

دراسة لموكب قرابين كهنة "تحوت - هرمس" في مقبرة "بادى - أوزير" بجبانة تونا الجبل

تقع مقبرة الكاهن "بادى - أوزير" بجبانة تونا الجبل جنوب المنيا الحالية (١) وضمت رفاته، ووالدة "سشو"، وأخيه "جد - تحوت- أوف عنخ"، وزوجته "نفر - رنبت" لذا فإن التسمية الدقيقة لهذه المقبرة هي "مقبرة عائلة"بادى أوزير" (بيتوزيريس) (٢).

شيدت المقبرة علي الأرجح ما بين العصر الصاوى ٥١٧ ق.م، والعصر الفارسي ٤٦٠ ق.م، ولا يعني ذلك القطع أن منظري الموكب تم نقشهما خلال تلك المدة، لأنه ربما تم ذلك مع بداية العصر البطلمي. تم نقش منظري تقديم القرابين علي الجدارين الشرقي (٣) والغربي (٤) من هيكل المقبرة (الناوس) التي أخذت شكل معبد مكون من صالة أمامية (برو - ناوس) تذكرنا واجهتها بواجهتي الصالنتين الأماميتين في معبدي اسنا (٥) ودندرة من حيث شكل الأساطين، والستائر الجدارية، وتعد مقبرة ذات طراز معماري فريد بالنسبة لمقابر الأفراد (٦) وكما نعلم فإنها ليست أول مقبرة تتخذ شكل معبد كما يعتقد البعض (٧) فهناك علي سبيل المثال مقبرة المهندس "أمنحتب بن حابو" من الأسرة الثامنة عشرة والتي تتخذ شكل معبد يتقدمة صرح، وتنتهي جهة الغرب بثلاث مقاصير " (٨).

يلي الصالة الأمامية من مقبرة بيتوزيريس " الهيكل (الناوس) وتوجد بأرضيته بئر الدفن (٩) ويتجه الموكب هنا علي الجدارين الشرقي والغربي نحو الجنوب، ويمثل مرحلة فنية انتقالية بين الفن المصري القديم المتأثر بالفن الفارسي (١٠) وبين نظيره البطلمي كما يتضح من عناصر المنظرين، مما أدى لوجود موكب فريد الطابع يمكننا أن نطلق عليه موكب ذو طراز فني دولي إمتزجت فيه بعض عناصر الحضارة المصرية القديمة بنماذج من حضارات أخرى (١١) فهو بالتالي غير تقليدي التفاصيل وجاء خاليا من وجود نص قرباني كما جرت العادة في مناظر القرابين منذ عصر الدولة القديمة" (١٢) بغض النظر عن وجود نصوص عامة تشير إلي تكريس القرابين في بعض الأجزاء من الصالة الأمامية، وحتى النصوص الموجودة أعلي الجدار الشرقي (١٣) والغربي (١٤) نجدها تشير إلي حرق البخور والتلاوات الخاصة بالآلهة ولا علاقة لها بالمنظر.

ربما يرجع عدم وجود النص القرباني إلي أنه المنظر الوحيد بالمقبرة الذي يجمع كل الأجناس البشرية تقريبا مما جعل الفنان في حيرة من أمره عند كتابة النص في التعبير عن جنس أو لغة محددة، فترك المنظر يتحدث عن ذاته بأن الجميع يتقدمون بمختلف قرابينهم إلي كهنة "تحوت هرمس" وما هذه الأشخاص إلا عناصر رمزية تمثل الشعوب التي تتقدم بالقرابين لكهنة تحوت، خاصة أنه تواجدت لغات أخرى رسمية إلي جوار اللغة المصرية في ذلك الوقت.

ربما يمكن إرجاع عدم وجود النص إلي سبب آخر فني، وهو أن الفنان قام بنقش الجزء السفلي من الجدارين بحملة وحاملات القرابين ومواد قرابينهم في جزء ضيق، ولم يترك ولو مساحة صغيرة لكتابة النص القرباني (١٥) ويرى البعض إن ذلك يرجع إلي أن الموكب تم نقشه في العصر البطلمي في مساحة كانت خالية من النقوش، لأن الهيكل ذاته كان مشيدا للكاهن "سشو" منذ نهاية العصر الصاوي وبداية الفارسي، ثم ألحقت به الصالة الأمامية بعد ذلك (١٦) ومن المرجح إن الموكب يمثل تقديم القرابين وليس الجزية اعتمادا علي وجود المصريين ضمن

مختلف الأجناس، ومنهم البطالمة أنفسهم، كما يرجح الغرض الديني للمنظر، علي الرغم من أن حال المجتمع في ذلك الوقت يشير إلي النفوذ الاجتماعي القوي الذي كانت تتمتع به أسرة "بيتوزيريس" مما جعلهم يخضعون كل هذه العناصر من السكان التي لم تحد حرجا في التقرب إلي الآلهة المصرية وكهنتها (١٧).

