رمزية مد السبابة في الفن المصري القديم

د. عبد الباسط رياض محمد رياض

مدرس الآثار المصرية -قسم الآثار -كلية الآداب جامعة دمنهور

البريد الإلكتروني: abdelbasetriad.unidam@gmail.com

الملخص:

مثلت الإيماءات في الفن المصري القديم جانبًا كبيرًا ومهمًّا كونها إحدى الأدوات التي وظفها الفنان المصري القديم لتحقيق مفاهيم ضمنية بعينها، وتضمين قضايا ذات معنى محدد للغاية، وتفسير بعضها قد يكون غير يسير بسبب قواعد التمثيل في الفن. ويتناول هذا البحث إحدى أهم هذه الإيماءات ذات الدلالات السياقية المتباينة وهي إيماءة مد السبابة، وكذلك يتناول الأشكال المختلفة التي ظهرت بها الإيماءة على الآثار المصرية، بهدف محاولة الوصول إلى المفاهيم الضمنية من تصويرها، ومدى ارتباطها بحركة الجسم الأخرى؛ كونها إحدى الإيماءات المعبرة، عن التأشير أو الدفاع أو كإيماءة ثناء وتكريم، أو باعتبارها حركة عرضية تتصل بالسلوك الإنساني. ويهدف البحث أيضًا إلى دراسة المفهوم الدلالي للإيماءة وتباينه من مشهد إلى آخر، ومدى ارتفاع قيمتها الرمزية أو انخفاضها بمرور الزمان أو اختلاف المكان بالنسبة للمؤدي والمتلقي.

الكلمات المفتاحية:

السبابة، الإيماءات، الفن المصري القديم.

مقدمة:

يعالج موضوع الدراسة مد السبّابة الإيمائي[١]، أي حركة السبابة التي ترمي إلى أحد المعاني الضمنية في الفن المصري القديم، حيث تمثل إحدى الإيماءات ذات الأهمية الوظيفية في المناظر والمشاهد الفنية، غير أن دلالتها تختلف باختلاف السياق الفني، هذا، وهناك بعض المشاهد يكون امتداد السبابة فيها ذا طبيعة سلوكية أو مهنية؛ أما السلوكية كمد السبابة عند الأطفال، فهي تمثل عادة سلوكية أكثر منها إيماءة تعبيرية وإن استخدمها المصري القديم أيضًا جنبًا إلى جنب مع بعض المظاهر الفنية للتعبير عن فكرة صغر السن، فنجدها تميل إلى كونها سلوكًا بشريًّا مثله مثل عملية تغطية الوجه أمام النار. وأما في الجانب المهني والوظيفي يحدث أحيانًا مد السبابة عند أداء الوظيفة أو عند القيام بالعمل، كما يمد الطبيب أصبع الإبهام والسبابة عند

---

[١] الإيماءة في اللغة: هي حَرَكَةٌ أو إشَارَةٌ أو لَفْتَةٌ بِوَاسِطَةِ عُضْوٍ مِنْ أعْضَاءِ الجِسْمِ أَوْ مَلاَمِحِ الوَجْهِ، والإيماءُ أَن تُومئَ برَأْسِكَ أَوْ بيَدِك كما يُومِئُ المَرِيضُ برأسه للرُّكُوعِ والسُّجُودِ. وهي تشمل جميع الوسائل الممكنة للتواصل غير اللفظي في مناظر الاحتفالات وأداء الطقوس، وبشكل عام السلوك الإنساني. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، جـ. ٦، القاهرة ١٩٨٤، ٤٩٢٦.

CIFARELLI, M.: «Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria», *The Art Bulletin* 80, №.2, 1998, 214.

معالجة جرح غائر في الرأس[٢]، أو عند فحص معدة مريض[٣]، أو عندما يمد الكاتب سبابته وإبهامه عند الكتابة أو التقاط الأدوات[٤]، أو العمال عند تغذية الطيور[٥]، فهذا لا يحمل بين طياته تعبيرًا ضمنيًّا أو توجهًا إيمائيًّا، إنما تمتد لغرض وظيفي مهني معتاد.

وبالنظر إلى تحليل رمزية الإيماءات في الفن المصري القديم، فإنه أمر قد لا يكون يسيرًا خاصة إذا كانت تلك الإيماءات غير مصحوبة بنص يفسر ما ترمي إليه، كما أن تفسير بعضها قد يكون معقدًا في بعض الأحيان بسبب قواعد التمثيل المعتادة في الفن المصري القديم باعتبارها إيماءة ذات مدلول أو كونها مجرد حركة طبيعية للجسم، فضلاً عن أن حركة الإيماءة غالبًا تكون مجمدة عند وضع منتصف الحركة، لذلك فقد يكون تفسير الإيماءة الواحدة متباينًا من منظر إلى آخر وفق السياق الفني، هذا وقد تكون الإيماءة نفسها جزءًا من حركات مختلفة لنفس الإيماءة خاصة إذا كانت في نطاق المعنى ذاته[٦].

هذا، وقد عبر المصري القديم عن مد إصبع السبابة بلفظ *ḏbʿ* أو *ḏbʿw* وتعني يُشير بإصبعه أو يعاتب أو يلوم[٧]، وكذلك يُكرم أو يُثني على[٨]، واستخدم التعبير *hɜb ḏbʿ* وتعني يُصوّب الإصبع خاصة عند الإشارة إلى خصم أو عدو، وكلمة *ḏbʿ* في حد ذاتها تعني بشكل عام إصبع[٩]، وهي في اللغة العربية "إصبع" ʿiṣbaʿ، وفي العبرية ʿɜāsbaʿ، وفي السريانية ʿṣebaʿ، وفي الأثيوبية aṣbāʿt، وفي القبطية THHBE[١٠].

ولفظ *ḏbʿ* أو إصبع أو صباع تسمية استخدمها المصري القديم للإشارة إلى واحد من أصابع اليد، ولم يُؤكد بالتحديد أنه قصد به إصبع السبابة أو غيره[١١]، غير أنه يمكن الاعتماد على المناظر الفنية كعامل

---

[2]pEdwin Smith, 2,4; BREASTED, J. H.: The Edwin Smith Surgical Papyrus, I., Hieroglyphic Transliteration, Translation, and Commentary, Chicago 1930, 141.

[3]pEbers, 36,20 (188-190); WRESZINSKI, W., Der Papyrus Ebers: transcription, translation and commentary (Die Medizin der alten Egyptter 3), Leipzig 1913, 50.

[4]THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, Chambers A 1-10, OIP 31, University of Chicago Press 1938, pl. XXIX.

[5] THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, pl. LII.

[6] WILKINSON, R.H., «Gesture», Oxford Encyclopedia of ancient Egypt, II, London, 2001, 21.

[7] ERMAN, A. and GRAPOW, H. (eds), Wörterbuch der Ägyptischen Sprache, V., Leipzig: J. Hinrichs, 1926-1931, 567.2; FAULKNER, R.O.: A Concise Dictionary of Middle Egyptian. Oxford, 1962, 321; HANNIG, R.: Die Sprache der Pharaonen Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deustch, Mainz, 1995, 39971.

[8]ERMAN, A. and GRAPOW, H. (eds), Wörterbuch der Ägyptischen Sprache, V., 567.1.

[٩] ولفظ ḏbʿ أيضًا قد يعني الختم أو الحلقة أو في بعض الأحيان كمرادف لليد أو الذراع، وعدديًّا يقابل دلالات متعددة أشهرها تعبيره عن رقم ١٠,٠٠٠ كما يمكن أن يعبر أيضًا عن ١٠٠٠ أو ١٠ أو حتى ٥.

SETHE, KURT. «Ein altägyptischer Fingerzählreim», ZÄS 54, no. 1, 1918, 27; KOROSTOVTSEV, M., «L'hiéroglyphe pour 10 000», BIFAO 45, 1995, 86.

[10] VYCICHL, W., «Grundlagen der ägyptisch-semitischen Wortvergleichung», MDAIK 16, 1958, 372-374.

[١١] هناك من يرى أن المقصود باللفظ هو إصبع الإبهام غير أن هذه الفرضية لا يوجد أدلة قاطعة عليها.

BORCHARDT, L.: «ḏbʿ Daumen», ZÄS 73, no. 1, 1937, 139-140; SCHÄFER, H., «Finger und Daumen, Abwehr und Fingerzeig, die Faustelle», MDAIK 9, 1940, 146-150.

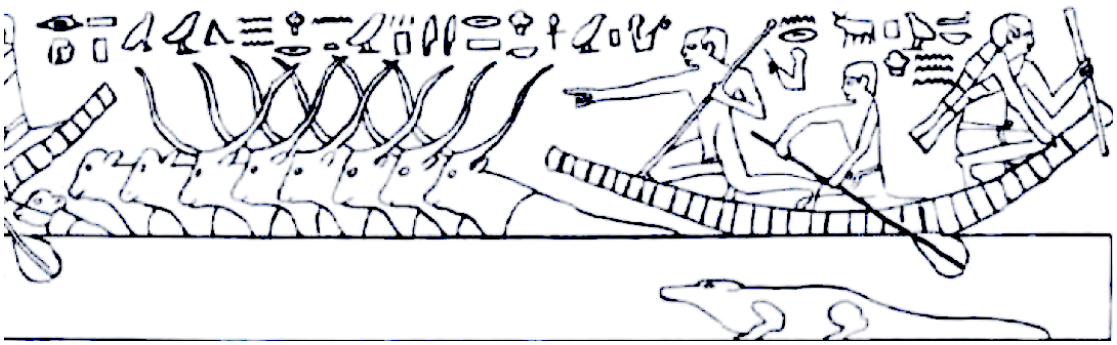
مساعد في تفسير المصطلحات اللغوية المصاحبة لها، فكانت على سبيل المثال مناظر مص الإصبع غالبيتها تكون بمد السبابة[١٢]، الأمر الذي تؤكده أيضًا مناظر تحجيم الرعاة لقوة التمساح فنجد أن تلك المشاهد كانت تمتد فيها السبابة ورافقها الإبهام في بعض المواضع، ومع ذلك يظهر فنيًّا الإبهام متراجعًا أمام السبابة.

وقد يكون تعبير *ḥȝb ḏbꜥ* أو ḏbꜥw يُشير بالإصبع كونه مفسرًا للمناظر لا يقصد به الشكل الذي يظهر فنيًّا عن طريق مد السبابة، غير أنه يمكن اعتماده كسند مرجعي مفسرًا للمشاهد؛ لأن اللفظ والصورة ينتميان إلى ثقافة واحدة؛ لذا بإمكان أحدهما تفسير غموض الآخر.

وقد تعددت نماذج مد السبابة في الفن المصري القديم واختلفت في الشكل من مشهد إلى آخر ومن سياق إلى آخر، وسيتناول هذا البحث الأشكال المختلفة لإيماءة مد السبابة، محاولاً تفسير الدلالات السياقية لها وتباينها بين المشاهد الفنية المختلفة.

١- مد السبابة بشكل أفقي مع الذراع وقبض الأصابع الأخرى:

تظهر هذه الإيماءة عن طريق مد المؤدي ذراعه وعلى نفس الخط إصبع السبابة مع الإبهام بشكل جانبي، في حين صورة أصابع اليد الأخرى مقبوضة بمنظور أفقي تظهر وكأنها تفصل السبابة عن الإبهام، وقد استخدمت هذه الإيماءة غالبًا لتعبر عن الإشارة والتوجيه، ويقصد بذلك استخدام الإصبع للإشارة إلى شيء أو توجيه المرء إلى شيء ما، وفي بعض الأحيان استخدمت في سياقات محدودة كنوع من أنواع الصد والدفاع.



شكل (١) مد السبابة مع الإبهام يفصل بينهم أصابع المشط الأخرى، مقبرة تي سقارة، نقلاً عن:
STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.

ومن بين المناظر التي تصور تلك الإيماءة كإشارة للتوجيه أو الإشارة بحد ذاتها، ما ظهر ضمن مناظر عبور الماشية في المياه العميقة في مقبرة «تي» بسقارة من عصر الأسرة الخامسة، فنجد أحد الرعاة في القارب الأيمن يمد ذراعه بشكل مستقيم ويُشير بإصبعيه السبابة والإبهام، غير أن الإبهام يظهر بشكل مفصول عن السبابة عن طريق ثني أصابع المشط الأخرى، ويظهر نصان مصاحبان للإيماءة أعلى القارب، واستخدامهما

[١٢] تتعدد طرق مص الأصابع وأشكالها وتلعب فيها السبابة الدور المحوري عند الأطفال. الوشاحي، مفيدة، دراسة مص الأصابع في الفن المصري القديم، الندوة العلمية الثانية لاتحاد الآثاريين العرب، القاهرة، ٢٠٠٠، ٥٥٧-٥٧٦.

كعامل مساعد على تفسير الغرض من الإيماءة يعتمد على موضعهما وكيفية توظيفهما، الأمر الذي قد يخضع إلى احتمالين؛ الأول: أن يكون النص خلف صاحب الإيماءة الذي يقول فيه:

Nr-jḥw pw ꜥ=k ḥr mw

«**يا راعي القطيع لتكن يدك على الماء**[١٣]»، يخص فعليًّا الشخص مؤدي الإيماءة، ويتعلق بإشارته وتوجيهاته إلى أحد الرعاة على القارب الآخر بأن يوجه يده تجاه المياه بالإيماءة السحرية التي تعمل على توفير قدر ومساحة آمنة من اعتداء الحيوانات المفترسة[١٤]، والاحتمال الثاني: أن يكون النص الذي سجل أمامه يُشير إلى حديثه أيضًا رغم أنه وضع في اتجاه معكوس لمؤدي الإيماءة، والذي يقول:

nrw pw ꜥnḫ ḥr=k r-šy pw nty ḥr mw ỉw (=f) m šp

«**أيها الراعي، لعل وجهك يكون يقظًا (لتحذر) من مخلوق الماء الذي يأتي في خفاء**[١٥]»، ليكون هذا النص بمنزلة التحذير الذي أطلقه البحار إلى زميله في الجهة المقابلة، ومن ثَمَّ ينحصر مدلول الإيماءة سالفة الذكر في الإشارة أو التوجيه أو التحذير، وهي تختلف بطبيعة الحال في شكلها ومدلولها عن الإيماءة الدفاعية التي صورت بباطن اليد[١٦]، أو بظهرها[١٧]، والتي نجد فيها تلاصق الإبهام في وضعه الطبيعي أعلى السبابة[١٨]، رغم استخدمها هي الأخرى بشكل تبادلي في بعض المشاهد كإيماءة تُعبر عن الإشارة والتحديد.

إن استخدام الإصبع كأداة للتأشير أو التوجيه نجده في عدة مواضع تنوعت واختلفت في الشكل[١٩]، ونجده أيضًا منصوصًا عليه في بعض المناظر والنصوص منها على سبيل المثال؛ ما ورد في مقبرة «إيدو» بالجيزة من عصر الأسرة السادسة؛ ففي الصف الثالث على الجدار الجنوبي من غرفة الأضاحي نجد شخصين

---

13 MONTET, P.: Scènes de la Vie Privée dans les Tombeaux Égyptiens de L'ancien Empire, Paris, 1925, 69.

١٤ قد يتعلق الأمر بمد قوة الشخص السحرية أو كان يقصد بيد الشخص السلاح أو الأداة التي يدفع بها الشر، الأمر الذي يمكن ملاحظته من مناظر مقبرة رقم (٢) بزاوية الميتين وتعود إلى عصر الأسرة السادسة، نجد ثلاثة رعاة الأوسط فيهم يظهر في موضع الجلوس المستقيم على ركبته ويمد ذراعه الأيمن بزاوية منفرجة أمامه، ويقوم بالإيماء عن طريق مد إصبع السبابة مع الإبهام، في حين يقوم الراعي في مقدمة المركب بطعن التمساح - الذي هاجم إحدى البقرات والتي التفت بوجهها نحوه- عن طريق حربة أو عصا تحريك القارب.

LEPSIUS, K.R.: *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, Berlin, 1849-1859, II, pl. CV b

وقد يكون الأمر متعلقًا برغبة البحار ألا يقف رفيقه مكتوف اليد بعدم مشاركته في المشهد، ويُبين ذلك أن العبارة ذاتها قيلت من بحار تجاه المشرف على عملية العبور في الجهة اليسرى، الذي رد عليه قائلاً: «اخفض صوتك".

STEINDORFF, G., Das Grab des Ti, Leipzig, 1913, pl. CXVIII.

15MONTET, Scènes, 70-71.

16 THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, pl. XXI.

17 STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.

١٨ هناك بعض الحلات الاستثنائية التي ظهرت فيها هذه الإيماءة كإيماءة تأشير أو توجيه.

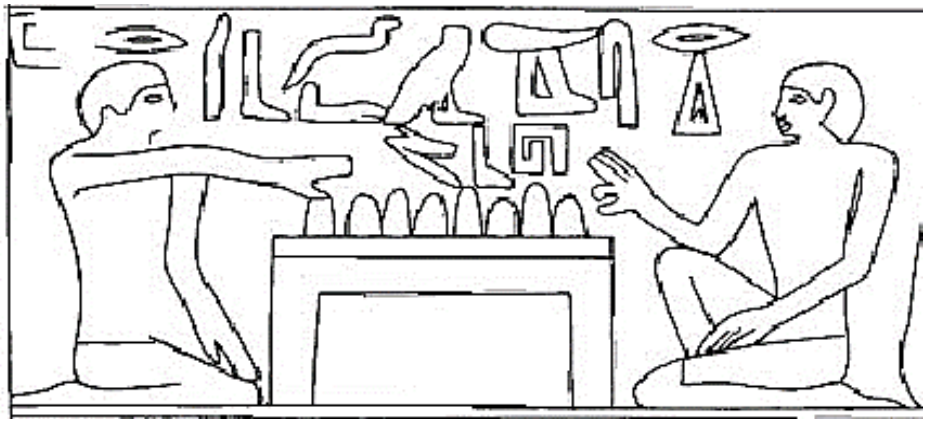
SCHÄFER, «Finger und Daumen», 153-154.

19 DAVIES, DE GARIS, The rock tombs of Deir el Gebrâwi, I., London 1902, pl. V.

جالسين متقابلين أثناء لعبة السنت، ويعلو المنظر نص عن استخدام الإصبع كأداة للإشارة، فيقوم الشخص الذي على اليسار بمد ذراعه ويده تجاه اللعبة قائلاً:

rḏi =(j) sšmi ḏbꜥ = (j) r pr hbw!

" **أقوم بتوجيه إصبعي / أشر إلى مربع البداية!**"[٢٠].



شكل (٢) شخصان يقومان بلعبة السنت مع التأشير بالإصبع، نقلاً عن:
SIMPSON, The Mastabas of Qar and Idu, fig. 38

ومن العصر اليوناني الروماني نجد نصًّا حول استخدام الإصبع للإشارة، ويصف عطاء المعبود حابي عندما يُشار إليه بالإصبع كإيماءة ثناء وتكريم وعبادة، فيقول النص: «***يُعطي عندما يمد إليه الإصبع***[٢١]»، أي أنه بمجرد أن يعبد ويُشار إليه بالتكريم والثناء من قبل مُريديه فإنه يكافئهم بعطائه.

وبالنظر إلى عملية التأشير بالإصبع فنيًّا، فإنه يظهر السبابة فيها متقدمًا على الإبهام[٢٢] بشكل طبيعي، مما يرجح بأن التأشير والإشارة بالإصبع وما ترمي إليه عبارة «مد الإصبع»، يقصد به في الغالب السبابة أكثر من الإبهام، رغم أنه لا يمكن إغفال دور الإبهام في التأشير غير أن الشكل الفني يقتضي أن يكون التركيز أكثر على السبابة.

