مجلة

الدراسات الأثرية

تصدر عن قسم الآثار كلية الآداب جامعة بني سويف

العدد الأول 2025

PRINT ISSN: 0000-0000

ONLINE ISSN: 0000-0000

جامعة بني سويف

2025

رئيس مجلس ادارة مجلة الدراسات الاثرية
أ.د/ محروس محمد إبراهيم علي
نائب رئيس مجلس ادارة المجلة
أ.د/ حوتة حسين حوته
رئيس التحرير
أ.د/ وزير وزير عبدالوهاب
مساعد رئيس التحرير
أ.د/ أسامة أحمد مختار
مدير التحرير
أ.د.م/ زينب سعيد حشيش
هيئة التحرير
أ.د/ عزة فاروق جوهري
أ.د/ رحاب فايز يوسف
أ.د/ علا محمد عبد العزيز العجيزي
أ.د/ حمدان ربيع متولى
Prof. Dr. Andrew Petersen
المحرر الفني
د/ غادة نبيل رشوان
المحرر اللغوي
أ.د.م/ هشام عبد العزيزد/ إيهاب عبد الفتاح
سكرتير التحرير
أ.د.م/ احمد حلمى زيادة
٢٠٢٥ م

قواعد النشر بالمجلة

قواعد النشر بمجلة الدراسات الأثرية طبقا لنظام APA

1. التوثيق في الحاشية السفلية:

- للكتاب بمؤلف واحد: (اسم العائلة، سنة النشر، الصفحة)، مثال Shaw 2003, : 15.
- للكتاب بمؤلفين: (اسم العائلة الأول &اسم العائلة الثاني، سنة النشر، الصفحة)، مثال
  - Shaw & Baines 2003, 20
- للكتب أكثر من مؤلف: عبد الحميد وآخرون، 2015، 16

2. قائمة المراجع الختامية:

- ترد المراجع العربية أولاً، ثم الأجنبية، بالشكل التالي:

- Shaw, I. (2003). The Oxford history of ancient Egypt. Oxford University Press.
- Strouhal, E., & Forman, W. (1992). Life in ancient Egypt. Cambridge University Press.
- عبد الحميد، مصطفى، وسلمان، ع. (2015). التطورات المعمارية في عصر الدولة الوسطى.

فهرس العدد

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

الصفحة 1-20

حنان جابر محمود إبراهيم؛ علاء الدين بدوي محمود الخضري؛ عاطف سعد محمد؛ ممدوح محمد السيد

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

الصفحة 21-40

إيمان السعيد على بدوى بدوى

مفارش السيرما في عهد أسرة محمد علي في ضوء مجموعة جديدة محفوظة بمتحف الجزيرة بالزمالك "دراسة أثرية فنية"

الصفحة 41-72

نرمين الحداد؛ أمين الرشيدي؛ حمادة أحمد

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

الصفحة 73-98

شيماء سعد أحمد إمبابي

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

New Insights into the Forms of Daggers in the Gujarat Region
(Selected patterns)
A Comparative Archaeological and Artistic Study

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

الملخص:

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

كلمات دالة :

الهند، الگجرات، الفن الإسلامي، الأسلحة، الخناجر.

ABSTRACT

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

KEYWORDS

India, Gujarat, Islamic art, Weapons, Daggers.

المقدمة :

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

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

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

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

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

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

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

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

تاريخًا غنيًا من التقاليد الحرفية لصناعة الأسلحة في إقليم الگجرات خاصة في الخناجر[1] التي يعكس تصميمها وإنتاجها المهارات المعدنية المتقدمة لدى الصناع.

الدراسات السابقة :

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

منهجية البحث :

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

الدراسة الوصفية :

لوحة (1)

التحفة: خنجر

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

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

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

مادة الصنع: الفولاذ المطعم بالذهب والفضة

مكان الصنع : مدينة بهوج[1] بإقليم الگجرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمعرض المقتنيات العسكرية

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

النشر: لم يُسبق النشر[2]

الوصف:

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

أما المقبض جاء أسطواني الشكـــل وعند تقاطع النصل مع المقبض رسم لرأس الفيل مرصع بالأحجار الكريمة، ونفذ على المقبض رسم مشهد تصويري لأميـر على جواده ويهم بالسهم اتجاه النمـر؛ في حين ينتهى المقبض بشكـــل قبة بصلية، زُينت ساحة المقبض بالكـــامل برسوم فروع نباتية ينبثق منها أزهار الخرشوف صغيرة.

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

لوحة (2)

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

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

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

التحفة : خنجر من النحاس

التاريخ : القرن (13هـ/19م)

المقاس : (65.8 سم)

مادة الصنع : النحاس المطلى بالفضة والذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الگجرات

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

رقم الحفظ : 163

النشر : لم يُسبق النشر

الوصف :

خنجر من نصل وله مقبض وغمد.

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

لوحة (3)

التحفة: خنجر

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

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

مادة الصنع: النحاس المذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الگجرات

مكان الحفظ : تم عرض التحفة بمزاد الفنون الهندية وجنوب آسيا

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

النشر: لم يُسبق النشر

الوصف:

خنجر له نصل قصير ومقبض و واقية ذو قبيعة[1].