يلاحظ أن اختلاف الأجناس في الموكب يشير علي الأرجح إلي وحدة الإله تحوت عند كل هذه الشعوب، فالإله "تحوت" المصري هو "هرمس" اليوناني، وهو ذاته عند باقي الشعوب الممثلة هنا، ويشير كل هذا إلي عالمية "تحوت" وما ناله كهنته من شهرة كبيرة جعلت مقبرتهم مزارا للجمع.

يرتبط المنظرين علي الجدارين الشرقي والغربي ارتباطا فنيا من حيث التفاصيل، ودينيا فكليهما مكملا للآخر، كما أنهما يتجهان من الشمال صوب الجنوب، مما يصعب معه دراسة أحدهما دون الآخر.

يتكون الموكب علي الجدار الشرقي من ثمانية وعشرين شخصا يتقدمون في صف واحد صوب الجنوب (لوحة ١)، بينما يتكون الثاني علي الجدار الغربي من خمسة وعشرين شخصا (لوحة ٢) وكليهما منظر تقليدي يصور تقديم القرابين، وغير مستبعد ارتباط عدد حملة القرابين علي الجدار الشرقي بدورة القمر حول الأرض (الشهر القمري) كل ثمانية وعشرين يوما تقريبا (١٨)، خاصة إذا علمنا أن تخطيط المقبرة هنا يرتبط بمسارات الكواكب والنجوم التي أعتمد عليها المصري القديم في تحديد مواعيته، ويدعم ذلك ارتباط "تحوت" بمنازل القمر (١٩) وغير مستبعد كذلك ارتباط عدد الثمان أسماك (بطيات) التي تحملها السيدة السادسة (شكل ٥) بعدد آلهة ثامون الأشمونين (٢٠)، وأنه غير واضح إن كان هناك مغزى معين لعدد الإثنى عشر طائراً الموجودة داخل السلة التي في يد الشخص السابع، أو الشخصية الرابعة عشرة علي الجدار الغربي؟.

يلاحظ أن جميع الأشخاص علي الجدار الشرقي يقدمون القدم اليسرى، ينظرون إلي الأمام باستثناء السيدة العاشرة التي تتجه إلي الخلف، كما صورت جميع العناصر البشرية والحيوانية تصويراً جانبياً باستثناء البقرة التي بيد الشخصية السادسة (شكل ٥) والغزال الذي يحمله الشخص الخامس والعشرون، حيث مثلهما الفنان ينظران بكامل الوجه فقط، وهذا غير جديد في الفن المصري، فقد مثلت حارسة الصرح الثاني "مست بتاح" بكامل وجه إحدى بنات أوى علي بردية "أنهاى" منذ نهاية الأسرة الثامنة عشرة (٢١) كما نجد منظر مماثل علي قطعة من الحجر الجيري من عصر الرعامسة يصور عنزة ترقص بين ذنبين وقد نظرت بكامل وجهها بنفس الأسلوب (٢٢).

يلاحظ التصوير الأمامي الكامل علي الجدار الغربي في الشخص الثالث (شكل ١٣) والشخصية الثامنة (شكل ٣ب) والطفل المرفق للشخصية الرابعة عشرة (شكل ٣ج)، كما يلاحظ التصوير الأمامي بصورة جزئية عند تمثيل وجه الغزال المرافق للشخصية الثانية عشرة (شكل ٤ب) ويرجح أن هذا التصوير غير التقليدي سواء الأمامي أو نصف الأمامي قصد به الفنان التحرر من القيود الفنية التقليدية لمواكبة الفن المختلط منذ بداية العصر الفارسي وحتى العصر البطلمي الباكر، ويلاحظ وجود مثل هذا التصوير في أماكن أخرى داخل المقبرة (٢٣).

عرف التصوير الأمامي بصورة جزئية منذ بداية عصر الأسرات وربما أقدم من ذلك ، ويظهر في أسلوب تمثيل وجه المعبودة "حتحور" كامرأة بإذني وقرني بقرة علي صلاية" نعرمر" بالمتحف المصري (٢٤) كما نجد ذلك في تمثيل الإله "بس" إله المرح في عصر الدولة الوسطي وان كان البعض يعتقد أن هذا التصوير من أهم مميزات الفن الأفريقي (٢٥) أما عن التصوير الأمامي بالنسبة للأفراد فنجد علي سبيل المثال علي لوحة حجرية بالمتحف البريطاني (٢٦) من مقبرة "نب- أمون" بجبانة طيبة من عصر "تحوتمس الرابع" أو أومنحتب الثالث " تصور سيدتان جالستان وسط عدد من النساء، تعزف إحداهما علي الناي ، بينما تصفق الثانية باليدين، وربما قصد الفنان هنا إعطاء المنظر قدر من الحركة والحيوية (٢٧) وقد أصبح التصوير الأمامي من الملامح المميزة لفن مدرسة العمارنة(٢٨) ويلاحظ وجود هذا التصوير بصورة نادرة في العراق القديم عند تمثيل الآلة الثور "اداد" منذ العصر البابلي القديم (٢٩).