٢- مد السبابة والإبهام بشكل أفقي مع الذراع وغلق الأصابع الأخرى:

ويقصد بها مد السبابة والإبهام بشكل أفقي مع الذراع وغلق الأصابع الأخرى، ونجدها تظهر في شكلين؛ الأول: يُظهر باطن يد المؤدي تجاه المتلقي[٢٣]، والثاني: نجدها مصورة من ظهر يد المؤدي تجاه المتلقي بنفس

[20] SIMPSON, W. K, The Mastabas of Qar and Idu. G 7101 and 7102, Giza Mastabas, II, Boston 1976, 24-26, pl. XXIV-XXVI, fig. 38.

[21] Library of the Sobek Temple of Tebtynis, pFlorenz PSI inv. I. 72, Mythological Handbook for the Upper Egyptian Gaue 7-16; Rosati, G., and Osing, J.: Papiri geroglifici e ieratici da Tebtynis, Firenze 1998, 129-188.

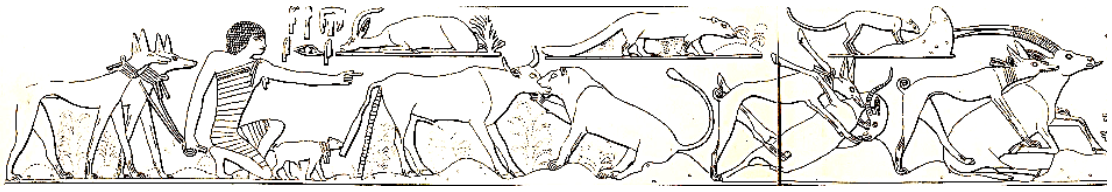
[22] SCHÄFER, «Finger und Daumen», 149.

[23] THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, pl. XXI; HICKMANN, H.: «La chironomie dans l'Egypte pharaonique», ZÄS 83, nº. 1, 1958, pl. Xb

الأسلوب الأول[٢٤]. هذا، ونجد في تصوير الإيماءة داخل المشاهد المختلفة حرية في حركة الذراع تجاه المتلقي ارتفاعًا أو انخفاضًا أو حتى امتدادها بشكل عرضي مع حركة الجسم، غير أن التصوير الفني تحكم في ظهورها أمام الجسد، ومن دراسة المشاهد نجد أن الغرض من هذه الإيماءة يمكن حصره في أمرين:

أ. استخدام الإيماءة للتوجيه والإشارة والتحديد:

من بين المناظر التي وردت بها الإيماءة معبرة في مضمونها عن الإشارة، منظر الصيد في الصحراء من مقبرة «بتاح حتب» بسقارة من الأسرة الخامسة، والذي يظهر خلاله أحد الصيادين راكعًا على ركبته اليمنى ويقبض على مقود كلبين صيد بيده اليمنى، في حين يقوم بمد ذراعه الأيسر أمام جسده، مع مد السبابة ويعلوها الإبهام بشكل موازٍ لها كإشارة إلى توجيه كلاب الصيد إلى ثور بري هاجمه أسد، وقد قبض على فمه وأنفه لإحكام سيطرته عليه[٢٥]. وعلى الرغم من أن هناك من يرى أن هذه الإيماءة إنما تدل في هذا السياق على حركة دفاعية من الصياد لحماية الفريسة من أحد الأسود[٢٦]، فإنه لا توجد مؤشرات نصية واضحة تشير إلى ما إذا كانت هذه الإيماءة تُعبر عن معنى وقائي للحماية[٢٧]، ولكن بالنظر إلى المشهد في السياق العام يمكن وضع تلك الإيماءة ضمن الإشارات التوجيهية من الصياد إلى كلابه، فيظهر كلبان من نوع السلوقي يقومان بالقبض على فريستين في مستوى متقدم، غير أنه في الحقيقة لابد أن يكون موازيًا لمحاولة الأسد افتراس البقرة في بعد آخر أو مسافة بعيدة عن المشاهد، ومن ثَمَّ فإن توجيه الصياد لكلاب الصيد نتج عنه نجاح الأول والثاني اللذين قبضا على فريستيهما، ولذلك يعقبه توجيه من الصياد إلى مجموعة أخرى من كلاب الصيد التي ترافقه تجاه الفرائس، وليس لخلق منطقة آمنة للفريسة من المفترس الغريب (الأسد)، خاصة وأن الإيماءة جاءت في وضع منتصف الحركة الطبيعية في المشهد فهي تجمع بين التوجيهين؛ الأول والثاني، وقد صورها الفنان في المرحلة الوسطى وكعامل ربط بين المشهدين؛ كلاب الصيد التي نجحت في اصطياد فرائسها، وبين من تتأهب للانقضاض عليها وتنتظر توجيه قائدها.



شكل (٣) منظر قائد كلاب الصيد من مقبرة بتاح حتب يقوم بتوجيه كلاب الصيد بمد السبابة والإبهام، نقلاً عن:

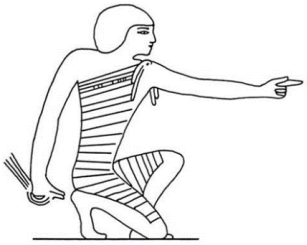
DAVIES, Ptahhetep, I , pl. XXII.

[24]STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.

[25] DAVIES, DAVIES, DE GARIS.: The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh, I: The chapel of Ptahhetep and the hieroglyphs — London, 1900, 10.

[26] MÜLLER, H.: «Darstellungen von Gebarden auf Denkmalern des Alten Rciches», MDAIK 7, 1937, 109.

[27] WILKINSON, «Gesture», 21.



شكل (٤) تفصيل من المنظر السابق توجيه كلاب الصيد بمد السبابة والإبهام، نقلاً عن:

DAVIES, Ptahhetep, I, pl. XXII; WILKINSON, «Gesture», 22.

ومن بين المناظر التي استخدمت فيها الإيماءة معبرة عن الإشارة والتوجيه أو التحديد، مشهد الابنة «حنوت» في مقبرة والدها «إيبي» بدير الجبراوي[٢٨] من عصر الأسرة السادسة، فنجد الابنة تظهر في منظر الصيد وتمد ذراعها مع توجيه سبابتها نحو الطيور في الأحراج، كنوع من أنواع الدعم لوالدها في العالم الآخر بتوجيهه وإرشاده نحو مناطق الصيد الوفير للتأكيد على توفير الطعام والغذاء في عالمه الجديد[٢٩].

شكل (٥) الابنة «حنوت» تشير بإصبعها لتوجيه والدها نحو طيور الأحراج بدير الجبراوي، نقلاً عن:

DAVIES, DE GARIS, Deir el Gebrâwi, I., pl. V.

ب. استخدام الإيماءة كأداة معبرة عن الصد والدفاع:

تلعب الممارسات السحرية سواءً بالإيماءة أو بتلاوة التعاويذ دورًا مهمًّا في عملية دفاع الأشخاص ضد القوى المتربصة ومحاولة درء مخاطرها[٣٠]، وتستخدم في عدة مواضع في الفن المصري القديم، خاصة في تصوير المناطق غير المأهولة كالمستنقعات ومناطق الأحراج، وكذلك المناطق الصحراوية وبيئة الرعي، وتستخدم بشكل خاص ضد الحيوانات المفترسة والضارية، أو تسلط ضد الأرواح الخطرة ورموز الشر المختلفة.

[28]DAVIES, DE GARIS, Deir el Gebrâwi, I., pl. V.

[٢٩] فهو أمر مقبول أكثر من اعتباره إشارة إلى محاولة منع الأخطار أو خلق مساحة آمنة إلى والدها من الحيوانات المفترسة أثناء الصيد.

[30] BRUNNER-TRAUT, E.: «Gesten», LÄ, II., Wiesbaden, 1977, 581.

هذا، وقد تكون إيماءة مد السبابة مع الإبهام الملاصق لها في بعض الأحيان مصاحبة بعدد من الحركات الجسدية التي تساعد في تفسير فحواها ومحاولة الوصول إلى المعاني الضمنية التي ترمي إليها[٣١]، فكانت تتضمن هذه الإيماءة عادة استخدام أصابع اليد مع الذراعين، وكذلك تتنوع أساليب حركة الجسم سواءً الجزء العلوي أو السفلي، فعلى سبيل المثال اندمجت حركة الذراع واليد مع مد السبابة لدى البحارة والرعاة في مناظر عبور الماشية، فيظهر جسد المؤدي مرتكزًا على القدم الأمامية؛ وذلك لتؤكد انصهارها مع كامل الجسد وتحقيق أكبر قدر من الضغط لتوجيه القوى السحرية الكامنة للمؤدي تجاه الخصم، أو حتى الرغبة في تحجيم قوى الخصم المعادية.

ومن بين المناظر المصورة لهذه الإيماءة تلك التي نجدها في مناظر عبور الرعاة للمستنقعات المائية، فقد كان خطر التماسيح من أشد الأخطار التي يخشاها الرعاة عند عبور ماشيتهم خوفًا عليها، فكانت تلك الإيماءة مع التعاويذ السحرية بمثابة الأداة التي كانت في اعتقادهم كفيلة بطرد هذا الكائن الخطر وتوفير الحماية للقطيع[٣٢]. ومن بين هذه المناظر ما ورد في مقبرة "تي" بسقارة من الأسرة الخامسة، فنجد مشهد عبور الماشية من الممر المائي العميق، ويظهر فيه أحد الرعاة على القارب الأيسر وقد غيّر اتجاهه ناحية قطيع الأبقار، ممسكًا بيده اليسرى مقود العجل الصغير مع مد ذراعه بالسبابة والإبهام تجاه احتمالين؛ الاحتمال الأول: التمساح الذي يتربص في المياه أسفل القارب الأيمن، ومن ثَمَّ يكون الغرض منه إعماءه وتحجيم قواه، والاحتمال الثاني: أن يكون التوجيه ناحية قطيع الأبقار خاصة العجل الصغير «إيحي» الذي ربما مثل المتوفى؛ لذلك يكون الغرض منه توفير قدر من الحماية أو العمل على خلق مساحة آمنة من الأخطار جميعها من بينها التمساح، فالمياه كما هي مصدر الحياة هي أيضًا سبب في الموت[٣٣]، الأمر يتعلق أيضًا بمحاولة النصوص المصاحبة للمناظر المشابهة تفسير الإيماءة والمنظر بوصفها درءًا للموت والتمساح معًا باعتبارهما وجهين لعملة واحدة[٣٤]. ومن الرواية التحليلية للمشاهد فإن القارب الأيسر يوجد به حوار بين أطرافه من الرعاة؛ الأوسط يقوم بتوجيه رفيقه قائلاً: «مد يدك على الماء أيها الراعي[٣٥]»، ليجد المشرف الذي يقف على الشاطئ يقول له: «أخفض صوتك[٣٦]»، فيستدير إليه الراعي في لياقة تعبيرًا عن سماعه وطاعه أوامره، ونجد الراعي الأول قد نفذ الأمر بأن مد ذراعه على المياه، وقد صور الأمر فنيًّا من الجانب لتظهر يد البحار وكأنها ممدودة في

31 WILKINSON, «Gesture», 22.

32 WILKINSON, R.: Symbol and Magic in Egyptian Art, London, 1994, 194.

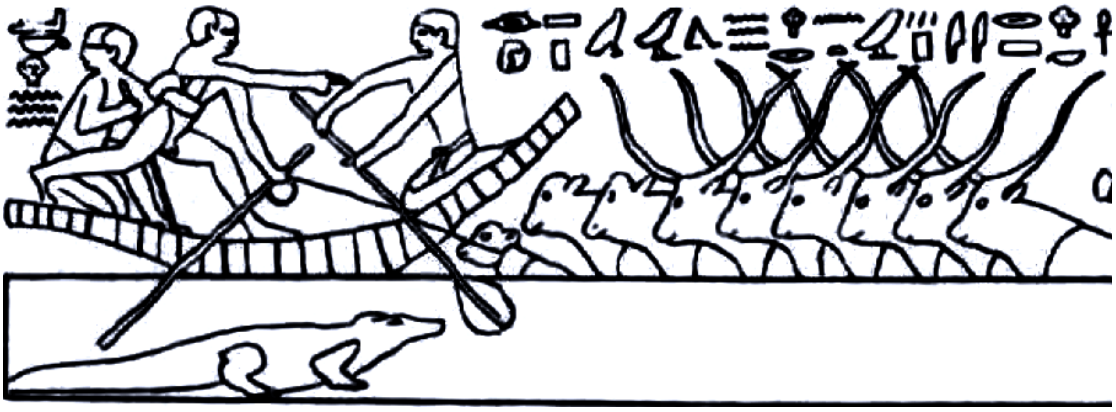
33 pWestcar, (3,10-3,13); RODRÍGUEZ, A., El papiro Westcar, Sevilla: Ediciones ASADE, 2003, 19-20; GARDINER, A., «The House of Life», JEA. 24, 1938, 164; LLOYED, A.B., «Once More Hammamat Inscription 191», JEA. 61, 1975, 64.

٣٤ قد يكون الأمر مقصودًا به التمساح فقط أي أنه ممثل للموت، ومن ثمَّ يكون صده ردعًا للموت ومسببه أيضًا، لكن يظل احتمال إبعاد الأخطار الأخرى خاصة المياه واردًا.

35 MONTET, Scènes, 69.

36 STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.

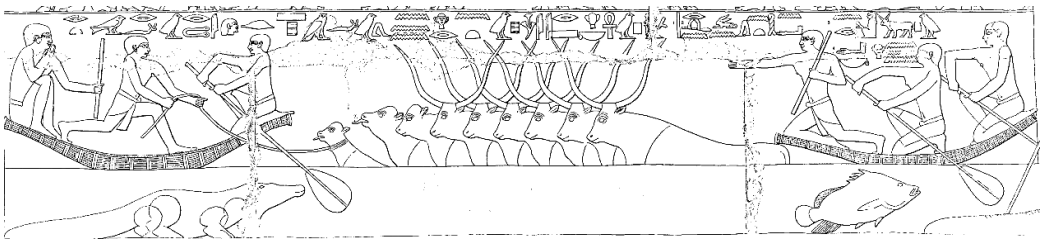
محاذاة القارب رغم أنها في الحقيقة كانت على المياه أو تعلوها موجهه إما ناحية التمساح لتحجيمه كما ذكرنا، أو على صفحة المياه ناحية الأبقار لتوفير مساحة آمنة تسبح فيها دون خطر.



شكل (٦) مد السبابة مع الإبهام مقبرة تي سقارة، نقلاً عن:

STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.

الأمر تكرر أيضًا في مقبرة «مري روكا» بسقارة من الأسرة السادسة، ولكن في سياق أكثر تقدمًا مما ظهر عليه في مقبرة «تي»، وكأنه مشهد حركي يلي ما ظهر عليه مشهد العبور في مقبرة «تي»، والإيماءة عامة قد يصورها الفنان بشكل تتابعي كما هو معهود في مشاهد تقديم القرابين ومناظر الرقص[٣٧]، تكون فيها الحركات المتباينة جزءًا من الإيماءة نفسها ولا تمثل شكلًا مستقلًّا، فنجد القارب الأيمن وقد تخطى أحد التماسيح لم يظهر منه سوى ذيله الطويل، ومن ثَمَّ أصبح القارب في مأمن بغلق الفنان مشهد المياه أسفله بواسطة إحدى الأسماك الكبيرة، على الجانب الآخر يظهر التمساح أسفل القارب الأيسر متربصًا للماشية الأمر الذي جعل من إيماءات المراكبية أو البحارة تتخذ منحًى آخر أكثر تقدمًا مما كانت عليه في مقبرة «تي»، فعندما أدرك البحار الخطر الذي يواجه موكب الماشية تحدث إلى زميله قائلاً: «مد يدك على الماء أيها الراعي[٣٨]»، الأمر الذي استجاب له زميله على الفور ومد سبابته مع الإبهام تدعمها ذراعه وحركه جسده كليًّا فوق قطيع الماشية، ومد الذراع مع الإيماءة قيد الدراسة، هو أمر كما ذكرنا في السابق يحتمل أن يكون الذراع الممدودة على صفحة المياه أو في اتجاه التمساح، وفنيًّا ظهرت وكأنها في محاذاة القارب.

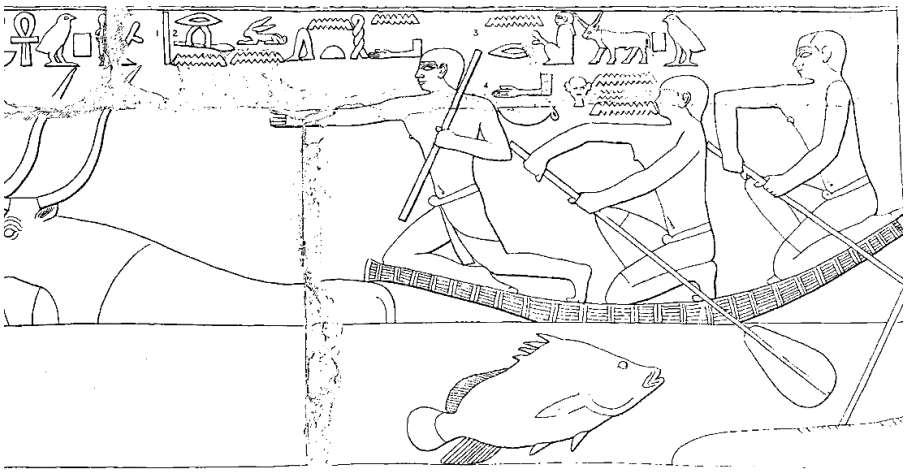


شكل (٧) منظر مد السبابة أثناء العبور بمقبرة مريروكا، نقلاً عن:

THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, pl. XXI.

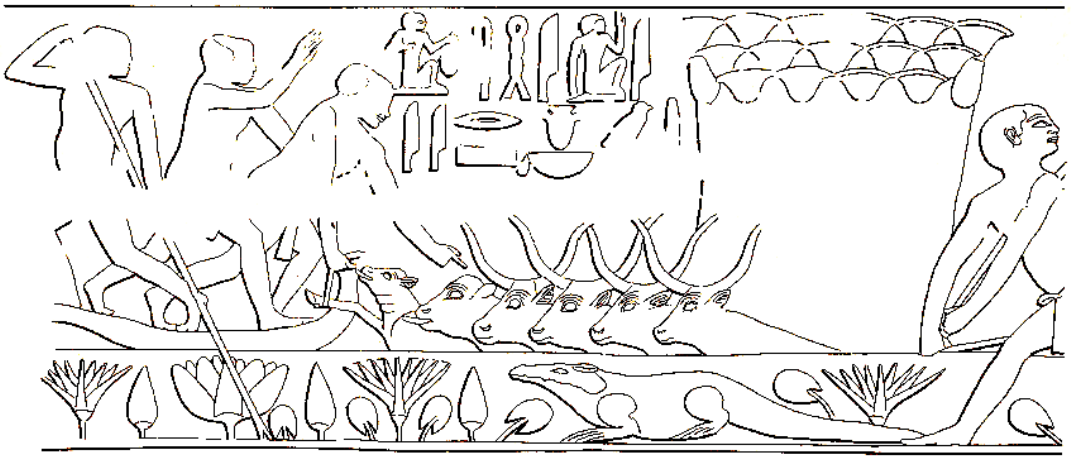
37 WILKINSON, «Gesture», 21.

38 STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.



شكل (٨) تفصيل من الشكل السابق مد السبابة بمقبرة مريروكا، نقلاً عن:

THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, pl. XXI.



