999) ، تحقيق (سامي بن محمد السلامة ، 8 أجزاء ، ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار طيبة للنشر والتوزيع .

الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد الطبراني ، ت 360 هـ (2008) ، الدعاء ، تحقيق (محمد سعيد بن محمد حسن البخاري) ، الطبعة الأولى ، الرياض ، مكتبة الرشد .

المراجع العربية

إبراهيم جمعة (1969) ، دراسة في تطور الكتابات الكوفية علي الأجرار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة (مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي) ، القاهرة ، دار الفكر العربي .

إدهام محمد حنش (2008) ، الخط العربي وحدود المصطلح الفني ، الطبعة الأولى الكويت ، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية .

حسن الباشا (1989) ، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، الدار الفنية للنشر والتوزيع .

حنان عبد الفتاح مطاوع (2010) ، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر .

ربيع حامد خليفة (2007) ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق .



سعاد ماهر (1977) ،الخزف التركي ،القاهرة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية
والمدرسية والوسائل التعليمية .

شوقي ضيف ،جمال مراد وآخرون (2004) ،المعجم الوسيط ، الطبعة الرابعة
،القاهرة ،مكتبة الشروق الدولية .

عادل الألوسي (2008) ،الخط العربي نشأته وتطوره ،القاهرة،مكتبة الدار
العربية للكتاب.

عاصم رزق (2000) ،معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ،الطبعة
الأولى ،القاهرة ،مكتبة مدبولي .

محمود شكري الجبوري (1998) ،الخط العربي والزخرفة الإسلامية " قيم
ومفاهيم " ، دار الامل للنشر والتوزيع.

محمود عباس حمودة (2000) ،تطور الكتابة الخطية العربية (دراسة لأنواع
الخطوط ومجالات استخدامها)،الطبعة الأولى ،القاهرة ،دار نهضة الشرق .

يحيى وهيب الجبوري (1994) ،الخط والكتابة في الحضارة العربية ،الطبعة
الأولى ،بيروت ،دار الغرب الإسلامي .

وليد سيد حسنين (2015) ،فن الخط العربي في المدرسة العثمانية ،القاهرة
،الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الرسائل العلمية

السيد سعيد أبو شنب (2007) ،دراسة للنقوش الكتابية علي العمارة والفنون
الزخرفية في العصر الأيوبي في مصر (دراسة أثرية فنية) ،رسالة ماجستير ،قسم
الآثار الإسلامية ،كلية الآثار ،جامعة القاهرة .



آيات منصور الهادي ،الكتابات علي التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات في العصر العثماني " دراسة فنية مقارنة " ،جامعة أسيوط ، كلية الآداب ، قسم الآثار ،شعبة الآثار الإسلامية ،2021 .

جيهان فوزي أحمد عبد الرازق (2001) ،الدلالات الرمزية للون وأهميتها الوظيفية في التصميمات الزخرفية المعاصرة ،رسالة دكتوراه ،تخصص تصميم ،قسم التصميمات الزخرفية ، كلية التربية الفنية جامعة حلوان .
عبد الله أحمد عبد الله أحمد علي (2019) ،النقوش الكتابية علي الآثار المعمارية في القاهرة في عهد أسرة قلاوون (678 - 784 هـ / 1279 - 1382 م) " دراسة أثرية بصرية " ،رسالة ماجستير ،قسم الآثار الإسلامية ، كلية الآثار جامعة سوهاج .

محمد شمس الدين طلعت الكاشف (2000) ،الخداع البصري كمدخل لتحقيق أبعاد جمالية جديدة للمشغولة الخشبية ،(دكتوراه ،قسم الأشغال الفنية والتراث الشعبي ، كلية التربية الفنية ،جامعة حلوان .
هند علي علي (2012) ،الزخارف النباتية علي الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني ،(رسالة ماجستير ، كلية الآثار جامعة القاهرة)
رابعاً:- الدوريات

إيناس أحمد ضاحي (2023) ،القيم الجمالية والتعبيرية للألوان المتكاملة وتوظيفها في أعمال تصويرية معاصرة ،مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية ،مج 4 ،ع 2 .
رحاب محمد النحاس (2016) ،القيم الجمالية للون الأزرق السائد علي التحف الخزفية العثمانية دراسة في التراث والفنون الإسلامية ،مجلة الآداب للعلوم الاجتماعية جامعة الملك قابوس ،مج 7 ،ع 3 .



شيماء محمد عبد الرافع شرف الدين (2017) ،الكتابات العربية الزخرفية علي المشكاوات الخزفية بأزنيك (القرن العاشر - الحادي عشر الهجري / السادس عشر - السابع عشر الميلادي) ،مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية ،ع 71 ،ج 1 ،السعودية .

عباس جاسم الربيعي (2010) ،التباين اللوني ودوره في أظهر حركة الفن البصري ،مجلة نابو للبحوث والدراسات ،ع 5.

محمد محمد مرسي علي (2023) ،الكتابات المنفذة علي نماذج منتقاة من علب المرايا الإيرانية في العصر القاجاري ، مجلة كلية الآثار ،جامعة حلوان ، ع 26.

خامسا:-المراجع الأجنبية

Ekhtiar،M. D.،Soucek،P. P.،Canby،S. R.،& Haidar،N.

N. (2011). *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. Yale University Press.

Arole،Z. (2017). Osmanlı dönemi camilerinde çini kandiller [Tile lamps in Ottoman period mosques]. *Journal of Awareness*، 2 (4)،1-14.

سادساً :- الروابط

<https://islamic.museumnf.org5/7/2025>

www.iznik-art.com21/6/2025

www.britishmuseum.org

<https://exhibitions.museumwnf.org/>

<https://binbaz.org.sa/audios13/7/2025>

<https://islamweb.net/ar/library/content28/6/2025>

- <https://www.alburaq.net/>



Issue No1(2025), pp99-120



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

العنوان

طوائف الكهنة في مصر القديمة بين التصنيف والدور الوظيفي

علا عبد الحليم

وزارة السياحة

humanremanis@gmail.com

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تقديم دراسة معمقة لطوائف الكهنة في مصر القديمة، مع التركيز على التصنيف الهرمي والأدوار الوظيفية المتعددة التي قاموا بها، بالإضافة إلى تأثيرهم البارز على الحياة الدينية والسياسية. وقد اعتمدت هذه الدراسة على التحليل التاريخي الدقيق للنقوش والمخطوطات الأثرية، إلى جانب المنهج المقارن الذي يتبع التطور الزمني لدور الكهنة منذ عصر الأسرات المبكرة وصولاً إلى العصر المتأخر. توصل البحث إلى نتائج مهمة تفيد بأن الكهنة لم يكونوا مجرد مجموعة من الخدام الدينيين، بل شكّلوا نظاماً معقداً ومتطوراً يعكس البنية الاجتماعية والدينية للدولة. لقد تطور دورهم بشكل ملحوظ عبر العصور، من مجرد أداء خدمة دينية بسيطة إلى بناء مؤسسة قوية أصبحت في بعض الأحيان تنافس سلطة الملك نفسه. كما أظهرت الدراسة أن الطقوس اليومية لتمثال المعبود كانت محور النشاط الكهنوتي، وهي تمثل جوهر مهامهم الدينية. وإلى جانب هذه الطقوس، كان للكهنة أدوار حيوية أخرى في الإدارة، والقضاء، والعلم. كانوا بمثابة حلقة وصل بين العالم الدنيوي والعالم الإلهي، ويؤدون مهاماً تتجاوز الجانب الديني لتشمل تنظيم المجتمع والحياة العامة. تعد هذه الدراسة مساهمة قيمة في فهم التنظيم الديني وآثاره العميقة على تطور الحضارة المصرية القديمة واستمرارها.

الكلمات الدالة: كهنة المصريون - التصنيف الكهنوت - الطقوس الدينية - المعبودات المصرية -
الهرمية الدينية

Priestly Orders in Ancient Egypt between Classification and Functional Role

Abstract:

This research examines the priestly orders in ancient Egypt, focusing on their hierarchical classification and functional roles, along with their impact on religious and political life. The study relies on historical analysis of archaeological inscriptions and manuscripts, alongside a comparative study of the temporal evolution of the priests' role from the Early Dynastic Period to the Late Period. The study found that priests formed

a complex and developed system reflecting the social and religious structure of the state, with their role evolving from simple religious service to a powerful institution that rivaled the authority of the king. The research also showed that daily rituals for the deity's statue were a primary activity for priests, alongside their roles in administration, judiciary, and science. This study contributes to understanding religious organization and its effects on ancient Egyptian civilization.

Keywords: Egyptian Priests -Priestly Classification -Religious Rituals -Egyptian Deities-Religious Hierarchy

مقدمة

كان لتأثير الدين في مصر القديمة تأثيراً كبيراً وبعيد المدى على كل جانب من جوانب الحياة اليومية، وقد عاش الكهنة في مصر القديمة حياة واجب مقدس مكرسين لآلهتهم فقط. وكان واجب الكهنة الوحيد هو رعاية إله معبده على عكس كهنة معظم الديانات الأخرى. وكان بوسع الرجال والنساء على حد سواء الانضمام إلى رجال الدين. وبذلك كانوا يتلقون نفس الأجر ويقومون بنفس الواجبات. وكانت النساء تميل إلى خدمة الآلهة الإناث والرجال إلى خدمة الآلهة الذكور، ولكن هذه لم تكن قاعدة ثابتة. وعلى سبيل المثال كان عابدو سركت⁽¹⁾ أطباء من الذكور والإناث.

كان الكهنوت والعبادة هو وجود الكائنات الإلهية، وكانت الكائنات الإلهية عبارة عن ذكور وإناث (آلهة وإلهات)، وكذلك أولئك الذين قاموا بعبادتهم (الكهنة والكاهنات). من الواضح أن المصريين اعتقدوا أنه يتعين عليهم التصالح مع عالم الآلهة. وكان هدف العبادة هو الاتصال بالآلهة لإرضائهم وإرضائهم وتكريمهم واسترضائهم إذا لزم الأمر. والمصطلح المصري الذي يترجم الآن

¹ (المعبودة سركت: كانت سركت تعرف أيضاً باسم سلكت إلهة الخصوبة والطبيعة والحيوانات والطب والسحر والشفاء من اللسعات السامة في الديانة المصرية القديمة، كانت في الأصل تأليها للعقرب. وفي الفن المصري القديم كانت تصوّر سركت على شكل عقرب وهو رمز تم إيجاده في فترات مبكرة جداً من الحضارة المصرية مثل عصر ما قبل الأسرات، كما كانت تمثل كامراً مع عقرب على رأسها، وعلى الرغم من أن سركت ليس لها أية معابد خاصة بها، لكن كان لها عدد لا بأس به من الكهنة في العديد من التجمعات والمدن.

إلى "الكاهن" يعني في الواقع "خادم الله". هذا كان يحمل اللقب رجل كان واجبه الرئيسي هو التصرف نيابة عن الملك (ابن الله) في الهيكل لأداء الطقوس لتحقيق هدف الإله.⁽¹⁾

ولم تكن هناك طبقة من الكهنة المحترفين المتفرغين طوال فترة طويلة من تاريخ مصر القديمة، وكان الملك يشغل منصب رئيس الكهنة الأعظم في مصر لجميع الطوائف الإلهية، وهو الشخص الوحيد الذي يُصور وهو يمارس أنشطة عبادة في المعابد حتى عصر الدولة الحديثة كان معظم الكهنة يخدمون بدوام جزئي مع استمرارهم في شغل مناصب إدارية أخرى في الدولة أو الحكومة المحلية. وكانت الخدمة الكهنوتية مرموقة لأن ممارس الواجبات العبادية كان يؤدي دوراً ملكياً في جوهره، حيث كان بمثابة حلقة وصل بين البشرية والآلهة، حيث كان الكهنة المناوبون يتلقون جزءاً من القرابين المقدمة للآلهة والملوك المتوفين الذين خدموا في طوائفهم. ومع ذلك لا يوجد دليل قاطع يُذكر بشأن مؤهلات الكهنوت فقد نسب المصريون جميع التعيينات الكهنوتية إلى الملك نفسه، وفي عصر الدولة الحديثة عندما رُمم توت عنخ آمون المعابد بعد عصر العمارنة صرح بأنه اختار أبناء كبار الشخصيات ككهنة وبحلول أواخر العصر ورثت العديد من الألقاب الكهنوتية.⁽²⁾

وقد تأسس الكهنوت بالفعل في فترة الأسرات المبكرة وخضع لتطور سريع خلال عصر الدولة القديمة، وكان للكهنة المصريين تسلسل هرمي، وكانت الواجبات التي يؤديونها تعتمد على مكانهم في هذا التسلسل الهرمي فكلما ارتفعوا زادت روعة الواجبات وكلما انخفضوا زادت الأعمال الشاقة التي يؤديونها.⁽³⁾

¹⁾ David, Rosalie, Handbook to Life in Ancient Egypt, USA, 2001, pp.158-159.

²⁾ Doxey.D, «Priesthood» in "the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III", UK, 2001, p.68.

³⁾ Shaw, Ian, The Oxford History of Ancient Egypt, UK, 2000,

طبيعة الكهانة ومفهومها

وقد شهدت الدولة القديمة بناء نظام روحي وديني متماسك أصبح المتن الاساسي للدين المصري، ولم تشهد الدولة الوسطى والحديثة إلا تغيرات طفيفة أضيفت لاحقاً عليه. وأصبح الإله رع⁽¹⁾ هو الإله القومي المصري دالاً على الشمس في صيغة رسمية وكهنوتية عالية. أما الإله حورس فقد ارتبط بالعبادة الشعبية التي كان يمثلها ابوه أوزوريس كإله خصب من جهة، وبالعبادة الرسمية التي كان رع يُعبر عنها شمسياً كإله حاكم. وكانت عبادة الشمس طاغية في الدولة القديمة. ولم يشأ كهنة العبادات الأخرى أن تتخلف معبوداتهم عن إله الشمس وادعوا إنما هي صور له ليكون لها نصيب من جاهه وسلطانه.⁽²⁾

وقد برز الكهنوت خلال عصر الدولة الحديثة كهنة متفرغة وخلال النصف الأول من الأسرة الثامنة عشرة استبدل اللقب القديم لرئيس الكهنة بلقب جديد وهو "النبى الأول". في البداية كان هذا المنصب الجديد المتفرغ حكراً على أفراد العائلة المالكة، ولكن سرعان ما انتقل إلى مسؤولين آخرين يُعينهم الملك مباشرة. تمتع النبى الأول بسلطة واسعة في الطوائف الإلهية الرئيسية وخاصة طوائف آمون في طيبة وكانت زوجته عادةً قائدة لموسيقى وراقصي المعابد⁽³⁾. ومن بين أفضل الأدلة المحفوظة على تنظيم الكهنوت خلال عصر الدولة القديمة أرشيفات معابد العبادة الملكية لملك الأسرة الخامسة، نفر إر كارع كاكي، في أبو صير. ووفقاً لروايات المعبد المسجلة بعناية، كان الكهنة وموظفو المعبد الآخرون يعملون بالتناوب، حيث يخدمون بدوام كامل في المعبد لمدة شهر واحد كل خمسة أشهر. وكان بعض الموظفين يعملون في مباني المعبد بوظائف

(1) الإله رع: Ra هو إله الشمس لدى المصريين القدماء، وقد كان رع إلهاً رئيساً في الدين المصري القديم في عصر الأسرة الخامسة، وكان يرمز إليه بقرص الشمس وقت الظهيرة، وفي عصور لاحقة في تاريخ الأسر المصرية الحاكمة ضم رع إلى الإله حورس ليصير اسمه رع حوراختى، وقد كان يعتقد أن رع حوراختى هو الإله الحاكم في كل الأنحاء وقد اتصلت صورة رع المتحد بحورس الجديدة بالصقر الذي يرمز لحورس، وكان يعتقد أن رع هو من خلق كل أشكال الحياة، وهو الذى أوجد كلاً منها عن طريق استدعائها بأسمائها السرية.

(2) خزعل الماجدي، الدين المصري، دار الشروق، عمان، 1998، ص 29-30.