يرجح أن الغرض من التصوير الأمامي في هذا الموكب كما ذكرت هو إعطاء المنظر شئ من الحيوية والتحرر من الأسلوب الفني التقليدي لمواكبة الفن المختلط في ذلك الوقت، مع ترجيح أن هذا الأسلوب ربما كان له مغزى ديني معين لإرتباطه بالمعبودات أكثر منه عند الأفراد ، وربما كان يرمز للحماية الإلهية الكاملة، أو تمثيل الشيء في حالة طاعة أو خضوع كامل للإله (٣٠)

يلاحظ وجود حيوان أضحية إلي جوار كل شخص علي الجدار الشرقي ، باستثناء السيدة الثانية التي مثل إلي جوارها طائر كركي(ر هو)، والرابعة التي لا يوجد الي جوارها شيء ، يلاحظ وجود طائري كركي الي جوار السيدة الثامنة، ولا يوجد شيء إلي جوار الشخصيتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة ، وجميع الحيوانات يتدلي من رقابها زهرة أو زهرتين (غالباً لوتس) كتمهيد لتقديمها كأضحية ، باستثناء الغزال الممثل مع الشخص السادس عشر ، والممثل مع الثاني والعشرين، يلاحظ أيضاً وجود فيل صغير إلي جوار الشخص العشرين (شكل ١) والذي يمكن مقارنته بمنظر آخر يمثله علي كتلة من الحجر الجيري بالمتحف المصري من معبد " ني - اوسر - رع " بأبو صير (٣١) مثل عليها جزء من رأس الفيل الأفريقي (Loxodonta Africana) بوضوح إلي جوار منظر يمثل صيد الطيور بواسطة شبكة كبيرة وسط أحراج النوبة ، ويوجد نص يقول :-

"مجيء (تقديم) الأسماك المقدسة في القارب؟ (في) " أبو - تاستي " (٣٢) وعلي الرغم من صعوبة ترجمة النص إلا أنه يشير إلي منظر قرباني يسبق نظيرة في مقبرة "بيتوزيريس". يرجع تمثيل الفيل الأفريقي إلي عصر نقادة الثانية، حيث نجد علي سبيل المثال ممثلاً علي مشط عاجي يطاً ثعبانين (٣٣) ويمكن تحرى دور الفيل وسط مختلف القرابين وربما ارتباطه بتأمين طريق المتوفى من أخطار الثعابين خلال رحلة العالم السفلي (٣٤) اعتماداً علي تمثيله يطاً ثعبانين منذ عصر نقادة الثانية ، ويمكن تدعيم ذلك بأحد متون توابيت عصر الدولة الوسطى الذي يوضح رغبة المتوفى أن يبدو مثل الفيل للقضاء علي أخطار الثعابين، في نص يقول:-

"لقمع ثعبان ركرك ، فلتأتى ، ولتنهض يا سيد الجدران (المتوفى) ، ولتبحث عن سيدة دب (واجبت) ، ولتحرك الجسد الحي ، ولتذهب ، ولتأتي أمام أعين (الناس ؟) ، ولتراني أمامك مثل الفيل ٠٠٠٠" (٣٥)

يحتمل أن يكون للفيل علاقة بالإله "تحوت" علي أساس التشابه الشكلي في تقوس نابي الفيل وبين منقار طائر أبي قردان الذي يعد من أهم صور "تحوت" والذي يذكرنا بهلال القمر ، وريشة الكتابة؟ ذلك إذا أخذنا بأن المصري القديم قد قارب بين الحيوان وأي معبود اعتماداً علي عدة مبادئ يتقدمها التقارب الشكلي أو اللغوي أو الوظيفي (٣٦) ، ويلاحظ وجود حيوان أضحية إلي جوار كل شخصية علي الجدار الغربي أيضاً باستثناء الشخص الثالث الذي يحمل عجل بيديه ، والشخصية الرابعة التي يجاورها طائر كركي ، بينما نجد الشخصيات السادسة والثامنة والرابعة عشرة لا يجاورهم شئ ويوجد طائرين إلي جوار الشخص الثالث والعشرين ، بينما لا يوجد شئ إلي جوار الشخصية الرابعة والعشرين والخامسة والعشرين .، وجميع الحيوانات والطيور يتدلي من رقابها برعم أو زهرة لوتس ناقوسية الشكل ، باستثناء الثور الممثل مع الشخص الأول المتوج بأكليل من الريش ، وأيضا البقرات المرافقة للشخصيات الثانية، والثالثة، والخامسة عشرة، والسادسة عشرة، والغزال المرافق للشخصية السابعة عشرة، والعشرين فلا يتدلي من رقابها جميعاً شئ.