شكل (٩) منظر من مقبرة بتاح حتب الأسرة الخامسة نقلاً عن:

DAVIES, DE GARIS, Ptahhetep and Akhethetep, I., pl. III, XXIII.

ومن بين المناظر والسياقات المتباينة المعبرة عن الإيماءة منظر قيادة الماشية عبر المياه بمقبرة «بتاح حتب» بسقارة من الأسرة الخامسة، حيث تتربص التماسيح في انتظار المتشردين منها، ويقوم أحد الرعاة في القارب بعملية الإرشاد بواسطة عجل مربوط بحبل، ويمد إصبعيه السبابة والإبهام موجهًا نحو التمساح بغرض ردعه أو نحو حيز الأبقار لخلق مساحة آمنة لهم من أخطار التماسيح[٣٩]، والرعاة يصيحون على التمساح:

[٣٩] ربما شكل التمساح هنا كناية عن الموت أو الهلاك، ففي بعض النصوص ما ربط بين التمساح والموت في مناظر عبور الماشية *ḫsf mt ḫsf msḥ in nrw* «*درء الموت ودرء التمساح بواسطة الراعي*».

MONTET, Scènes,69.

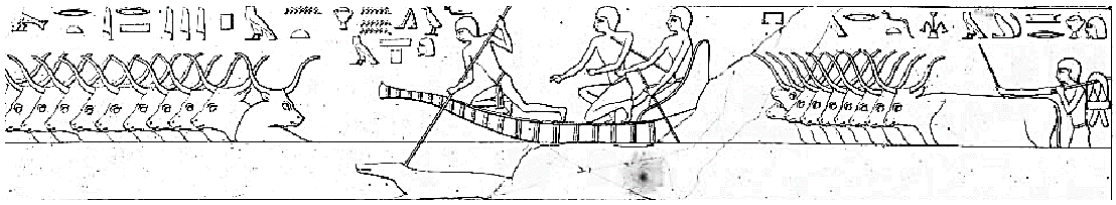
حيث مثل التمساح في ثقافة المصري القديم الهلاك الأبدي والنهائي، فعبور الماشية خاصة إيحي ذلك المولود الصغير الذي ربما كان ممثلا للميلاد الجديد والحياة الجديدة وعملية البعث، فكان عليه مواجهة الأخطار التي تنتمي لتلك البيئة وهي الموت والالتهام عن طريق التمساح الذي يمثل أحد العراقيل التي قد تواجهه في طريقه نحو الميلاد الجديد أو الحياة الجديدة، وبالتالي التعرض للتمساح قد يؤدي إلى فنائه النهائي والأبدي، الأمر الذي كان يخشاه ويحاول أن يتجنبه المصري القديم عن طريق إيماءة الصد والدفاع والتعاويذ السحرية.

[40]

j jḫs wḏ3.w jb=k ršy

«أيها القذر، عسى أن يرضى قلبك بالأعشاب المائية (؟)[41]»

قد يتعلق الأمر بمد قوة الشخص السحرية، أو كان يقصد بيد الشخص السلاح أو الأداة التي يدفع بها الشر، الأمر الذي يمكن ملاحظته من مناظر مقبرة رقم (٢) بزاوية الميتين[42]، وتعود إلى عصر الأسرة السادسة، يظهر ثلاثة رعاة؛ الأوسط في موضع الجلوس المستقيم على ركبته ويمد ذراعه الأيمن بزاوية منفرجة أمامه ويقوم بالإيماء عن طريق مد إصبعي السبابة والإبهام، في حين يقوم الراعي في مقدمة المركب بطعن التمساح –الذي شرع يهجم على إحدى البقرات الأمر الذي جعلها تلتفت بوجهها نحوه– عن طريق حربة أو عصا تحريك القارب.



شكل (١٠) مقبرة رقم ٢ زاوية الميتين الأسرة السادسة، نقلاً عن:

LEPSIUS, Denkmaeler, II, pl. CV b

هذا، وقد يصاحب هذه الإيماءة تلاوة التعاويذ السحرية، وأن هذه الحركة أو الإيماءة جزء من عدة حركات يقوم بها الراعي من إشارة للصد والردع إلى تلاوة التعاويذ السحرية التي هي عامل مكمل للإيماءة، ويحرص الرعاة على أن تتم عملية العبور في هدوء تام كما يظهر عند أحد رفقاء البحار حيث يضع يده عند فمه، كإشارة إلى الصمت في مرحلة معينة من العبور، الأمر الذي أشار إليه المشرف في مقبرة «تي» عندما أمر أحد البحارة قائلا: «أخفض صوتك[43]»، وهي تختلف بالتأكيد عن إيماءة التلاوة التي يقوم فيها الشخص بوضع قبضة يده عند فمه[44]؛ لتشكل تلك الإيماءات في مجملها عددًا من الحركات التي اعتمدها البحارة لسلامة العبور.

إن الصعوبة التي يتم استدعاؤها في الإيماءات التي لا يحددها النص ولا السياق بوضوح تكون عرضة لأكثر من تفسير يمكن قبول أي منها بشكل متساوٍ[45]، غير أن الإيماءات خاصة التي تصاحبها النصوص المفسرة يمكن أن ينحصر ويتقلص مدلولها الضمني وما تشير إليه بشكل كبير. وبالنظر إلى دور إصبع السبابة

40 MONTET, Scènes,70.
41 DAVIES, Ptahhetep, I., 9.
42 LEPSIUS, Denkmaeler, II, pl. CV b.
43 STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.
44 MÜLLER, «Darstellungen von Gebarden», 110.
45 WILKINSON, «Gesture», 21.

وامتداده مع الإبهام خاصة في مناظر الرعاة وعبور الماشية للمستنقعات فإنه بالتأكيد أمر مقصود[٤٦]، وهذا معنى محدد للغاية[٤٧]، الهدف منه يمكن حصره في أمرين؛ الأول: خلق مساحة آمنة للحماية ضد الأذى والضرر، بما تمثله من الضغط السحري على الخصم من خلال هذه الحركة، فتعمل على تقييد حريته وحركته ومنع قوته وتحجيمها حتى لا تؤذي الشيء المراد الدفاع عنه، مثلها مثل الإيماءة التي يضع فيها الشخص يده على فمه تعبيرًا عن الصمت، ومن ثَمَّ صد وتحجيم القوة الداخلية وعدم إخراجها إلى الأمام[٤٨]، وعليه يمكن اعتبار أمر الإيماءة في مشهد الرعاة أثناء العبور يتعلق بتحجيم قوى العدو ومنعها من الخروج والتأثير على ما أرادوا حمايته. والأمر الثاني: إعماء الخصم أو العدو، ببسط الإصبعين نحو كلا عينيه، ولهذا المقصد أصول عقدية في الفكر المصري القديم، فمد السبابة مع الإبهام كان لهم دور تبادلي في عملية سلب عين المعبود حور وإعادتها إليه مرة أخرى، ويظهر تمثيل عملية العبور من جانب إلى آخر[٤٩] في تمثيل عبور المتوفى وإعطائه الإذن بالمرور إلى الجانب الشرقي للسماء عن طريق قافية عد الأصابع[٥٠] التي شكلت جزءًا أسطوريًّا وعقائديًّا في صراع حور مع ست.

ومما تجدر الإشارة إليه الدور المحوري الذي تلعبه أصابع المعبود ست عن طريق التوحد مع أصابع المتوفى، حيث يظهر الماضي الأسطوري في شكل واقع افتراضي حاضر عند عبور المتوفى للممر المائي، فنجد أن عمل أصابع ست الأسطورية كان فيها دور رئيس للسبابة والإبهام، فكان كلاهما أساسيًّا في عملية سلب عين حور، فيوصف الإصبع الأول – الإبهام حسب طريق عد القافية– بأنه «لقد أخذت عين حور»، ويقول الإصبع الثاني «أخذت عين حور لنفسك»[٥١]، ومن ثَمَّ كان الإصبع الثاني (السبابة) متواطئًا مع الأول (الإبهام)[٥٢] ليشكلا معًا عنصرين ماديين لعملية سرقة عين حور؛ لقدرة الإبهام الطبيعية على الإمساك والسبابة على الوخز، وذلك عن طريق صنع ما يشبه الكماشة بين الإصبعين في حين تكون الأصابع الأخرى مغلقة.

---

[٤٦] ذكر شيفر أنه استخدم إصبعي السبابة مع الإصبع الأوسط كتميمة تتعلق أيضًا بعملية الدفاع السحرية ضد العدو، وظهرت مع كثير من المومياوات، وكانت عبارة عن إصبعين مطليان بالذهب وفي كثير من الأحيان من الحجر، غير أن هناك ثمة وجه نظر أخرى تقول بأن التميمة كانت تهدف إلى طلب العون والمساعدة والبركة من معبودات العالم الآخر، وكأنها نوع من أنواع التأشير نحو المعبودات بغرض الثناء والتكريم أو العبادة، وهو رأي يتوافق مع استخدام الإيماءة للصلاة للمعبودات في العصر المتأخر.

SCHÄFER, «Finger und Daumen», 151; BRUNNER-TRAUT, «Gesten», 577; ABDEL-HAMID, DOHA, «Some Remarkable Amulets in Ancient Egyptian Art», Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality Special Issue', Al-Seyouf Conference, Alexandria 2016, 15.

[47] WILKINSON, «Gesture», 23.

[48] MÜLLER, «Darstellungen von Gebarden», 110.

[٤٩] وقد مُثلت هذه القضية جزءًا محوريًّا في الفكر المصري القديم، فكان يتم تمثيلها بكيانات مستقلة تجمعها بيئة خطرة (بيئة العبور)، وتتمثل تلك الكيانات في الشخصية الرئيسة يرافقها شخصيات مساعدة وداعمة، ونماذج أخرى تمثل العراقيل والأخطار، وتكون تلك الكيانات جزءًا من بيئة العبور ذاتها، ويقوم المفكر المصري القديم بتوظيف الشخصيات الداعمة لخلق الحماية وتحقيق الطمأنينة للشخصية الرئيسة، ومن ثَمَّ يُؤمن عبوره بسلام.

[50] HICKMANN, «La chironomie dans l'Egypte», 121.

[51] SETHE, «Ein altägyptischer Fingerzählreim», 37.

[52] Ibid., 33.

وقد أشار نص من بردية «نسي مين» BM 10188 من العصر البطلمي إلى أن عملية توجيه الأصابع كان الغرض منه ملاقاتها مع عين الخصم أو العدو في عملية إخضاع أبي فيس فيقول النص على لسان جحوتي:

[٥٣]

dbʿwy n=j m jrty = k

«***أصابعي الاثنين في عينيك***[٥٤]». مما يعني توجيه إصبعي السبابة والإبهام –اللذين أخذا عين حور[٥٥] – نحو عين أبي فيس لإعمائها وطمسها ومن ثَمَّ التغلب عليه.

وعلى الجانب الآخر لم يكن الأمر مقتصرًا على الأخذ والسلب فقط بل تعدى إلى المعنى الإيجابي الذي سطرته الأسطورة بتحول دور الأصابع من الصورة السلبية إلى الصورة الإيجابية[٥٦]، فنجد أن عملية شفاء العين تتم من خلال ما كان سابقًا قد أعماها، خاصة السبابة حيث يوجه إليه القول مرة أخرى في ترتيبه التاسع بين الأصابع «لقد أنرت العين»، وحسب هذا المقطع فإن أحد الأصابع قد دفع في اتجاه عين حور، وبلا شك ترتيبيًّا هو إصبع السبابة[٥٧]. فكما كان هذا الإصبع رمزًا لطمس عين حور، كان أيضًا عنوانًا ورمزًا لإعادتها إلى الحياة مرة أخرى[٥٨]، وتمثل إعادة الحياة لعين حور نهاية الصراع وتكفير ست (الفوضى والعراقيل التي تواجه الشخص عند العبور) عما اقترفه[٥٩]، وشفاء العين هي بمثابة عملية عبور ناجحة سواءً للمتوفى[٦٠] أو الرعاة، ومن ثَمَّ نجاح الإيماءة في مهمتها هو نتيجة لازدواجية دور المتوفى، ففي الصراع يمثل المتوفى الطرف الخارجي وهو في حد ذاته متحد مع عين حور[٦١]، ليصبح أحد الأطراف المتصارعة، ونتيجة لهذه الازدواجية يتمكن في النهاية من إنهاء الصراع لأنه أحد الأيقونات المهيمنة.

---

[53] pBM.10188 (pBremner-Rhind), 30,3; Faulkner, R.: «The Papyrus Bremner-Rhind», BiAe 3, Bruxelles 1933, 76 (10-11).

[54] Faulkner, R.: «The Bremner-Rhind Papyrus IV», JEA 24, 1938, 43.

[٥٥] شكل من أشكال التناص المستخدمة في النصوص المصرية القديمة عن طريق إدخال جمل ذات مفهوم قديم منتشر بين الناس ومعروف ما ترمي إليه من معانٍ ضمنية لإسقاطها على واقع النص، ومن ثَمَّ تكون مفهومة للمتلقي المعاصر.

[56] Pyr, 48 (a,b).

[57] SETHE, «Ein altägyptischer Fingerzählreim», 35.

[٥٨] كما طلب من إصبع الابهام أيضًا إعطاء حورس العين التي استقرت على جبين الملك، والأصل في الأسطورة أن من أعطى العين إلى حور هو المعبود جحوتي الذي قام بوضعها فوق جبينه كعين رع، غير أنه ليس بعيدًا أن يكون أمر العطاء في الترتيب الأخير للأصابع موجهًا لأحد أصبع ست (الإبهام)، إصبع الإمساك، ومن الطبيعي أن يطلب حور (المتوفى) من الإصبع الذي سرق إعادة ما أخذه.

SETHE, «Ein altägyptischer Fingerzählreim», 33-35.

[٥٩] حيث أمر إصبع ست بأن يبتعد عن عين حور بعد أن أمره ألا يفارق العين ولا ينفصل عنها. *m dj sfḫḫ =k m =s* «لا تنفصل عنها».

SETHE, «Ein altägyptischer Fingerzählreim», 32.

[60] TOBIN, V. A.: «Divine Conflict in the Pyramid Texts», JARCE 30, 1993, 98.

[٦١] هذا وارتبط مد السبابة أيضًا بالجانب الأسطوري من متون الأهرام حيث كان "ترقيم الأصابع" اختبارًا للكفاءة، ومطلبًا كشرط أساسي للصعود على متن العبارة التي تأخذ المتوفى عبر النهر السماوي ، وكان على قائد العبارة ألا يحضر شخصًا على غير معرفة بطقوس عد الأصابع وإحصائها الأمر الذي يعارض فيه قائد العبارة mȝ ḫȝ=f عبور المتوفي ويؤخره حتى يتأكد من قدرته على الإلمام بقافية عد الأصابع لأنه أمر غير مقبول بالنسبة للمعبود ʿḳn الذي قد يوبخه بسبب اقترافه مثل هذا الخطأ قائلاً: «هل أحضرت لي رجلاً لا يستطيع ترقيم أصابعه؟ ».

وقد استخدم المصري القديم صيغ سحرية محددة لتأمين بيئة العبور الخطرة، وكانت جميعها تهدف إلى تأمين عملية عبور الشخصية المهيمنة، فاستخدم تعويذة المياه لعبور الماشية للمستنقعات، كما استخدم قافية عد الأصابع لعبور المتوفى للممر السماوي، وقد وظف لتحقيق ذلك طرق سحرية تمثلت في التبادل الزمني في تعويذة قافية الأصابع[٦٢]، أو بتعدد حركات وإيماءات الرعاة أثناء عبورهم بماشيتهم للمستنقعات المائية.

فكما كان على الملك المتوفى أن يجيد طريقة عد الأصابع السحرية في متون الأهرام، لكي يعبر من الجانب الغربي إلى الجانب الشرقي من الممر المائي المتعرج[٦٣]، كان أيضًا على العابرين من الرعاة أن يجيدوا طريقة قافية الأصابع السحرية ليتمكنوا من عبور النهر إلى الجهة الأخرى؛ وذلك عن طريق قدرتهم السحرية على إبطال الشر الذي يتمثل في أخذ عين حورس واعمائها بواسطة إصبعي الإبهام والسبابة للمعبود «ست» (الذي ترتبط به قافية العد حتى ثمانية) والمتمثلة في المناظر برمز الشر التمساح، خاصة أن النص هو أسطورة من نوع الحكاية السحرية، كما أن القضاء على النقص أو الضرر هو جوهر كل قصة سحرية[٦٤]، ثم وبشكل سحري أيضًا يتمكنون من إعادة الحياة لعين حور بنفس الطريقة حيث يمتد السبابة العنصر التاسع لشفاء العين وإنارتها ثم تعطى إليهم عن طريق الإبهام[٦٥] الممتد أيضًا في نفس الحركة الإيمائية، لتحقق في النهاية عبورًا ناجحًا عن طريق تمثيل شفاء العين، وكأن هذه الحركة الإيمائية تحمل في طياتها الشر ثم الخير، فكان تمكن المتوفى من قافية عد الأصابع السحرية يجعله حيًّا نورانيًّا كما أنارت عين حور[٦٦]، وتمكنه من العبور إلى الجانب الشرقي حيث مستقر الآلهة[٦٧].

إن رغبة المتوفى أو عابر النهر من الرعاة تتمثل في رغبته أن يكون مثل عين حور، حتى يقفز أو يعبر النهر دون أن يصيبه مكروه أو خطر، فكان تغلبه على أخطار النهر وعبوره من أمانيه، كما عبرت

ALLEN, J. P.: The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005, 95, nº 19; GUNN, BATTISCOMBE, «Finger-Numbering» in the Pyramid Texts», ZÄS 57, no. 1, 1922, 72.

٦٢ استخدم المصري القديم صيغ تركيبية للماضي والحاضر عن طريق نسج السرد الأدبي وتقديم الحدث على أنه زمنيًّا حاضر، في الوقت نفسه يلجأ إلى نسج أحداث الماضي، مما يؤكد أن هناك عملية سحرية تنتج عن تلك التعويذة بدمج أحداث الحاضر بالماضي رغبة في اتحاد الجانب المرئي الحاضر (عبور للمتوفي) بأحداث ووقائع أسطورية قديمة ليتم له النجاح في رحلته، فهي بمثابة دمج ما بين المتوفى وعين حور، عن طريق الإسقاط من الواقع الافتراضي لحال المتوفى على الأسطورة أو ما يعرف بالتخيلات الدينية، والتي من خلالها يتم بناء سياق العمل الأدبي.

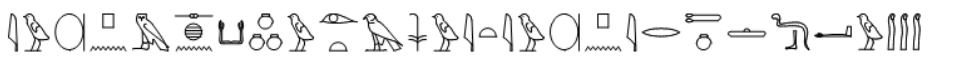
ZEIDLER, J. «Zur Frage der Spätentstehung des Mythos in Ägypten», GM. 132, 1993, 98-104.

63 Pyr., 599c-601a (spell 395).

64 ZEIDLER, «Zur Frage der Spätentstehung», 101.

٦٥ ربما كان المُخاطب هو الإله جحوتي وليس الإبهام ولكن لا يستبعد أن يُخاطب العنصر الذي سلب الشيء لإعادته.

٦٦ فقد ورد في متون الأهرام تعويذة ٣٥٩ فقرة 599c-601a



jw P. pn m sẖnw jrt ḥr swjt, jw P. pn jr ṯnw ḏbʿw

«هذا بيي هو المسؤول (؟) عن عين حورس التي هي ملكه، هذا بيي سيذهب إلى ترقيم الأصابع».