(3) Doxey.D, «Priesthood», in "the Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III", UK, 2001, p.71.

أخرى خلال بقية العام. وكان الكهنة المناوبون يُنظمون في مجموعات عمل، أو "مجموعات". وكانت كل مجموعة تُقسم بدورها إلى مجموعتين فرعيتين، يرأس كل منهما مفتش. أما تاريخ العلاقات بين عظيم الكهنة والملك فتبدو في ثلاث مراحل.

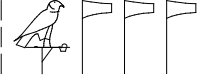
● المرحلة الأولى: حقبة عظماء الكهنة الذين سبقوا الكاهن الملك حريحور⁽¹⁾ ففي أيام حتشبسوت وتحتمس الثالث كان عظماء الكهنة أوفى الأصدقاء للملك والسند المتين للعرش. كانت عملية إصلاح اخناتون محاولة ردّة فعل عنيفة ضد الكهنة. واستفاد كهنة نهاية عصر الأسرة التاسعة عشرة من ضعف السلطة لتقوية مركزهم.

● المرحلة الثانية: حقبة الأمراء الكهنة في خط حريحور الذي استطاع في نهاية الأسرة العشرين أن يرتفع إلى السلطة العليا ويعلن نفسه ملكاً وحلّ مسألة التوتر بين الملك والكهنوت فكلف ابنه بالمهمة الكهنوتية.

● المرحلة الثالثة: هي حقبة عابدات آمون الالهيات تدشّنت في القرن الثامن حين ألغى اوسركون الثالث⁽²⁾ رئاسة الكهنوت كعنصر هام في الحياة السياسية في طيبة وجعل على رأس كهنة آمون الزوجات الالهيات والعابدات الالهيات.

⁽¹⁾ حريحور: كان ضابطاً في الجيش في مصر القديمة وكبير كهنة آمون في طيبة في عهد الفرعون رمسيس الحادي عشر ثم توج ملكاً على مصر العليا في الجزء الأول من القرن الحادي عشر ق.م، كان منبث حريحور غامضاً فاسمه كان مصري ولكن العديد من أبنائه يحملون أسماء ليبية مما يوحي بأنه قد انحدر من نسل أحد هؤلاء المستعمرين أو الغزاة المتمصرين حديثاً والذين أصبحوا بعد ذلك يمثلون أرقى طبقات الرتب العسكرية. وقد كان أحد الوزيرين المقيمين في مصر العليا لتوجيه الأعمال الإدارية والضرائبية والقضائية، كما كان نائب الملك بالنوبة يقوم بقيادة فرق الجيش وتحصيل الضرائب واستغلال مناجم الذهب، كما كان كبير كهنة آمون المهيم على مستخدمي وأملاك هذا الإله

⁽²⁾ أوسركون الثالث: كان ملك مصر في القرن الثامن قبل الميلاد من ملوك الأسرة المصرية الثالثة والعشرين، ورئيس كهنة آمون اوسركون، وهو نجل تاكيلوت الثاني. تولى العرش بعد بيدوباست الأول أو شيشنق السادس. وقد اقترح علماء المصريات المختلفة التي قد تكون من جميع أنحاء منتصف 790 قبل الميلاد إلى وقت متأخر من 787 قبل الميلاد ابنه تاكيلوت الثالث وفقاً لنص الكرنك رقم 13.

والكهانة تعنى التدين والورع، والإنخراط والإنسجام في عباد الآلهة  nTrw مع
 ما يرافقها من مظاهر خارجية لتلك العبادة، والتمسك بالمثل العليا الروحانية التي يهبها الإله  nTr

الإله للصالحين، وتكريس النفس الذات لخدمة المعبودات فقط، والإستغناء عن الكثير من الأمور
 الدنيوية من أجل التفرغ للعبادة وإقامة الطقوس التي يتطلبها الإله داخل حرم المعبد انخاص به.
 كما تشير كلمة  Hmw-nTr والتي تعنى كهنة أو خدم الإله إلى العاملين الذين كانوا
 ملحقين بأحد المعابد لكي يؤدوا فيها مهاماً عديدة فهم خدمة الإله المقيم في أحد المعابد في صورة
 تمثال.⁽¹⁾

وكان مفهوم الكهانة في مصر القديمة له اثره البالغ في توزيع التصنيف والدور الوظيفي أيضاً،
 حيث كان مفهومها يعنى التدين والورع، والإنخراط في عبادة الآلهة وما يرافقها من مظاهر خارجية
 لتلك العبادة. ومن المعروف أن العبادات في مصر كانت تُقام في أى معبد بإسم الملك الذي كان
 مسؤولاً عن اقامة العبادات، فضلاً عن دوره السياسى والإدارى والتشريعى، وهكذا كانت
 واجبات الملك الدينية كثيرة، ومن ثم فهو الكاهن الاول لكل إله وبالتالي فقد كان عليه أن يقوم
 بالطقوس الواجبة نحو الآلهة، ووجود الآلهة هو الدافع المحرك في هذا العالم⁽²⁾، ومن الأدلة أيضاً

¹ (جونيفيف هونسون ودومينييك فالبييل، الدولة والمؤسسات فى مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان،
 ترجمة: فؤاد الدهان، دار الفكر، القاهرة، 1995، ص308.

² (دعاء مسامر عبدالحفيظ، تصوير الكهنة فى مصر فى العصرين البطلمى والرومانى (دراسة أثرية تحليلية
 مقارنة)، وزارة السياحة والآثار، مصر، دون تاريخ، ص8.

على وجود الكهانة في مصر القديمة أن القصر الملكي^(١) والهرم ومعبد الشمس^(٢) كانت هي الأماكن المقدسة الرئيسية التي كانت تقام فيها الشعائر الدينية فقد كانت تقام في القصر للملك الحاكم وفي الهرم للملك المتوفى وفي معبد الشمس للإله رع الذي كان يعتبر أب لكل الملوك على أن توحيد الملك مع إله الشمس أيضاً جعله مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالشعائر التي كانت تقام من أجل تاسوع^(٣) معبد ايونو.^(٤)

وكان الملك بصفته الكاهن الأكبر لمصر والوسيط بين الشعب وأهتهم يختار كبار الكهنة لما لهذا المنصب من سلطة سياسية ودينية في آن واحد. وقد تأسست طبقة رجال الدين فعلياً في عصر الأسرات المبكرة في مصر القديمة، ولكنها تطورت في عصر الدولة القديمة في الوقت نفسه الذي كان يتم فيه بناء المجموعات الجنائزية الكبرى في الجيزة وسقارة. وكان رجال الدين على مدار تاريخ مصر يؤدون دوراً حيوياً في الحفاظ على المعتقد الديني والتقاليد، وفي الوقت نفسه كانوا

^١ (القصور الملكية في مصر القديمة: لقد انتشرت القصور الملكية في كافة أنحاء مصر، وربما أن الكثير من الملوك كانوا يحتفظون بالقصور التي توارثونها عن أجدادهم وأسلافهم، ويعملون على إصلاحها أو توسيعها، ولكنهم كانوا يقيمون قصوراً أخرى وفقاً لذوقهم الخاص، أو لأى دواعى أخرى. ولأن هذه القصور الدنيوية كانت تبنى على وجه السرعة بقوالب الطوب والخشب فإنها لم تصمد أمام مرور القرون وتعاقبها. ولذا، فإن الاكتشافات الأثرية، لم تقدم لنا سوى قدراً يسيراً من عناصر ذاك المعمار الملكى العريق، ولا توجد أية معلومات عن قصور الدولة القديمة. ينظر:- راشيه، جى، الموسوعة الشاملة للحضارة الفرعونية، ترجمة: فاطمه عبدالله محمد، مراجعة: محمود ماهر طه.

^٢ (معابد الشمس المصرية: أقيمت هذه المعابد في عصر الدولة القديمة، وهي تتكون من معظم المعابد التي بناها ستة أو سبعة من ملوك الأسرة الخامسة تم بناء معابد الشمس في عهد الأسرة الخامسة في منطقتين هما أبو غراب وأبو صير. وقد تكون على غرار معبد الشمس في مدينة أون، يُعتقد أنه تم بناء ستة أو سبعة معابد لكن لم يتم اكتشاف سوى اثنتين منها: معبد أوسركاف ومعبد نى أوسر رع الملوك الستة مرتبطة بوجود معابد الشمس التي بنيت في عهدهم وهم: أوسر كاف وساحورع ونفر إر كا رع ونفر ف رع ونفر ف رع نيو سي رع ومنكاو حور كايو^[٤]جد كا رع الملك الثامن من الأسرة الخامسة أوقف فجأة بناء معابد الشمس.

^٣ (التاسوع المقدس أو تاسوع هليوبوليس: هو مجموعة من كبار وآباء المعابد المصرية القديمة، وهم أقدمهم وأشهرهم. وتدور حولهم الأساطير المصرية القديمة التي تتحدث عن بدء الخلق والصراع بين الخير والشر، ولا يعنى التاسوع المقدس أنه يشمل تسعة آلهة فهناك عدة أشكال للتاسوع المقدس يتراوح عدد أفراد بعضها السبعة آلهة ويزيد في أشكال أخرى عن العشرة آلهة.

(سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثانى، ص10.4

يتحدون باستمرار سلطة الملك عن طريق جمع الثروة والسلطة التي كانت تنافس في بعض الأحيان سلطة التاج.⁽¹⁾

وكثيراً ما كان الملك مصوراً في النقوش والمناظر وهو يقوم أيضاً بالشعائر وطقوس التقدمة للمعبودات والأرباب⁽²⁾ داخل المعبد، وقد نزل الملك عن هذه الإمامة لمتخصصين إنتدبهم بدلاً منه، أو كان يُنيب عنه أولاده أو أحد الأمراء من أسرته أو أحد خلفاءه من رجال البلاط وهم بمثابة نواب الفرعون وتمثل هذه النيابة في منصب كبير الكهنة.⁽³⁾

ويُعرف سيرج سونيرون الكاهن المصري بأنه كل رجل يمتلك طهارة جسدية أو يضع نفسه في مكان الطهارة والنقاء المطلوب بغية الدخول إلى المكان المقدس أو الإقتراب منه، أو لمس أى جسم أو طعام مخصص للإله.⁽⁴⁾

ولقد كان منصب الكهنة في مصر القديمة من المناصب المرموقة لاسيما خلال عصر الدولة القديمة، حيث كان موضع احترام وتبجيل من كل من الحكام والشعب، وذلك باعتباره ممثل المعبود والقائم على خدمته، كما كان الكهنة لا يلتزمون فقط بمنصبهم الكهنوتي، بل تقلدوا مناصب أخرى بجانب دورهم الديني، فقد انخرطوا أيضاً في مجالات الطب والهندسة والفلك والأدب. ولقد كان للكهنة أدوار وألقاب في مصر القديمة، وكان كذلك يقع على كاهله عبيء المسؤولية لقيامه بواجبات نحو نفسه ونحو المعبود الذي يختص بخدمته وإقامة ممارساته الكهنوتية، فقد كان هناك درجة من التطهر والنقاء وآداء الطقوس المتعددة واستقبال القرابين من أجل المعبود، ولقد تعددت طبقات

¹ (مارك، جوشوا، رجال الدين والكهنة والكاهنات في مصر القديمة، ترجمة: محمود اسماعيل، نُشر في

2017/3/7 على الموقع التالي: <https://www.worldhistory.org/trans/ar/2-1026>

² (صيغة القرابين المصرية القديمة التي يشار إليها عموماً باسم صيغة حنوب دي نسو من قبل علماء المصريات كانت تُكتب في مصر القديمة كقرابين للمتوفى، ويُعتقد أن صيغة القرابين هدفها السماح للمتوفى بالمشاركة في القرابين المقدمة للآلهة الرئيسية باسم الملك، أو في القرابين المقدمة مباشرة إلى المتوفى من قبل أفراد الأسرة، وكل الصيغ التي كانت تقدم في مصر القديمة تشترك في نفس البنية الأساسية، ولكن هناك قدراً كبيراً من التنوع في الآلهة والقرابين المقدمة وكذلك في النعوت والألقاب المستخدمة.

³ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، ص5-6.

⁴ (خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص142.

الكهنة وطوائفهم خلال عصر الدولة القديمة، فلم تكن الحياة الكهنوتية مجرد هيئة أو حالة روحية بل كانت حياة تستطيع غرس المثل الروحية السامية التي يهبها المعبود للصالحين الورعين فضلاً عن اضمحاء السعادة والأمن والإستقرار لمن يمارسون الممارسات الطقسية والشعائر الدينية.⁽¹⁾

والكهنة في الأصل فئة من سكان المدن في العصور القديمة، ولم يكونوا منفصلين عن الشعب بصورة قاطعة لكن في الدولة الحديثة وما بعدها أصبح الكهنة طبقة معينة، وكلما إزداد عددهم في المعابد الكبيرة إزداد شعورهم بأنهم طبقة خاصة مثلها حدث خلال فترة الدولة الحديثة.

وقد لعب الكهنوت دوراً خاصاً في تعميق الإيمان بالآلهة لدى المصريين القدماء وفي قدرتها الخارقة على فعل أى شيء فقد كانوا يقومون بأداء الطقوس والتراويل التي يبتهلون بها إلى كل إله، وبما ينشدونه حولها من أدعية لها تأثير قوى داخل كل نفس⁽²⁾، وقد أوكل الملك للكهنة القيام بأعبائه الخاصة بالخدمة اليومية، وتميز نشاطهم برعاية الآلهة وعبادتها وكل ما يتصل بهذه العبادة خارج المعبد.⁽³⁾

وكانت مهنة الكهنة تُداول عن طريق رحلة طويلة من العمل والدراسة والإلتحاق بالمعبد منذ الصغر إلى أن يترقى إما بمجهوده أو بعلاقاته، واستمر ذلك الأمر حتى عصر الدولة الحديثة، وكان لا يلتحق الإبن الكاهن في البداية بالخدمة، ولكن يخرج من مدرسة المعبد على منصبه المعد له.⁽⁴⁾ فالكهنوت المصرى كانت وظيفة مدنية مُباحة إلى أبعد الحدود إلى الحد الذي جعل منه مرآة تعكس كل مظاهر المجتمع الطيب والسيء، ومن ناحية أخرى فإن الكهنة لم يكونوا أصحاب رسالات إلهية لمن يتبعونهم من الأتقياء، بل كانوا مجرد منفذين لطقوس دينية يومية كانت تتم

¹ (سونيرون، سيرج، كهان مصر القديمة، ترجمة: زينب الكردي، مراجعة: أحمد بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص39.

² (غادة حسن إبراهيم جبريل، تصوير الماعت على الآثار المصرية في عصر الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2018، ص32.

³ (سونيرون، سيرج، كهان مصر القديمة، ص32.

⁴ (نجاه عصام زكى سالم، الوظائف الكهنوتية في إينو خلال عصر الدولة الحديثة، مجلة بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، العدد 108، 2025، 285.