ظهر تمثيل طائر الديك الأحمر من فصيلة Gallus في يد حاملة القربان الرابعة والعشرين علي الجدار الشرقي (شكل ٢ب) ، والعاشرة علي الجدار الغربي (شكل ٢أ) وربما يعود تمثيلة إلي عصر الدولة الوسطي علي الأقل حيث مثل بصورة غير كاملة علي كتلة حجرية ضمن بقايا أحد معابد المدامود ولكن هذا غير مؤكد (٣٧) وموطنه الأصلي مناطق جنوبي آسيا ، وخاصة بلاد الهند ، وربما حملة أهل العراق إلي مصر ضمن ما حملوه خلال نشاطهم التجاري (٣٨) أو ربما حملة أهل كريت ضمن هداياهم التي صورت علي جدران مقبرة "رخميرع" (رقم ١٠٠) في طيبة من عصر "تحوتمس الثالث" (٣٩).

ظهر طائر الديك بوضوح علي قطعة حجر جيرى عثر عليها "كارتر" في وادي الملوك وتؤرخ بعصر الأسرة التاسعة عشرة، ويشبه إلي حد كبير الفصيلة الممثلة هنا ضمن موكب قرابين "بادى أوزير" (٤٠) ، من المرجح وجود مغزى ديني وراء تمثيل الديك ضمن عناصر الموكب، خاصة أنه لا يوجد ما يوضح تقديمه كقربان طعام في مصر القديمة مقارنة بطيور البط والإوز وغيرها (٤١) ويلاحظ التعامل معه بأسلوب غير تقليدي فهو غير مقيد، كما أنه رفع علي كف حاملته علي الجدارين الشرقي والغربي (٤٢). كما توضح الآثار المصرية مثل الديك مرتبطاً بالصحراء ضمن منظر ممثل علي طبق فضي من تل بسطة يعود لعصر الأسرة العشرين ، وقد مثل واقفاً إلي جوار شجرة نخيل عند حد الصحراء (٤٣) كما مثل مرتبطاً بالبهجة والسرور في منظر آخر علي كتلة حجرية من أحد مقابر الأسرة الثلاثين وقد وقف ناظراً جهة المتوفى أمام عازف القيثارة (٤٤) يرجح أن يشير إلي ارتباط الديك بالشمس حيث الصحراء ، وأيضا بالبهجة التي تبعثها أشعة الشمس مع بداية فجر كل يوم جديد، فهو الطائر الذي يصيح لشق ظلام الليل ، وربما كان للطائر صفات معينة تؤيد ارتباطه بالشمس مثل العرف الأحمر الذي يشبه

الهالة المشعة التي تميزها اله الشمس (هليوس) عند الإغريق (٤٥) بالإضافة إلى ريشة المائل إلى اللون الأحمر، يمكننا تدعيم الفكرة السالفة بتواجد الديك في يد الشخصية الرابعة والعشرين علي الجدار الشرقي والتي يرجح أنها تشير لنهاية ليل يوم وبداية فجر جديد، وذلك ربما يعني البعث إلي الوجود ، ولعل وجودة علي الجدارين الشرقي والغربي ربما يشير إلي فكرة الأفقيين الشرقي والغربي . ، هذا ويرى البعض ارتباط هذا الطائر بفصاحة اللسان ويشير إلي ارتباط تقديس "تحوت -هرمس" بأنواع معينة من القرابين التي تقدم إليه وهي اللبن والعسل والعجول والطيور وخاصة الديك (٤٦) يلاحظ تمثيل عدد من حملة القرابين وقد أحضروا صغارهم معهم فعلي الجدار الشرقي نجد السيدة السادسة تحمل صغيرها جهة يمين صدرها بينما يحتضنها الصغير بيده اليسرى ناظراً جهة الخلف (شكل ٥ أ) وأيضاً السيدة التاسعة عشرة يتقدمها طفلها سائراً (شكل ٥ ب) والشخص الثاني والعشرين يحمل صغيرة أعلي كتفيه (شكل ٥ ج) ، كما نجد طفل صغير يسير خلف الشخص السادس والعشرين (شكل ٥ د).