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

لوحة (4)

التحفة: خنجر (كتار[2])

التاريخ: القرن (13هـ/19م)

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

مادة الصنع: النحاس المذهب

مكان الصنع : مدينة بهوج بإقليم الگجرات

مكان الحفظ: تم عرض التحفة بمزاد الفنون الهندية وجنوب آسيا

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

(2) "كاتاري" هي الكلمة السنسكريتية للسيف. كان يُطلق على الخناجر في الهند في الأصل اسم "جامدهار/جامادار"، وهي نوع قديم جدًا من الأسلحة إلى أن أصبحت هذه الخناجر تُعرف باسم "كاتار".أو ان كاتار. يمكن العثور على الكاتار بأحجام وأشكال عديدة، لكن شكل المقبض "H" هو ما يميز الكاتار والذي يعطيه قوة شديد، ويجعله سهل الاستخدام في القتال القريب سواء للقطع أو للطعن لكي توضع فيه قبضة الشخص، بينما يتميز نصله بشكله المثلث الطويل كانت الكاتارات تُظهر بشكل واضح في التصاوير المغولية الهندية في القرن السادس عشر وذلك في شكلها المتطور الذي وجدت عليه، للمزيد انظر:
Jens Nordlunde, Royal Katars of Bundi, South Asian Studies, Vol 25, Issue 1, 2009, P.1

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

النشر: لم يُسبق النشر

الوصف:

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

الدراسة التحليلية :

المواد الخام وأساليب الصناعة :

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

الفولاذ :

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

النحاس :

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

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

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

الفضة :

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

الحز والحفر :

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

الزخرفة بالزرشتان

(1) قد ورد ذكر النحاس فى القرآن الكريم في قوله تعالى " يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنتَصِرَانِ" سورة الرحمن،آية35.كان النحاس يسهل التعامل معه في التشكيل على البارد والساخن ويتميز بتوصيله الجيد للحرارة والكهرباء. للمزيد عن استخلاص معدن النحاس في الطبيعة انظر: عبد الناصر بن عبد الرحمن الزهراني، ترميم الآثار المعدنية وصيانتها،جامعة الملك سعود،1434هـ، ص103-107.

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

(2) عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الإيوبي، مركز الكتاب للنشر، الجزء الأول،2000م،ص26

(3) رياض خليل جاد، المعادن الثمينة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994م،ص47

محمد أنور عبد الواحد، قصة المعادن الثمينة، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، 1963م،ص113

(4) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986م،ص123.

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

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

الزخارف النباتية :

زهرة الخرشوف :

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

علاقة الشكل والزخارف بالوظيفة :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

توصلت الدراسة من الطرح السابق إلى مجموعة من النتائج كالتالي :

الخاتمة وأهم النتائج :

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

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

المراجع :

المراجع العربية :

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

الرسائل العلمية :

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

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

الدوريات العلمية :

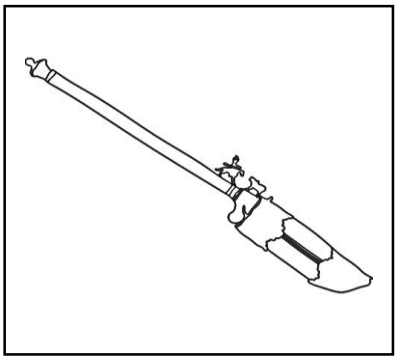
- محمد على عقل محمد،التبادل الثقافي بين الهند وعمان من القرن (9/3هـ-10-15م)،مجلة الدراسات العربية،كلية درا العلوم،جامعة المنيا،المجلد 46،العدد5، 2022م.

المراجع الأجنبيه :

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

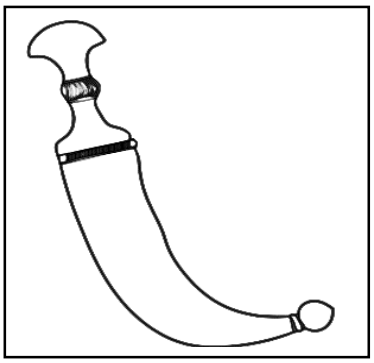
قائمة الأشكال وكتالوج اللوحات :

أولاً الأشكال :



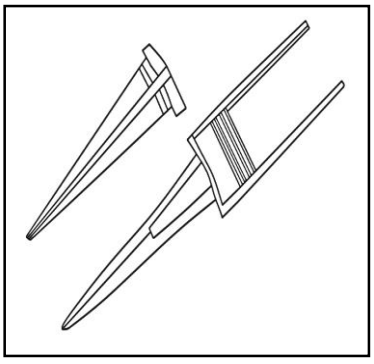
شكل (1) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل

(عمل الباحثة)