بعيداً عن عيون الجماهير. وليس من المستطاع الإنكار أن الحياة الكهنوتية قد كانت بالنسبة لكثير من كهان الأقاليم موضوع ضمان لدخل يؤمن حياة صاحبه المادية ولا تقتضيه سوى بعض واجبات معينة ولا تلزمه بأى شئ معنوى.⁽¹⁾

وكانوا يتمتعون بهيبة واحترام من قبل العامة والخاصة والملوك، لم يكن دورهم فى العبادة فقط بل كانوا أيضاً مستشارين للملك، ويرعون كثيراً فى إخضاع سلطان الدين للكثير من التأويل والتعقيد وفى الإحتفاظ بتعاليمهم الدينية، وكانوا أيضاً متبحرين فى العلم والمعرفة.⁽²⁾

وكان لوظائفهم دورها الهام فهم يشاركون فى البناء الدينى للملك الذى يقتضى المحافظة على العالم كما خلقتة الآلهة، وهذا عمل لا يستطيع النهوض به سوى المتخصصين الفنيين. أما فيما عدا ذلك من أعمال الكهان وتفكيرهم فلم يكن فى نظر الدولة شيئاً خطيراً، وكانوا فى مجمل القول أنهم أشخاص عاديون لا يختلفون عن غيرهم فى شئ ولا يتميزون بأنهم من أصل إلهى، وليس عليهم هدى الشعب أو اقناعه. ومهما يكن أمرهم فهم لم يخرجوا عن كونهم مواطنين مأذونين من الملك بأن يحلوا محله فى أداء بعض الطقوس المادية اللازمة للصالح العام.⁽³⁾

وقد كان لاتساع فكر المصري القديم الأثر البالغ فى التوصل لكيفية نشأة الخلق، وكان نتيجة لهذا الفكر الخروج بنظريات الخلق التى ارتبطت بالعواصم الدينية والسياسية الكبرى، لاسيما مدينة إينونو، وكان للتطور السياسى دوراً بارزاً فى إبراز دور الكهنوت وأيضاً فى توجيه دعم إله أو مجاهدة آخر وليس أكثر وضوحاً مما فعله كهنة رع فى إينونو بدمج إلههم رع بأتوم الإله الخالق، وقد نشأت هذه المذاهب مثل: مذهبي إينونو ومنف وغيرهما وتنافس كهنتها فى إثبات قدم نظريتهم وربطها بنشأة الكون، ومن ثم إسباغ هذه المكانة على إلههم ومدينتهم بما يدعم مكانة هذه المدينة ودورها السياسى من ناحية ويضمن الريادة لكهنتها من ناحية أخرى.⁽⁴⁾

¹ (نفس المرجع السابق، ص27.

² (هدى محمد وآخرون، الحياة اليومية فى مصر القديمة، القاهرة، ص19.

³ (سونيرون، سيرج، مرجع سابق، ص39.

⁴ (مهاب درويش، الفكر الدينى فى مصر القديمة، الإسكندرية، دبت، ص26-27.

أما حياة عمل الكاهن ونوعيتها فيمكن الوقوف عليها من خلال إسم الكاهن ووظيفته والألقاب الأخرى التي يحملها فعلى سبيل المثال: رئيس كهنة آمون كان في الوقت عينه يحمل لقب "المدير الأكبر للأشغال"، وكان ذلك يقضى بأن يأخذ على عاتقه أعمال البناء الشاسعة الخاصة بالمعبد، وأن يعمل على ما يكسبه الإله من بهاء في مقصورته. ومن ألقابه أيضاً قائد جيوش المعبود فكان يقود جيوش المعبد ومن أعماله أيضاً رئاسة المالية ولم يقتصر نفوذه على معبد آمون بل كان رئيساً لكهنة مصر كلها، ورئيساً لجميع آلهة الشمال والجنوب. معنى ذلك أن كل كهنة الإله في البلاد كانوا تحت إشرافه وأن في سلطته أكبر سلطة دينية في البلاد.⁽¹⁾

كان الكهنة والكاهنات والمغنون والمغنيات والموسيقيون وغيرهم على مدار اليوم يؤدون العديد من الشعائر المختلفة في المعبد وملحقاته. كانت إحدى السمات الهامة للمعابد هي المؤسسة المعروفة باسم  pr anx بمعنى بيت الحياة، والتي كانت في جزء منها مكتبة وقاعة للكتابة ومركزاً للمؤتمرات ومعهداً للتعليم العالي، كما كانت هناك شعائر لتكريم الآلهة الصغرى المرتبطة بالإله الرئيس للمعبد، ولتكريم الملوك والملكات المتوفين أو غيرهم من الأشخاص ذوي المكانة المرموقة ولضمان الخصوبة والصحة في الأرض. وكان الكهنة يقومون بالوظائف الدينية التي عرفناها وما يرافقها من مظاهر لازماً لتحقيق ذلك. ولم يكونوا يقومون بالوعى الروحي الكبير للمجتمع أو تثبيت قواعد الدين في قلوب الناس، بل كانوا تحديداً موظفين يقومون بأعمال محددة ويختلطون بالناس باعتبارهم أناساً عاديين ولا يعيشون على هامش المجتمع أو في عزلة خاصة.

وكان الكهنة يُنصبون بعدة وسائل ومنها نظام التوريث، وكانوا يفضلون البنين على البنات، والأولاد على الأخوة، والكبار على الصغار، فكان المنصب أحياناً وراثياً في عائلات معينة ما دام الكاهن قد ورث وظيفته الكهنوتية عن أبيه، أو كانت تتم عن طريق الكهنة أنفسهم عندما تكون

¹ (دعاء مسامر عبدالحفيظ، مرجع سابق، ص10).

الوراثة متعثرة ويقومون بالإجماع والإتفاق على اختيار شخص معين للانضمام لهم فيصبح كاهناً بالترشيح ثم المبايعه من جانب الكهنة الآخرين، ودون أن يكون من أسرة الكهنة. (1)

وفي بعض الأحيان أيضاً كان يتم التعيين بمرسوم ملكي فقد كان الملك يقوم بتعيين كبار الكهان في المعابد الكبرى. وكان هناك طريقة أخرى للتعين عن طريق شراء الوظائف، حيث كان الملك يكتفى بشراء وظيفة الكاهن ليستمتع به دون عناء، وقد وجدت إشارات إلى هذا في العصر المتأخر. (2)

ويتضح من ذلك أن الكهنة بوجه عام لم يكونوا طائفة قائمة بذاتها بل كانوا يعينون بطرق مختلفة من بين كبار رجال الدولة ولذلك فهناك بعض الألقاب الكهنوتية مختلطة بالألقاب الأخرى الحكومية. (3)

وقد كانت السلطة التي حظى بها هؤلاء الكهنة لدى الشعب تعتمد في جوهرها على أنهم كانوا يعتبرون حماة للأشياء المقدسة وبهذا لم يكن يسمح لهم بإدخال أى تغيير، وخاصة على المظاهر الشكلية للصلاة وهي التي كان يراها الشعب. وقد ظل الكهنة يحافظون على معتقدات شعبهم طوال آلاف السنين كما حرصوا على الإبقاء على ما وصل إليهم أجدادهم.

وكانت هناك صعوبة في إستخلاص القواعد والشروط للإلتحاق بالوظائف الكهنوتية بالنسبة لكل طبقة من طبقات الكهنة في مصر في مختلف العصور، ويبدو أن البساطة النسبية للفروض الكهنوتية التي ينبغى على الكهنة معرفتها قد فتحت الباب أمام الراغبين في الوظائف الدينية، حيث كانت تقتضيم واجبات معينة ولكنها كانت تهيء لهم مزايا لا يُستهان بها وخاصة في بلد كان الخوف من الغد المجهول يسيطر على معظم الشعب ومن هنا كان التطلع إلى الوظائف الدينية محط الأنظار. (4)

¹ (عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة "الكهنوت والطقوس الدينية"، القاهرة، 2010، ص14-15.

² (نفس المرجع السابق، ص18.

³ (سليم حسن، مصر القديمة، الجزء الثانى، ص13.

⁴ (سيرج سونيرون، مرجع سابق، ص47.

وقد ظل أمر العبادة يعتبر تفويضاً أو إنتداباً ملكياً بصرف النظر عن الحقوق الفعلية التي اكتسبها أسر الكهان من الإلتزام بخدمة معبود معين أعواماً طوال فإن الملك قد كان دائماً من الوجهة العملية الوزير الأوحده للعبادات في مصر كلها وهذا النظام الذي لم تحدد قواعده الأساسية بطريقة سليمة قد خلق خلافات ونزاعات كثيرة، وإن كان على الكاهن أن يقضى فترة في التدريب على طقوس العبادة الصارمة. ومن ثم فقد كانت ممارسة العمل والمران كفيين للوصول بالرجل العادى إلى المستوى المطلوب، وعلى ذلك فهناك صعوبة في الوصول إلى قاعدة ثابتة لكل الكهنوت المصرى في كل العصور بالشرائط التي يفترض توفرها للدخول في نطاق الكهانة.⁽¹⁾

دور الكهنة في خدمة تمثال المعبود

تتميز الخدمة اليومية لتمثال المعبود عن غيرها من الطقوس الدينية بتميزين رئيسيين:-

1- أن الذى يقوم بهذه الخدمة هو الشخص الذى يُسمح له بالدخول إلى قدس الأقداس كان هو الملك نفسه أو الكاهن الذى ينوب عنه وذلك دون غيرهما من أفراد هيئة المعبد. وهذا المعنى هو الذى يعبر عنه الكاهن فى قوله: "إننى الكاهن حم نثر، إن الملك هو الذى أمرنى أن أرى المعبود.

2- أن الطقوس اليومية الخاصة بخدمة تمثال المعبود كانت فى جوهرها المعبودات المختلفة، فهى تؤدى بنفس الأسلوب مع مختلف الأرباب.

ويقول والترامرى أن الطقوس الدينية التى كانت تُقام للمعبود منذ فجر التاريخ فى قدس الأقداس كانت متشابهة مع العصور المتأخرة، والتى يُنظر إليها على أنها الخدمة اليومية للتمثال. وفى عصر الأسرة الثالثة كانت عبادة رع قد بدأت تستقر وتعد تأثيرها على الملك الحاكم الذى لم يعد منذ الأسرة الرابعة هو حورس فقط، ولكن أصبح ابن رب الشمس رع "سارع".⁽²⁾ وكان الكاهن

¹ (محمد بيومى مهران، مصر والشرق الأدنى القديم، مرجع سابق، ص531.

² (ميروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، ص271.

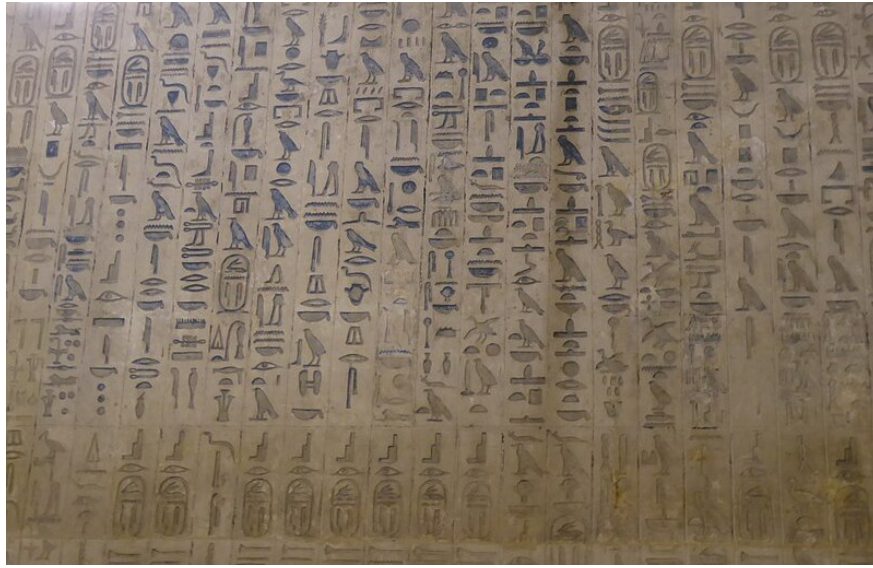
يقوم بتطهير تمثال المعبود، كما كان المعبود رع يتطهر كل صباح في البركة المقدسة⁽¹⁾، وتشير نصوص الأهرام⁽²⁾ أن المعبودين حور⁽³⁾ وحوت⁽⁴⁾ كانا يساعدان رب الشمس في طقوس التطهير وكذلك فإن تقدمه ماعت كل يوم للمعبود كانت مرتبطة أيضاً بالعقيدة الشمسية.

⁽¹⁾ البركة المقدسة: عبارة عن جسم اصطناعي مستطيل الشكل من الماء مع سلالم وصول، والبرك على شكل حدوة حصان أو على شكل حلقة مع جزر اصطناعية. وطورت البحيرات المقدسة الفعلية ذات المخطط الأرضي المستطيل فقط من الإمبراطورية المصرية فصاعداً. وحفرت معظم البحيرات المقدسة بعناية لتصل إلى المياه الجوفية أدناه وتحيط بها البساتين.

⁽²⁾ نصوص الأهرام: هي مجموعة من النصوص الدينية المصرية القديمة ترجع لعصر الدولة القديمة، وهي تعد أقدم النصوص الدينية المعروفة في العالم. ونحتت نصوص الأهرام باللغة المصرية القديمة على جدران الأهرام والتوابيت الحجرية في أهرامات سقارة خلال عصري الأسرتين الخامسة والسادسة. وتاريخ أقدم تلك النصوص يرجع إلى بين عامي 2300-2400 ق.م. وخلافاً لنصوص التوابيت وكتاب الموتى استخدمت نصوص الأهرام للملوك فقط.

⁽³⁾  حورس: وذكر حورس في إحدى الأساطير في مصر القديمة وكان يعتبر رمز الخير والعدل. وقد كان أوزيريس هو أبوه الذي كان إله البعث والحساب عند المصريين القدماء. طبقاً للأسطورة الدينية أن عمه ست الشرير قتل أبوه ووزع أجزائه في أنحاء القطر المصري، أصبح أوزيريس إله الحساب في العالم الآخر، وأصبح حورس ملك الحياة الدنيا. وكل ملك من ملوك مصر كان يحكم بحكمه ممثل حورس، ويستعين بالإله حورس في أعماله وحروبه. ولذلك نجد كل ملوك مصر يتسمون في أحد أسمائهم وكان الملك له عادة 5 ألقاب باسم حورس.

⁽⁴⁾  تحوت إله الحكمة عند المصريين القدماء. أحد أرباب ثامون الأشمونين الكوني. يعتبر من أهم الآلهة المصرية القديمة، ويُصور برأس أبو منجل، ونظيره الأنثوي الإلهة ماعت ولقد كان ضريحه الأساسي في أشمون حيث كان المعبود الأساسي هناك. اعتبر قدماء المصريين أن الإله تحوت هو الذي علمهم الكتابة والحساب (أنظر الحساب عند قدماء المصريين)، وهو يصور دائماً ماسكاً بالقلم ولوح يكتب عليه. له دور أساسي في محكمة الموتى حيث يؤتى بالميت بعد البعث لإجراء عملية وزن قلبه أمام ريشة الحق ماعت.

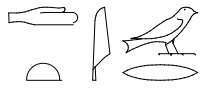


نصوص الأهرام من هرم أوناس بسقارة

وتقسم مظاهر الخدمة اليومية للمعبود إلى قسمين رئيسيين هما:-

- تنظيف تمثال المعبود وتزيينه.
- تقديم وجبة المعبود: وهى من الأمور الهامة التى يقوم بها الكاهن قبل دخول المعبد، وعند وصله إلى المعبد بشعل النار أولاً ثم يملأ مبخرة البخور ومادة مشتعلة، ثم بعد ذلك يتقدم إلى قدس الأقداس، حيث يوجد المعبود طوال الليل. وينزع الكاهن الخاتم الطينى من الباب ثم يدفع المزاليج ويفتح المزاليج ويفتح مصراعى الباب. ثم يظهر التمثال المعبود فيقوم الكاهن بتحية المعبود راکعاً على الأرض أمام تمثاله، وبعد ذلك الصلاة ويقوم فى النهاية بأخذ تمثال المعبود من مقصورته وينزع الملابس القديمة عنه ثم يمسحه بالزيت المقدس.⁽¹⁾

وكان التطهير يتم فى بيت الصباح وهو عبارة عن حجرة صغيرة توجد خارج المعبد ملحقة به، ومن



المرجح أن التطهير فى مصر القديمة بدأ منذ عصور ما قبل التاريخ، حيث ظهر لقب



،(العظيم الخاص بهبة منح الماء) الذى يقوم بعملية التطهير فى
،pr mw

¹ (ميروسلاف تشيرنى، الديانة المصرية القديمة، ص39.