مثلت أيضاً علي الجدار الغربي السيدة الثانية (شكل ٤ أ) تحمل صغيرها جهة يسار صدرها ، أيضاً والشخص الثالث وقد حملته نائماً أعلي كتفيه، ويلاحظ أن الصغير قد وضع رأسه فوق رأس حامله (شكل ١٣) ، ويلاحظ أن السيدة السادسة وضعت صغيرها داخل حمالة من القماش (شكل ٣ د) ، كما يلاحظ أن السيدتين الثانية عشرة (شكل ٤ ب) والسادسة عشرة (شكل ٤ ج) تقومان بهددة الطفل ودفعة إلي أعلي بأسلوب غير تقليدي ، وقد قربت كل منهن وجه الطفل إلي فمها وكأنها تناغيه وتداعبه ، وربما هذا يدفعا علي الاعتقاد بمحاولتهن مساعدة الصغير علي التحدث، وحل عثرة الكلام، خاصة وأن "تحوت" كان رب الكلمة الأولي، والنطق ، والكتابة(٤٧).

يلاحظ أيضاً تصوير الطفل مع السيدة الرابعة عشرة تصويراً أمامياً بأسلوب غريب (شكل ٣ ج) (ربما يعبر عن كونه غير طبيعي؟)ربما جلبته أمه معها لالتماس الشفاء من داء معين إعتياداً علي أن تحوت قد ارتبط بالطب والشفاء من الأمراض ، مقارنة بما كان يحدث في مقصورة "أمنحتب بن حابو" بالدير البحري من الأسرة الثامنة عشرة، حينما كان الناس يحجون إليها إلتماساً للشفاء (٤٨) وربما يمكن تطبيق هذا التفسير علي الطفل النائم فوق كتفي والدة؟ إن عادة حمل الأطفال بواسطة حمالات من القماش (الكتان) مثل الشخصية السادسة ، والثامنة عشرة (شكل ٣ هـ) أمر معلوم في الحضارة المصرية حيث صورت بعض المصريات وقد حملن أطفالهن داخل أكياس من الكتان كما توضح نقوش مقبرة "نفرت" (٤٩) بجبانة طيبة من الأسرة الثامنة عشرة ، وإن كانت عادة حمل الأطفال علي الأذرع والأفخاذ أكثر شيوعاً (٤٩) ويظهر هنا أيضاً طفل يسير صوب والدته الممثلة في وضوح الشخصية الرابعة والعشرين (شكل ٤ د).

صور بعض الأشخاص يحملون أطفالهم فوق أكتافهم مثل الشخص الثالث علي الجدار الغربي ، والثاني والعشرين علي الجدار الشرقي وهذا أيضاً غير جديد علي الحضارة المصرية ، حيث يوجد تمثال من العاج بالمتحف البريطاني يعود لعصر بداية الأسرات يمثل سيدة (حجمه ما بين ٦ -٧سم) وقد حملت طفلاً علي كتفها الأيسر (٥٠) إن تمثيل الأطفال في الموكب والمناسبات كان أمراً تقليدياً في مصر القديمة، أما عن تمثيلهم في هذا الموكب بصفة خاصة فقد جاء مختلفاً فبعضهم ربما جاء لإلتماس الشفاء، أو حل عثرة اللسان، ولكن - بعض - الكتابة والمتقنين

أحضروا أولادهم معهم ليوسموا بخاتم مهنة "تحوت" العظيمة (الكتابة) وذلك كما تشير النصوص المصرية (٥١) حيث كان المصري القديم يورث أولاده الحرف وخاصة الكتابة، مما يحث علي القول أيضا أن البعض أحضر أولاده لنيل بركات "تحوت" وكهنته والتزود بالعلم والمعرفة (٥٢).

وأخيراً يمكن القول إن الأمر في غاية الصعوبة إذا حاولنا القطع في تحديد جنس العناصر الأجنبية هنا اعتماداً علي الملابس أو - مواد القرايين وحدها، دون الإعتماد علي الملامح البشرية أيضاً ، خاصة إذا عملنا أن -الملابس اليونانية قد لاقت قبولاً لدى بعض المصريين وهم من نسيمهم بالمتأغرقين (٥٣) فالجدار الشرقي يغلب عليه الجنس المصري والأغريقي والمصري المتأغرق ثم قلة من العناصر الأفريقية والفارسية ، والملابس في أغلبها أغريقية الطراز وهذا أمر طبيعي لانهم أصبحوا يمثلون العنصر الحاكم في ذلك الوقت بإستثناء ما يرتديه الأشخاص الأول والثانية والخامس والسادسة والسابع والثامنة والتاسعة والحادي عشر والثالث عشر والسادس والعشرين والثامن والعشرين ، فالذكور يرتدون المنزر التقليدي بينما يرتدي بعضهم المنزر المثبت بحمالة عند احد الكتفين مثل الخامس والسادس والعشرين والثامن والعشرين كما تظهر السيدات ايضاً وقد ارتدين الثوب المصري المحبوك مثل الثانية والسادسة والثامنة ، اما عن الملابس الأغريقية فسنجدها مع باقي الأشخاص فالذكور يرتدون العباءة الأغريقية (اليهامتون) ، بينما السيدات إرتدين الثوب ذو الثنيات والمثبت بمشبك جهة أعلي الكتف الأيسر ، وهو يظهر جزء أكبر من القدمين بعكس الثوب المصري ، ويلاحظ ان جميع الملابس هنا بدون أكمام (٥٤).