Pyr., 599c-601a (spell 395); GUNN, «Finger-Numbering», 72.

67 Pyr., 594b-c, Pyr., 696a; ALLEN, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, 76; ZEIDLER, «Zur Frage der Spätentstehung», 98.

وقفزت[٦٨] عين حور وتغلبت على شرور ست وعلى أصابعه وتجسيد فكرة انتصار الحق في نهاية المحكمة القضائية[٦٩].

هذا، ويتعلق الجانب الأسطوري من تصوير عملية العبور وفحواها الضمني داخل المقبرة، ومدى تأثير حركة إيماءات الأصابع أثناء العبور، ببسط المتوفى كلتا يديه مفتوحتين أمامه وراحتيهما إلى أعلى، ويحاول عد قافية الأصابع السحرية التي يبدؤها بأصبعي الإبهام ثم السبابة اللذين كانا لهما دورٌ في أخذ عين حور (المتحدة مع المتوفى) عندما كانت القوة مع ست (الفوضى وأخطار النهر)، ثم يكون السجال بين عين حور وأخطار النهر لتشهد نهاية القافية السحرية خروج وتغلب عين حور على الخطر في النهاية؛ وذلك بإتمام طريقة عد القافية السحرية بإصبعي السبابة ثم الإبهام اللذين أعادا الإبصار إليها وإعادتها مرة أخرى بعد سلبها، فتمثل عملية عد قافية الأصابع شكلًا خياليًّا من التخيلات الدينية لرحلة المتوفى المفترضة في القناة المتعرجة ḫȝ في السماء وانتقاله من الغرب إلى الشرق[٧٠]، وقد وظفت الإيماءة بالسبابة والإبهام في مناظر العبور لتحقيق الغرض نفسه والتأكيد على العبور الآمن.

إن قدرة الرعاة على عبور الممر المائي ترتبط أيضًا بقدرتهم على الإيماء، وتمكنهم من قافية العد السحرية التي يلعب فيها الإبهام والسبابة الدور السلبي ثم الإيجابي في الوقت ذاته، وبعبورهم النهر يمكنون المتوفى صاحب القبر من العبور أيضًا إلى جانب السماء الشرقي، فأمر العبور ذاته تجسده فكرة عبور المتوفى ورحلته في العالم الآخر وما يحيط بها من مخاطر وعراقيل، فيقوم الرعاة بعمل الإيماءات وتلاوة التعاويذ لدرء هذه الأخطار، ثم تنتهي بشكل إيجابي جيد وتتم عملية العبور بسلام.

يقول SWINTON[71] إن الغرض من التحذيرات التي كان يلقيها الرعاة هو محاولة حماية العجل الصغير –المعروف في النصوص باسم «إيحي»– الذي يظهر في مقدمة الموكب ويتبعه القطيع، وهو سلوك فهمه المصري القديم من طبيعة الحيوان[٧٢]، الذي يجعل من دمج رحلة المتوفى مع مناظر العبور أمرًا مقبولاً، وأن هذا الثور أو العجل الصغير إنما يمثل المتوفى ورحلة عبوره المحفوفة بالمخاطر ومحاولة حمايته، كذلك تلقيه الرعاية والحماية من أمه التي تمد رأسها إليه في حنو، كما يتمنى المتوفى أن تقوم على رعايته المعبودة حتحور، وأن هذا العجل إنما يمثل ميلادًا جديدًا للمتوفى وحياة جديدة بانتقاله من العالم الدنيوي إلى عالم الآخرة

[68] GUNN, «Finger-Numbering», 71, nº 4.

[69] ZEIDLER, J. «Zur Frage der Spätentstehung», 100.

[٧٠] وما تزال قافية عد الأصابع متوارثة حتى الآن في مصر الحديثة في شكل لعبة عن طريق قيام المؤدي بترقيم أصابع المتلقي بغرض المداعبة.

[71] SWINTON, J.: The Management of Estates and their Resources in the Egyptian Old Kingdom, BAR International Series, 2012, 50.

[72] EVANS, L.: Animal behavior in Egyptian art: representations of the natural world in Memphite tomb scenes, North Ryde, NSW; Oxford: Australian Centre for Egyptology; Aris and Phillips, 2010, 175; SWINTON, J.: The Management of Estates, 49f.

«**الأرض العالية**»[٧٣]، خاصة أنه يتم تمثيل المتوفى في شكل الثور في الكتابات والمناظر الدينية من بينها مناظر عراك الثيران[٧٤].

إن تصوير الإيماءات في مناظر العبور لم تكن تجسد مرحلة ثابتة أو شكلًا نموذجيًّا متكررًا، فعلى الرغم من احتفاظ المصري القديم بالعناصر الأساسية في المشهد، فإن الفنان كان لديه بعض الحرية في تصوير مراحل العبور الزمنية ومدى تقدمها، ومن ثَمَّ تظهر إيماءات مختلفة للرعاة تمثل مراحل زمنية متباينة، فتظهر النماذج المصورة للعبور إما متقدمة قليلاً أو متأخرة عن المشهد الكلاسيكي للعبور الذي صُور في أغلب المقابر يُظهر المرحلة الوسطى من العبور، ومن هنا ينطبق ذلك على الإيماءة حيث تتنوع الإيماءات وأشكالها غير أن أكثرها تكرارًا وثباتًا هي إيماءة الذراع الممتدة مع السبابة والإبهام، الأمر الذي يجعل من تحديد ما إذا كانت هذه الإيماءة إيماءة منفردة أي أنها تمثل قطاعًا منفصلًا أو خاصًّا ذا معنى ضمني محدد لا يتصل بالإيماءات الأخرى المصاحبة –أمرًا قد يخضع للتحليل والمناقشة، خاصة أنها يمكن اعتبارها جزءًا من خضم هذه الإيماءات المتتالية للرعاة، فربما تكون هذه اللفتة أو الحركة جزءًا من عدة حركات متتالية لكيان واحد أو نسق طقسي محدد صوِّر عند أكثر من راعٍ في مشهد واحد، كما يحدث في تصوير مشاهد الرقص الإيقاعي أو في مشاهد الطقوس الدينية، فبشكل افتراضي قد يقوم الراعي في البداية بوضع قبضة يده على الفم لتلاوة التعاويذ، ثم يمد ذراعه مع مد السبابة والإبهام كنوع من أنواع توجيه القوى السحرية التي تلاها لتوه نحو مصدر الخطر أو نحو ما أراد حمايته، كما أن تلك الإيماءة أيضًا ترتبط بحركات اليد الأخرى التي قد تكون بمنزلة إيماءة مساندة لها.

وقد وردت الإيماءة أيضًا في بعض المناظر الكلاسيكية في الفن المصري، فنجدها ممثلة في مناظر ميلاد البقرة ضمن مشاهد الرعي في المقابر، يظهر في تلك المشاهد المشرفون على عملية الميلاد وهم يقومون بالإشارة بمد السبابة والإبهام مع ذراع ممدودة في اتجاه منطقة الميلاد، كنوع من أنواع حماية المولود وأمه من الشرور أو ما قد يصيبه/ا أثناء الدفع أو الإطلاق، وهو أمر كان جديرًا بالخوف نتيجة الفاقد من الحيوانات أثناء الولادة، ودور الراعي والمشرف غاية في الأهمية للإشراف الرمزي في المنظر بغرض تحقيق الحماية الكلية للعملية؛ نظرًا لأن الميلاد العشوائي للحيوانات، والتي صورت في عدد ليس بقليل في المناظر الفنية

---

٧٣ فهناك اتجاه يقول بأن الغرض الأساسي من عملية عبور الماشية هو عودة الماشية من الدلتا إلى المناطق المرتفعة في الجنوب قبل أن يغمر الفيضان الدلتا. SWINTON, J., The Management of Estates, 49.
غير أن هناك من يرى أن الأمر متعلق بمحاولة ترطيب الحيوانات بسبب الحرارة كجزء من عملية العناية بالحيوان.
MONTET, P.: «Les Boeufs Égyptiens», Kemi 13, 1954, 49; GHONEIM, W.: Die ökonomische Bedeutung des Rindes im alten Ägypten, Habelts Dissertationsdrucke, Heft 3, Reihe Ägyptologie 3, Bonn, 1977, 30.
وهناك اتجاه آخر باعتبار أن هذا العبور بمثابة أمر جنزي تعبر فيه الماشية إلى المتوفى كنوع من أنواع توفير الغذاء له في العالم الآخر، حيث يقول النص في مقبرة « شدو» بدشاشة من الأسرة الخامسة [dȝt?] n=f [kȝw]=f r mȝȝ «*عبور قطيعه له من أجل مباشرته*".
PETRIE, F.: Deshasheh 1897, Egypt Exploration Fund, London, 1898, pl. XV; KANAWATI, N. and MCFARLANE, A.: Deshasha. The Tombs of Inti, Shedu and Others, The Australian Centre for Egyptology: Reports 5, Sydney, 1993, pl. XLVI.
غير أن أمر العبور يمكن النظر إليه بصورة أخرى إذا ما حاولنا تفسير النص المصاحب لعملية العبور «العبور من المستنقعات إلى الأرض المرتفعة» فهل جسد النص فكرة الصعود حيث مقبرة المتوفى؟ أم أنها فعليًّا تجسد فكرة عبور المتوفى نفسه واتحاده مع عين حور حتى يصل إلى مبتغاه في نهاية رحلته.

74 GALÁN, J.M.: «Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs», JEA 80,1994, 81–96.

تكون في الغالب محفوفة بالمخاطر؛ بسبب تهديد الحيوانات المفترسة والمنافسين الطبيعيين في البيئة[٧٥]، لذلك كان استخدام تلك الإيماءة المصحوبة ربما بتلاوة بعض التعاويذ أمرًا مهمًّا بغرض توفير الحماية وخلق مساحة أمنة لوليد البقرة أثناء ميلاده.

غير أن استخدام تلك الإيماء أثناء الميلاد قد يكون له بعد ديني ورمزي، فنجدها قد تمثل عملية الميلاد الثاني للمتوفى في العالم الآخر، وعملية الميلاد هذه لابد أن تكون مؤمنة تمامًا حتى تحقق الهدف منها، وذلك لتوفير قدر من الحماية للمتوفى أثناء عملية إعادة الحياة، خاصة وأن تمثيل المتوفى أحيانًا ما يرتبط بوليد البقرة الذي يحتاج إلى الرعاية والعناية في العالم الآخر[٧٦]، الأمر الذي قد يدعم هذا التفسير استخدام نفس الإيماءة من قبل راقصو «المو» بغرض إنشاء مساحة محمية من الشرور والكائنات الخطرة لكي يتمكن المتوفى من خلالها الدخول إلى العالم الآخر والاندماج مع أرواح الأسلاف دون حدوث أي ضرر أو أذى[٧٧]، ومن ثَمَّ يحتاج المرء إلى مثل تلك الإيماءة بعد الموت الأول وعند الميلاد الثاني كما صُوِّر؛ لتحقيق الحماية وتبديد القلق وعليه توفير أكبر قدر من الأمن والطمأنينة.

ومن بين تلك المناظر منظر ميلاد البقرة بمقبرة «تي» بسقارة، والذي يمثل ولادة عجل وتظهر البقرة بلسان متدلٍّ وذيل مرفوع، كإشارة إلى الألم الذي تتكبده أثناء ميلاد وليدها، ويساعدها راعٍ راكع على ساق واحدة. في حين يقوم المشرف بتوجيه السبابة والإبهام وغلق أصابع يده الأخرى وتظهر ذراعه الممدودة تجاه عملية الولادة، ويقول النص المصاحب للمشهد:

sfḫ[78] *jdt wrt nrw pw*

«*ولادة (في الواقع: إطلاق) البقرة الكبيرة بواسطة الراعي*[٧٩]»، مما يعني أن الأمر يتعلق أيضًا بالحماية وإبعاد الشرور.

غير أن النص قد يحتمل تفسيرًا آخر، فالإيماءة الواحدة ليس شرطًا أن تعبر عن رمزية بعينها، لكن من الممكن أن تحمل في مجملها أكثر من تفسير[٨٠]، خاصة إذا لم يكن هناك نص يساعد في تحديد رمزيتها والغرض منها، أو أن يحتمل النص أكثر من تأويل كما في هذه الحالة، فربما يكون أمرًا من المشرف إلى الراعي: "سلم البقرة الكبيرة أيها الراعي"!، ومن ثَمَّ تكون الإيماءة في حيز الإشارة والتوجيه أو التحديد بالإشارة

75 EVANS, Animal behavior in Egyptian art, fig. 8-21.

76 Ibid., 74.

77 ALTENMÜLLER, H.: «Muu», *LÄ* 4, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1982, 271– 272; MEYER-DIETRICH, Erika.: «Dance», UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles 2009, 5.

78 استخدم المصري القديم كلمتي sfḫ و msj للإشارة إلى عملية الولادة والإطلاق.

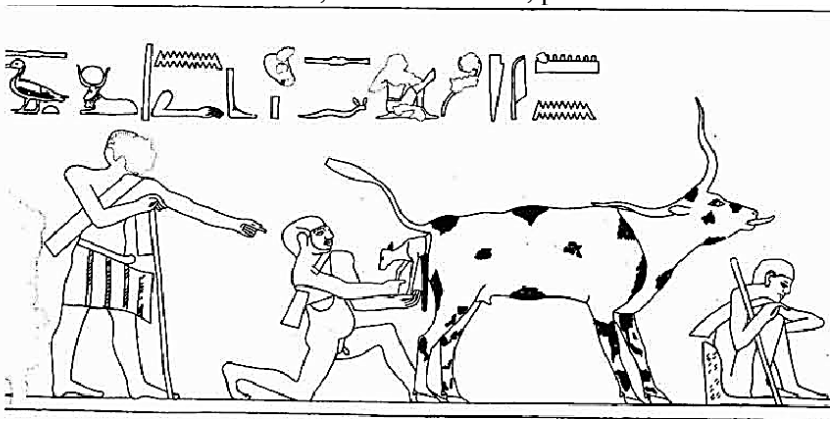
MONTET, Scènes, 99.

79 MONTET, Scènes, 98-99.

80 WILKINSON, «Gesture», 21.

إلى البقرة، والتوضيح بالأمر المباشر من المؤدي إلى المتلقي، ويتكرر المنظر أيضًا في مقبرة سنبي الأول بن أوخ–حتب (B1) بمير من عصر الدولة الوسطى، حيث يظهر أحد الرعاة السمان في المقبرة وهو يقوم بمساعدة بقرة في عملية الولادة[٨١]، ويظهر المشرف خلفه يمد سبابته وإبهامه في اتجاهه، غير أنه لا يوجد نص توضيحي مفسر كما في المشهد سالف الذكر.

شكل (١١) الإشارة بالسبابة أثناء الولادة، مقبرة تي بسقارة، نقلاً عن:
STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVIII.



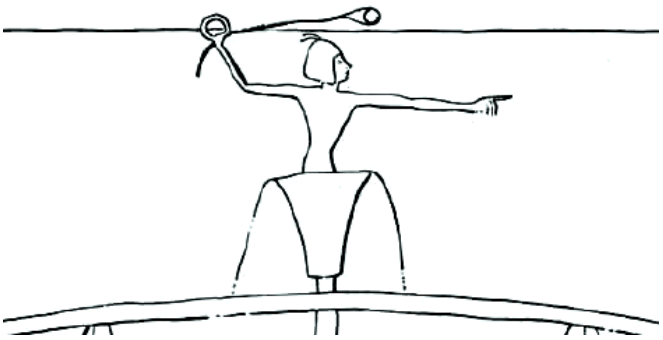
شكل (١٢) منظر الإشارة بالسبابة من مقبرة سنبي الأول في مير، نقلاً عن:
BLACKMAN, The Rock Tombs of Meir, I, pl. X.

ومن بين مناظر مد السبابة والإبهام متوافقة مع حركة الذراع، ما صورت به الإيماءة على الآثار المصرية في المناظر الحربية، نجدها ظهرت ضمن مناظر المعركة البحرية التي خاضها الملك رعمسيس الثالث من الأسرة العشرين ضد شعوب البحر، ففي المعركة البحرية صور الفنان مناظر متناسقة مع السرد النصي للمعركة، فتظهر خمسة قوارب معادية كانت قد اشتبكت وأحاطت بها أربعة قوارب مصرية عند مصب أحد فروع نهر النيل [٨٢]، وقد فاجأ الجيش المصري العدو وأوقعه في فخ كان قد سبق وأعد له الجيش المصري بريًا وبحريًا، فكانت الشبكة مهيأة لهم لإيقاعهم في شرك، فدخلوا إلى فم المرفأ ووقعوا فيه، وصورت السفن

[81] BLACKMAN, A. M.: The Rock Tombs of Meir, I: The Tomb-Chapel of Ukh-Hotp's Son Senbi. London (The Egypt Exploration Society), 1914, 29. No 2.

[82]BREASTED, J. H.: Ancient Records of Egypt, IV., Chicago 1906, §77; ROMEY, K.: The Vogelbarke of Medinet Habu, MA. Thesis, Texas A&M University 2003, 7.

المصرية تتقدم بشكل منظم في الاتجاهات المحددة لها، بعكس السفن الأجنبية التي ارتبكت خوفًا من هول المفاجأة[٨٣]، وبالنظر إلى السياق فإن تصوير تسع سفن؛ خمس منها لشعوب البحر، وأربع سفن مصرية لا يمكن بحال من الأحوال إشارته إلى معركة بحرية كبيرة[٨٤]، غير أن الأمر كان بمنزلة تصوير أربعة مشاهد فقط من حرب ضخمة؛ أولها اصطدام القاربين في المستوى الأعلى، ويظهر في مشاهد السفن المصرية واحد من الجنود يقبع في أعلى كل سفينه ويحمل حبلًا ينتهي طرفه الآخر بمجموعة من الخطافات المتشابكة يرمي بها في اتجاه شراع العدو، ويبدو أن هذه الأداة كانت تهدف إلى تمزيق الشراع أو تعطيل السفينة وتقويض حركتها قبل الهجوم[٨٥]، وفي الوقت نفسه الذي يقوم فيه هذا الجندي بالضرب بسلاحه قابضًا عليه بيمناه، يقوم أيضًا بالإشارة بالسبابة بيده اليسرى نحو هدفه، رغبة منه في إصابته بالشلل أو القضاء عليه.



شكل (١٣) جندي مصري أعلى السفينة الحربية يُشير بسبابته، معركة رعمسيس الثالث مع شعوب البحر، نقلاً عن:

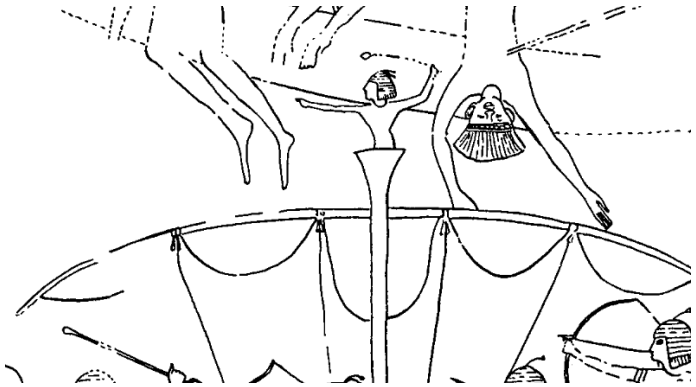
THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., Earlier Historical Records of Ramses III», OIP 8, Chicago: The University of Chicago Press, 1930, pl. XL.