وهو أحد بيوت التطهير الخاصة بالماء⁽¹⁾. ويتم التطهير عادة قبل بدء الطقوس، وكانت تتم في البركة المقدسة، وكان الكاهن يقوم بوضع التاجين الأبيض (تاج الوجه القبلي) والتاج الأحمر (تاج الوجه البحري) فوق رأسه. وكان كاهن الإله وكاهن الملك وهما اللذان يقومان بتطهير الإله والملك.⁽²⁾

ويبدو أن هذه الشعيرة كانت مهمة وضرورية لتؤكد نيابة الكاهن عن الملك في شعائر الخدمة الخاصة لتمثال المعبود. أما التطهر في البركة المقدسة فقد كان مجرد شعيرة للتطهير فقط، ويلتزم بها جميع الكهنة دون تفرقة، وكان التطهر في بيت الصباح كان يحدث فقط في المناسبات، أما في الأيام العادية فكان الكاهن يتطهر في البركة المقدسة وذلك أسوة بزملائه، وذلك لأن طقوس التطهير في بيت الصباح طويلة، وليس من المعقول أن يؤديها الكاهن كل يوم.

وبعد التطهير في قدس الأقداس في بيت الصباح يتجه الكاهن على حجرة القرايين، حيث يتسلم مبخرة من كاهن آخر للقيام بتبخير القرايين التي تم إحضارها إلى هذه الحجرة في الصباح الباكر، وأثناء هذه الشعائر كان الكاهن يردد التراتيل، ومن بين هذه التراتيل:-

" لقد صعدت إليك، وطهورى فوق يدي، ولقد مررت على الربة (تفنوت)⁽³⁾، فطهرتنى (تفنوت)، فأنا كاهن وابن كاهن هذا المعبد". وقد كانت الحركات التي يؤديها الكاهن تعبر بشكل رمزي عن أسطورة حورس فالكاهن يحمل إلى المعبود عين حورس والمزلاج نفسه يرمز إلى أصبع

¹ (رحاب عبالمعظم باظة، التطهر في مصر القديمة: أصل فكرته المقدسة، مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، المجلد 19، العدد الأول، القاهرة، 2018، ص108.

² (نفس المرجع السابق، ص109.

³ (تفنوت هي إحدى الآلهة في مصر القديمة وتنتمي إلى تاسوع هليوبوليس المقدس، وطبقا لأساطير قدماء المصريين أسس هذا التاسوع العالم من ماء ويابسة وسماء وكذلك الخليفة. وكانت تسمى تفنوت أيضا «القطعة النوبية» وأحيانا تسمى «الحقيقة»، وكانت تمثل النار، وكان علماء الآثار يعتقدون سالفًا أنها تمثل الرطوبة، واستقر وصفها على أنها ترمز للنار.

عدوه التقليدي ست لأنه يكون بمثابة عقبة في سبيل إنجاز الخدمة الإلهية فهو الذى يفصل الكاهن عن المعبود المغلق عليه قدس الأقداس.(1)

وعقب الدخول إلى قدس الأقداس يقترب الكاهن من الناووس الذى يوجد فيه تمثال المعبود، بينما تتردد خارج قدس الأقداس أغنية الصباح التى توقظ فيها المعبودات. والأغنية التى تتردد خارج قدس الأقداس هى:- (استيقظى بسلام، استيقظى بسلام، إن يقطتك هادئة).(2)

ويبدأ الملك أو الكاهن معاملة تمثال المعبود معاملة الإنسان الحى فيطهره ويلبسه ويزينه ويمسحه بالزيوت المعطرة، ويقدم له الطعام والشراب. وبعد ذلك يتولى الكاهن إلباس التمثال رداءه، ويقوم بتجميله بالأصباغ وتزويده بشاراته وصولجانه وعصا الحكم والسوط وغيرها، ويصاحب ذلك كله ترانيل مختلفة.(3)

وعندما يزيل الكاهن الدهان السابق من تمثال المعبود يقوم بوضع الدهان الجديد، وأخيرا يضع الكاهن كل الأدوات التى استخدمها فى الطقوس داخل صندوقها، ثم يأخذ المبخرة ويطهر أرجاء الحجرة، ثم يغلق باب الناووس ويخرج من قدس الأقداس.(4)

¹ (سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء السابع "عصر أسرة مرنبتاح ورعمسيس الثالث ولمحة فى تاريخ لوبية"، مؤسسة هنداوى، القاهرة، 2017، ص594.

² (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الثانى، ص41.

³ (سيد توفيق، تاريخ العمارة فى مصر القديمة، ص80.

⁴ (ارمان، الديانة المصرية القديمة، ص196.



الملك سيقى الأول بصفته الكاهن الأول يقوم بطقوس وشعائر الخدمة اليومية والتقدمة أمام
تمثال المعبود داخل قدس الأقداس. تتضمن الشعائر تلاوة بعض التعاويذ والتلاوات
الطقسية وفض أختام قدس الأقداس لتظهر تمثال المعبود وتقديم القرابين له.⁽¹⁾

مقصورة رع حور آختي بمعبد ابيدوس

وكان لكهنة الجنازة دور كبير في أنهم كانوا يقومون بدور هام قبل دفن الموتى فهم الذين يمثلون
فصول الشعائر الجنائزية، ويؤدون كل الشعائر والأدعية الخاصة بالإستعطاف والطقوس المحيية على
مومياء المتوفى أو تمثاله.

¹⁾ David, Rosvli, Ritual at Abydos, UK, 1981, p.63.



النتائج

كهنوت مصر القديمة لم يكن مجرد طبقة دينية بسيطة، بل كان مؤسسة معقدة ومتطورة، ذات تسلسل هرمي واضح وأدوار وظيفية متعددة تتجاوز الجوانب الدينية لتشمل الإدارة والقضاء والعلوم والفنون. كان الكهنة عناصر فاعلة في المجتمع، تتفاعل مع الناس وتساهم في استقرار الدولة، وتعمل على حفظ التقاليد والمعتقدات، مع تطور دورهم وتأثيرهم بشكل كبير عبر العصور. يمكن تشبيه الكهنوت المصري القديم بـ "المحرك الشامل" للمجتمع المصري، حيث لم يكن فقط يدير الجانِب الروحي والديني كمرشد، بل كان أيضاً جزءاً لا يتجزأ من الآلة الحكومية والإدارية والتعليمية والقضائية، مما يجعله أشبه بوزارة دولة متعددة المهام، كل جزء منها يعمل بتناغم لضمان استمرارية النظام الكوني والاجتماعي.

المراجع العربية:

1. أرماني، سيريل. (د.ت). (الديانة المصرية القديمة). غير معروفة.
2. البيومي مهران، محمد. (د.ت). (مصر والشرق الأدنى القديم). غير معروفة.
3. توفيق، سيد. (د.ت). (تاريخ العمارة في مصر القديمة). غير معروفة.

4. جبريل، غادة حسن إبراهيم. (2018). (تصوير الماعت على الآثار المصرية في عصر الدولة الحديثة) [رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية].
5. حسن، سليم. (2017). (موسوعة مصر القديمة) الجزء السابع: عصر أسرة مرنبتاح ورعمسيس الثالث ولحمة في تاريخ لوبية). مؤسسة هنداوي.
6. حسن، سليم. (د.ت). (موسوعة مصر القديمة) (الجزء الثاني). (غير معروفة).
7. حونسون، ج.، وفاليل، د. (1995). (الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان) (ف. الدهان، مترجم). دار الفكر. (العمل الأصلي نُشر عام 1992).
8. درويش، مهاب. (د.ت). (الفكر الديني في مصر القديمة. الإسكندرية: (غير معروف).
9. سالم، ن.ع. ز. (2025). الوظائف الكهنوتية في إيونو خلال عصر الدولة الحديثة. مجلة بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، (108)، 285-27.
10. سونيرون، سيرج. (1975). (كهنة مصر القديمة) ز. الكردي، مترجم؛ أ. بدوي، مراجع). الهيئة المصرية العامة للكتاب. (العمل الأصلي نُشر عام 1957).
11. عبدالحفيظ، د. م. (د.ت). (تصوير الكهنة في مصر في العصرين البطلمي والروماني دراسة أثرية تحليلية مقارنة. (وزارة السياحة والآثار.
12. عبدالرحمن باظة، ر. (2018). التطهر في مصر القديمة: أصل فكرته المقدسة. مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، (1) *19، 108-109.
13. الماجدي، خزعل. (1998). (الدين المصري. دار الشروق.
14. مارك، ج. (2017). رجال الدين والكهنة والكهانات في مصر القديمة) م. إسماعيل، مترجم. World History Encyclopedia.
15. موسى، هدى، وآخرون. (د.ت). (الحياة اليومية في مصر القديمة. القاهرة: (غير معروفة).
16. نور الدين، عبدالحليم. (2010). (الديانة المصرية القديمة "الكهنوت والطقوس الدينية". القاهرة: (غير معروفة).
17. نور الدين، عبدالحليم. (د.ت). (الديانة المصرية القديمة). (غير معروفة).

المراجع الأجنبية:

1. David, R. (2001). *Handbook to life in ancient Egypt*. Facts on File.
2. David, R. (1981). *A guide to religious ritual at Abydos*. Aris & Phillips.
3. Doxey, D. M. (2001). Priesthood. In D. B. Redford (Ed.), *The Oxford encyclopedia of ancient Egypt* (Vol. 3, pp. 68–73). Oxford University Press.
4. Shaw, I. (Ed.). (2000). *The Oxford history of ancient Egypt*. Oxford University Press.



Issue No1(2025), pp120-120



مجلة الدراسات الأثرية، المجلد الأول، العدد الأول، ٢٠٢٥م

العنوان

أنواع الكهنة في مصر القديمة

علا عبد الحليم

وزارة السياحة

humanremanis@gmail.com

ملخص

لعب الكهنة في مصر القديمة دوراً محورياً في الحياة الدينية والاجتماعية، ولم يكن هذا الدور مقتصرًا على الرجال فقط، بل شمل النساء أيضًا، اللواتي غالبًا ما كن يخدمن إلهاتهن. كان واجبهن الأساسي هو خدمة الإله المقيم في المعبد، والتصرف بالنيابة عن الملك الذي كان يُعتبر الكاهن الأكبر لجميع الآلهة.

تطور الكهنوت عبر العصور: ففي عصر الدولة القديمة، كان الكهنة يعملون بدوام جزئي، وغالبًا ما كانوا يشغلون مناصب إدارية أخرى في الدولة. لكن في عصر الدولة الحديثة، أصبح الكهنوت مهنة متفرغة، وظهرت ألقاب جديدة مثل "الني الأول" أو "خادم الإله الأول" الذي كان يتمتع بنفوذ سياسي كبير، خاصة كهنة الإله آمون.

تعددت طوائف الكهنة وأدوارهم، ومن أبرزهم:

- **خادم الإله: (HmnTr)** وهو الكاهن الأعلى الذي كان يُسمح له بالدخول إلى قدس الأقداس لأداء الخدمة اليومية لتمثال المعبود من تطهير، وإلباس، وتزيين، وتقديم القرابين. كانت هذه الفئة تحظى بمكانة اجتماعية رفيعة.
- **المطهرون: (wabw)** كانت مهامهم أساسية ودينية تتعلق بالطهارة وصيانة المعبد. لم يكن مسموحًا لهم بدخول قدس الأقداس، وكانوا يتميزون برؤوسهم الحليقة.
- **الكهنة المرتلون: (Xryw-Hb)** اختصوا بترتيل الأناشيد والنصوص المقدسة خلال الطقوس والاحتفالات، وكانوا يُعتبرون ممارسين للسحر.

بجانب أدوارهم الدينية، اضطلع الكهنة بمسؤوليات أخرى هامة. فكانوا يشاركون في القضاء، حيث كانت المعابد تعمل كمحاكم إلهية تُصدر أحكامها عن طريق الوحي الإلهي الذي ينقله الكهنة. كما عملوا كحماة للعلم والمعرفة، حيث كانت "بيوت الحياة" في المعابد بمثابة مكتبات ومعاهد للتعليم العالي. في نهاية المطاف، كانت مهنة الكهنوت وراثية أو بالتعيين الملكي، وقد اكتسب الكهنة سلطة وثروة كبيرتين بمرور الوقت، مما جعلهم في بعض الأحيان ينافسون سلطة التاج الملكي نفسه.

• **الكلمات الدالة:** كهنة مصر القديمة

• التصنيف الهرمي للكهنة

• طوائف الكهنة

• الكهنوت في الدولة الحديثة

Abstract

The priesthood in ancient Egypt played a central role in religious and social life, a role open to both men and women, who often served their respective goddesses. Their primary duty was to care for the god residing in the temple, acting on behalf of the king who was considered the high priest of all deities.

The priesthood evolved over time. In the Old Kingdom, priests worked part-time, often holding other administrative positions. However, during the New Kingdom, the priesthood became a full-time profession. New titles emerged, such as the "First Prophet" or "First Servant of God," who wielded significant political influence, particularly the priests of the god Amun.

The priestly hierarchy included several key types:

- **The Servant of God (HmnTr):** The highest rank, permitted to enter the sanctuary to perform the daily service of the cult statue, which involved purification, dressing, anointing, and offering food. This class held a high social status.
- **The Purified Priests (wabw):** Their tasks were more basic and mundane, related to the purity and maintenance of the temple. They were not allowed to enter the inner sanctuary and were recognizable by their shaved heads.
- **The Lector Priests (Xryw-Hb):** Specialized in reciting hymns and sacred texts during rituals and festivals. They were considered masters of HkA (magic).

In addition to their religious duties, priests undertook other important responsibilities. They participated in the judiciary, where temples functioned as "divine courts" that issued judgments through divine oracles conveyed by the priests. They also acted as custodians of knowledge and science, as the "Houses of Life" in temples served as libraries and institutions for higher education. Ultimately, the

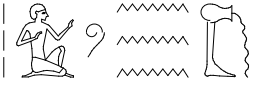
priesthood was often a hereditary or royally appointed position. Over time, priests accumulated immense wealth and power, at times rivaling the authority of the pharaoh himself.

Keywords

- Priests of Ancient Egypt
- Priestly Hierarchy
- Priesthood Orders
- New Kingdom Priesthood

مقدمة

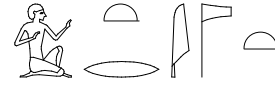
كان تصنيف الكهنة في مصر القديمة يختلف في كل عصر عن الآخر، إلا أن مؤسسة الكهانة تكونت في الدولة الحديثة من خمسة أنواع من الكهنة ينقسم كل نوع إلى أربع درجات هي: كاهن الإله، الأب الإلهي، كاهن التطهير، الكاهن المرتل. وكان هناك سبع طبقات كهنوتية متميزة، ثلاث طبقات أساسية وأربع طبقات متغيرة وغير ثابتة. وطوائف الكهنة كما في الجدول الآتي:-

م	الهيروغليفية	الترجمة الصوتية	الترجمة العربية
1		Hm nTr	خادم الإله
2		wabw	المُطهرون

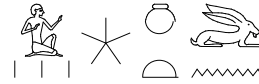
الأب الإلهي **It nTr** 3



الكهنة المرتلون **Xry Hb** 4



كهنة
الساعات (1) **wnwt** 5



الكاهن سم **sm** 6



• **Hm nTr**، خادم الإله.

لم يكن الملك يتدخل في تعيين كبار الكهنة إلا عندما يريد أن يكافئ أحد الكهنة وربما أحد موظفيه، وإلا عندما يرد مدفوعاً بأغراض سياسية داخلية أو يغير موازين القوى وخاصة بالنسبة للكهنة الأقوياء. وكان على رأس الكهنوت في كل معبد مصرى ما يُسمى بالكاهن الأكبر أو الكاهن الأول، وكانت تعنى هذه الكلمة خادم الإله ثم تطور معناها عبر العصور⁽²⁾، وقد تم ذكر وجودهم لأول مرة في القرن الأول الميلادي، وارتبط هؤلاء الكهنة في المقام الأول بالمعابد أكثر من طقوس الجنازات، حيث كانوا يؤدون الطقوس ويُعدّون القرابين ويشاركون في الأنشطة الاقتصادية للمعابد بما في ذلك صيانة ممتلكات المعابد. كانوا من بين العدد المحدود من الأشخاص

¹ (بيير مونتييه، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة من القرن الثالث عشر إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، ترجمة: عزيز مرقس منصور، مراجعة: عبدالحميد الدواخلي، القاهرة، 1965، ص276.