مثل بعض الرجال يرتدون اللباس القصير (الخيتون) مثل الثاني والعشرين والثالث والعشرين أيضاً ، وتتوافر العناصر المصرية في الشكل العام لموكب القرايين حيث تظهر أزهار وبراعم اللوتس ، ونلمس ذلك في طريقة تقديم القرايين حيث تم وضع الطيور داخل سلال مثل الشخص الثالث عشر، كما تم ربط بعضها مثل الشخص الأول والسابع .

يلاحظ ايضاً وجود عناصر يونانية بين القرايين مثل أناء العطر (ألبسترون) بيد الأشخاص الخامس ، والخامس عشر ، والثامن عشر ، والتاسعة عشرة ، ويلاحظ ان تمثيل الزهرة بمنظور أمامي بإثنتا عشرة ورقة كما في حالة الشخص الخامس والعشرين تأييد يوناني واضح جاء إلى مصر منذ عصر العمارنة(٥٥) وتختلف عن الزهرة الممثلة بنفس الأسلوب علي تماثيل الخزف التي تمثل أفراس النهر منذ عصر الدولة الوسطي (٥٦) أما عن الزهرة غريبة الشكل المتدلالية من ذراع الشخص الحادي عشر والسيدة الرابعة عشرة والتي تشبه حشرة الفراشة (زهرة ذات ثلاث ورقات) فقد مثلت في منظر يمثل طعن فرس النهر بمقبرة " إسي" من الأسرة السادسة بمنطقة دير الجبراوي أيضا (٥٧) ، ومن الأساليب البطلمية أيضاً تمثيل زهرة اللوتس ناقوسية الشكل مثل تلك الممثلة بأعلي رأس الشخص الخامس عشر، وأعلي رأس الشخصية الثامنة عشرة (٥٨) . أما عن الأثناء الممثل بيد كل من الشخص السابع ، ثم الثاني والعشرين فهو إناء مصري خالص (شكل ٥ ج) ظهر منذ عصر الدولة القديمة واستخدم لحفظ العطر (٥٩).

أما عن الشخصيات من السادسة والعشرين حتي الثامنة والعشرين فيرجح أنهم أفاقة اعتمادا علي الريش الممثل علي رأس الشخص السادس والعشرين وكذلك الصبي المرافق له (شكل ٥د) ويلاحظ هنا الشعر المفلفل في الشخصيتين السابعة والعشرين والثامن والعشرين .

مثلت أيضا مختلف العناصر الأجنبية الي جوار العناصر المحلية المصرية علي الجدار الغربي ، فالشخص الأول يرتدي المئزر المصري التقليدي حاملا بقرة فوق كتفيه ، أما الشخصية الثانية فترتدي الثوب المحبوك أغريقي الطراز (ذو المشبك يسار الكتف) مع كشف الصدر عند الكتف الآخر (٦٠) وبالنسبة للشخص الثالث ربما كان أفريقيا اعتمادا علي ملامحه وأسلوب حمله للطفل النائم فوق كتفيه ، بالإضافة الي انتشار التصوير الأمامي في الفن الأفريقي (٦١) ثم نجد بعد ذلك سيدة اغريقية ترتدي الثوب المحبوك اسفل العباءة (٦٢) وهي تحمل القرايين علي الطريقة المصرية ، ثم الشخص الخامس علي ما يبدو من ملامحه أغريقي متمصر يرتدي المئزر المصري ذو الحمالة ، ويتدلي من زراعه إناء الألبسترون ، ثم نجد الشخصية السادسة ذات اللباس والملاحح الأغريقية برداء يسمي " الخلاميس" (شكل ٣ د) القميص اليوناني) ، ثم الشخص السابع وهو مصري متأغرق قام بتصنيف شعره عل الطريقة الأغريقية (٦٣) .