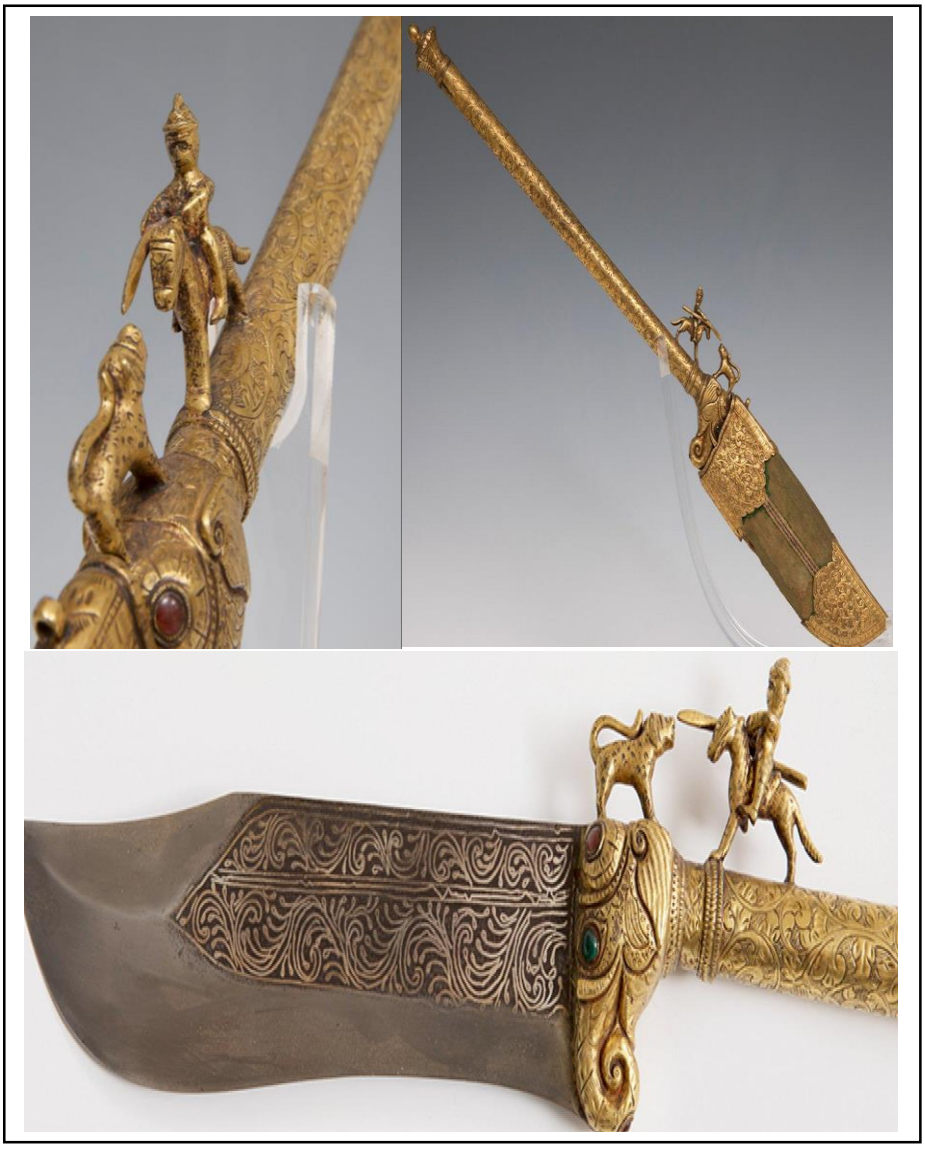
شكل (2) ، يوضح تفاصيل من الشفرة والنصل

(عمل الباحثة)



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

ثانيًا اللوحات :



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

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

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

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

لوحة (3)، شكل الخنجر ذو النصل المقوس، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ

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

لوحة (4)، شكل الخنجر الكتار، لم يُسبق النشر، مكان الحفظ :

Veryimportantlot, Art, Antiques, Design, Germany,2022, Lot.193

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

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

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

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

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

Issue No1(2025), p21-p40

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

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

Von

Eman Elsaid Ali Badawy& Nehad Kamal El-deen

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

Die Professorin für ägyptische Archäologie
Mansoura Universität
nehad_kamal55@mans.edu.eg

Altägyptische Vorstellungen über den Eintritt der Unterwelt

von

Eman Elsaid Ali Badawy& Nehad Kamal El-deen

Iman_elsaid@yahoo.com nehad_kamal55@mans.edu.eg

الملخص:

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

كلمات دالة:

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

ABSTRACT

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

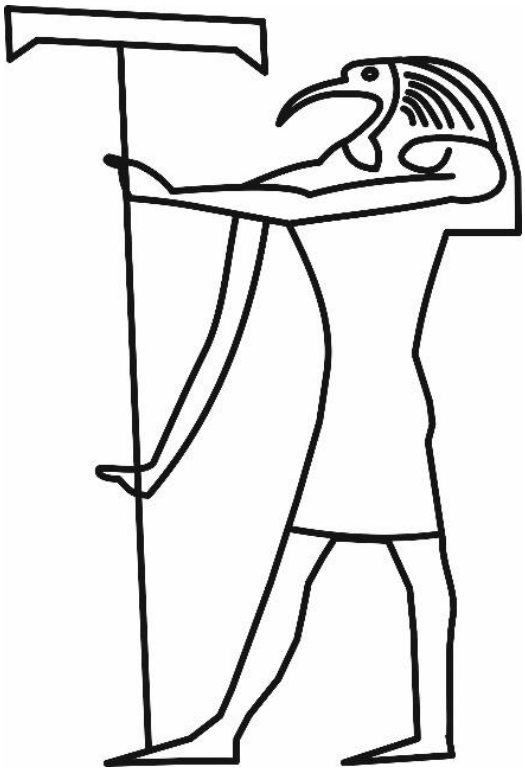
KEYWORDS

Spruch.161, Buch von den Pforten , Himmels winkel

Vorwort

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

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



(Fig Nr.1)
Faxemily von Autor

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

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

(Fig Nr.2)
Spruch.161 im Toten Buch
(Faulkner, R. O., (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead, University of Texas Press , S.159)

1. 1 Text auf der rechten Seite

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

Der Text auf den Sarg Sethos I lautet[1] :

→

ḏd mdw ʿnḫ Rʿ mwt štw bbw m bbw[2] *jwf n ḳpḥ snw.f r jrṯ* [3]*.sn Wsjr mn Mɜʿt Rʿ mɜʿ ḫrw | ʿnḫ Rʿ mwt štw wḏɜ ntj m ḏbɜt ntj* (*m ḏbɜt*)[4] *Wsjr* (*mr*)*j ptḥ*