² (محمد بيومي مهران، مصر والشرق الأدنى القديم "الحضارة المصرية القديمة"، الجزء الثاني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989، ص532-533.

الذين كان بإمكانهم الوصول إلى الأجزاء الداخلية من المعبد وإلى تمثال العبادة المخفي وهو المظهر الملموس للإله.⁽¹⁾

وقد كان لهذا الكاهن شخصية بارزة في المجتمع وان ارتبطت سلطته إلى حد كبير بالإله الذي يقوم على خدمته، وكان له أحياناً لقب خاص يشير إلى وظيفته الفعلية في خدمة الإله الذي ينتمي إليه.

وكان الكهنة الذكور يُعرفون بإسم Hm nTr ، والإناث يُطلق عليهم Hmt nTr .

وتعني خُدام الإله أو المعبود. وكان هناك تسلسل هرمي لرجال الدين على رأسهم Hm .

nTr tp ، خادِم الإله الأول. وهذه الطائفة من الكهنة من رتبة Hm nTr ، هم الذين كانوا يعملون على خدمة المعبود وأداء الطقوس اليومية من أعمال النظافة، وكساء، وتزيين، ويرأس

هذه التوعية من الكهنة من يحمل لقب imy-r Hmw nTr ، المشرف على كهنة

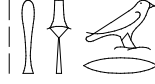
الإله، هذا بالإضافة إلى رتب أخرى كـ sHD  المفتش، Xrp  المدير.⁽²⁾

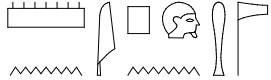
كما كان يحمل بعض الألقاب الأخرى، فقد كان الكاهن الأكبر لإله الشمس في عين شمس يسمى أعظم الرائن والذين يستطيع رؤية الإله، وقد دمج اللقبان في لقب واحد هو أعظم الرائن أمام طلعة الإله رع، ولقب الذي يرى سر السماء، ورئيس أسرار السماء. وكان في منف يسمى

¹⁾ Doxey.D, «Priesthood», Op.cit, p.69.

²⁾ أحمد عبدالقادر الدسوقي، عمال المجموعات الهرمية في الدولة القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية السياحة والفنادق، جامعة المنصورة، 2018، ص195.

الزعيم الأول للفنانين لأن بتاح في منف كان يتخذ صفة المسؤول عن الصناع والفنانين، وكانت شخصية خادم الإله مؤثرة في المجتمع ويرجه أصل اللقب إلى فترة قديمة جداً.⁽¹⁾

وكان كبير رئيس كهنة المعبود بتاح في منف يحمل اللقب  - wr xrp(w) Hm(w)، رئيس الصناع أو الزعيم الأول للفنانين⁽²⁾، كما لو كان المعبد مصنعاً للمعبود وكان حامى الصناعات.

وكان الكاهن الأكبر للمعبود جحوتي في الأشمونين يحمل لقب  ، wr diw، كبير الخمسة في بيت (معبد) جحوتي، وقد كان رئيس كهنة آمون في طيبة يحمل لقب  tpy Hm-nTr n Imn، الكاهن الأعلى لآمون والذي كان له مكانة متميزة ودوراً بارزاً خلال فترة حكم الدولة الحديثة.⁽³⁾

وأحياناً ما كان القضاة يتقلدون منصب الكاهن الأكبر أو خادم الإله أو رئيس كهنة المعبودات من القضاة كانوا في الغالب من كهنة المعبودة ماعت⁽⁴⁾، وفي بعض المعابد كانت مناصب الكهنة الرسميين تشمل منصب رئيس الكهنة أو كما يسميه المصريون أنفسهم نواب الكهنة غير أن هذا المنصب كان يشغله رجل من غير رجال الدين وهو في الغالب حاكم المقاطعة⁽⁵⁾ فكان لهذا الحاكم

¹ (خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص143.

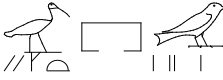
² Faulkner, A Concise Dictionary of Middle Kingdom, UK, 1991, p.64.

³ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة "الكهنوت والطقوس الدينية"، القاهرة، 2009، ص24.

⁴ (ماعت: هي إلهة الحق والعدل والنظام في الكون، تمثل بهيئة سيدة تعلو رأسها ريشة النعام رمز العدالة ممسكة بمفتاح الحياة (عنخ) في أحد يديها وتمسك في يدها الأخرى صولجان الحكم. وأحياناً يرمز لإلهة الحق والعدل بالريشة. وكانت الإلهة ماعت تمثل لدى قدماء المصريين العدل والحق والنظام الكوني والخلق الطيب ولهذا تتبوء ريشتها في محكمة الآخرة مركزاً مميزاً، حيث يقاس بالنسبة لريشة الحق معات وزن قلب الميت لمعرفة ما فعله الميت في دنياه من حياة صالحة سوية مستقيمة تتفق مع الماعت أم كان جباراً عصياً لا يؤتمن إليه كذاباً.

⁵ (حاكم الإقليم: كانت هناك تقسيمات إقليمية في مصر القديمة، وكان كل إقليم تحت حكم أمير.

السيادة السياسية والدينية في إقليمه. ولعل من الأسباب التي دفعت خدم الإله إلى هذه السياسة هو أنهم لمسوا طبيعة المصري التي تدفعه باستمرار ألا ينسى شيئاً مطلقاً، كما أن إختراعه للكتابة قد أكسبته ميزة مختلفة عن كل الشعوب الأخرى، ولكنه دفع ثمنها غالياً لأن كل مرحلة من مراحل تاريخه الطويل قد أنتجت له معتقدات دينية جديدة عاشت بجانب القديمة دون أن تؤثر عليها، وقد إزدادت المعتقدات الدينية، وقد كان الكهنة يتلقونها بسرور.⁽¹⁾

وفي آخر أيام الدولة القديمة نُقل أحد الملوك كل شيء إلهي وكل ما كان يقوم به الكاهنان إلى رجل يُدعى تتي ساو كانت له ثقة كبيرة، وكان الكاهن الأكبر للإله تحوت يسمى عظيم الخمسة في بيت تحوت، وأيضاً كان هناك الوزير عنخ حاف ابن الملك سنفرو ووزير الملك خفرع ومهندس هرمه بالجيزة⁽²⁾ قد تقلد لقب كبير  Wr diw pr Dhwti، خمسة معبد جحوتي.⁽³⁾

وكان كاهن آمون الأول يُدعى الكاهن الأول للإله أو بعبارة اصح الخادم الأول للإله، كما كان يحمل نفس اللقب وهو الكاهن الأول لكل من الآلهة مين⁽⁴⁾ وحتحور. وكان من الممكن أن يتم اختيار كبير الكهنة من خدم بيت آمون أو من بين رجال البلاط أو كبار قواد الجيش.

¹ (أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة "نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة"، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر، مراجعة: محمد أنور شكرى، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص 27-28.

² Dodson, Aidan, and Hilton, Dyan, The complete royal families of ancient Egypt, UK, 2004, p.56.

³ Hassan, Selim, Excavations at Giza III, Egypt, 1941, Op. cit., p.265.

⁴ (الإله مين: بالمصرية القديمة ينطق منو، وهو إله مصري نشأت عبادته في عصور ما قبل الأسرات، وكان ممثلاً في العديد من الأشكال المختلفة، ولكن في أغلب الأحيان يصور في شكل ذكر بشري مع قضيبه المنتصب الذي كان يحمله في يده اليمنى وذراعه اليسرى مرتفعة تحمل منشأة، باسم خيم أو مين كان إله التكاثر والخصوبة، وكخنوم كان خالق كل شيء، صانع الآلهة والرجال كما كان يلقب، وكانت عبادته الأقوى في قفط وأخميم، حيث تكريماً له تم إقامة مهرجانات كبيرة للاحتفال بقدمه إليها في موكب شعبي مصحوب بتقديم للقرابين.

وكان رؤساء المعابد الكبرى في مصر يختارون عادة من أرقى الطبقات وكانوا في الدولة القديمة عادة من أبناء الملك أما في المقاطعات التي كانت تحت سلطة أمراءها المحليين فقد كان هؤلاء الأمراء في نفس الوقت هم رؤساء خدم الإله والكهنة الكبار.⁽¹⁾

ومن الملاحظ أن تلك الطبقة من الكهنة هم فقط الذين كانت يُسمح لهم بحضور كل الشعائر التي كانت تُقام للمعبود في قدس الأقداس⁽²⁾ داخل المعبد وهم أرقى درجات الكهنة ولهذا يُطلق عليهم مصطلح كبار الكهنة وليس هناك إصطلاح خاص في اللغة المصرية القديمة للتعريف بهذه الوظيفة⁽³⁾، وكان خادماً للمعبود الأول صاحب مكانة عالية يستمد قوته من قوة الإله الذي يقوم بخدمته وكان يحمل في بعض الأحيان اسماً خاصاً ارتبط بوظيفته المحددة التي كان يمارسها قديماً في عبادة الآلهة.

وكانت توجد فئات عديدة من الكهنة. وقد ذكر هيرودوت أنه "لا يقتصر كل إله على كاهن واحد، بل يخصص له العديد من الكهنة وأحدهم هو رئيس الكهنة"، والتنظيم الكهنوتي كان معقداً للغاية ويختلف من معبد إلى آخر⁽⁴⁾، وكانت كهنة المعبد تنقسم أحياناً ما تكون من أربعة

⁽¹⁾ محمد بيومي مهران، مصر والشرق الأدنى القديم، مرجع سابق، ص534.

⁽²⁾ قدس الأقداس: يعتبر أهم جزء من أجزاء المعبد، وهو مقصورة المعبود التي تعرف باسم "ست ورت" بمعنى العرش الكبير، وهو يطلق على عرش الملك حيث يقدم للمعبود شعائر التعبد والقربان، وتمثال المعبود الموضوع داخل العرش ويسمى الناوس، وكان يتم الحفاظ على تمثال المعبود باستخدام الناوس وكان يتناسب حجمه مع حجم التمثال، كما جعل وسط قدس الأقداس قاعدة ليستقر عليها الناوس أو الزورق المقدس الذي كان يستعمل في نقل المعبود وحمله في الأعياد والاحتفالات، وهو آخر ما يراه الزائر في المعبد وأول مبنى يُبنى به.

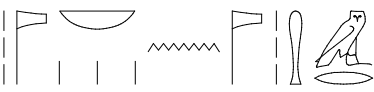
⁽³⁾ عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، مرجع سابق، ص22.

⁽⁴⁾ جونيفيف هوسون ودومينيك فاليل، الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الإمبراطورية الرومان، ترجمة: فؤاد الدهان، مراجعة: زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص310.

أقسام كل منها يخدم شهراً على التوالي وكان من واجبهم أن يؤدوا الخدمة الدينية ويعتنوا بالمعبد، وكانت هناك طبقتان رئيستان من الكهنة وهما كهنة الوعب المطهرون وكهنة حم نثر.⁽¹⁾

وقد نالت هذه الطائفة مكانة كبيرة في عصر الدولة القديمة وفي طيبة، وقد كانت شخصية خادم الإله من أهم الشخصيات الكبيرة في مصر وفي أون كما أن رئيس كهنة آتوم لقب بالنبي الكبير، أما الذي ينتمي إلى بتاح لقب برئيس الفنانين، وفي الأشمونين كان كبير الخمسة في معبد تحوت.

ومن الملاحظ أنه ظهرت ألقاب أخرى خاصة بالكاهن الأكبر ومنها لقب كاهن الشمال مرتين إحداها كانت في نقوش الوزير كاي والثانية في نقوش الوزير كاي نفر وكلاهما ينتمون إلى عصر الدولة القديمة، وحمل الموظف ني حب سد في الكاب في عهد الملك يبي الأول في الأسرة السادسة في عصر الدولة القديمة، ولم يظهر هذا اللقب مرة ثانية إلا في عهد الملك رمسيس الثاني في نقش الموظف مر نجم ولم يحمله غيره بعده وربما أن هناك عدد قليل من الأفراد حملوا لقب

رئيس كهنة الشمال والجنوب رئيس كهنة كل الآلهة  imy-r

Hmw-nTr n nbw nTrw، وربما أنه كان يقوم بنفس وظيفة خادم الإله.⁽²⁾

وقد حمل المدعو (سابو، إبي) أحد كبار رجال الدولة في عهد الملك تتي عصر الأسرة الخامسة بعض الألقاب التي ترتبط بالكاهن الأكبر ومنها:-

Hm-nTr ram Axt-ra كاهن رع في أفق رع

Hm-nTr ra m st-ib ra كاهن رع في مكان رع المفضل

⁽¹⁾ (آلان شورتر، الحياة اليومية في مصر القديمة، ترجمة: نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة: محرم كمال، القاهرة، 1997، ص70.

⁽²⁾ (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1996، ص437.

Hm-nTr ptH	كاهن بتاح
Hm-nTr mAat m swt nbt	كاهن ماعت في كل الأماكن
Hm-nTr Hwt-Hr swt nbt	كاهن حتحور في كل الأماكن
Hm-nTr Hr m xnt wr	كاهن حورس في خنت ور
Hm-nTr skr m swt. f nbt	كاهن سكر في كل أماكنه. ⁽¹⁾
وقد حمل نفر سشم بتاح عهد الملكين تتي وببي الأول بعض الألقاب المرتبطة بكاهن الإله ومنها على سبيل المثال:-	
sHD Hm-nTr Dd-swt-tti	مفتش كهنة هرم تتي المسمى أماكن تتي الدائمة
Imy-r Hm (w)-nTr Dd-swt-tti	رئيس كهنة الملك تتي المسمى أماكن تتي دائمة
Imy-r Hmw-nTr mn-nfr mry-ra (ppy)	رئيس كهنة هرم الملك ببي الأول المسمى دام جميلاً. ⁽²⁾
وقد حمل مري من عصر الأسرة السادسة لقب كاهن رنتوت Hm-nTr rnnwt، كما حمل جفاوى من عهد الملك نى وسرع من ملوك الأسرة الخامسة لقب Hm-nTr ny-wsr-ra	

¹ (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية فى الألقاب الإدارية، ص291.

² (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية فى الألقاب الإدارية، ص297.

كاهن الملك نى وسرع. كما تقلد خع انبو من عهد الملكين نفرير كارع، نى وسرع عصر الأسرة السادسة بعض الألقاب المتعلقة ومنها:-

Hm-nTr nfr-ir-kA-ra كاهن الملك نفرير كارع

Hm-nTr ny-wsr-ra كاهن الملك نى وسرع

كما تقلد انبو كما أيضا بعض الألقاب المتعلقة أيضا ومنها:-

Hm-nTr ptH كاهن بتاح

Hm-nTr skr كاهن سكر

ومن الطبيعى أن تكون هناك أنواع متعددة من التقسيمات الفرعية للكهنة تبعاً للوظيفة التي يشغلونها، ولم تكن إدارة الأملاك الضخمة التي تملكها المعابد أقل المهام المخصصة لهم.

وخلال عصر الدولة القديمة غالباً ما حملت النساء ألقاباً كهنوتية وهى ممارسة برزت بشكل ملحوظ في عصر الدولة الوسطى، ثم عادت للظهور مؤخراً في العصر الوسيط الثالث. من بين الألقاب التي كانت شائعة بين نساء النخبة في عصر الدولة القديمة لقب ("خادمة الإله" أو "الكاهنة"). على الرغم من عدم تحديد أى كهنة خلال عصر الدولة القديمة إلا أن برديات أبو صير تشير إلى أن النساء كنّ يؤدين بعض واجبات الكهنوت ويتقاضين نفس أجر نظرائهن من الرجال، وبحلول عصر الدولة الحديثة عندما تطورت مهنة الكهنوت إلى مهنة متفرغة، نادراً ما لعبت النساء دوراً سوى الموسيقى. ومن عصر الدولة الوسطى حتى نهاية عصر الدولة الحديثة كان دور المغنية هو النشاط الكهنوتي الوحيد تقريباً للنساء.