يلاحظ ان السيدة الثامنة مثلت بملاحح وملابس أغريقية ، في هيئة الإلهة "إيزة" المعروفة في العصر اليوناني (شكل ٣ ب) ، ثم نجد الشخص التاسع وهو مصري خالص ، وبالنسبة للشخصيات من العاشرة وحتى السابعة عشرة فهم علي ما يبدو من الأغريق اعتماد علي ملابسهم وملامحهم وأسلوب تصفيف الشعر ، كما يلاحظ الأكليل النباتي غير المصري المثبت أعلي الجبهة ، ويلاحظ زمزية الماء التي تتدلي من يد الشخصية العاشرة والجرة (أمفورا) التي بيد الشخص الحادي عشر ، وربما كانت الأفراد من الثامنة عشرة حتي الثانية والعشرين من الأفارقة اعتماد علي ملامحهم وشعرهم المفلفل ، ويلاحظ أيضا جلد الفهد مع الشخص الحادي والعشرين ، مع الحذر في ان الشخص التاسع عشر ربما كان مصري متأغرق (؟) ، ثم نجد بعد ذلك الشخص الثالث والعشرين يرتدي اللباس القصير (خيتون) قصير الأكمام أيضا ، ويحمل الجرة (الأمفورا) بأحدي اليدين ويضع الأكليل الأغريقي أعلي الرأس ويرجح أنه أغريقي ، أما عن السيدة الرابعة والعشرين فمن المرجح انها فارسية ولا ترتبط بالشخص السابق فهي ترتدي العباءة الطويلة التي تصل حتي القدمين (شكل ٤ د) وتحمل بيدها إناء فارسي طراز يدعي " ريتون " (٦٤) أما الشخص الأخير فيرتدي المئزر المصري التقليدي ولكن ملامحه تشير الي انه ربما كان مصري متأغرق.

وكما ذكرت من قبل فإن تحديد جنسية العناصر هنا في غاية الصعوبة نظراً لإختلاط الفن المصري بالبطلمي والفارسي والأفريقي فقد أصبحت مصر معرضة للتيارات الفنية الغربية أمام الفرس والأغريق الغزاة.

الهوامش:

- ١- كانت تقع ضمن الإقليم الخامس عشر من أقاليم الصعيد، ويسمى "ون" أو "إقليم الأرنب" وعاصمته الأشمونين الحالية علي بعد ١٠ كم غرب ملوي
عبد الحلیم نور الدين، مواقع ومتاحف الآثار المصرية، (القاهرة ١٩٩٨)، ص ١٤٥
- 2- Lefebvre, G., Le Tombeau du Petosiris, T. 1 (Le CAIRE 1924), pp. 4 FF, P. 110
- 3- I bid, T. 3 (Le Caire 1923), PL. 35
- 4- I bid., PL. 46
- 5- Ibid, P L. 5 (2)
- 6- Jequier, G., Les Temples Ptolemaïque et Romain, (Paris 1924), PP. 55 FF
- ٧- إبراهيم سعد، تونا الجبل، درة في صحراء دروة، (طنطا ١٩٩٩)، ص ٤٠
هناك عدد من المقابر التي اتخذت شكل معابد في جبانة تونا الجبل :-
أنظر :- المرجع نفسه، ص ٤١ وما بعدها
- ٨- محمد أنور شكري، العمارة في مصر القديمة (القاهرة ١٩٨٦)، ص ص ٤٥ وما بعدها، شكل ١٩٩
- 9- Lefebvre, op. cit., PL. 1
- 10- Cooney, J., Persian influence in late Egyptian Art, J ARCE. 6 (1905), PP. 30 FF.
- ١١- عبد الحميد زايد، الذكرى والتاريخ، (الكويت ١٩٧٤)، ص ص ٥٠ وما بعدها.
- 12- Montet, P, Les Scenes de la vie privée dans les Tombeaux Egyptiens de l'ancien Empire (Strasbourg 1925)
pp 126 f
- 13- Lefebvre, op. cit., T1, pp. 53 ff.
- 14- I bid, pp. 45 ff.
- 15- I bid, op. cit., T. 3, PL. 41.
- ١٦- إبراهيم سعد، المرجع السابق، ص ١٠٠
- ١٧- المرجع نفسه، ص ٩٩.
- ١٨- جيمس جينز، النجوم في مسالكها، ترجمة أحمد عبد السلام الكرداني، الطبعة الثانية (القاهرة ١٩٤٤)، ص ٦
- 19- Krupp, E. C., In Search Of Ancient Astronomies, (New York 1979), PP. 200 F
- 20- Lefebvre, op. cit., PL 36 (right).
- يرمز العدد ثمانية إلى آلهة خلق الأشمونين
باروسلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، ترجمة محمود ماهر طه (القاهرة ١٩٨٧)، ص ٥١
- 21- Budge, W., Facsimiles of the Papyri of Hunefer, Anhai, Etc., (London 1899), Pl. 2
يلاحظ نفس الأسلوب عند تمثيل الإله "شتاخبرو" (خفي الأشكال) علي التابوت رقم ٦١٠٨ بالمتحف المصري من الدولة الحديثة.
- Bruyere, B., FIFAO. 3(3) (Le Caire 1926), P. 150, Fig. 101(1)
- ٢٢- ولیم، هـ.، فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفي، (القاهرة ١٩٨٧) صورة ٧١.
- 23- Lefebvre, op. Cit., PL. 13
- 24- Quibell, J. E., Hierakonpolis, Part 1 (London 1900), p. 10, Pl. 29
- 25- Keimer, L., Un Bes Tatoue, ASAE. 42 (Le Caire 1943), PP. 159 FF.
- ٢٦- تحمل اللوحة رقم ٣٧٩٨٤ بالمتحف.
- ٢٧- ديفز، هـ.، مختارات من فن التصوير المصري القديم، ترجمة حسن صبحي بكرى، (القاهرة ١٩٦٣)، ص ٩٥ لوحة ١٧
- ٢٨- آلدرید، س.، أختاتون، ترجمة أحمد زهير أمين، (القاهرة ١٩٩٢) ص ٢٢٥ لوحة ٦،
- 29- Black, J. and Green, A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia (London 1992), P. 47, fig. 65
- 30- Badawy, A., La Loi de Frontalite dans la Statuaire Egyptienne, ASAE. 52 (Le Caire 1952) PP. 275 FF.
- 31- Cairo Mus. Ent. 34193.
- 32- Von Bissing, F., La Chambre des Trois Saisons du Sanctuaire Solaire du Roi Rathoures a Abousir, ASAE. 53 (Le Caire 1955) PL. 1