وتعتبر هذه الحركة ذات دلالة وظيفية وإيمائية في الوقت ذاته، فيمكن اعتبارها إشارة يقوم بها الجندي كعامل مساعد على تحديد اتجاه التصويب حيث استخدمها كإشارة توجيهية إلى أقرانه (رماة السهام) في الأسفل للتصويب نحو الهدف الذي يشير إليه، كما تتضمن في ذاتها توجيهًا للقوى السحرية في اتجاه العدو رغبة منه في تدميره وهزيمته، بينما يظهر الجندي في السفينة التي في السجل السفلي –والتي استدارت حول سفن العدو لجمع الأسري– ربما بسبب فني، وقد أشار بيده اليمنى بينما كان يحمل الحبل وسلاحه في يسراه.

83 NELSON, H., «The Naval Battle Pictured at Medinet Habu», JNES 2, No. 1, 1943, 47-48; ROMEY, The Vogelbarke of Medinet Habu, 7.

84 O'CONNOR, D.: «The Sea Peoples and the Egyptian Sources», In *The Sea Peoples and Their World: A Reassessment*, edited by E.D. Oren, Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvani 2000, 97.

85 ROMEY, The Vogelbarke of Medinet Habu, 8.



شكل (١٤) يشير أحد الجنود المصريين في أعلى المركب الحربي بسبابته نحو الأعداء، نقلاً عن:
THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., pl. XL.

٣- مد السبابة تجاه الأنف للبشر/ المنقار للطيور:

ويقصد بها مد المرء السبابة تجاه أنفه أو مد الذراع واليد مع السبابة تجاه منقار الطير، ولتلك الإيماءة أهمية على المستويين الديني والاجتماعي، وتنوع مدلولها الضمني وفق السياق الفني التي وردت فيه، فمن بين المشاهد القليلة التي صورت الإيماءة في سياق المداعبة مشهدٌ لأحد صائدي الطيور ضمن مشاهد مقبرة «تي» بسقارة[٨٦]، فنجد المشهد يُظهر صائد الطيور وقد جلس على حصير ويقوم بليّ عنق طائر، وبدلاً من وضع سبابته في الموضع الطبيعي وإغلاقها مع أصابع اليد الأخرى على رقبة الطائر كالمعتاد[٨٧]، تظهر السبابة بشكل مختلف ممتدة إلى الخارج في اتجاه منقار أحد الطيور أمامه، ربما بغرض تقديم شيء ليأكله بإصبع السبابة في شكل من أشكال المداعبة[٨٨]، ويظهر الطائر وقد قيدت أجنحته بشكل عكسي انتظارًا لدوره[٨٩]، ويصاحب المنظر نص يقول:

[٩٠]

jw nn n sḫt ḥnwt=(j)

«هذا يخص ساكني مستنقعات المحبوبة»[٩١].

---

[86] STEINDORFF, Das Grab des Ti, pl. CXVII; JUNKER, H.: Zu einigen Reden und Rufen auf Grabbildern des Alten Reiches, Akademie der Wissenschaften in Wien Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte 221, Bd. 5: Abhandlung. Vienna & Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky, 1943, fig.12.

[87] BLACKMAN, A. M.: The rock tombs of Meir, Part I, London: 1914, pl. IX.

[٨٨] يرى يونكر أن مد السبابة في هذا السياق كان أمرًا عرضيًّا غير مقصود من الفنان، وأنه من قبيل المصادفة وجود السبابة قرب منقار الطائر، وأن هذه ربما تمثل طريقة الصائد في لي عنق الطائر.

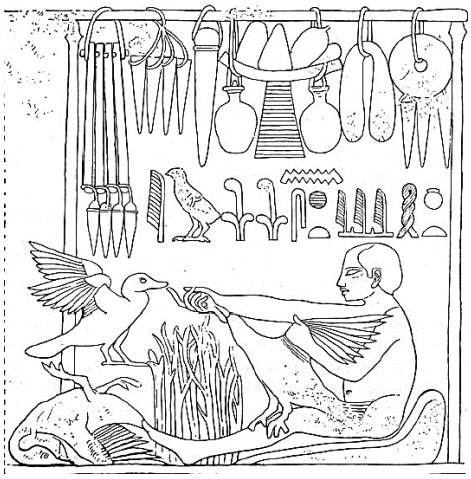
JUNKER, Zu einigen Reden und Rufen auf Grabbildern des Alten Reiches, 45-46.

[89] MONTET, Scènes, pl. VI.

[90] Ibid., 66.

[٩١] يفسر يونكر أن كلمة sḫty إنما تشير في هذا النص إلى المستنقعات وليس الحقل وأن المقصود بها ساكنو المستنقعات عمومًا، وقصد أيضًا بلفظ ḥnwty المعبودة حتحور سيدة المستنقعات، كما يُفسر أن هذا النص جزء من المحتوى العام من عملية تقديم القربان إلى «كا» المتوفى، وما قصده النص يعد إشارة إلى نصيب الصيادين أو ساكني المستنقعات من الصيد.

JUNKER, Zu einigen Reden und Rufen auf Grabbildern des Alten Reiches, 46-48.



شكل (١٥) *منظر صائد الطيور وهو يداعب أحد الطيور، مقبرة تي، نقلًا عن:*

JUNKER, Zu einigen Reden und Rufen auf Grabbildern des Alten Reiches, fig.12.

شكل (١٦) *منظر صائد الطيور يمد سبابته أثناء لي عنق أحد الطيور، مقبرة ببي عنخ، نقلاً عن:*

BLACKMAN, A.M.: The rock tombs of Meir, IV., pl. VIII.

هذا، وتكرر المنظر ضمن مشاهد مقبرة «ببي عنخ» الأوسط في مير من الأسرة السادسة، فنجد صائد الطيور بنفس الطريقة يمد ذراعه مع سبابته أثناء ليّ عنق الطائر، ولكن دون وجود طائر مقابل أو نص مفسر للمنظر[٩٢].

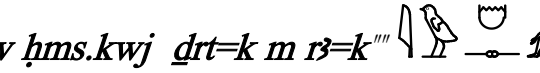
وفي بعض الأحيان كانت تظهر هذه الإيماءة في تماثيل ومشاهد الأطفال، وذلك عن طريق تمثيل الطفل وهو يقوم بإدخال إصبع السبابة في الأنف أو يقربه منه، ويمكن اعتبار دلالة هذه الإيماءة عند الأطفال خاصة تتمحور وتتدرج تحت مظلة الترفيه أو المداعبة، وكبديل لعملية مص الأصابع[٩٣]، وقد ظهرت في تماثيل التراكوتا المنحوتة للمعبود حربوقراط من العصر اليوناني والروماني[٩٤]، غير أن هناك من يرى أن وضع المعبود حربوقراط يده قرب فمه أو أنفه؟! كان المقصود بها الدعوة إلى الصمت من قبل المشاركين في الطقوس الدينية، وليس الغرض منها الحركة المعتادة لدى الأطفال بوضع الإصبع في الفم[٩٥]، على اعتبار أنها إيماءة ليس لها علاقة بالأنف، إلا أن هذا الرأي يمكن مناقشته خاصة كونها تختلف بحال من الأحوال عن إيماءة وضع راحة اليد كاملة ممدودة الأصابع جميعها عند الفم كدلالة على الصمت، ففي تعاليم «دوا ختي» من الدولة الوسطى

92 BLACKMAN, A.M.: The rock tombs of Meir, IV., London: 1924, pl. VIII.

٩٣ وضع الإصبع في الفم هو الشكل النمطي للتعبير عن الطفولة، غير أنه سلوك إنساني أو طبيعي من الطفل غير موجه، يقوم الطفل به عشوائيًا في مراحل الطفولة المبكرة وتستمر حتى مرحلة الشباب، وهي من أكثر عادات الطفولة شيوعًا، ولم تكن تعبر عن الواقع تعبيرًا صادقًا في كثير من الأحيان، وإنما تعبر عن فكرة الطفولة بوجه عام والتأكيد على حداثة السن، وظهرت في الفن المصري القديم منذ عصر الأسرات المبكر واستمرت حتى العصر اليوناني الروماني. الوشاحي، مفيدة، دراسة مص الأصابع، ٥٥٧.

٩٤ الوشاحي، مفيدة، دراسة مص الأصابع، ٥٦٦.

٩٥ محمود، عزيزة، «الطفلان حربوقراط وديونسيس من مجموعة تماثيل سيدي بشر الإسكندرية»، حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب "دراسات في آثار الوطن العربي"، مجلد ٣، ٢٠٠٠، ٣١٢.

يأمر المرء بالصمت إذا ما دخل بيت سيد وكان مشغولاً بالحديث مع شخص آخر جاء قبله، عن طريق وضع اليد على الفم  ***«اجلس ويدك على فمك[٩٦]»***، في شكل سلوك رزين يدل على الصمت والوقار يخالف بالطبيعي المقصود من وضع السبابة على الفم [٩٧] في اتجاه الأنف، والتي فسرت على أنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأنف سواءً لأغراض دينية متعلقة بأهمية الأنف في البعث وانبلاج النور[٩٨]، أو كنوع من أنواع المداعبة السلوكية عند الأطفال.

شكل (١٧) حربوقراط يضع سبابته في أنفه أو بالقرب منها، نقلاً عن:
الوشاحى، مفيدة، دراسة مص الأصابع، شكل (٥-أ).

٤- مد السبابة الإيقاعي (في مشاهد الرقص والطقوس الدينية):

منذ الأسرة الرابعة وحتى نهاية الدولة الحديثة، تم تصوير الراقصين في مقابر الأفراد في ثلاث سياقات مختلفة: أداء الطقوس الجنائزية، وضمن مشاهد المأدبة، وفي طقوس عبادة حتحور. ففي النقوش واللوحات الجدارية للجنازة، يظهر المعزيين والراقصين في المواكب المصاحبة لنقل المتوفى[٩٩]، ومن ضمن مناظرها مشاهد راقصي «المو» الذين يظهرون بالزي المعتاد والتاج النباتي[١٠٠] الذي يمثل إكليل أوراق البردي أو

[96] pSallier II, 9,8; pAnast VII, 5,5; BRUNNER, H., «Die Lehre des Cheti, Sohnes des Duauf», AF 13, Glückstadt 1944, 191.4; HELCK, W. Die Lehre des dwꜣ-ḫtjj, Kleine Ägyptische Texte, Wiesbaden 1970,128, XXIVc; SIMPSON, W., The Satire on The trades: The Instruction of Dua-khety, in: The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry. Yale University Press/New haven and London, 2003, 436.

[97] BRUNNER-TRAUT, «Gesten», 580.

[٩٨] ربما كان ذلك لسبب ديني لما للأنف من أهمية دينية عقدية في الفكر المصري القديم، كون ما يستنشقه الشخص، وتراه العين، وتسمعه الآذان، إنما يصل إلى القلب مركز الفكر، وعليه يكون ما يستنشقه الفرد ذا فحوى مرتبطة بالقلب والتفكير، كما أن لاستنشاق الرائحة من زهرة اللوتس التي تمثل بتفتحها انبلاج الصباح والضياء، ويفوح منها أريج ونسيم الصباح الجميل، وما يخرج من الزهرة ويستنشقه الأنف ما هو إلا روح «رع»؛ روح العالم المتمثلة في النور والحياة والهواء والشمس، وبالتالي انتصار الحق على الفوضى مما يجعل عملية تقريب السبابة من الأنف قد تفسر على أنها ضمنيًا ترتبط بأهمية الأنف خاصة في بعث الحياة والنور.

عبد العزيز صالح، «ماهية الإنسان ومقوماته في العقائد المصرية القديمة»، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٢٧، ١٩٦٥، ١٦٣؛ كلارك، رندل، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، ١٩٨٨، ٦٢-٦٣.

[99] MEYER-DIETRICH, «Dance», 5.

[١٠٠] وهم يجسدون «أرواح بي»، ونجدهم دائمًا من الذكور، ومن الأسرة الثامنة عشرة فصاعدًا، تم تصويرهم بدون أغطية للرأس.

الغاب[١٠١]، وكذلك بالإيماءات المعتادة[١٠٢]، فيظهرون عادة بكلتا القبضتين على صدورهم (إيماءة تبجيل)، أو بإصبعين يُشيران إلى الأرض[١٠٣]، أو يمسكون بعضهم بأيديهم، أو يلمسون بعضهم بعضًا بإصبع واحد[١٠٤]. فعلى سبيل المثال نجد في مقبرة «تتكي[١٠٥]» التي تقع بجبانة دراع أبو النجا من عصر الأسرة الثامنة عشرة[١٠٦]، ثلاثة من راقصي «المو» يقومون برقصة يمدون فيها سبابة اليد مع الإبهام في اتجاه الأرض، وتمتد أياديهم بزاوية حادة أمام الجسد مع مرافقة حركية للقدم اليمنى تجاه الأمام بشكل انسيابي ومنحني قليلاً عند الركبة[١٠٧]، وقد صوروا وهم يقابلون الموكب الجنزي الذي تجره بقرتان يرافقها مجموعة من الأشخاص، ويقوم أحدهم بسكب سائل أمام الزحافة التي تحمل المتوفى، وأمام الفريق يسير كاهن كُتب فوقه « *ḥrp! rḫyt* قائد! للشعب». يقول:« *ḏd dj ꜥr mww* أمد يدي نحو mww (الراقصين)[١٠٨]».

ووفقًا للمشاهد يظهر راقصو «المو» في مجموعات من ثلاثة، أو في أزواج يؤدون رقصات إيمائية ويستخدمون فيها مد السبابة مع الإبهام ويسارعون للقاء التابوت ومرافقيه، ليس هذا فقط بل ومتابعته، والحفاظ على رحلته، وتنحصر الدلالة الفعلية من الإيماءة في الغرض الوظيفي الفعلي لتأديتها من قبل الراقصين الذين يعملون كـ «عمال عبّارة» للمتوفى[١٠٩]، فهم يعملون كحراس لخلق مساحة خيالية محدودة، تنشأ تلك المساحة بغرض عمل ممر خيالي حدودي بين أرواح الأجداد من الموتى –الذين يتمثلون في راقصي «المو»– وبين المتوفى، ويُفضي هذا الممر الخيالي في كلا الاتجاهين، كما يُسهل عملية الانتقال من عالم الأحياء إلى عالم الأجداد[١١٠]، حيث يكون راقصو «المو» فيه بمنزلة وسيط روحي بين أرواح الأجداد التي سيرافقها المتوفى وعالم الأحياء الذي سيغادره.

هذا، وقد يكون هناك ارتباط بين هذه العادة والإيماءة –المتشابهة في الشكل– وبين الإيماءة والتعاويذ التي يتلوها الرعاة ضد التمساح أثناء عبور النهر لحماية الماشية، فكما يُشير المرء إلى العدو ويتلو تعاويذه السحرية، كما لو أن القوة السحرية كانت أكثر تركيزًا وتوجيهًا ضد هذا العدو، أو حتى إذا كانت موجهة نحو

MEYER-DIETRICH, «Dance», 5.

١٠١ عزب، عبد الحميد، الأحراج في مصر الفرعونية، ١٨٠.

102DAVIES, DE GARIS.: «The Tomb of Tetaky at Thebes (No. 15)», JEA 11, №. 1, 1925, 17; LEXOVÁ, I.: Ancient Egyptian dances, Translated by K. Haltmar. Prague: Oriental Institute, 1935, fig. 59.

١٠٣ ربما يرجع ذلك إلى طريقة وأسلوب التصوير، فنجد الفنان قد صور الإيماءة في منتصف الحركة.

WILKINSON, «Gesture», 21.

104 DOMINICUS, B.: Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 10, Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1994, 73.

105 LEGRAIN, G.: «The Paintings and Inscriptions of The Painted Vaulted Chamber of TETA-KY», in: Five Years' Explorations at Thebes A Record of Work Done 1907-1911 by The Earl of Carnarvon and Howard Carter, Oxford University Press: London, New York, Toronto and Melbourne,1912, 15-21.

106 DAVIES, «The Tomb of Tetaky», 18.

107 LEGRAIN, «TETA-KY», pl. VIII.

108DAVIES, The Tomb of Tetaky, 17.

109 ALTENMÜLLER, H.: «Zur Frage der Mww», SAK 2, 1975, 1-37.

110 ALTENMÜLLER, «Muu», 271 – 272; MEYER-DIETRICH, «Dance», 5.

من يحاولون حمايته بغرض خلق مساحة خيالية آمنة له من الاعتداء أو التعرض للأذى، فإن الرقصة الجنزية هي أيضًا طقوس سحرية تهدف إلى استحضار وجلب نوع معين من القوة السحرية المتاحة للمؤدي والاستفادة منها من خلال خلق نوع من الضوضاء والإيقاع والحركة، وتُشير إيماءة السبابة المصاحبة لهذا الصخب والحركة إلى الهدف المرجو منها بتصريف القوى السحرية الضارة[١١١]، التي قد تؤذي المتوفى في عالمه الجديد، كون هذه الرقصات ينظر إليها أيضًا على أنها تخلق نوعًا من أنواع الممرات الخيالية التي تربط بين عالم الأحياء والأموات[١١٢]، ويحتاج فيها المتوفى إلى القضاء على العراقيل التي تواجهه، ومن ثَمَّ يمكن حصر الغرض الأساسي من مد السبابة في سياق الرقصات الطقسية بأنها ذات هدف سحري بغرض القضاء على خصوم المتوفى وأعدائه، كما يؤمن عبوره إلى عالم الأجداد بشكل مطمئن[١١٣].

شكل (١٨) راقصو المو من مقبرة تيتكي، نقلًا عن:

DAVIES, «The Tomb of Tetaky», pl. V.

111 HICKMANN, «La chironomie dans l'Egypte»,121.

112 ALTENMÜLLER, «Muu», 271 – 272.

١١٣ هذا، ويمكن ملاحظة أن هذه العادة ما تزال متوارثة في عادات مصر الحديثة، فما زالت الإيماءة نفسها قائمة ويؤديها الراقصون إلى يومنا هذا، مع تباين سياقات تأديتها، وبالتالي انصهار الدلالة التي ربما أصبحت مبهمة.

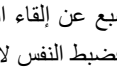
٥- مد السبابة مع رفع الذراع أمام الوجه وغلق الأصابع الأخرى:

إن مد السبابة أو الإصبع أحيانًا ما يفسر لغويًّا في اتجاهين؛ الأول: التعبير عن اللوم والاتهام[١١٤]، أو تحميل الخطأ للطرف الآخر[١١٥]، والثاني: إشارة تعبيرية ذات معنى إيجابي يعبر عن الثناء والتكريم[١١٦]. إن الأمر أيضًا قد يؤول بتفسيرات أخرى، خاصة في الإشارات اللغوية عند مد إصبع السبابة تحديدًا، ولكن الفن ومشاهده المتنوعة يساعدان في تحديد هوية الإيماءة، خاصة وأن النصوص والمشاهد إنما تنتميان إلى بيئة ثقافية واحدة، فكلاهما يساعد في تفسير الآخر.

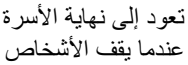
بالتأكيد لم يكن كل مد السبابة أو مد الإصبع سلبيًّا دائمًا، بل كان هناك دلالة تعبيرية إيجابية لمد الإصبع أيضًا على الأقل في الثناء والتكريم، كما يحدث في العصر الحديث عندما يُريد المرء التأكيد على أن فلانًا هذا صاحب فضل فإنه يُشير إليه بالإصبع كمدلول ثناء وتكريم[١١٧].