أما الدور النسائي في الكهانة فهو دور ثانوي لأنه انحصر أساساً في إعداد الموسيقى والرقص ومسك الصلاصِل. وبالنسبة لآمون وكانت الملكة نفسها تعتبر كبيرة الكاهنات فكان محظيات الإله وكانت ترعاهن زوجة الكاهن الأكبر⁽¹⁾، وكانت الكاهنة الرئيسية لآمون تحمل لقب "زوجة الإله"، ولقد اتحدن مع الإله حتحور التي ارتبط اسمها بالحب الجنسي والموسيقى⁽²⁾، ومنذ الأسرة الثانية والعشرين وما بعدها كانت هذه الكاهنات من الناحية العملية حكام المدينة الدينية.⁽³⁾

ولم تكن تقيم هؤلاء النسوة في المعبد بل كن يسكن مع أسرهن إذا لم تتطلب خدمتهن غير حضورهن بضع ساعات في بعض الأيام يقابل ذلك أن النسوة اللواتي كن يكون هيئة الخرنيت كان ينبغي لهن الإقامة في المعبد لأن كلمة "خنر" تدل على السجن أو الأماكن المغلقة تماماً داخل المعبد أو القصر، وقد ظن البعض أن نساء هذا الحرم المقدس كن يكونن هيئة من مغنيات المعبد، كما كان الحال في جبيل⁽⁴⁾ البلد والواقع أن بعض مغنيات آمون كن يتصفن بعبادات متهجنة وكن يترددن على الأماكن المشبوهة ولكن غير مسلم به الإعراف بهذا الكلام لتعميمه على كل موسيقيات الإله وخاصة الإله آمون بعد ذلك وهذا لا يبرهن على أنه قد فرض على كل

⁽¹⁾ (آلان شورتر، الحياة اليومية في مصر القديمة، ص70.

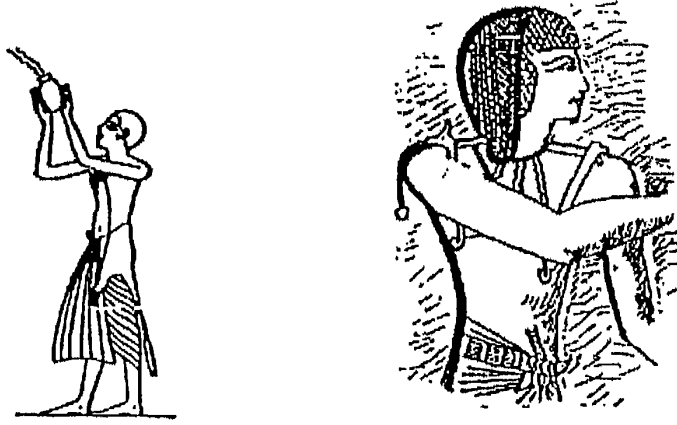


⁽²⁾ HtHr، حتحور هي إلهة السماء، والحب، والجمال، والأم والسعادة، والموسيقى، والخصوبة، سميت قديماً باسم بات ووجدت على لوحة نارمر، وكان يرمز لها بالبقرة أمني، عبادتها كانت ما بين مدينة الأشمونين بالقرب من الفيوم ومدينة أبيدوس بالقرب من سوهاج.

⁽³⁾ براندر، جفري، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة: عبدالغفار مكاوي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1993، ص45.

⁽⁴⁾ جُبيل: هي مدينة فينيقية على ساحل البحر الأبيض المتوسط شمال بيروت، وسكانها هم الجبيليون، وكانت تُسمى قديماً عند اليونان ببلوس، وأما عند العرب الآن تسمى جبيل، وكانت تابعة لمصر في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وقد حفظت لنا المراسلات المتبادلة بين حاكمها رب عجاي مع الملك في رسائل تل العمارنة. وقد أظهرت الكشف الحديثة آثاراً ترجع إلى عهد الفراعنة والفينيقيين والرومان والآثراك. ووجدت فيها مدافن قديمة وضعت فيها رفات الأموات في جزار من الفخار.

النساء الملحقات بالمعبد أن يكن مثل نساء جليل في الأعياد، إذ كن يفرطن في عرضهن للأجانب ويدفعن لخزينة المعبد المكاسب البسيطة التي يحصلن عليهن من مثل هذه المعاشرة.⁽¹⁾



اليمين: الكاهن الأعلى في منف بحليته على صدره وخصلته على جانب رأسه.

اليسار: كاهن من الدولة الحديثة حليق الرأس وعلى ظهره فراء ثمر

• wab، الكاهن المطهر.

طائفة الكهنة المطهرون⁽²⁾ wabw، وهذه الفئة كانت تقوم بالمهام الأساسية الدينيّة، وكانوا يتواجدون في كل المعابد فهم منوطون بإقامة الشعائر الخاصة بأعمال التطهير ورعاية مجمع المعبد وأداء أى وظيفة يُطلب منهم القيام بها مثل المساعدة في التحضير للأعياد. وقد ساعدت هذه الطبقة من الكهنة في صيانة المعبد وأداء الأنشطة الطقسية، ويبدو أن الكهنة في هذه الفئة قد رُسموا إلى الكهنوت لكنهم لم يتقدموا إلى رتبة كهنة، وتشير السير الذاتية إلى ترقية كهنة إلى منصب كهنة في وقت لاحق من حياتهم المهنية، وبينما لم يُسمح لكهنة الوا بدخول حرم المعبد

¹ (بيير مونتييه، الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة، "من القرن الثالث عشر إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد"، ترجمة: عزيز مرقس منصور، مراجعة: عبد الحميد الدواخلى، الدار المصرية للتأليف والنشر، ص278-279.

² (أحمد عبدالقادر الدسوقي، عمال المجموعات الهرمية في الدولة القديمة، ص191.

الداخلي أو مواجهة صورة الإله فقد تعاملوا مع الأشياء المقدسة وأدوات العبادة ولذلك طُلب منهم مراعاة قواعد صارمة للطهارة، ويمكن التعرف عليهم في بعض الرسوم من خلال رؤوسهم الحليقة. وفي معابد الدولة الحديثة يُصوّر هؤلاء الكهنة وهم يتعبدون لصورة الإله في الموابك. ويُعرف كهنة هذه الفئة بزيهم المميز المتمثل في التنورة والحزام العريض، اللذين يُرتدونهما على الكتف وغالباً ما يُصوِّرون وهم يحملون أو يقرأون من مخطوطة. وُجدت أول شهادة لكاتب الكتب في عبادة رع في عصر الدولة القديمة. ويندرج ضمن هذه الفئة رتب مختلفة أيضاً كـ 

sHD المفتش،  Xrp المدير. ويُؤلفون هذه الطبقة فرعاً مميزاً من رجال الدين لهم إدارة خاصة منفصلة تُسمى بيت التطهير المزدوج الذي يلحق به هؤلاء الكهنة وعلى رأسهم مدير بيت التطهير المزدوج، وقد كان في خلال الأسرة الخامسة يُنتخب من بين الوزراء. وهذه الإدارة كانت تمثل الوجهين القبلي والبحري وكان لها فروع يسمى كل منها  pr، بيت، تحت إدارة مديرين يُسمى كل منهم  imy-r wabt، المشرف على المطهرون.⁽¹⁾

وقد ظهر لقب  imy- r wabty، المشرف على مقصورتى التطهير أو مقصورتى التحنيط في نهاية عصر الاسرة الخامسة في الدولة القديمة واستمر حتى نهاية عصر الدولة القديمة وبداية عصر الإنتقال الأول، ولكنه اختفى بعد ذلك ولم يظهر مرة أخرى، وقد وجدت مع صيغته المزدوجة صيغة أخرى مفردة ظهرت في نفس العصر ولكنها كانت أقل انتشاراً من الصيغة المزدوجة للقب. ولم تكن الاختلافات في كتابة اللقب في صيغته المفردة أو

¹ (موني، برناديت، المعجم الوجيز في اللغة المصرية القديمة بالخط الهيروغليفي، ترجمة: ماهر جويجاتي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص74.

المزدوجة جوهريّة فقد كتب اللقب المفرد باشكال: الرجل الجالس ومن فوق راسه الإناء الذي يسكب منه الماء يليه حرف التاء ثم مُخصّص المنزل⁽¹⁾.

وربما كان أغلب حاملي هذا اللقب بصيغته المفردة والمزدوجة كانوا من الوزراء، وقد اقترح بعض العلماء أن هذه الوظيفة التي يشير إليها لقب imy-r wabty كانت من إختصاص الوزير خلال عصر الدولة القديمة، بمعنى أنه يُشرف على ذلك المكان الخاص بتحنيط الأسرة المالكة. وقد وجد لقب imy-r wabty في العاصمة وأيضاً حمله الوزيران (بى نخت) في أيّدوس، و(عنخ بى حرى إيب) في مير، بينما لم يظهر لقب imy-r wabt في الأقاليم، ولم يستمر في العاصمة أكثر من بداية عصر الملك بى الثانى.

وقد كان بعض الوظائف الخاصة بالكهنة ومنها  imy-r wabt المشرف على مقصورة التطهير أو مقصورة التحنيط، وقد ظهر هذا اللقب في الأسرة الخامسة عهد الملك نى وسرع ولم يكن منتشرًا بنفس درجة انتشار لقب imy-r wabty. وقد تقلد هذا المنصب كلا من:- سخم عنخ بتاح، وبتاح شبسس من عهد الملكين نى وسرع، وجدكارع من عصر الأسرة الخامسة، وسابو ايبي وايدو ونفر من عهد الملوك تى ويبي الأول والثانى⁽²⁾. وقد حمل لقب imy-r wabt أربعة أفراد ثلاثة منهم تقلدوا منصب الوزارة، وهذا تأكيد لأحد الاقتراحات بأن هذه الوظيفة كانت إحدى مسؤوليات الوزير في الدولة القديمة.

والوحيد الذى لم يتقلد منصب الوزارة هو سابو إيبى، ولكنه كان من كبار الموظفين فقد حمل بعض الألقاب الدينية الخاصة بالكاهن المطهر ومنها على سبيل المثال:-

¹) Hassan, Selim, Excavation at Giza III, 1931-1932, Cairo, 1941, p.258.

²) (وزير وزير عبدالوهاب، الإزدواجية فى الألقاب الإدارية فى مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، الفيوم، 1996، ص289-290.

مشرف كهنة هرم ونيس **imy-r hm (w) -nTr nfr-**

swt wnis

مشرف كهنة هرم تتي **imy-r hm (w) nTr Dd-**

swt tti

مدير كهنة سم **Xrp sm (w)**

وربما أن لقب **imy-r wabt** كان من الطقوس الخاصة بالتحنيط. وكان عدد الذين حملوا لقب **imy-r wabty** واحد وعشرون فرداً، تسعة عشر منهم في العاصمة واثنان فقط في أيدوس ومير، وكان أول من حاملوا هذا اللقب من عهد الملك ونيس عصر الأسرة الخامسة، وقد استمر ظهور هذا اللقب حتى نهاية الدولة القديمة أو عصر الانتقال الأول ثم اختفى بعد ذلك ولم يظهر مرة أخرى. وقد حمل بعض الوزراء أيضاً هذا اللقب ومنهم 21 فرداً خلال عصر الدولة القديمة وعصر الانتقال الأول منهم 16 وزيراً اثنان منهم حملا اللقب في الأقاليم، كان أحدهما في أيدوس والثاني في مير، أما الأربعة عشر الآخرون كانوا في العاصمة، وربما أنه كانت لهذه الوظيفة أهمية كبرى، وربما أنها كانت إحدى مسؤوليات الوزير في الدولة القديمة.⁽¹⁾

وكان كل فرع مُكلفاً بضمان إقامة الشعائر في هيكل بالقرب من الهرم أو في معابد الشمس الكبيرة الملكية، وفيه موظفون مؤلفون من نُكَّاب. وكان الكهنة المطهرون ورؤوسهم ينتخبون

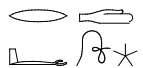
¹⁾ Nigel, Strudwick, The Administration of Egypt in the Old Kingdom: the highest titles and their holders, UK, 1985, p.333.

من بين رجال القصر وعظماء رجال الدين في الأسرة الرابعة، أما في الأسرة الخامسة فكان يُنتخب بعضهم من بين كبار الموظفين.⁽¹⁾

ومن الشخصيات التي حملت هذا اللقب في عصر الأسرة الرابعة "دوارع"⁽²⁾، والذي كان يشغل منصب المشرف على هرمي الملك سنفرو. ومن عصر الأسرة الخامسة حمل هذا اللقب "سي داوج"⁽³⁾، والذي كان يعمل المشرف على النحاتين وكاهن الملك ساحورع، كما تولى منصب مفتش الكهنة المطهرون في عصر الدولة القديمة "آخت ختب"⁽⁴⁾. وهو ابن بسشت والتي تعتبر من أقدم الطبيبات المعروفات في مصر القديمة.⁽⁵⁾

كان هناك بين هذين المنصبين مجموعة كبيرة من الكهنة الذين كانوا يؤدون جميع أنواع الواجبات في خدمة الآلهة مثل موظفو المطبخ، والبوابون، والجمالون، والكتبة، وكل من كان يعمل في مجمع المعبد وله أي ارتباط بالإله كان كاهناً بشكل ما حتى المرتلين والموسيقيين كانوا بحاجة إلى بعض

¹ (سليم، حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الثاني، "في مدنية مصر وثقافتها في الدولة القديمة والعهد الأهناسي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص13.

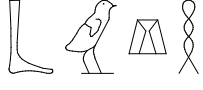
² (dwA ra  دوارع يرجع دوارع إلى عصر الأسرة الخامسة ربما عهد ساحورع، وكان يعمل في منصب المشرف على هرمين سنفرو، وكان يعمل كاهن رع في معبد الشمس لأوسركاف مؤسس الأسرة الخامسة، الكاهن المطهر في هرم أوسركاف، بالإضافة إلى أنه كان كاهن رع في معبد الشمس لأوسركاف. PMIII, p.849

³ (sidAwg  سي داوج يرجع سي داوج إلى منتصف عصر الأسرة الخامسة حتى عصر الأسرة السادسة، وكان يعمل في منصب مشرف النحاتين، كاهن ساحورع، كاهن رع في معبد الشمس لأوسركاف، والكاهن المطهر للملك. PMIII, p.54.

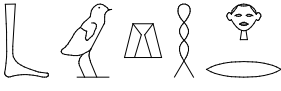
⁴ (Axt Htp  آخت حتب آخت حتب ويُنطق أيضاً آختى حتب، ومعنى اسمه (سلام الأفق)، ويعتبر أحد الأعيان في مصر القديمة ووزير الملك جد كارع إسيى أحد ملوك الأسرة الخامسة، وهو ابن بتاح حتب، وكان قريباً من الملكين جد كارع إسيى وأوناس نظراً لأنه كان أحد الأعيان في مصر القديمة في عصر الأسرة الخامسة.

⁵ Prioreshi, A history of Medicine, UK, 1996, p.334.

التدريب من رجال الدين لأداء واجباتهم، وإن لم يكن ذلك على الأرحم نوع التلقين أو التعليم الذى خضع له الكهنة الحقيقيون.

طائفة الكهنة المرتلين  Xryw-Hb، ومعناه حامل كتاب الطقوس⁽¹⁾.