دراسات في آثار الوطن العربي ٣

٣٣- محري القديم منذ أقدم العصور حتي نهاية الدولة القديمة مد أنور شكري ، الفن المص (القاهرة ١٩٧٣) ، ص ٢٣ ،
صورة ١٣

34- Keimer , L., Histoires de Serpents dans L'Egypte Ancienne et Moderne (Cairo 1947) ,
PP.25ff.

35- CT..5,43,379

36- Bonnet , H.,Realexikon der Agyptischen Religions Geschichte (Berlin 1952) , PP.113 FF.

37- Houlihan ,P.,The Birds Of Ancient Egypt ,(Cairo 1988), P.80

38- Ibid ,P.79

39- Ibid , P .81

Ibid ,P79,FIG.111

Ghalioungui , P.AND Others,Food ,The Gift of Osiris , Vol.1 (London 1977) ,
PP.301 ff.

Houlihan, op.cit, P.81

I bid , pp. 80 f, Fig.112

I bid , Fig . 113.

(٤٥) مني حجاج ، تصوير المعبودات الشمسية في مصر في العصر الروماني ، دراسات في آثار الوطن العربي ،
مجلد الملتقي الثالث لجمعية الآثار بين العرب، (القاهرة ٢٠٠٠) ، ص ص ٥٧٧ وما بعدها.

٤٦- إبراهيم سعد ، مقدمة إلى علم دراسة الأساطير (طنطا ١٩٩٩) ص ص ٦٩ وما بعدها

٤٧- إيرمان، أ.، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر، ومحمد أنور شكري،(القاهرة ١٩٥٢)، ص ١٣، ص
٦٧ وما بعدها

٤٨- أحمد بدوي ، ومحمد جمال الدين مختار ، تاريخ التربية والتعليم في مصر ، الجزء الأول (القاهرة ١٩٧٤) ،
ص ٢٣٧

٤٩- روزا ليند، م .، وجاك يانسن، الطفل المصري القديم، ترجمة أحمد زهير أمين (القاهرة ١٩٩٧) ص ٢٥ شكل ٣
ب

٥٠- سيد توفيق ، تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم ، مصر والعراق ، (القاهرة ١٩٨٧) ، ص ١٥٥ شكل ٣٨ ج
51-Caminos ,R .A., Late Egyptian Miscellanies,(London 1954)Anast. 5 (9), p.377

٥٢- أحمد بدوي ، ومحمد جمال الدين مختار ، المرجع السابق ، ص ص ١٣٢ وما بعدها.

٥٣- إبراهيم سعد ، تونا الجبل ، ص ٧٩ ، ص ٩١ .

٥٤- المرجع نفسه ، ص ٦٨

55- Petrie w.f. , Egyptian decorative (London 1895), p.58

56- Behrmann ,A.,

Das Nilpferd in der Vortellungswelt. Der Alten Agypter (Frankfurt 1989) , dok.142 a(1)

57- I bid , dok.113(a)

58- Petrie, op.cit,p.68

Benedite,G.,La Cueillette du Lis et L;irinon, (paris 1921) p.21,fig.7

قارن أيضا

59- Montet, P., Contribution a l'etude de mastabas de l'ancien Empire, Kemi,4(paris
1933) , p21,fig . 1

60 – Reinach , S. Repertoire de la statuaire Grecque et Romine ,T.2, vol. 3 (Paris 1897)
pp.31ff.

61- Keimer , Un Bes tatoue , p.159

62- Reinach , op.cit , p.165

63- Lefebvre, op.cit , pl.46

64- Reinach , op.cit,T.4(paris1910),p.513