هذا، ومن الناحية التاريخية فقد ارتبطت هذه الإيماءة بمثيلتها في الشرق الأدنى القديم من حيث مد إصبع السبابة مع الإبهام تعبيرًا عن الثناء والتبجيل، وكنوع من أنواع التكريم استخدم بغرض العبادة وتقديم الثناء من البشر إلى الكيانات المقدسة الأعلى من آلهة أو رموزها المقدسة، وكانت تلك الإيماءة في العادة تصاحبها تلاوة الصلوات والأناشيد. وبالنظر إلى العلاقة بين إصبعي السبابة والإبهام في تلك الإيماءة فإنه ربما كان أحد الإصبعين بديلا للآخر؛ لأنه يعتقد أن إيماءة مد السبابة قد اشتقت من مد الإبهام سابقًا[١١٨]. فنجد المؤدي يغلق قبضة يده ويمد إبهامه كنوع من أنواع التقديس والتبجيل للمتلقي[١١٩]، أو يغلق الإبهام ويمد

---

[١١٤] ومن بين النصوص التي عبر فيها مد الإصبع عن إلقاء اللوم والاتهام؛ نص ضمن تعاليم الحكيم «كاجمني» في نصيحته إلى ولده، إذا جلس إلى الطعام فعليه أن يتعفف عن الطعام الذي يشتهيه فضبط النفس لا يحتاج إلا لبرهة من الزمن؛ لأن الجشع يجلب اللوم لصاحبه  jw ḏbʿ t(w) jm = «يوجه أحدهما اللوم بسببه».

pPrisse, I.5; GARDINER, A.: «The Instruction Addressed to Kagemni and His Brethren», JEA 32, 1946, pl. XIV; Ibid., 73; LICHTHEIM, M., Ancient Egyptian Literature A Book of Readings, I., London, Berkeley: University of California Press, 1973, 60.

[١١٥] هذا، ويتكرر ذكر الإيماءة في سياق نص آخر من تعاليم رجل إلى ابنه تعود إلى نهاية الأسرة الثامنة عشرة أو بداية الأسرة التاسعة عشرة، وقد عثر عليه بتري ضمن حفائر كوم مدينة غراب، يتحدث الحكيم فيه عن الحرب عندما يقف الأشخاص مكتوفي الأيدي وكأن على رؤوسهم الطير متسائلاً إلى من سيوجه الإصبع أو إلى من سيكون اللوم.  r ḏbʿ. n = k jm «ضد من توجه الإصبع (سياقي: توجه اللوم)».

pBM EA 10775c, 4; FISCHER-ELFERT, H.: «Neue Fragmente zur «Lehre eines Mannes für seinen Sohn (P. BM EA 10775 und P. BM EA10778», JEA. 84,1998, 88.

وجاء أيضًا ضمن نقوش رئيس كهنة «جحوتي» في العصر الفارسي «جحوتف عنخ» الذي قام تحت أمر حكومي بالقضاء على الثوار ضد الحكم الفارسي، الأمر الذي ربما ظهر فيه بمظهر غير وطني، مما جعله يؤكد ضمن نقوش مقبرته على أن ما قام به من عمل لم يُلم عليه من الإله في محاولة لتبرئة ساحته من الدماء قائلًا: im nṯr nti ḏbʿ n : «الذي لم يشر إليه الإله بإصبعه/ الذي لم يُلم من الإله».

MENU, B., «Le tombeau de Pétosiris (3) Culpabilité et responsabilité», BIFAO 96, 1996, 354-355.

[116] ERMAN, A. and GRAPOW, H. (eds), Wörterbuch der Ägyptischen Sprache, V., 567.1.

[117] Ibid.

[118] CHOKSY, J.K.: « In reverence for Deities and submission to kings: a few gestures», *IrAnt* 37, 2002, 20.

[119] GOLDMAN, B.: « Some Assyrian Gestures », *BAI* 4, In honor of Richard Nelson Frye: Aspects of Iranian Culture, 1990, 44, no.21.

سبابته[١٢٠]، أو يجمع بين مد الإبهام –الذي يعلو السبابة– ومد السبابة[١٢١]، وتنحصر جميعها في دلالة التقديس والتبجيل للكيانات المقدسة من قبل البشر[١٢٢].

وقد انتشرت إيماءة مد الإبهام وثني السبابة في الشرق الأدنى القديم خاصة في منطقة جنوب غرب آسيا (العراق وسورية)، فيما بين القرنين التاسع عشر والثامن عشر قبل الميلاد[١٢٣]، غير أنها استخدمت كإشارة في الفن المصري القديم منذ عصر الدولة الحديثة؛ كنوع من أنواع التكريم والثناء من قبل الأجانب أو العسكريين المدحورين أمام الملك المصري سواءً في ساحة القتال أو في مناظر تأديب الأسرى خاصة في فترة الرعامسة[١٢٤]، كونها أحدى الإيماءات ذات المدلول الثقافي لديهم، وقد كان الملوك المصريين هم المتلقين للإيماءة عن طريق الأجانب المهزومين خوفًا ورعبًا؛ وذلك لإيمانهم بأن الملك هو المتحكم في مصيرهم في ساحة المعركة.

إن من أكثر المشاهد المصورة خاصة في عصر الرعامسة تحديدًا مشاهد المعارك، فتظهر بها مشاهد الاشتباكات العسكرية بصورة غير نظامية، إلا أنها في الواقع مشاهد منظمة ومصممة بعناية لفوضى المعارك، وقد تم تصوير المصريين على أنهم محاربون بارعون في استطاعتهم هزيمة ودحر خصومهم الجبناء بسهولة، غير أن هناك ما يظهر الأجانب في بعض المناظر بأنهم مدافعون جيدون عن حصونهم، إلا أنها قليلة إذا ما قورنت بنماذج الهزيمة والانكسار التي يظهرون في كثير منها بدون أسلحة، ويتوسلون طالبين الرحمة أو يحاولون الهروب، هذا لا يعني بحال من الأحوال الاستهانة بالأعداء، فتتضمن النصوص في كثير من الأحيان تجمعات وأحلافًا أجنبية ضد الجيش المصري تعظيمًا لشأن الحرب ومدى قوة الأعداء[١٢٥]، إلا أن الغرض من تشويه المهارات العسكرية للعدو كان أمرًا ضروريًّا؛ لأن تلك المناظر تندرج تحت لغة الصورة واللفظ التي تستخدم كنوع من أنواع الدعاية ضد الأعداء في المعارك، حتى وإن كانت للوهلة الأولى تصور مشهدًا متفردًا للهروب، إلا أنها تصوب الأمر عليه دون غيره، فكان مشهد الهزيمة للأعداء وانتصار الجيش المصري هو المسيطر.

في خضم تلك المشاهد تتعدد الصور التي يستغرق الفنان في تصويرها للأجانب المهزومين، كما تتعدد الإيماءات المعبرة عن الاستسلام والهزيمة والانكسار، ومن بين تلك الإيماءات إيماءة مد السبابة مع الإبهام في زاوية حادة أمام وجه المؤدي في اتجاه المتلقي، تلك الإيماءة كانت أكثر انتشارًا في ذلك الوقت عند شعوب

120 GOLDMAN, B., « Some Assyrian Gestures », 44, no. 17,18.
121Ibid., 44, no. 19.
122Ibid., 46.
123 CHOKSY, « In reverence for Deities, 20.
124 HAROLD H. NELSON.: Medinet Habu Reports, I, The Epigraphic Survey 1928-31, OIC 10, fig. 8,14; THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., pl. XXXIV.
125KITCHEN, K. A.: Ramesside Inscription, Historical and Biographical, II., Oxford: Blackwell, 1979,111(1-16); FAULKNER, R.: «The Battle of Qadesh», MDAIK 16, 1958, 101.

الشرق الأدنى القديم كبادرة صلاة وعبادة أو دعاء[١٢٦]، أو تحية وثناء[١٢٧]، وقد وردت كإيماءة تقديس أثناء تسلم الملك الرموز الإلهية من المعبود أشور في العصر الأشوري[١٢٨]، وتعرف تلك الإيماءة في النصوص العراقية باسم «أوبانو تارسو» أي «مد الإصبع»[١٢٩].

شكل (١٩) الملك الأشوري توكولتي نينورتا الأول، من العصر الأشوري الوسيط، مصور راكعًا رافعًا يده مع ثني السبابة أمام مذبح يحمل عصا ودرع رمزا المعبود نوسكو إله النار. نقلاً عن: CHOKSY, « In reverence for Deities», fig.4.

ومن الجدير بالذكر أن الفنان المصري القديم استخدم الإيماءة كوسيلة بصرية قوية لتعزيز القيم الثقافية فيما يتعلق بالهوية والتنوع، خاصة في التعبير عن الاختلاف بين المصريين والأجانب المهزومين، حتى في شكل الإيماءة الواحدة، فاستخدم المصري القديم إيماءة التوسل والاستجداء للأجانب المهزومين أمام الملك بمد السبابة مع الإبهام ورفع الذراع أمام الوجه –والتي اشتهرت في الشرق الأدنى القديم كإيماءة صلاة ودعاء للآلهة[١٣٠]– بغرض النجاة بحياتهم، حتى عند استخدام إيماءة الدعاء والابتهال الشهيرة المعروفة باسم الإيماءة المصرية[١٣١]، التي يرفع فيها المؤدي يدًا واحدة أو كلتا يديه، وتكون راحة اليد في اتجاه المتلقي بأصابع جميعها

126 GOLDMAN, B.: « Some Assyrian Gestures », 44, nº. 17,18,19,20,21.

١٢٧ فنجد الملك شلمنصر الثاني مصور في شكل مزدوج على لوحة من الطوب المزجج أسفل القرص المجنح الذي يظهر بداخله أشور، ويظهر الملكان يقفان في مواجهة بعضهما، ويرفعان الذراع الأيمن ويمدان السبابة مع الإبهام في إيماءة معبرة عن التحية المعتادة.

READE, J. E.: «A Glazed-brick Panel from Nimrud», Iraq 25, Nº. 1, 1963, 43, fig.9.

١٢٨ نجد الملك أشورناصربال الثاني في نمرود يظهر أيضًا في شكل مزدوج أسفل القرص المجنح بداخله أشور وبيده رموز السلطة، وقد فسر MALLOWAN هذه الإيماءة في ذلك السياق على أنها تمثل بادرة يقدمها الملك أثناء تلقي رموز السلطة من المعبود أشور، غير أن الأمر يتعلق -من وجه نظر الباحث- ببادرة التحية أو الثناء التي تسبق تلقي الرموز المقدسة باعتبارها دعاء وصلاة من الملك إلى المعبود أعقبها استجابة فورية بمنحه السلطة ورموزها.

MALLOWAN, E. L.: Nimrud and Its Remains, I., New York 1966, fig. 43.

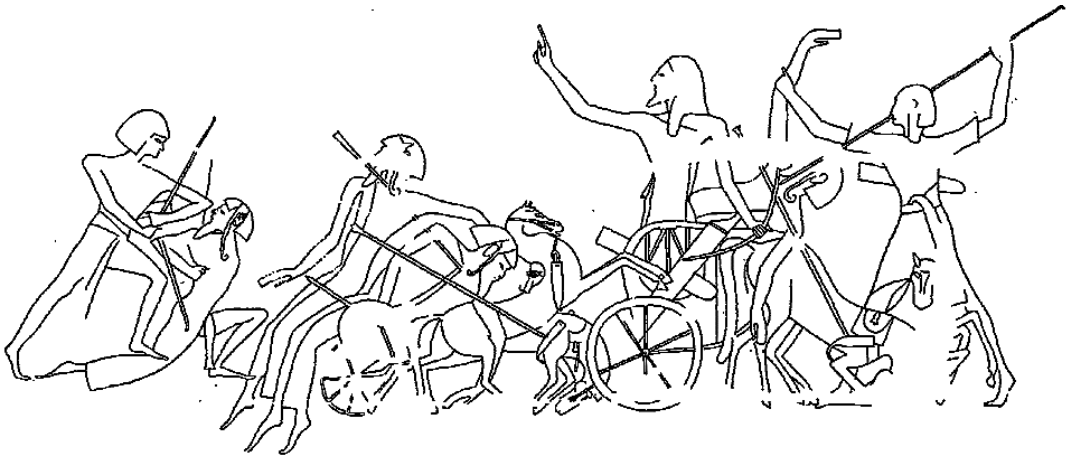
١٢٩ السيد، داليا محمد، فن النقش على الحجر في عصري الإمبراطورية الحيثية والإمبراطورية الأشورية وما يعاصرهما في مصر القديمة دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٥، ٢٤٩.

130 WINTER, I., J.: On Art in the Ancient Near East, I., Of the First Millennium BCE, Culture and History of the Ancient Near East, 34/1, Boston 2009, 59, fig.11.

131 FRYE, R.: «Gestures of deference to royalty in ancient Iran», *IrAnt* 9, 1972, 104.

ممدودة[١٣٢]، وكانت تختلف طريقة الأداء والتصوير خاصة في امتداد الذراع للأعلى فوق الرؤوس بالنسبة للمصريين عن انخفاضه بالنسبة للأجانب[١٣٣].

ومن بين أمثلة تواجد إيماءة رفع الذراع مع مد السبابة والإبهام تجاه المتلقي على الآثار المصرية، ما وردت به في حروب عصر الرعامسة، فظهر يؤديها رئيس الماشوش[١٣٤] في الحرب الليبية التي حدثت في العام الخامس من حكم الملك رعمسيس الثالث، تلك المعركة التي اتحد فيها الماشوش مع الليبيين ووصلوا إلى ضفاف نهر النيل[١٣٥]، والمناظر تصور الهزيمة النكراء التي مُنِيَ بها أعداء مصر[١٣٦]، وقد حاول على إثرها قائد الماشوش الهروب مستقلًّا عربته الحربية بعيدًا عن جحافل أحصنة الملك المصري، إلا أن حصانه طُرح أرضًا، وطُعن سائق عربته، وقد ظهر الأمير ملتفتًا بعد أن حُوصر كالذي يُغشى عليه من الموت، ويقف رافعًا يده اليمنى قابضًا أصابعه ويمد سبابته وإبهامه تجاه الملك رعمسيس الثالث مستجديًا وطالبًا الرحمة ومعلنًا خضوعه وإخلاصه إليه، ويؤكد ذلك بإمساكه القوس بالطريقة المعكوسة، في حين يرفع أقرانه راحة اليد ممتدة أصابعها جميعها.



شكل (٢٠) يرفع رئيس الماشوش سبابته وإبهامه في خضوع أمام الملك، نقلاً عن:
HAROLD, Medinet Habu Reports, I., fig 8,14.

---

١٣٢ ظهرت تلك الإيماءة أيضًا في المشاهد الدينية والعسكرية في الشرق الأدنى القديم، وكانت تعرف باسم «Opni Petu» وتعني «فتح القبضة»، وكانت تستخدم غالبًا للدعاء في المناظر الدينية وتعبر عن الاستسلام والاستجداء في المناظر العسكرية.

CIFARELLI, «Gesture and Alterity », 224.

١٣٣ يقول نلسون إن تلك الإيماءة والمعروفة لدى المصريين تشبه التحية الفاشية البائدة، غير أنه في رأي الباحث أن رأي نلسون يعتمد على خلفيات عسكرية أو سياسية للحروب الدائرة في أوروبا آن ذاك، وأن الأمر لا يتعدى كونه تحية ثناء وتقدير أو إيماءة ضمن إيماءات الخوف، التي تُقدم من المؤدي إلى المتلقي.

HAROLD, Medinet Habu Reports, I., 12, nº. 2.

134 HAROLD, Medinet Habu Reports, I., 12.

135 BREASTED, Ancient Records of Egypt, IV., §405.

١٣٦ يصف النص المصاحب للمناظر تلك المعارك بـ «المذبحة التي أحدثها جلالته في أرض الماشوش، الذين أتوا إلى مصر من المدينة المسماة مدينة رعمسيس حاكم إينو».

GARDINER, A.: «The Delta Residence of the Ramessides», JEA 5, Nº.4, 1918, 243-270.

ومن بين مشاهد تصوير الإيماءة كعنصر أساسي ضمن مناظر فرار مجموعة من الأمراء الليبيين في ساحة المعركة أمام الملك رعمسيس الثالث، يظهر مجموعة منهم يرفعون أياديهم اليمني أمام وجوههم مع مد الذراع بزاوية منفرجة معلنين الخضوع والاستسلام أمام الملك[١٣٧]، في حين يظهر من بينهم – الجندي الأول والخامس من اليمين– وقد مدا ذراعيهما بزاوية منفرجة أيضًا غير أنهما استخدما إيماءة مد السبابة والإبهام مع غلق الأصابع الأخرى كإشارة إلى طلبهما الرحمة والاستجداء من الملك في محاولة للنجاة بحياتهما[١٣٨]، شكل(٢١).

شكل (٢١) هروب مجموعة من الجنود الليبيين أمام الملك رعمسيس الثالث، نقلاً عن:
HAROLD, Medinet Habu Reports, I., fig. 14.

وفي مشاهد معركة الملك رعمسيس الثالث البرية ضد شعوب البحر تظهر الإيماءة ضمن مناظر ساحة المعركة، التي تتشكل على هيئة عدد من المناظر واللقطات داخل وغى المعركة، وتظهر في شكل وحدات مستقلة تندمج جميعها في التكوين العام الذي يظهر هزيمة الأعداء وانتصار الجيش المصري، وما بين الانتصار والهزيمة تظهر مجموعة من الإيماءات التي يؤديها الأعداء المهزومون أثناء فرارهم أو وقوعهم في الأسر تُظهر مدى الانكسار والذل الذي تعرض له أعداء مصر في حربهم ضدها، ومن بين تلك الإيماءات تسيطر إيماءة مد السبابة مع الإبهام على مشهد المهزومين، فنجد مجموعة من الجنود المصريين وهم يقومون بتقيد مجموعة من الأسرى البلست[١٣٩]، وأثناء ذلك يقوم بعض الأسرى برفع الذراع مع مد السبابة والإبهام وثني أصابع اليد

[137]HAROLD, Medinet Habu Reports, I., 12, no. 2; CIFARELLI, «Gesture and Alterity », 224.

[١٣٨] يضع هارولد نلسون هذه الإيماءة بين أمرين الأول طلب الرحمة والثاني إبعاد العين الشريرة.

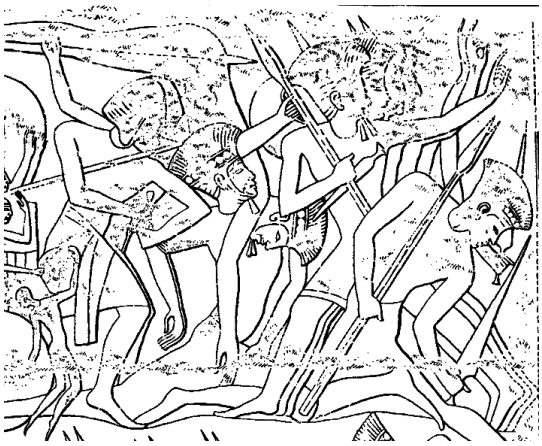
HAROLD, Medinet Habu Reports, I., 12.