"Worte warden gesprochen es lebe Re, es sterbe die Schildkröte[5] ", erstickt(?)durch das Fleisch des Qebehsenuf. (Der zu ihren Pflichten gehört), ist Osiris, mn mAat Ra , Gerechtfertigter"| Es lebe Re, es sterbe die Schildkröte, Wohlbehalten ist der, welcher im Sarg ist, der im Sarg ist, ist Osiris[6], *Mrj Ptḥ*"[7]

1. 2 Text auf der linken seite

←

ḏd mdw ʿnḫ Rʿ mwt štw snš ḳsw n Wsjr nsw mn Mɜʿt Rʿ mɜʿ ḫrw | sɜ Rʿ mrj Ptḥ mɜʿ ḫrw snš .i imj sntt .f jʿb ḫɜt m tɜ[8] *jʿb ḳsw n Wsjr nsw pw mɜʿ ḫrw*

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

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

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

3 Das Wort jrt wird hier mit ⟝ anstatt𓂝 gescrieben. Es bedeutet "das was zu tun ist". (Wb I,113(5))

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

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

6 (Wb I, S. 286)

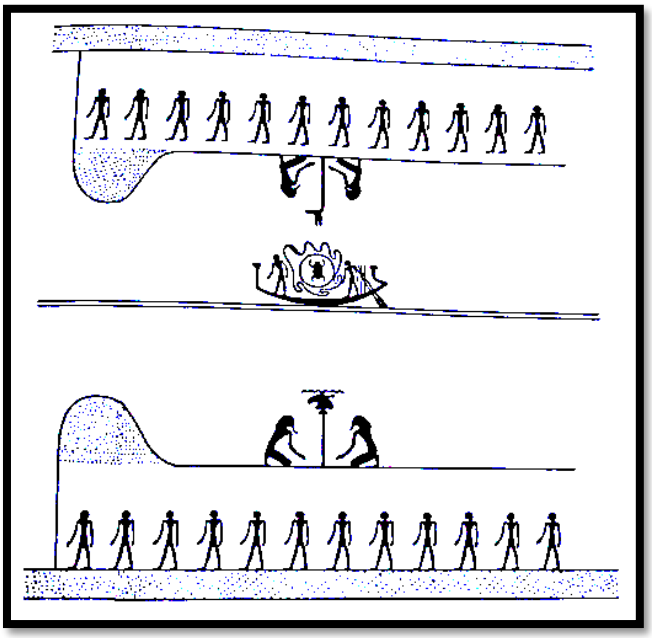
7 (Foulkner, 2008, P.125)

8 (Wb I, S. 40(20))

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

2. Die Eöffnungsszene im Buch von den Pforten

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



(Fig. Nr. 3)
Die Eöffnungsszene im Buch von den Pforten- Sarge des Sethos I- Fußende
(Hornung, 1979-1984, S.29)

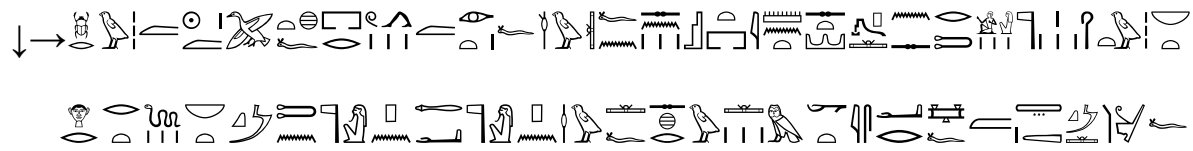
2.1 Oberes Register

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

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

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

Dieser Text von links nach rechts lautet:



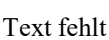
ḫprw m Rᶜ m ȝḫt .f prtw m irt .f |wḏ .f n .sn st imnt st | stp n.sn rmṯ nṯrw ᶜwt nbwt ḥrrt ḳmȝt n nṯr pn ᶜȝ|nṯr pn wḏ .f sḫrw (*.sn*) *m-ḫt is ᶜr .f m tȝ ḳmȝ.n .f* [*n wnmt .f*[2]

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

2.2 Mitleres Register

Das Boot des Sonnengottes[4] darstellt in seinem Inneren die Form eines Skarabäuskäfers [5] „innerhalb der Sonnenscheibe", umgeben von einer Schlange *Mḥn*[6]der zusammengerollt

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

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

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

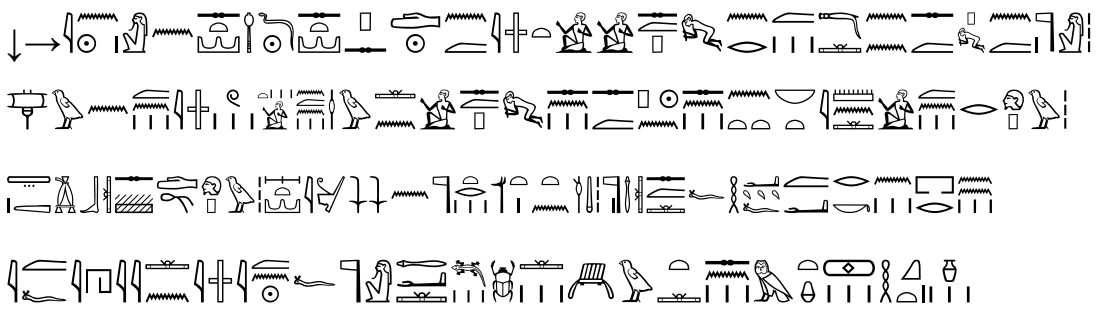
[4] (Hornung, E., (1972). Ägyptische Unterweltbücher, zurich & München, S.20); (Hornung, E., (1991). Die Nachtfahrt der Sonne Eine altägyptische Beschreibung des Jenseits, Germany, S.21)