وهم مجموعة من الكهنة الذين اختصوا بترتيل الأناشيد الخاصة بالعبادة خلال تنظيم الإحتفالات

والشعائر، وكان على رأسهم رئيس يُدعى  Hri Xryw-Hb، رئيس

الكهنة المرتلين⁽²⁾، وكان لقب الكاهن المرتل، وكذلك لقب رئيس الكهنة المرتلين من ضمن الألقاب الدينية التي قد اتخذها الوزراء إلى جانب ألقابهم السياسية. كما كان هؤلاء الكهنة يقدمون خدماتهم للعلمانيين لغير السالكين السلك الكهنوتي من الناس فيتلون النصوص خلال الطقوس

الخاصة أو فى الجنازات⁽³⁾. لذلك كانوا من أبرز ممارسى  HkA، السحر فى مصر القديمة، وفى الأدب المصرى القديم غالباً ما يُصور الكهنة المرتلون كحافظى المعرفة السرية ومؤدى الأعمال السحرية المدهشة. وكان الكاهن المرتل الأعلى فى المعبد يدير أرشيف النصوص الطقسية فى معبده الذين يعمل فيه، وعلى الرغم من وجود أدلة على وجود نساء يعملن فى جميع المناصب الأخرى فى حياة المعبد، فإنه لا يوجد سجل لكاهنة ملقنة، وربما يرجع ذلك إلى أن هذا المنصب كان

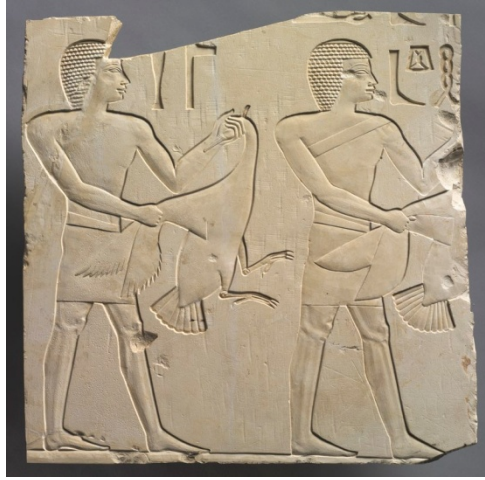
¹⁾ Mark, Collier, and Manley, Bill, How to Read Egyptian Hieroglyphs, USA/UK, 1998, p.33.

²⁾ أحمد عبدالقادر الدسوقي، مرجع سابق، ص194.

³⁾ Ritner, Robert Kriech, The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice, USA, 1993, pp.220-222.

ينتقل عادة من الأب إلى الابن. وكان الكهنة المرتلون يرتدون وشاحاً عبر الصدر يدل على منصبهم.⁽¹⁾

وربما أنه كانت هناك علاقة بين هذا اللقب وبين العاملين بالقصر الملكي، حيث هناك العديد من الموظفين كان من بين القابهم هذا اللقب وكان هو الوحيد. وقد تقلد نفر سشم بتاح من عهد الملك تتي الأسرة الخامسة لقب Xry-Hb الكاهن المرتل.



كاهن مرتل يظهر على اليمين وخلفه خادم إله يقدمان قربانا من مقبرة منتوحات بالأقصر

• طائفة صغار الكهنة

وكان لهم دور بسيط في العبادات الدينية والنشاطات المقدسة وينقسمون إلى:-

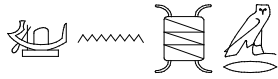
- الأتقياء: وهم الذين يقومون بأعمال بسيطة مثل حملة القارب المقدس، السقاية في المعبد ورش الماء، مراقبة الدهانين والرسامين، رؤساء الكّاب والعمال اليدويين للملك المقدس، أو أن يكونوا عمالاً يدويين بسطاء مكلفين بأحذية الإله، ويتوزعون إلى طبقات في المعابد الكبيرة التي تمتاز

¹⁾ Doxey, Denise, in The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III, USA, 2002, pp. 69-70

بكثرة رجال الدين، ومنهم رؤساء الأتقياء أو الرؤوسين المصنفين داخل فئة كبار الكهنة الصالحين للقيام بجميع الأعمال التي يتطلبها المعبد والعبادة.⁽¹⁾

- الرعاة: وهم حملة الأشياء المقدسة.
- الأحبار: وهم المكلفون بتقديم القرابين ونحرها قبل ذلك.
- مفسرو الأحلام (العالمون بالغيب): وهم الضالعون في عالم الظواهر الليلية وتعليم هذا العلم العرافي.⁽²⁾

- الكهنة المؤقتون: هم كهنة الخدمة المؤقتة الذين ظهروا بشكل خاص في عصر الدولة الوسطى، حيث يتناوبون العمل الكهنوتي لفترة مؤقتة ثم يعودون إلى حياتهم اليومية المعتادة.
- الكاهنات: كانت المرأة قبل الدولة الحديثة تدخل في خدمة المعبد وفي سلك الكهنوت، وهناك

كاهنات للإلهة نيت⁽³⁾ وحتحور، وقد عثر على لقب  Imy-r wiA n

Nt

¹ (سونيرون، سيرج، مرجع سابق، ص95.

² (خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص144.

³ (الإلهة نيت: وتنطق كذلك نيت هي إلهة مصرية قديمة ظهرت في وقت مبكر من التاريخ المصري، وكانت الإلهة الحامية لساو عاصمة المقاطعة الخامسة من مقاطعات الوجه البحري صا الحجر الحالية، حيث كان مركز عبادتها في دلتا النيل الغربية والذي ظهر في وقت مبكر من عهد الأسرة الأولى أيضا كانت نيت واحدة من الآلهة الثلاثة المسيطرين في المدينة القديمة تاسنيت أو إيونيت المعروفة حالياً بإسنا والتي تقع على الضفة الغربية لنهر النيل قريبة من مدينة الأقصر، كانت نيت إلهة الحرب والصيد كما يشي بذلك شعارها بوضوح: سهمان متقاطعان على درع ومع ذلك فهي إلهة أكثر تعقيدا بكثير مما هو معروف عموما فبعض النصوص القديمة يلمح فقط عن طبيعتها الحقيقية وفي تمثيلها المعتاد دائماً ما تعرض على أنها إلهة شرسة، أنثى بشرية ترتدي التاج الأحمر ونحمل أو حتى أحياناً تستخدم القوس والسهم، وفي حالات أخرى الحربة

المشرف على مركب الإلهة نيت ⁽¹⁾ على أحد تماثيل الفنان إنتى شدو كبير (رئيس) النجارين
لهرم الملك خوفو بالجيزة والتي عُثر عليها بالجبانة العليا بمقابر العمال بالجيزة ⁽²⁾. وقد ظهر أيضاً لقب
كاهنة حتحور بمقبرة بتى وهو أحد الفنانين في عهد الملك خوفو والتي ترجع لعصر الأسرة الرابعة
عهد الملك خوفو وعثر على لقب  Hm.t nTr Hwt-Hr nbt Nht
كاهنة حتحور سيدة الجميز على تمثال لنس سوكر زوجة بتى ⁽³⁾. وقد ظهر في عصر الأسرة السابعة
عشرة لقباً كهنوتياً جديداً للملكات والأميرات اللائى سيصبحن ملكات وهو زوجة الإله وهى
الزوجة الملكية للإله آمون والتي يحرم عليها الإتصال بأى رجل اتصالاً جنسياً وكانت زوجة الإله
هذه صاحبة سلطان عظيم ينافس سلطان الملك. وتتخذ مجموعة من الألقاب، وتحيط إسمها بخرطوش
وتخلع على نفسها صفات ملكية، وتحتفظ بأعياد اليوبيل، وتقيم نصباً وآثاراً بإسمها، وتقدم القرابين
للآلهة.

- الإداريون والمستخدمون: وكان هؤلاء خارج سلك الكهنوت ولكنهم يقومون بالمهام الإدارية
والخدمية للمعابد خصوصاً إذا كانت المعابد واسعة وكبيرة. وكانت هناك مجموعة كبيرة من
المستخدمين كالبوابين والعمال والحراس والجنازين والجزارين والعبيد. ⁽⁴⁾

ومنذ نهاية عصر الدولة القديمة فصاعداً صُوروا في مشاهد المقابر التي تُظهر طقوس الجنازة. أما في
عصر الدولة الحديثة فقد شاركوا بانتظام في مراسم الجنازة المذكورة في كتاب "الخروج نهراً" وعلى

¹⁾ Hawass, Zahi, "A Group of unique Statues discovered at Giza: the statues of Inty-Sdw from tomb GSE 1915", IFAO 122. p.195.

²⁾ أحمد عبدالقادر الدسوقي، مرجع سابق، ص132.

³⁾ نفس المرجع السابق، ص126.

⁴⁾ خزعل الماجدي، مرجع سابق، ص145.

جدران المقابر وخاصةً في عصر الرعامسة، حيث يمكن التعرف عليهم من خلال أرديتهم المصنوعة من جلد الثور. مع أنه بحلول عصر الدولة الحديثة كان كبار كهنة آمون وغيرهم يرتدونها أيضاً.



منظر لكاهن يُلقي الحبوب في النار، وكاهنه تحمل ناي، لوحة جدارية بمقبرة آمون-نخت بدير
المدينة - الأقصر

وكان الكهنة بالإضافة إلى قيامهم بالطقوس والشعائر الدينية وأعمال الكهنوت المعروفة رعاة لحقول العلم الإلهي المقدس، وكانت بيوت الحياة بمثابة مكتبات للمعابد يتم فيها عمليات تدوين وحفظ مختلف العلوم. فقد كان الكهنة الكتبة المختصون يطورون علومهم في هذه الحقول فعلوم الكهانة والطقوس كانت لها الحصة الأكبر وكانت دوريات التاريخ والأحداث الكبرى التي مرت بها مصر والمنطقة المحيطة بها وتدوين الكثير من المعلومات التي تخص جغرافيا الكون والأرض ومصر، وشملت علومهم الفلك والهندسة ونصوص التنجيم وعلوم الهندسة وغيرها.

وقد تدخل الدين بأكثر من وسيلة في ممارسة القضاء فلقد تولى الكهنة بصفة رسمية مناصب القضاة في جميع العصور، وكذلك كانت المعابد مجالا كثيراً من القضايا بصرف النظر عن صفة

الخصوم فيها. وكان كهنة الوحي يؤدون دورهم سواء في داخل أو في خارج المقر المقدس، وكانوا يمثلون مظهراً فريداً وجوهرياً في الممارسات القضائية المصرية.⁽¹⁾

حيث تتضمن السيرة الذاتية التي نقشها الوزير ورئيس كهنة حتحور في قوص⁽²⁾ بيبي عنخ الصغير على جانبي مدخل مقبرته في مير⁽³⁾ خلال عصر الأسرة السادسة عرضاً متطوراً لدور الكاهن عندما كانت تعهد إليه شئون القضاء ذلك لأنه قام على ما يبدو بهذه المهمة القضائية بصفته كاهناً وليس بصفته وزيراً:-

"لقد أمضيت عمري في خدمة القضاء حريصاً على فعل الخير وقول المستحب حتى تكون تصرفاتي كما أرادها الإله، وحتى أمضى شيخوختي (في بلدي). كنت أقضي بين الخصمين بما يرضيهم، إذ أنني كنت أعرف ما يحبه الإله....."

ثم أضاف إلى العبارات التي تعبر عن رضائه عن نفسه بعض الملاحظات الإضافية التي توضح الصعوبات المهنية التي عرضت له:-

⁽¹⁾ (جونيفيف هونسون ودومينيك فالبل، الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص130.

⁽²⁾ (قوص: هي مدينة في محافظة قنا في مصر، تقع على الضفة الشرقية من نهر النيل جنوب القاهرة بحوالي 645 كم.

⁽³⁾ مير: ضمت قرية مير غرب مركز القوصية بأسبوط، مجموعة من المقابر المنحوتة في جسم الجبل، واسمها في المصادر المصرية القديمة mryt-wrt بمعنى "الجسر العظيم" والمرجح أن الكلمة الحديثة ترجع لأصل قبطي يعني الشاطئ أو الجرف أو الجسر، وعرفت الجبانة في عصر الدولة القديمة باسم "وعرت - نبت ماعت" والتي تعني مقاطعة سيدة العدالة وذكرت في العصر المتأخر باسم "ايات - نهت" وتعني تل الجميزة. وهي جبانة عاصمة الإقليم القديم لأمرأ وحكام المقاطعة الرابعة عشرة، وعُرفت قديماً في العصر الفرعوني باسم "كيس"، واستخدمت هذه المنطقة كمدافن لحكام وأمرأ الدولتين القديمة والوسطى أي خلال بداية الأسرة السادسة حتى نهاية الأسرة الثانية عشرة، وقد ذكر الأثريون عن هذه المقابر بأن نقوش جدرانها تتميز بمحاكاة مذهشة للطبيعة وتفاصيل بالغة الدقة لجميع الأعمال اليومية التي كان يقوم بها المصري القديم، وبها سجل حافل لجميع الألعاب الرياضية التي كانت تمارس في ذلك الوقت والعديد من الصناعات الهامة التي كانت تنتشر في مصر الفرعونية وكذلك العديد من احتفالات الأعياد والطقوس الدينية والأثاث الجنائزي ومناظر الصيد والمسابقات الترفيهية، ولا زالت جدرانها تنزين بألوان جميلة تعكس المهارة رائعة للفنان المصري القديم.

"لقد أمضيت عمري في خدمة القضاء وهي مهنة استلزمت مني استخدام الخاتم حتى النهاية، ولا أذكر أنني نمت يوماً منذ عينت قاضياً ولا دخلت السجن في يوم من الأيام. أما كل ما كان يقال ضدي أمام القضاة فلم يكن له أي تأثير بل كان يرتد ضد كل من كان يسئ القول ضدي، فقد كانت سمعتي بيضاء نظيفة لدى القضاة، ولم تكن تؤثر فيها أقوال السوء"⁽¹⁾

ومن المعروف أن الجمع بين الوظائف المدنية والدينية كان أمراً شائعاً في المجتمع المصري القديم، ولكن يبدو أن وجود الشخص في هيئة قضائية تؤهله للفصل في المنازعات الجارية العادية كان يستلزم شروطاً كان على رأسها أن يكون ممن يشغلون المناصب الدينية. ولم يوضح حور محب⁽²⁾ ما إذا كان من شأن توزيع المحاكم بين كبار كهنة المعابد ورؤساء المدن وكهنة الآلهة أن يؤدي بكل منهما إلى تطبيق قواعد منفصلة خاصة بكل منهما. وكذلك يبدو أن التمييز بين كل من فئتي الكهنة كان يرمي إلى مجرد عدم إهمال أي فئة.

وكان للطابع الديني عند قدماء المصريين أثره على وجود ما يعرف بمحكمة الوحي الإلهي إذ لم يكتف المصريون بالأحكام القضائية المدنية، بل لجأوا إلى المحاكم الإلهية التي صوروها بشكل قريب من الواقع، والفارق الوحيد أن من يرأس المحكمة هو الإله ويصدر الحكم من خلال وحيه، وسبب

⁽¹⁾ جونيفيف هونسون ودومينيك فالبيبل، الدولة والمؤسسات في مصر، مرجع سابق، ص131.

⁽²⁾ تشريعات حور محب: أصابت البلاد الفوضى بعد الإنقلاب الديني الذي قام به اخناتون في عصر الأسرة الثامنة عشرة مما أضاع أملاك البلاد في الخارج وأرهب أهلها في الداخل بالإضافة إلى سيطرة رجال الجيش على السلطة في مصر وانتشار الفساد في طول البلاد وعرضها وكان من الضروري جداً وقتها إصدار تشريعات تعيد النظام والعدالة بين الأفراد. وقد اكتشف العالم ماسبيرو هذه التشريعات عام 1882، ولقد نقشت نصوص هذا التشريع على لوحة حجرية طولها 5م، وعرضها 3م، وسطرت في 39 سطر على واجهة اللوحة و10 أسطر على كل من جانبيها الأيمن والأيسر بجوار بوابة حور محب في معبد الكرنك، كما عثر على نسخة ثانية ولكنها محطمة الأجزاء في معبد ابيدوس مما يدل على أن الملك كان يهدف لنشر القانون على الشعب في أماكن مختلفة، ونقش التشريع بالخط الهيروغليفى من اليمين لليساى على واجهة اللوحة ومن أعلى لأسفل على جانبيها الأيمن والأيسر، ويزين الجزء العلوى من اللوحة منظر يمثل حور محب أثناء تعبدته للإله آمون. والتشريعات مقسمة إلى أربعة تقسيمات. للمزيد:-

منى عز على البكر، تشريعات حمورابى وحور محب "دراسة مقارنة"، مجلة كلية السياحة والفنادق، جامعة المنيا، الجزء الثامن، العدد الثاني، 2019، ص26-27.