إلا أنه –في رأي الباحث– أن إمكانية تعبيرها عن العين الشريرة ربما يكون غير وارد طبقًا لسياق المشهد، الذي لا يمكن بدراسة حالة الأمراء وفرارهم من أرض المعركة أن توجه الأصابع إلى أعين الملك، وبمقارنتها مع مثيلتها من الإيماءات التي استخدمها أقرانهم من الأمراء الليبيين في نفس المشهد يؤكد أن السياق الفني لهم واحد، فضلاً عن وجود مثل هذه الإيماءة في مناظر تأديب الأسرى أمام الملك ليكون تعبيرها عن طلب الرحمة والاستجداء أقرب للصحة؛ لأنه من الطبيعي أن يطلب العدو المهزوم الرحمة أمام الملك في ساحة المعركة بعد أن نُكل وأُحيط بهم، فأصبح لا ملجأ إليهم سوى طلب الرحمة من الملك برفع السبابة المعروفة لهم والتي كانت تستخدم ضمن مراسم شعوب الشرق الأدنى في الدعاء والصلاة للآلهة، وعليه ربما كان لا يقتصر استخدامها فقط في ساحة المعركة علي الأداء الصامت، بل إنه بلا شك كانت تصاحبها نداءات واستغاثات الأعداء الذين يطلبون الرحمة من الملك المصري.

[139] THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., pl. XXXIV.

الأخرى، وتظهر راحة أياديهم إلى الخارج في اتجاه الملك (المتلقي) كأداة تعبيرية عن طلب الرحمة أو التعبير عن الاستسلام شكل (٢٢).

هذا، وليس من الواضح التأكيد على أن مثل هذه الإيماءة كانت بادرة استسلام رسمية لدى شعوب الشرق الأدنى القديم كإيماءة رفع اليد مع الامتداد الكامل للأصابع في اتجاه المتلقي، أم أنها كانت بمنزلة خيار تمثيلي ولمحة بصرية تُشير إلى هزيمة الأعداء، وأنهم غير كفء عسكريًا للجيش المصري، وأنهم أُجبروا على التوسل وطلب الرحمة.



شكل (٢٢) يقوم مجموعة من الأسرى البلست بأداء إيماءة مد السبابة والإبهام أمام الملك، نقلاً عن:
THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., pl. XXXIV.

شكل (٢٣) يقوم أمير من البلست أثناء فراره على عجلته الحربية بأداء إيماءة مد السبابة والإبهام أمام الملك، نقلاً عن:
THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu», I., pl. XXXIV.

وفي سياق ليس ببعيد تظهر الإيماءة مجددًا في مناظر تأديب الأسرى أمام الإله، ذلك المنظر التقليدي الذي يعود بجذوره التاريخية إلى عصر بداية الأسرات المبكرة، فيظهر الملك بشكل أكبر من أعدائه قابضًا على رؤوسهم بيده، وفي بعض الأحيان يحمل قوسًا بين يده دليل على خضوع أعدائه لقوته، ورمزًا لتفوقه العسكري،

وسلطته السياسية، وكان يهم بيده الأخرى على تأديب أسراه أمام معبوده، ويظهر الأسرى غالبًا راكعين[١٤٠]، وفي بعض الحالات وقوف[١٤١]، وكذلك يظهرون إما متجردين من أسلحتهم، وذلك بمنزلة إعلان لافتقارهم للقوة وقربهم من الموت[١٤٢]، كما أنها تعبر عن فكرة أصيلة وسحيقة في القدم لعملية رفع الأيادي التي تعبر عن خلوها من الأسلحة الموجه ضد مَن أمامه، وتأكيد فكرة التعبير عن الاستسلام[١٤٣]، أو يحملون القوس في شكل معكوس في لفتة تشير إلى الخضوع إلى سلطة الملك[١٤٤].

هذا، ويظهر بعضهم رافعين أيديهم في إيماءات تدل على الذل والانكسار، ومن بين تلك الإيماءات إيماءة مد السبابة مع الإبهام وغلق الأصابع الثلاثة الأخرى، والتي ظهرت في أمثلة كثيرة من عصر الرعامسة، حيث نجد ملوك هذه الفترة حملوا على عاتقهم الصراع من أجل الحفاظ على الإرث الحضاري في الشرق القديم، وتجنيب مصر مصير خيتا وسورية القديمة، وما عانوه من ويلات الانكسار والخضوع لموجات شعوب البحر البربرية. فمن بين مناظر تأديب الأسرى يظهر أسيوي راكعًا يرفع ذراعه ويمد سبابته بشكل مثني قليلاً مع الإبهام أمام الملك سيتي الأول؛ رغبة منه في إعلان ولائه وإخلاصه لهذا الكيان المقدس (شكل٢٤)، الأمر الذي يتكرر في عهد رعمسيس الثاني والثالث، ففي مشهد تأديب الملك رعمسيس الثاني لأحد الأسرى النوبيين ضمن مناظر معبد بيت الوالي، يظهر الأسير وقد ركع على ركبتيه ويده اليمنى مقبوضة إلى صدره، بينما تظهر يده اليسرى مرفوعة في الاتجاه المقابل وعكس حركة جسده مصورة بشكل جانبي، ونجدها مرفوعة بزاوية حادة يظهر فيها ظهر اليد مائل بشكل طبيعي في اتجاه المؤدي، مع مد وثني السبابة قليلاً مصاحبة للإبهام وغلق الأصابع الأخرى، وذلك بغرض إعلان الولاء والإخلاص من قبل المؤدي إلى المتلقي، وتأكيدًا على إخلاصه غير المحدود لشخص الملك ذاته، فولاؤه وما يرمي إليه وموضع سبابته إنما هي إشارة إلى رغبة المتلقي (الملك) أيضًا في إظهار ولاء ذاك الأسير وإخلاصه للملك دون غيره، فإن ذلك المشهد لا يعبر عن حدث وقتي بل رؤية تتجسد في رغبة الفنان المصري القديم في السيطرة وكبح جماح الأعداء بشكل دائم بديمومة المنظر، فاختار شخصًا ممثلاً عن أعدائه المهزومين وقد خضع وأعلن ولاءه للملك، ويؤكد ذلك النص المصاحب للمنظر (شكل ٢٥).

ntr nfr dr psḏ-psḏt ptpt wrw nw Kwš ḥsy

«الإله الطيب الذي صد الأقواس التسعة ووطأ عظماء كوش المخزيين[١٤٥]».

140THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, II., Later Historical Records of Ramses III», OIP 9, Chicago: The University of Chicago Press, 1932, pl. CXX.

141Ibid., pl. CXIV.

142 CIFARELLI, «Gesture and Alterity», 224.

143 MÜLLER, «Darstellungen von Gebarden», 109.

144 KITCHEN, K. A.: «Some New Light on the Asiatic Wars of Ramesses II», JEA 50, 1964, pl. VI; THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, II., pl. CXIV, CXX.

145 RICKE,H., HUGHES,G. R., AND WENTE,E. F.: The Beit El-Wali Temple of Ramesses II, OINE I., Chicago: The Oriental Institute 1967, pl. XXVII.

ونوجز القول، أن تلك الإيماءة كانت قد اشتهرت في بلدان الشرق الأدنى القديم كما سبق وأشرنا، وقد ظهر بها الأسيويون في مناظر عدة في الحروب أو في مناظر تأديب الأسرى، غير أن تمثيلها عن طريق أدائها بواسطة أحد الأسرى النوبيين، إنما قد ينبع من تقليد فني امتد إلى عصر الملك رعمسيس الثاني من عهد والده سيتي الأول بمحاولة إظهار الولاء اللامحدود من قبل كوش إلى الملك، أو أن الأمر كان قد انتشر في ثقافات تعدت منطقة غرب آسيا عبر مصر إلى كوش.

هذا، ومن المؤكد أنه أثناء رفع السبابة مع الإبهام كان يصاحبها تلاوة الصلوات من قبل المؤدي تجاه المتلقي كما وظفت بعض الإيماءات في مناظر التعبد والطقوس الدينية في مصر والشرق القديم، فمن الممكن اندماج إيماءتين مختلفتين يتم تشكيلهما لخدمة نفس الموضوع وكإشارة إلى توازي عملهما[١٤٦]، ففي المناظر التي وردت على الآثار المصرية ربما كان يصاحبها استجداء من المؤدي إلى المتلقي يعلن فيه إخلاصه وتبعيته له ولوحدانيته المتفردة دون غيره من المعبودات أو الملوك أصحاب المكانة المقدسة.

إلا أنه –ومن وجه نظر أخرى– قد تكون أقل من الافتراض السابق عن دلالة الإيماءة يظل احتمالية أن تكون هذه الإيماءة إشارة تعبيرية عن صد ودفع الشرور أو الشياطين[١٤٧]، وخلق مساحة محمية ومحددة تحيط بالمؤدي تمنحه الحماية أو على الأقل تمنع عنه الأذى، الأمر الذي يتشابه مع مد السبابة والإبهام أثناء تأدية أرواح بوتو لرقصة «المو» أمام المقبرة لخلق مساحة آمنة لحماية المتوفى أثناء انتقاله إلى العالم الآخر واتحاده مع الموتى من أجداده السابقين، الأمر الذي تكرر رمزيًّا بدفع الشرور أثناء عبور النهر سواءً في عبور المتوفى للنهر السماوي أو عبور الرعاة مع الماشية للمياه والمستنقعات، غير أنه بمقارنتها مع مثيلتها من الإيماءات المتكررة في السياق نفسه تؤكد ترجيح الاحتمال الأول كونها أداة تعبيرية عن الإخلاص واستجداء الرحمة، أو رمزًا للتسليم وطلب المغفرة.

وباختصار، تشير الشواهد الفنية للإيماءة قيد الدراسة إلى أنها تتطابق مع الإيماءة التي جمعت بين الإبهام والسبابة كتكريم للكيانات المقدسة في الشرق القديم، حيث كان استخدام الأجانب لها أمر يرتبط بتقاليدهم الثقافية، فقد كانت العلاقة وطيدة بين مد كلا الإصبعين في الأشكال المختلفة للإيماءة، الذي فسر على أن

---

146 WILKINSON, «Gesture», 23.

١٤٧ يرى سيتل Sittl أن هذه الإيماءة مرتبطة بثقافات شعوب البحر المتوسط، ويختلف شكل الإيماءة من ثقافة إلى أخرى، إلا أن الغرض منها هو إصابة عين الخصم وكانت تؤدى عن طريق مد إصبع السبابة مع الإصبع الصغير بغرض تلاقيهما مع أعين الخصم.

SITTL, C., Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890, 45.

هذا، وقد ظهرت هذه الإيماءة في مناظر حروب الملك رعمسيس الثالث مع شعوب البحر من البلست في «جاهي»، غير أنها تختلف عنها في مد الإبهام مع الإصبع الصغير، وربما كان ذلك لغرض سحري كما قال سيتل، ولكنه غير وارد بسبب عدم لياقة أن يقوم العدو برفع سبابته بغرض إعماء الملك، غير أنها رمزيًا قد تكون بمنزلة أداة لخلق نوع من المساحة الفعلية التي يكون فيها الشخص محميًّا من الشرور.

THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., pl. XXXIV.

أحدهما كان بديلًا عن الآخر أو أنه تطور عن سابقه[١٤٨]، أو أن الأشكال المتباينة لحركة الأصابع في الإيماءة تمثل مراحل وحركات متعددة لنفس الإيماءة، يقوم الفنان فيها بتصوير تلك الحركات بشكل منفصل.

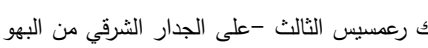
فضلاً عما سبق، فإن ظهور هذه الإيماءة على الآثار المصرية وارتباطها بالأجانب في عصر الدولة الحديثة وتوجيهها إلى الملوك بدلاً من الآلهة[١٤٩]، كما كانت في السابق لدى شعوب الشرق الأدنى القديم، إنما يُشير إلى عدة أمور؛ الأول: الاتصال الثقافي والحضاري بين فناني مصر والشرق الأدنى القديم. والثاني: انخفاض القيمة الرمزية للإيماءة فقدمت من قبل البشر إلى الملوك بعد أن كانت تقدم من قبل البشر إلى الآلهة. والأمر الثالث: أنها كانت خيارًا تمثيليًّا يُشير إلى أن الأجانب كانوا غير أَكْفَاءٌ عسكريًّا وأن المصريين بطبيعة الحال متفوقون عليهم. الأمر الرابع: أنهم أجبروا على التوسل والاستجداء وطلب الرحمة؛ لأن الموت كان قريبًا منهم، فكانت تدور أعينهم كالذي يُغشى عليه من الموت[١٥٠]، ويلتفتون يمنة ويسرة من الارتباك والرعب[١٥١]. الأمر الخامس: أنهم قدموا على القيام بتلك الإيماءة كمحاولة منهم للنجاة بحياتهم لاعتقادهم أن الملك المصري في مكانه في الحرب يملك ويستطيع أن يُغير ويفصل في قرار حياتهم من عدمه بالصفح أو بالعقوبة، ومن ثَمَّ أصبح الملك المصري بالنسبة لهم في هذا الموقف مقدسًا يستطيع أن يقوم بما تقوم به الآلهة.

وأخيرًا، إن باستخدام الإصبع لغويًّا كإيماءة للتكريم والثناء تجاه الآلهة في مصر القديمة عُبر عنه صراحة في فترة لاحقة ومتأخرة قليلاً في العصر اليوناني الروماني، ففي أحد الأناشيد الموجهة إلى القمر بمعبد الكرنك يُصرح النص بشكل مؤكد على استخدام الإشارة بالإصبع كنوع من أنواع التكريم والثناء على المعبود، مما قد يُشير إلى مدى اتساع الرقعة المكانية والزمانية لإيماءة مد الإصبع في الشرق الأدنى القديم، ومدى تعبيرها واتخاذها كأسلوب عبادة وتكريم للآلهة في مصر القديمة. **يقول النص: «الذي تُقبل الأرض لقوته،**

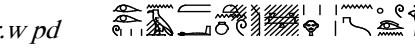
---

148 CHOKSY, «In reverence for Deities», 20.

١٤٩انتشرت في الفن المصري القديم بعض الإيماءات التي تخص البلاط المكي خاصة في علاقته مع الآلهة وأخرى تخص العامة، غير أن هناك بعضًا منها قد شكل تشابكًا مثيرًا بين المؤدي والمتلقي، فالإيماءات التي استخدمها عامة الناس أحيانًا تجاه الآلهة استخدمها الملوك أيضًا في السياق نفسه.
WILKINSON, «Gesture», 23.

١٥٠ كما جاء في سياق وصف أعداء الملك رعمسيس الثالث –على الجدار الشرقي من البهو الثاني بداخل معبد هابو– في الحرب الليبية الثانية قائلةً  *«إنسان أعينهم قد أصابه الحول فأصبح غير قادر (لا يُركز) على النظر».*

KITCHEN, K. A.: Ramesside Inscriptions, Historical and Biographical, V., Oxford: Blackwell, 1983, 62.9.

١٥١ وفي سياق وصف أعداء الملك رعمسيس الثالث الفارين على جدران معبد مدينة هابو نجد الأعداء يرقبون الطرق وأعينهم تتلفت عليها وتنظر إلى الخلف أثناء فرارهم – وهي نصوص ترجع إلى العام الحادي عشر من حكمه– قائلاً: ***«أصبح الماشوش والتحنو في حزنٍ ويأس، وقد نهضوا وفروا إلى أقاصي الأرض..***  ***وأعينهم كانت على الطرق ناظرة وراءهم جادين في الهرب (حرفياً: بخطواتٍ واسعة).***

KITCHEN, Ramesside Inscription, V., 63.7.

ḏbʿ n štȝ=f, šd ḥknw n šfšft=f

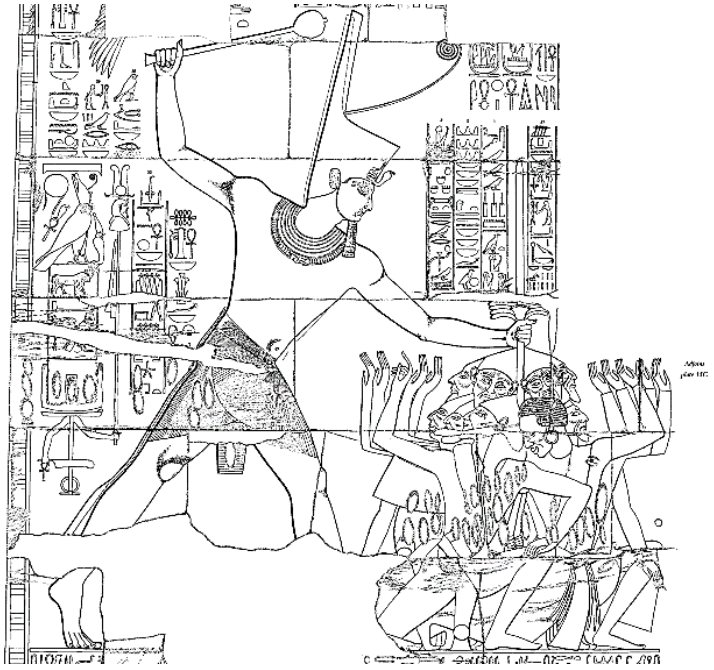
والذي يُشار إليه بالإصبع (سياقي: يتلقى الثناء) لسره، وتُتلى الأناشيد لمهابته[١٥٢]».

ويُشير هذا النص المتأخر إلى أن إيماءة مد الإصبع كانت تتضمنها عملية العبادة والثناء على الإله، أو تدخل ضمن طقوس عبادته كنوع من أنواع الثناء والإجلال والتقديس، الأمر نفسه كان شائعًا سابقًا ضمن طقوس العبادة والصلاة في الشرق الأدنى القديم، ويمكن أيضًا الاستعانة بالنص لتفسير مدلول الإيماءة، فالجملة التي تلتها مباشرة تقول: «***تتلى الأناشيد لمهابته***»، مما قد يؤكد أن عملية مد الإصبع أمام الإله كانت ترافقها صلوات ودعوات من المؤدي إلى المتلقي، الأمر الذي كان أيضًا منتشرًا ضمن المفهوم الدلالي للإيماءة في الشرق الأدنى.

الأمر الذي يؤكد أن مفهوم العبادة والطقوس الدينية كانت تمتد رقعته المكانية في بعض المظاهر وفقًا للتأثير والتأثر، ومدى تقبل الشعوب المختلفة لتلك الطقوس كونها أصبحت مفهومة وذات مدلول سياقي وذهني متشابه بين الثقافات المختلفة، فقد انتشرت تلك الإيماءة ضمن مجموعة من الإيماءات المحدودة بين بلدان الشرق الأدنى القديم من خلال التجارة أو الدبلوماسية أو الحرب، وأصبح مدلولها بالتأكيد مفهوم للأشخاص المنتمين إلى خلفيات ثقافية ولغوية مختلفة[١٥٣]، غير أن تلك الإيماءة قد تطورت بشكل مستقل بطبيعة الحال في الفن المصري القديم من ناحية الشكل وطريقة الأداء أو في اختيار طرفي الإيماءة من مؤدٍّ ومتلقٍّ؛ كاستخدامها من قبل الأفراد تجاه الملوك في مناظر الحروب أو تأديب الأسرى خاصة في عصر الانفتاح الثقافي والمعرفي في فترة الرعامسة.

[152] ERMAN, AND GRAPOW, Wörterbuch, V., 567.1; Belegstellen, V., 567.1.

[153] WILKINSON, «Gesture», 23.