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

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

dargestellt ist und seinen Schwanz zum Mund streckt. Am Bug steht der Gott *Si3* [1], der Gott der Sprache, der Weisheit, als vermittelnder Sprecher des Sonnengottes, der Wahrnehmung des Wissens und der Einsicht, der Anweisungen gibt, die verschiedenen Türen zu öffnen , die jedes Tor trennen. Am Heck steht der Gott "*Ḥk3* [2]als Personifikation seiner wirkenden Macht. Der Gott der Zauber, der die Hindernisse der Unterwelt überwindet. Darüber tauchen zwei um gekehrte Götter aus dem oberen Berg auf, der erste heißt "*Smit*" der Gott der Wüste" der zweite heißt " *D3t* Gott der Duat [3]"zwischen ihnen ist ein Zepter auf dem der Kopf eines Schakals (4) befestigt ist, die Inschriften, die die Szene begleiten.

Dieser Text von links nach rechts lautet:



in Rᶜ n smit ḥḏ smit psḏ n .t imit .i |stpn rmṯw mḥ nn stp nṯrw(irit .t) | ṯ3w n .ṯn imjw .i | ḥḏwt n .ṯn dw3w | 3ḫt .i n .ṯn | wḏ .n.i stp .sn | stp n .sn ntt nbt | imn .i ṯn r tpjw t3 | ḏb3w sšd tpjw smit | in nn n nṯrw wsrt tn wḏ –mdw nṯr ᶜ3 sṯ .f ḥᶜw .f mi rk (r.) n pr n .n im .f ihj n imj itn .f nṯr ᶜ3 ᶜš3w ḫprw 3wt .sn m t ḥnḳt|

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

-" Es sagt diese Götter : Dieser Nacken (ist) das Befehlswort des Größten Gottes, wenn er seinen Leib erhebt . Komm doch zu uns, die wir aus ihm (dem Leib) hervorgegangen sind'. Heil dem, der in seiner Sonnenscheibe ist, dem Größten Gott mit vielen Erscheinungsformen.1 Ihre Opferspeisen bestehen aus Brot und Bier[5].

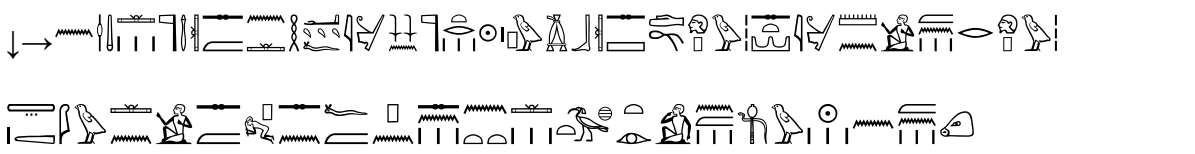
1 (Leitz, 2002, VI, S. 163-166); (Hart, G., (2005). The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London, P. 147)

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

3 (Hornung, 1979-1984a, S. 31)

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

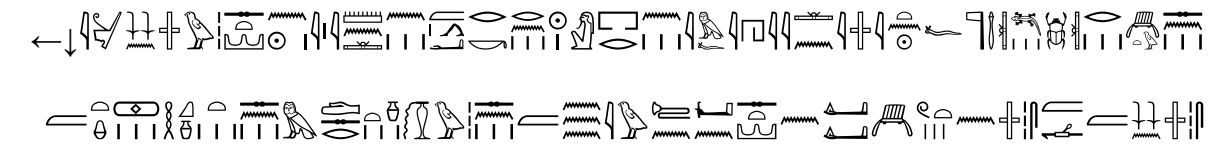
Die Inschriften dieser Szene setzen sic unter dem Sonnenboot fort und beginnen in der Mitte von links nach rechts und lauten wie folgt:



n wḏ nṯr ꜥ3 sṯn ḥꜥw .f | imn .i ṯn r tpjw t3 | ḏb3w sšd tpjw smit | in nn-n nṯrw | imn *.i ṯn r tpjw t3 | wḏ .n .i stp .n.sn ntt 3ḫt irt n.ṯn | ḥdwt .n.ṯn ḫntj dw3t*

"Auf Befehl des großen Gottes seines Körpers habe ich euch vor denen verborgen, die auf der Erde sind diese Götter sagen, ich befohlen, sie zu vernichten. Meine leuchtendes Auge gilt euch, und das licht gilt euch , die ihr in der Unterwelt seid"

Der Text von rechts nach links lautet:



in nn imjw smit n Rꜥ ii mnw .n m (.i) rk r .n | Rꜥ prw .n im .f | iḫj n imj itn.f | nṯr ꜥ3 ꜥš3w ḫprw 3wt .sn m t ḥnḳt .sn m ḏsrt |ḳbḥw .sn m mw | iw wdn n sm3t in ddw 3wt n imjw .s m wꜥ m nn imjw .s[1]

Es sagen diese, die in der Wüste sind, zu Re: O (du), der uns verborgen hat, komm doch zu uns, Re, aus dem wir hervorgegangen sind'. Heil dem, der in seiner Sonnenscheibe ist, dem Größten Gott mit vielen Erscheinungsformen'. Ihre Opferspeisen sind Brot, ihr Bier ist *ḏsrt,* [2] ihre Erfrischung ist Wasser. Wer der Wüste opfert, und wer Opferspeisen denen gibt, die in ihr sind, ist einer von diesen, die in ihr sind.[3]

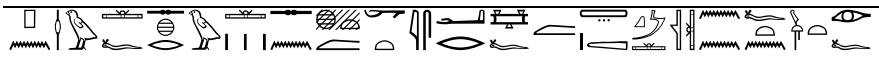
Dieselbe Szene mit den biden Göttern wiederholt sich unter dem Boot des Gott Ra aus dem unteren Berg aber das Zebter hat einen Kopf widderköpfigen Pfahl. Dieses Registers ist in der Darstellung wie in der Beischrift fast völlig identisch mit der ersten Szene. Die zwölf seligen Toten im Wüstengebirge.