اللبوء إلى هذه المحاكم هو انتشار الظلم في المحاكم القضائية المدنية خلال بعض الفترات التاريخية. وتعامل المحاكم الإلهية مع القضايا التي يحكم فيها الإله نفسه، ويظهر الحكم في صورة وحي من الإله القاضي. وفي أحد نصوص الوحي القضائي ورد أن "آمون رع كان أول من جعل الملك إله الخلود قاضياً للفقراء، ولا يأخذ رشوة من المذنبين...". ولكن هذا لا يعني أن ما نتوصل إليه المحكمة الإلهية يخالف قرار المحكمة المدنية، بل كان في كثير من الأحيان مطابقاً له. وهذا أيضاً لم يمنع المصري من الاعتراض على قرار المحكمة الإلهية والزعم بأن المتهم قد ضلّل في حكمها، وبالتالي فقد يلجأ إلى محكمة أوراكل إلهية أخرى لكي يصدر الحكم لصالحه.⁽¹⁾

وفي قرية دير المدينة عثر على عدد من القطع الأثرية التي تعود إلى عصر الأسرتين 19 و20، كما عثر على برديات من مناطق أخرى تحتوي على شكاوى قضائية بعضها يتعلق بحيازة العقارات الثابتة مثل المنازل وقضايا توزيع الميراث وبعضها يتعلق بالديون، وفي نص شكاوى أخرى قدمتها سيدة متزوجة من والدتها تقول في الشكاوى⁽²⁾:- "تعال إلي يا سيدي (الله): لقد جعلتني أُمي أشاجر مع إخوتي"، تقول، ثم تطلب من الإله أن يقدر لها قيمة الأشياء النحاسية التي أعطتها لها والدتها بدلاً من الحبوب"



أعطهم ثمناً يا سيدي، في الديون, Ir pAy.i nb n.w irw n dbn,

وقد لعب كهنة الوحي الإلهي دوراً هاماً في المناصب الوظيفية، حيث جعلوا جزءاً من الوظائف من إختصاصات الإله واعتبروه هو صاحب القرار الأول، وتشير نقوش رئيس كهنة آمون نب

⁽¹⁾ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، ص15-16.

⁽²⁾ McDowell, Andrea, Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir el-Medina, Leiden, 1990, p.114.

فقال له جلالته: لقد أصبحت الآن رئيس كهنة آمون...

يقول جدي في إحدى نبوءاته، متنبأً بالمستقبل كما سيذكر النص التالي:-

فقال جدي: يا سيدي الملك لست أنا الذي سيحضرها إليك. فقال جلالته: فمن سيحضرها إلي إذن؟ فأجابه جدي: إنها أكبر ثلاثة أطفال في بطن امرأة تدعى (رد-جديت) التي ستحضرها إليك. فقال جلالته: أنا أريد ذلك، ولكني أقول من هي (رد-جديت) هذه؟ فأجاب جدي: إنها

146

زوجة كاهن رع سيد (سجيو)، وهي حامل بثلاثة أطفال من رع سيد (سجيو)، وقال عنهم إنهم سيتولون هذا المنصب الرفيع في كل هذه البلاد، وأن أكبرهم سيصبح رئيس الكهنة في مدينة (إيون).⁽¹⁾

ولم يكن الوحي الإلهي إلا لعبة سياسية من الكهنة ليخدعوا بها الشعب متذرعين بما يدعون أنه كلمة من الإله، وقد لعب الوحي دوراً كبيراً في العصر المتأخر واشتهرت بعض المعابد في هذا العصر بالوحي الإلهي مثل معبد الوحي في سيوة⁽²⁾ ونال شهرة فائقة في العصر المتأخر أى لعب الكهنة دوراً كبيراً في ذلك بوصفهم القائمين بالوساطة بين المعبود والبشر وبوصفهم حاملي كلمة المعبود وناقلي الإدارة الإلهية للشعب فقد كان الكهنة هم المسئولون عن الوساطة في توصيل طلب الوحي أو الشكاوى للمعبود، وكانوا مسئولين عن إيصال رد المعبود إلى الناس.⁽³⁾

أما عن أنشطة الكهنة فلم يكن الكهنة أصحاب رسالات إلهية أو من أصل إلهي، وإنما كانوا أشخاصاً عاديين مأذونين من الملك بأن يحلوا محله في أداء بعض الطقوس الدينية اللازمة للصالح العام وهذه الطقوس كانت تقام يومياً على اعتبار أن المعبود من وجهة نظر المصريين القدماء يشبه البشر في احتياجاته المادية، وكان واجباً على الكهنة تأدية الاحتياجات المادية للمعبود بصفة دورية ويومية.⁽⁴⁾

¹⁾ Lichtheim, Miriam, Ancient Egyptian Literature I, the Old and middle Kingdoms, UK, 2006, pp.219-222.

²⁾ معبد الوحي: يطلق عليه أيضاً معبد آمون، وهو أحد أهم المواقع الأثرية بواحة سيوة، ويرجع تاريخه إلى عصر الأسرة السادسة والعشرين، أنشأه الملك أحمس الثاني، وترجع أهميته إلى كونه معبد خاص بالنبوءة والوحي الإلهي باعتباره مهبط وحي المعبود آمون. ارتبط المعبد بالكثير من القصص، أشهرها وأهمها قصة جيش قمبيز المفقود، ذلك الجيش الذي أرسله الملك الفارسي قمبيز عام ٥٢٥ ق.م. لهدم المعبد لكنه فقد الجيش كاملاً، وارتبط المعبد كذلك بواقعة زيارة الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق.م. إلى واحة سيوة حيث ثُجج في هذا المعبد ابناً للمعبود آمون.

³⁾ عبدالحليم نور الدين، مرجع سابق، ص 57.

⁴⁾ عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الثاني، ص 27-28.

وكانت هناك بعض واجبات للكهنة في المعابد، وقد انقسمت الخدمة اليومية في المعبد إلى نوعين:-

- النوع الأول: يتمثل في الخدمة التي تؤدي في المعبد نفسهم ويقوم بها طوائف الكهنة والخدم والمساعدين في شتى المجالات داخل حرم المعبد نفسه.

- النوع الثاني: هو الخدمة اليومية لتمثال المعبود في قدس أقداس المعبد، وكان الذي يقوم بها هو الملك أو في الغالب الكاهن الذي ينوب عنهم ولم يكن يسمح لسواهما بدخول الأقداس.

ويعتبر الملك في الأصل هو صاحب الحق الأول والوحيد في إقامة الشعائر للمعبود، وذلك لأن علاقة الأرباب بالملك تختلف عن علاقة الأرباب بأي فرد من الرعية، ونظراً لإستحالة قيام الملك بدوره في إقامة الطقوس والشعائر لكافة الأرباب في كل المعابد في آن واحد فقد كان ينبى عنه كهنة متخصصين بذلك كل منهم في معبده ليقوموا بأداء هذه الطقوس والشعائر بدلاً منه وذلك بإسم الملك، وكان الكهنة يضمنون خلود نظام الكون وفقاً لما استقر عليه منذ اليوم الأول للخلق وذلك شرط قيامهم بالشعائر المستحقة نحو المعبود. فبدون قيام هذه الشعائر اليومية المسئولة عنها أولئك الكهنة يمكن أن يعود الكون إلى حالة الفوضى الأولى.⁽¹⁾

النتائج

1. التكوين الهرمي المعقد:

- تكونت مؤسسة الكهانة في الدولة الحديثة من خمسة أنواع رئيسية من الكهنة (مثل: خادم الإله، الأب الإلهي، كاهن التطهير، الكاهن المرتل).
- كل نوع كان ينقسم إلى أربع درجات، مما يشير إلى هيكل إداري وديني معقد ومتطور.
- كان هناك سبع طبقات كهنوتية، ثلاث أساسية وأربع متغيرة.

2. كاهن الإله - (Hm nTr) النخبة:

¹ (عبدالحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، الجزء الثاني، ص29.

- يمثل قمة الهرم الكهنوتي، وكان يطلق على الإناث منهن. (Hmt nTr)
- كان الكاهن الأول (رئيس الكهنة) هو أعلى سلطة في المعبد، ويُعرف بـ "خادم الإله الأول. (Hm nTr tp) "
- كانت مهمتهم الأساسية هي خدمة تمثال الإله مباشرة في قدس الأقداس، وهي privilege حصرية لهم.
- كانت مكانتهم وقوتهم مستمدة من قوة الإله الذي يخدمونه، وكانت شخصيته بارزة في المجتمع.
- امتلكوا ألقاباً فريدة تختلف حسب الإله (مثل: "أعظم الرائيين" لإله الشمس في عين شمس، "الزعيم الأول للفنانين" لبتاح في منف، "كبير الخمسة" لتحت في الأشمونين).
- كان التعيين في هذه المناصب يتم أحياناً بدوافع سياسية من الملك لمكافأة أو تقوية ولاءات معينة.

3. الكهنة المطهرون - (wabw) العمود الفقري:

- كانوا الطبقة الأكبر التي تقوم بالمهام الدينية والعملية اليومية في المعبد (أعمال النظافة، التحضير للطقوس، الصيانة).
- لم يكن يُسمح لهم بدخول قدس الأقداس أو رؤية تمثال الإله مباشرة.
- كانوا خاضعين لقواعد صارمة للنقاء والطهارة، ويمكن تمييزهم في النقوش برؤوسهم الحليلة.
- كانوا ينتمون إدارياً إلى "بيت التطهير المزدوج (pr-dwA-wab) "الذي كان يشرف عليه وزير في عصر الدولة القديمة.

4. الكهنة المرتلون - (Xryw-Hb) حاملو المعرفة:

- اختصوا بترتيل الأناشيد والطقوس خلال الاحتفالات والشعائر.
- كانوا على معرفة عميقة بالنصوص الدينية والسحرية، وغالباً ما صوروا كحاملو المعرفة السرية.
- كان يرأسهم "رئيس الكهنة المرتلين. (Hri Xryw-Hb) "
- كانوا يقدمون خدماتهم أيضاً للأفراد في طقوس الجنازات.

5. دور المرأة في الكهانة:

- كان للمرأة وجود في سلك الكهانة، خاصة في عصور مبكرة (الدولة القديمة والوسطى) ثم تراجع دورها لاحقاً.
 - حملت ألقاباً مثل "خادمة الإله (Hmt nTr)" لخدمة آلهة مثل حتحور ونيت.
 - تشير البرديات إلى أنهم كن يؤدين واجبات كهنوتية ويتقاضين نفس أجر الرجال.
 - في الدولة الحديثة، انحصر دورهن غالباً في الموسيقى والغناء (مغنية الإله).
 - استثناء مهم هو منصب "زوجة الإله" لآمون، والذي أصبح من أقوى المناصب الدينية والسياسية في الأسرة 22 وما بعدها، حيث حكمت طيبة فعلياً.
6. العلاقة الوثيقة بين السلطة الدينية والدنيوية:

- كان العديد من كبار الكهنة (خاصة رؤساء الكهنة) يتم اختيارهم من بين كبار موظفي الدولة أو القادة العسكريين أو حتى أبناء الملك.
 - في الدولة القديمة، كان حكام الأقاليم (الذين هم أمراء) هم في نفس الوقت رؤساء كهنة المعابد في إقليمهم، جمعاً بين السلطة السياسية والدينية.
 - تولى الكهنة (خاصة كهنة ماعت) مناصب قضائية، وكان الفصل في المنازعات يستلزم غالباً شروطاً دينية.
7. الوحي الإلهي كأداة سياسية:

- لعب الكهنة دور الوسيط في نقل "الوحي الإلهي" (أوراكل)، وكانت هذه الممارسة وسيلة قوية للتأثير على القرارات (مثل تعيين كبير الكهنة) وخداع الجمهور.
 - اشتهرت معابد مثل معبد آمون في سيوة بهذه الممارسات، خاصة في العصر المتأخر.
8. الوظيفة الأساسية للكهنة:

- لم يكونوا "مختارين" إلهياً، بل كانوا موظفين يعملون نيابة عن الملك.
- كانت مهمتهم الأساسية هي الحفاظ على نظام الكون (ماعت) من خلال تأدية الطقوس اليومية التي توفر الاحتياجات المادية للإله (الطعام، الشراب، اللباس، العطور)، والتي بدونها يعود الكون إلى الفوضى.

9. التقسيمات الأخرى:

- وجود طبقات أخرى من صغار الكهنة والمساعدين (مثل "الأتقياء" و"الرعاة" و"الأحبار" و"مفسري الأحلام").

- وجود كهنة مؤقتين يتناوبون على الخدمة.
- وجود طاقم إداري وخدمي كبير (كتبة، حراس، جزارين، بوابين) يدير شؤون المعبد الاقتصادية واليومية.

وأخيراً كان النظام الكهنوتي في مصر القديمة نظاماً هرمياً معقداً ومؤسساً بدقة، يجمع بين السلطة الدينية والدينية بشكل وثيق. كان كهنة "خادم الإله" يمثلون النخبة الحاكمة داخل المعبد، بينما شكل "المطهرون" القوة العملية العاملة. لعب الكهنة دوراً محورياً ليس فقط في الحياة الدينية ولكن أيضاً في الإدارة والقضاء والسياسة، مستخدمين في بعض الأحيان أدوات مثل الوحي الإلهي لتعزيز نفوذه

قائمة المراجع

- الدسوقي، أحمد عبد القادر. "عمال المجموعات الهرمية في الدولة القديمة". رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، الفيوم، 1996.
- شورتر، آلان. الحياة اليومية في مصر القديمة. ترجمة: نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة: محرم كمال. القاهرة: دن، 1997.
- شهاب الدين، تحية محمد. الوحي والنبوة في مصر القديمة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2022.
- عز علي البكر، منى. "تشريعات حمورابي وحمورح" دراسة مقارنة. "مجلة كلية السياحة والفنادق، جامعة المنيا 8، العدد 2 (2019): 26-27.
- مهران، محمد بيومي. مصر والشرق الأدنى القديم: الحضارة المصرية القديمة. الجزء الثاني. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1989.
- مونتيه، بيير. الحياة اليومية في مصر في عصر الرعامسة: من القرن الثالث عشر إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد. ترجمة: عزيز مرقس منصور، مراجعة: عبد الحميد الدواخلي. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1965.
- موني، برناديت. المعجم الوجيز في اللغة المصرية القديمة بالخط الهيروغليفي. ترجمة: ماهر جويجاتي. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1998.
- الماجدي، خزعل. الدين المصري. لم تذكر معلومات النشر الكاملة.

- نور الدين، عبد الحليم. الديانة المصرية القديمة: الكهنوت والطقوس الدينية. القاهرة: د.ن، 2009.
- هوسون، جونيفيف، ودومينيك فاليل. الدولة والمؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان. ترجمة: فؤاد الدهان، مراجعة: زكية طبوزادة. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1994.
- وزير، وزير عبد الوهاب. "الإزدواجية في الألقاب الإدارية في مصر حتى نهاية عصر الدولة الحديثة". رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1996.
- Brander, Jeffrey. *The Religious Beliefs of Peoples*. Translated by Imam Abdul Fattah Imam, reviewed by Abdul Ghaffar Makawi. Cairo: Ministry of Culture, 1993.
- Dodson, Aidan, and Dyan Hilton. *The Complete Royal Families of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Doxey, Denise. "Priesthood." In *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. 3, edited by Donald B. Redford, 69-70. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Faulkner, Raymond O. *A Concise Dictionary of Middle Kingdom*. Oxford: Griffith Institute, 1991.
- Hawass, Zahi. "A Group of unique Statues discovered at Giza: the statues of Inty-Sdw from tomb GSE 1915." *IFAO*, 122.
- Hassan, Selim. *Excavations at Giza III*. Cairo: Government Press, 1941.
- Hassan, Selim. *Excavation at Giza III, 1931-1932*. Cairo: Government Press, 1941.
- Lichtheim, Miriam. *Ancient Egyptian Literature I: The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- McDowell, Andrea. *Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir el-Medina*. Leiden: Ex Oriente Lux, 1990.
- Strudwick, Nigel. *The Administration of Egypt in the Old Kingdom: The Highest Titles and Their Holders*. London: Kegan Paul International, 1985.
- Ritner, Robert Kriech. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1993.