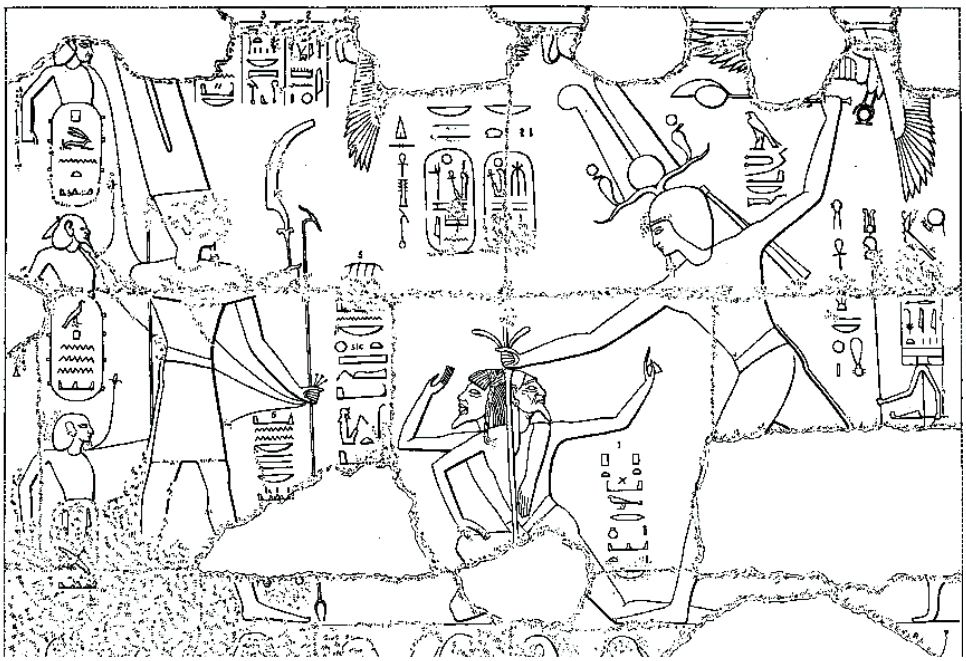


شكل (٢٤) يؤدب الملك سيتي الأول مجموعة من الأسرى الأعداء في حضور المعبود أمون رع، بينما يرفع أحد الأسرى يده تجاه الملك ويمد سبابته وإبهامه طالبًا الرحمة. نقلاً عن:

THE EPIGRAPHIC SURVEY, *Reliefs and Inscriptions at Karnak, IV.: The Battle Reliefs of King Sety I.*, OIP 107, Chicago 1986, pl. XVa and XVc.

شكل (٢٥) يؤدب الملك رعمسيس الثاني أحد الأسرى النوبيين، بينما يركع الأسير رافعًا ذراعه مع مد السبابة والإبهام طالبًا الرحمة أمام الملك. نقلاً عن:

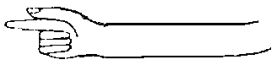
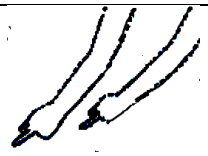
RICKE,H., HUGHES,G. R., AND WENTE,E. F.: The Beit El-Wali Temple, pl. XXVII.



شكل (٢٦) تأديب الملك رعمسيس الثالث لأسيرين -من الحرب الليبية في العام الحادي عشرة - أمام المعبود آمون، ويظهر أحدهما مؤديًا لإيماءة مد السبابة والابهام تجاه الملك. نقلاً عن:
THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, II., pl. LXXXV.

شكل (٢٧) تأديب الملك رعمسيس الثالث لأحد الأسرى أمام الإله مونتو بينما يركع الأسير طالبًا الرحمة عن طريق إيماءة مد السبابة والابهام. نقلاً عن:
THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, II., pl. CXX.

جدول بالإيماءات المختلفة لمد السبابة على الآثار المصرية

الإيماءة	الغرض	علاقتها بالإيماءات الأخرى
	الإشارة	تتناسق وتتفق معها حركة الجسم، والأقدام نحو الشيء المشار إليه.
	الإشارة والردع	تتناسق فيها حركة الجسم مع الإيماءة، سواءً بالركوع أو بثني الأقدام، مع توجيه الإصبع.
	الإشارة والردع	تتناسق فيها حركة الجسم مع الإيماءة، سواءً بالركوع أو بثني الأقدام، مع توجيه الإصبع.
	المداعبة	يجلس المؤدي مع وضع الاسترخاء للجسم في تناسق مع الغرض من الإيماءة
	تناسق الإيقاع، الحماية، الردع.	تتناسق فيها حركة اليدين مع إيقاع الجسم أثناء الرقص الطقسي.
	التبجيل وطلب الرحمة.	تتحد مع إيماءة الركوع على الركبة أمام المتلقي، وغالبًا ما يكون هناك التفاف للرأس أو الجزء العلوي من الجسد.
	الاستسلام، التبجيل وطلب الرحمة.	يكون المؤدي في وضع الوقوف أو الركوع، وغالبًا ما يكون هناك التفاف للرأس أو الجزء العلوي من الجسد من المؤدي ناحية المتلقي.

النتائج:

١. استخدم المصري القديم إيماءة السبابة المنحنية مع مد الإبهام وغلق الأصابع الأخرى بصورة معكوسة للأجانب في الحروب، بغرض إعلان استسلامهم وخضوعهم أو طلبهم الرحمة وتبيان ضعف قوتهم إذا ما قورنت بقوة المصريين.

٢. استخدم المصريون القدماء إيماءة مد السبابة مع الإبهام بالنسبة للأجانب كنموذج بصري يهدف إلى بث الرهبة في نفوس الأعداء، وكنمط من أنماط الدعاية السياسية رغم واقعيتها وحقيقة الهزيمة التي تلقاها الأعداء، إلا أن أمر استخدامها كنوع من أنواع الدعاية يمكن أن يكون ضمنيًّا بين المشاهد، غير أن النصوص تعضده وتصف هزيمة الأعداء النكراء وكيفية استسلامهم أو التفافهم في المعارك معلنين هزيمتهم أمام قوة الملك المصري.

٣. أن الإيماءة في بعض الأحيان تكون مُصاحبة بعدد من الحركات الجسدية الداعمة لها، وتعمل كعامل مُساعد في التعرف أكثر أو حتى الاقتراب من المعاني الضمنية التي تشير إليها.

٤. إن عملية الإشارة بالإصبع تعتمد أيضًا في تفسير مدلولها على المتلقي وهويته بالنسبة للمؤدي؛ فقد يكون المتلقي عدوًا أو خصمًا، ومن ثَمَّ تنحصر الإيماءة ويُحدد معناها الضمني ضمن إطار الرغبة في إعماءه أو التخلص منه أو حتى على الأقل تجنب شروره، على سبيل المثال الإشارة بالإصبع إلى التمساح، يعني أن هذا التمساح خطر ويستحق الموت أو الصد والردع مثله مثل الموت تمامًا، وهو ما أشار إليه المصري القديم ضمن النصوص.

٥. أنه في حالة ما إذا كان المتلقي يمثل عنصرًا إيجابيًّا بالنسبة للمؤدي فإن مدلول الإيماءة يختلف، ويكون لإشارة إليه بالإصبع إنما إشارة ثناء وتكريم، كونه يستحق الإشادة والتكريم، كالإشارة بالإصبع إلى المعبودات تعني الصلاة والتحية والثناء والتكريم من قبل المؤدي إلى المتلقي.

٦. استخدمت إيماءة مد السبابة بغرض الإشارة والتحديد والتوضيح، كإشارة الصياد إلى كلابه بتحديد موضع الفرائس، أو الابنة إلى أبيها أثناء الصيد لتحديد موضوع تواجد الطيور بكثافة.

٧. استخدم المصري القديم مد السبابة مع الإبهام كنوع من أنواع التناص الفني بمحاولة الإسقاط على الجانب الأسطوري بالتوحد مع أصابع المعبود ست لتوجه في الأخير نحو أعين الخصم.

٨. استخدم المصري القديم بيئة عبور المستنقعات ودمجها بشكل سحري مع العبور الافتراضية للمتوفى في العالم الآخر بتوحده مع عين حور ورغبته في التخلص من الأذى والأخطار والاضطرابات التي تتواجد في بيئة المياه، وبالتالي ضمان سلامة العبور باستخدام إصبعي السبابة والإبهام كعناصر للصد والدفاع، ثم استخدامها في الأخير عناصر للشفاء إعادة النور والحياة.

٩. استخدمت إيماءة مد السبابة مع الإبهام بغرض توفير قدر من الحماية أو خلق مساحة آمنة من الأخطار والأذى للعناصر التي أرادوا حمايتها.

١٠. استخدمت إيماءة مد السبابة بتقريبها من الأنف بغرض المداعبة في بعض مشاهد الأطفال أو الطيور.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية:

- السيد، داليا محمد، فن النقش على الحجر في عصري الإمبراطورية الحيثية والإمبراطورية الأشورية وما يعاصرهما في مصر القديمة – دراسة مقارنة، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٥.
- الوشاحى، مفيدة، دراسة مص الأصابع في الفن المصري القديم، الندوة العلمية الثانية لاتحاد الآثاريين العرب، القاهرة، ٢٠٠٠، ٥٥٧–٥٧٦.
- صالح، عبد العزيز، «ماهية الإنسان ومقوماته في العقائد المصرية القديمة»، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد ٢٧، ١٩٦٥، ١٥٩–١٩٨.
- عزب، عبد الحميد، الأحراج في مصر الفرعونية منذ عصر ما قبل الأسرات وحتى نهاية الدولة القديمة (دراسة أثرية حضارية)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب جامعة طنطا، ١٩٩٣.
- محمود، عزيزة، «الطفلان حربوقراط وديونسيس من مجموعة تماثيل سيدي بشر الإسكندرية»، حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب "دراسات فى آثار الوطن العربي"، مجلد ٣، ٢٠٠٠، ٣١١–٣١٧.

ثانيًا: المراجع المترجمة:

- كلارك، رندل، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، ١٩٨٨.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

- ABDEL-HAMID, D.: «Some Remarkable Amulets in Ancient Egyptian Art, Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality Special Issue', Al-Seyouf Conference, Alexandria, 2016, 11-21.
- ALLEN, J.P.: The Ancient Egyptian Pyramid Texts. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005.
- ALTENMÜLLER, H.: «Darstellungen von Gebarden auf Denkmalern des Alten Rciches», MDAIK 7, 1937, 57-118.
- …….: «Zur Frage der Mww», SAK 2, 1975, 1-37.
- …….: «Muu», LÄ 4, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1982, 271 – 272.
- BLACKMAN, A. M.: The Rock Tombs of Meir, I: The Tomb-Chapel of Ukh-Hotp's Son Senbi, London: (The Egypt Exploration Society), 1914.
- …….: The rock tombs of Meir, IV., London, 1924.
- BORCHARDT, L.: «ḏbᶜ Daumen», ZÄS 73, nº. 1, 1937, 139-140.
- BREASTED, J. H.: Ancient Records of Egypt, I-V, Chicago, 1906-1907.
- …….: The Edwin Smith Surgical Papyrus, 1: Hieroglyphic Transliteration, Translation, and Commentary, Chicago 1930.
- BRUNNER, H.: «Die Lehre des Cheti, Sohnes des Duauf», AF 13, Glückstadt 1944, 1-210.

- BRUNNER-TRAUT, E.: «Gesten», LÄ II., Wiesbaden, 1977, 573-585.
- CAMINOS, R.: Late Egyptian Miscellanies, London, 1954.
- CHOKSY, J.K.: « Gesture in Ancient Iran and Central Asia II. Proskynesis and the Bent Forefinger », BAI 4, No. 2, 1992, 201-207.
- …….: « In reverence for Deities and submission to kings: a few gestures», IrAnt 37, 2002, 7-29.
- CIFARELLI, M.: «Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria», The Art Bulletin 80, №.2, 1998, 210-228.
- DAVIES, DE GARIS.: The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh, Band 1: The chapel of Ptahhetep and the hieroglyphs — London, 1900.
- ……..….: The rock tombs of Deir el Gebrâwi, I., London, 1902.
- ……: «The Tomb of Tetaky at Thebes (No. 15)», JEA 11, N°. 1, 1925, 10-18.
- DOMINICUS, B.: Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches. Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 10, Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1994.
- ERMAN, A. AND GRAPOW, H. (eds), Wörterbuch der Ägyptischen Sprache, V., Leipzig: J. Hinrichs, 1926-1931.
- EVANS, L.: Animal behavior in Egyptian art: representations of the natural world in Memphite tomb scenes, North Ryde, NSW; Oxford: Australian Centre for Egyptology; Aris and Phillips, 2010.
- Faulkner, R.: «The Papyrus Bremner-Rhind», BiAe 3, Bruxelles 1933, 1-94.
- FAULKNER, R.: «The Bremner-Rhind Papyrus III», JEA 23,1937, 166-185.
- ……: «The Bremner-Rhind Papyrus IV», JEA 24, 1938, 41-53.
- ……: «The Battle of Qadesh», MDAIK 16, 1958, 93-111.
- ……: A Concise Dictionary of Middle Egyptian. Oxford, 1962.
- FISCHER-ELFERT, H.: «Neue Fragmente zur Lehre eines Mannes für seinen Sohn», (P. BM EA 10775 und P. BM EA10778", JEA 84, 1998, 85-92.
- FRYE, R.: «Gestures of deference to royalty in ancient Iran», IrAnt 9 , 1972, 102-107.
- Gaballa, G.A.: «The Minor War Scenes of Ramses II at Karnak», JEA. 55, London, 1969, 82-88.
- GALÁN, J.M.: «Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs», JEA 80,1994, 81–96.
- GARDINER, A., "The House of Life," in: JEA. 24, 1938, 157-179.
- ……: «The Delta Residence of the Ramessides», JEA 5, N°.4, 1918, 242-271.
- ……: «The Instruction Addressed to Kagemni and His Brethren», JEA 32, 1946, 71-74.
- GHONEIM, W.: Die ökonomische Bedeutung des Rindes im alten Ägypten, Habelts Dissertationsdrucke, Heft 3, Reihe Ägyptologie 3, Bonn, 1977.
- GOLDMAN, B.: « Some Assyrian Gestures », BAI 4, In honor of Richard Nelson Frye: Aspects of Iranian Culture, 1990, 41-49.
- GUNN, BATTISCOMBE.: «Finger-Numbering in the Pyramid Texts», ZÄS 57, N°. 1, 1922, 71-72

- HANNIG, R.: Die Sprache der Pharaonen Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deustch, Mainz, 1995.
- HELCK, W. Die Lehre des dwꜣ-ḫtjj, Kleine Ägyptische Texte, Wiesbaden 1970.
- HICKMANN, HANS.: «La chironomie dans l'Egypte pharaonique», ZÄS 83, Nº. 1, 1958, 96-127
- JUNKER, H.: Zu einigen Reden und Rufen auf Grabbildern des Alten Reiches. Akademie der Wissenschaften in Wien Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte 221, Bd. 5: Abhandlung. Vienna & Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky, 1943.
- KANAWATI, N. and McFarlane, A.: Deshasha, The Tombs of Inti, Shedu and Others, The Australian Centre for Egyptology: Reports 5, Sydney, 1993.
- KITCHEN, K. A.: «Some New Light on the Asiatic Wars of Ramesses II», JEA 50, 1964, 47-70.
- ……..: Ramesside Inscription Historical and Biographical, I-V, Oxford 1975-1990.
- KOROSTOVTSEV, M.: «L'hiéroglyphe pour 10 000», BIFAO 45, 1945, 81-88.
- LEGRAIN, G.: «The Paintings and Inscriptions of The Painted Vaulted Chamber of TETA-KY», in: Five Years' Explorations at Thebes A Record of Work Done 1907-1911 by The Earl of Carnarvon and Howard Carter, Oxford University Press: London, New York, Toronto and Melbourne,1912, 15-21.
- LEPSIUS, K.R.: Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, Berlin, 1849-1859.
- LEXOVÁ, I.: Ancient Egyptian dances, Translated by K. Haltmar. Prague: Oriental Institute, 1935.
- LICHTHEIM, M.: Ancient Egyptian Literature A Book of Readings, I., London, Berkeley: University of California Press, 1973.
- LLOYED, A.B., «Once More Hammamat Inscription 191», JEA. 61, 1975, 54-66.
- MALLOWAN, E. L.: Nimrud and Its Remains, I., New York, 1966.
- MENU, B., «Le tombeau de Pétosiris (3) Culpabilité et responsabilité», BIFAO 96, 1996, 343-357
- MEYER-DIETRICH, ERIKA.: «Dance», UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2009, 1-14.
- MONTET, P.: Scènes de la Vie Privée dans les Tombeaux Égyptiens de L'ancien Empire, Pari, 1925.
- …….: «Les Boeufs Égyptiens», Kemi 13, 1954, 42-58.
- NELSON, H.: «The Naval Battle Pictured at Medinet Habu», JNES 2, Nº. 1, 1943, 40–55.
- O'CONNOR, D. «The Sea Peoples and the Egyptian Sources», In The Sea Peoples and Their World: A Reassessment, edited by E.D. Oren, 85-102. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvani 2000.
- READE, J. E.: «A Glazed-brick Panel from Nimrud», Iraq 25, No. 1, 1963, 38-47.
- RICKE, H.: HUGHES, G. R.: AND WENTE, E. F.: The Beit el-Wali Temple of Ramesses II, OINE I., Chicago: The Oriental Institute, 1967.
- RODRÍGUEZ, A., El papiro Westcar, Sevilla: Ediciones ASADE, 2003.

- ROMEY, K.: The Vogelbarke of Medinet Habu, MA. Thesis, Texas A&M University, 2003.
- SCHÄFER, H., «Finger und Daumen, Abwehr und Fingerzeig, die Faustelle», MDAIK 9, 1940, 146-155.
- SETHE, KURT.: «Ein altägyptischer Fingerzählreim», ZÄS 54, nº. 1, 1918, 16-39.
- SIMPSON, W. K.: The Mastabas of Qar and Idu. G 7101 and 7102, Giza Mastabas, II, Boston, 1976.
- ……...: The Satire on The trades: The Instruction of Dua-khety, in: The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry. Yale University Press/New haven and London, 2003.
- SITTL, C., Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890.
- STEINDORFF, G.: Das Grab des Ti, Leipzig, 1913.
- SWINTON, J.: The Management of Estates and their Resources in the Egyptian Old Kingdom, BAR International Series, 2012.
- THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, I., Earlier Historical Records of Ramses III», OIP 8, Chicago: The University of Chicago Press, 1930.
- THE EPIGRAPHIC SURVEY, «Medinet Habu, II., Later Historical Records of Ramses III», OIP 9, Chicago: The University of Chicago Press, 1932.
- THE EPIGRAPHIC SURVEY, Reliefs and Inscriptions at Karnak, 4, « The Battle Reliefs of King Sety I »., OIP 107, Chicago, 1986.
- THE SAKKARA EXPEDITION, The Mastaba of Mereruka, I, Chambers A 1-10, OIP 31, University of Chicago Press, 1938.
- TOBIN, V. A.: «Divine Conflict in the Pyramid Texts», JARCE 30, 1993, 93-110.
- VYCICHL, W., «Grundlagen der ägyptisch-semitischen Wortvergleichung», MDAIK 16, 1958, 367-405.
- WAINWRIGHT, G. A., «Asiatic Keftiu», AJA. 56, Nº. 4, 1952, 196-212.
- WILKINSON, R.: Symbol and Magic in Egyptian Art. London, 1994.
- ……...: «Gesture», Oxford Encyclopedia of ancient Egypt, II, London 2001, 20-24.
- WINTER, I., J.: On Art in the Ancient Near East, I.: Of the First Millennium BCE, Culture and History of the Ancient Near East, 34/1, Boston, 2009.
- WRESZINSKI, W., Der Papyrus Ebers: transcription, translation and commentary, Die Medizin der alten Egyptter 3 , Leipzig, 1913.
- WRIGHT, D. P.: «The Gesture of Hand Placement in the Hebrew Bible and in Hittite Literature», JAOS 106, No. 3, 1986, 433-446.
- ZEIDLER, J.: «Zur Frage der Spätentstehung des Mythos in Ägypten», GM 132, 1993, 85-109.