2.3 Unteres Register

1 (Hornung, 2014, P. 22-25).

2 *ḏsrt* ist ein Getränk aaus wein und milch und das Getränk der Unschuldigen (Wb V, 616); (Hannig, 2006, 1091); (Hornung, 1979-1984b, 40 (7)).

3 (Budge, 1908, p. 38); (Hornung 1979-1984b, S.40); (Hornung, 2014, P. 22-25)

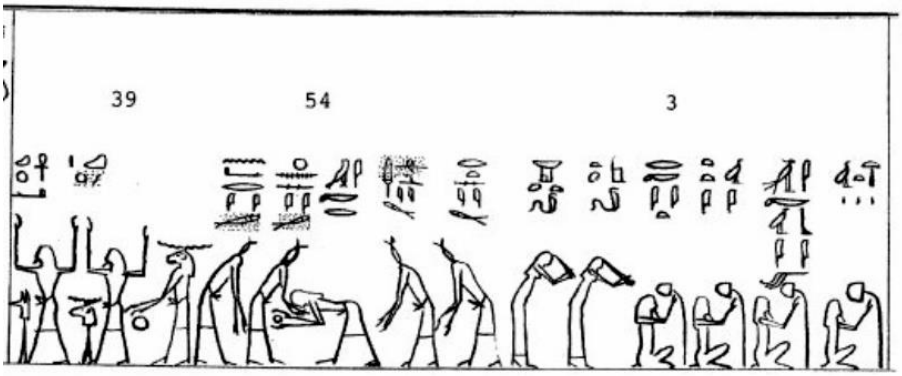


st imnt st stp .n.sn rmṯ nṯrw ḥḳ3wt nbwt ḥrrt ḳm3t n nṯr pn ꜥ3 nṯr pn wḏ .f sḫrw (*.sn*) *m-ḫt is ꜥr .f m t3 ḳm3 n mrwt irt .f*

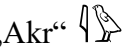
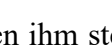
seinem Auge hervorgegangen sind. Er hat ihnen den Verborgenen Platz zugewiesen, zu dem entrückt sind die Menschen und die Götter, alles Vieh und alles Gewürm, das von rechtes Auge dieser große Gott geschaffen hat. [1]

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

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



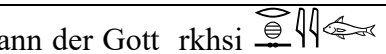
(Fig. Nr. 4)
Szene 39, 54-Acker Buch – Ramses III
Roberson 2007, 990.

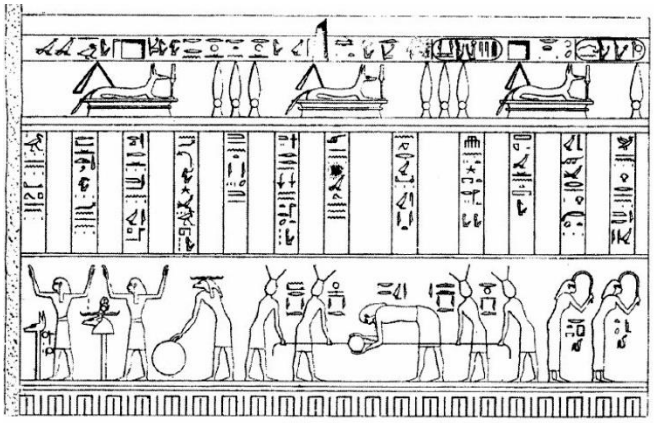
Szene 54 beschreibt vier Götter mit Fischköpfen, zwei auf jeder Seite[2] , alle werden „*nꜥrjw*“ (der Flussfisch) genannt, also der Wels. In der Mitte steht „Akr“  *ʾ3kr*, der Gott der Erde, in menschlicher Gestalt, nach vorne gebeugt und die Sonnenscheibe haltend. Jeder Gott erhält einen eigenen Titel und ihre Namen lauten wie folgt: Was den Gott Akr betrifft, so steht der Gott *nꜥrj* mit einem Fischkopf[3] neben ihm steht der Gott „khsi“  *ḫssj* mit einem Fischkopf. Hinter dem Gott Akr steht der Gott Qadi *ḳdj* mit einem

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

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

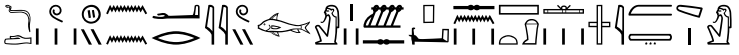
[3] (Roberson, 2007, P. 277-278)

Fischkopf, dann der Gott rkhsi  (*r*)*ḫsj* mit einem Fischkopf [1]. Darauf folgt Szene 39, in der der Sonnengott mit einem Widderkopf beschrieben wird. Alle legen ihre Hände auf die Sonnenscheibe und vor ihm stehen zwei Götter mit kurzen Gewändern, die bis zum Hals herunterhängen, und strecken ihre Hände als Zeichen des Glücks und der Freude vor dem ersten Gott nach oben. Es gibt einen Stab mit einem Widderkopf, der „Ras Kopf" genannt wird, und vor dem zweiten Gott befindet sich ein Stab mit einem Schakalkopf, der *wsr Rꜥ* genannt wird.[2]



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

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



ḏdw sp snw n nꜥrjw šsp .sn št3 ỉmj-t3

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

Der Begleittext des Gottes Ra lautet:

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

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

i (nn) n nˁrjw ntj šsp .sn št3w imj-t3 tn srk .i b3 .tn ˁḳ Wsir N srḳ .i b3 .f

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

4. Kommentar

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

Die Spruch wurde seit dem Ende der 18. Dynastie, während der König Tutanchamun, in die Särge der Könige abgebildet. der Gott Thoth persönlich auf den Särgen der Könige, das erste Mal auf dem Sarg von König Ramses I [2], wo Thoth aufgrund seiner Beziehung zum Mond mit dem Westen in Verbindung gebracht wurde. Der Westen galt als Ort der Geburt und des Lebens sowie als Ort des Aufgangs des Neumondes. Dies zeigt den Wunsch des Verstorbenen, durch das Himmelstor zu gehen, um ins Jenseits zu gelangen und sich so die Fortsetzung des ewigen Lebens in der Gesellschaft des Sonnengottes Ra zu sichern. Diese Trennung wurde auf den Särgen des Neuen Reiches während der 19. und 20. Dynastie fortgeführt, sei es durch die Inschriften oder die Szenen oder beides. An den Seiten des Sarges war der Gott Thot weiterhin in der gleichen Form abgebildet, beim Sarg von König Sethos I. war er jedoch nicht mehr auf der Kasten, sondern auf dem Sargdeckel abgebildet. Obwohl der Deckel nicht in gutem Zustand ist, zeigen die Überreste der Szene diese auf der rechten (westlichen) Seite des Deckels, von innen zum Kopf hin, und die Szene wiederholte sich auf der linken (östlichen) Seite des Deckels gleicher Form (Fig Nr.) Es ist wahrscheinlich, dass diese Szene viermal an den Seiten des Sarges wiederholt wurde. [3]

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

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

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

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

4 (Leitz. 2002, VII, S.639-645)

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

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

4.2 Eintritt in die Unterwelt im Buch der Pforten

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

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

1 (Hornung 1979, p. 246)

2 (Hornung, 1990, 161, S.368.

3 Zuerst dachte man, es handele sich um eine Insel mitten im Himmel, auf der Sonne auf und untergeht. Aus diesem Grund wurde das Wort mit Horizont übersetzt. Dann gingen die Meinungen darüber auseinander. der Horizont stellt die Gebirgsketten dar, die westlich des Nils liegen, den Manu *m3nw* , wo die Sonne untergeht und aufgeht, gegenüber dem östlichen Berg Bahu *b3ẖw,* stellen sie die beiden Säulen dar, die den Himmel stützen und tragen, und sie stellen auch zwei Bäume dar, die sie trennen und aus denen die Sonne nach Osten hervortritt, oder zwei Bäume mit einem Bogen, aus deren Mitte die leuchtende Kugel nach Osten hervortritt und die Bewegung nach Westen umgekehrt ist, und so setzt sich der Kreislauf fort. Die beiden Berge wurden im Hauptquartier von Ramses X. abgebildet und der linke Gipfel wurde „Arabischer Horizont“ und der rechte „Östlicher Horizont“ genannt. Kapitel 15 des Totenbuchs bezieht sich darauf – Du ruhst am arabischen Horizont auf deinen Feldern, die im Manu sind. (Assmann 1980, 4ff); (Kurth, 1980, 1185)

das Zeichen von Achet [1] den westlichen Horizont, jene verborgene Region, durch die man glaubt, dass „Ra“ in die Unterwelt eintritt, nachdem er direkt am Himmel untergegangen ist, durch das westliche Tor von Achet , da die alten Ägypter erkannten, dass es zwei Horizonte gibt, einen im Osten und einen im Westen, und die Toten müssen durch dieses Tor gehen, wenn sie in das Reich der Verstorbenen gelangen wollen.

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

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

[1] Die Tür des Großen Horizonts" wird in den Pyramidentexten des alten Reiches zur Hälfte als das Tür der Ewigen Urwasser bezeichnet, da der Abstieg in den Abgrund als die Wohnung in den Ewigen Urwassern von Nun verstanden wurde, aus denen der Kalif ursprünglich hervorging Zwei mächtige Arme heben jeden Morgen die Sonne aus diesem Abgrund, und so wird das „Tor des Horizonts“ der Gischt der Ewigen Urwasser ausgesetzt, die die Welt umgeben. Die Toten müssen dieses Tor wählen, wenn sie das Königreich der Verstorbenen betreten wollen.
Assmann, J., Horizont, (1980). in: *LÄ* III, Heidelberg, 4ff.

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

Aus den Texten geht hervor, dass der Eingang zur Unterwelt als "st imnt", der verborgene Ort in der Wüste, bezeichnet wird. Er beschreibt die Geister der Toten, die als "Herren der Wüste" bekannt sind, von "Re" geschaffen und aus seinem Auge hervorgegangen sind, die auf die Sonnenbarke warten, um sie in die Unterwelt [1] zu bringen. Ihre Gesamtzahl beträgt 24 Götter, ein Hinweis auf die Stunden des Tages. Die Götter des oberen Berges repräsentieren die zwölf Tagesstunden, während die Götter des unteren Berges die Nachtstunden darstellen. Dadurch unterscheidet sich die Eröffnungsszene von den anderen Stunden des Pfortenbuchs, da sie den Bereich zwischen den Lebenden und den Toten darstellt. Dann erscheint die Sonnenbarke, um zwischen ihnen hindurchzufahren und vom Tag in die Nacht überzugehen, um ihre Reise in Begleitung von (*si3*), dem Gott des Wissens, der Anweisungen zum Öffnen der verschiedenen Tore gibt, die jede Pforte trennen, indem er die Kraft des Wissens und der Wahrnehmung verkörpert, und der Göttin Heka (*ḥk3*), der Göttin der Zauber, die die Hindernisse der Unterwelt überwindet, anzutreten. Ebenso wird die Rolle von "Ibn Awa" darin gesehen, den Weg zu weisen und im Namen von Re Befehle zu erteilen.

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

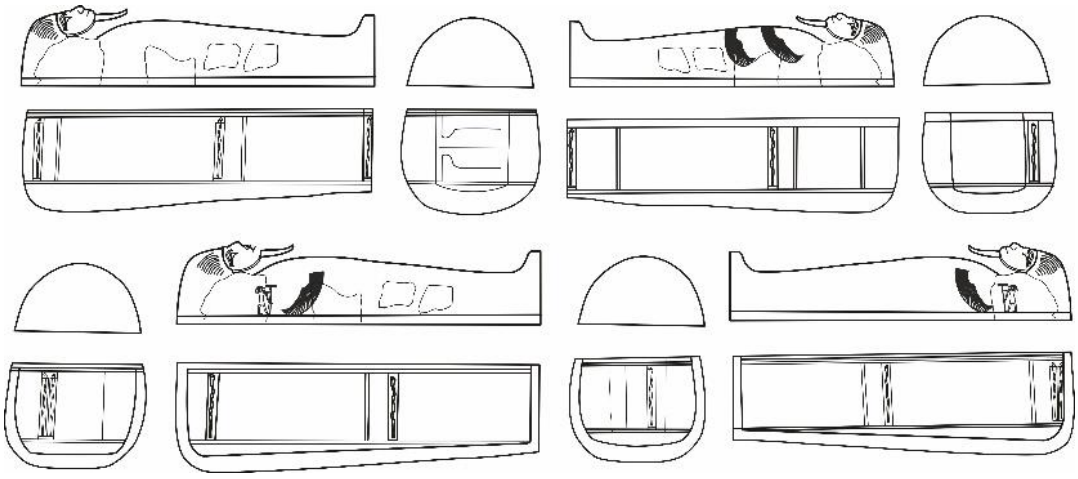
Einmal am Fußende des Deckels, wobei man sich jedoch auf die Szene der Barke mit ihrer Besatzung auf der mittleren Ebene beschränkte. Der Skarabäus, die Gestalt des Tages-

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

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

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

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



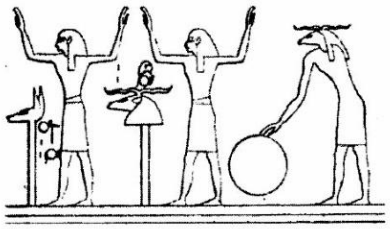
(Fig. Nr. 6)
Türe des Pfortenbuch- sarg des Sethos I
Zusammengestellt von Forscher aus :(BONOMIM, J., SHARPE, S., (1864) The Albaster Sarcophagus of Oimenptah I King of Egypt, London, 1864, Pl.1)

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

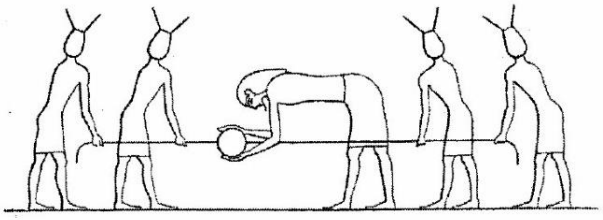
bleiben. Die Tore wurden auf den Seiten des Sarges von König „Sethos I.“ von außen und innen vollständig abgebildet (Fig Nr.6).

1.3 Eintritt der Unterwelt im Buch der Erde

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



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



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

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

4 Die Bedeutung des Tores zur Unterwelt

[1] (Roberson, 2007, P.280)

Gibt es eine einzigartige und nicht oft wiederholte Szene: zwei Göttinnen, die vor dem Tor zum Jenseits beten. Am Ende des Kopfes des rechteckigen Sargdeckels von Merneptah befindet sich eine Szene, die den König in der Gestalt von Osir in einem der Tore des Jenseits zeigt, das durch eine *ḫkr* Kronen befestigt ist. Es wird darauf hingewiesen, dass diese Szene mit der Szene verknüpft ist, die am Ende des Kopfes der Sargkiste dargestellt ist. Dort ist links die Göttin Isis mit Blick nach Osten abgebildet, was ihn symbolisiert, und rechts die Göttin Nbt-ht mit Blick nach Westen, was ihn symbolisiert. Mit ihren Köpfen und Händen knien sie als Zeichen *nbw* der Anbetung vor einem der Tore des Jenseits, das dem Buch der Tore zuzuordnen ist und durch eine *ḫkr* befestigt ist. Dann kommt nach dem Tor das große Tor, auf dem die Schlange steht. [1] (Fig. Nr.9)

(Fig. Nr. 9)
Kopfende- Sarg des Merneptah
https://www.livescience.com/25280-sarcophagus-egypt-pharaoh.html

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

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

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

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

Bibliographie

BONOMIM, J., SHARPE, S., (1864) The Albaster Sarcophagus of Oimenptah I King of Egypt, London.
- Brock, E. C, (1992). The Tomb of Merenptah and its Sarcophagi, in: Carl Nicholas Reeves, After Tutankhamun: Research and Excavation in the Royal Necropolis at Thebes, London.
- Brunner, H, (1986). ."Tür und Tor", in: *LÄ* VI, Wiesbaden.

- Budge, E.A, (1898). The Chapters of coming forth by day, the Egyptian text according to the Theban recension in hieroglyphic edited from numerous papyri, with a translation, vocabulary, etc, London, K. Paul, Trench, Trübner & Co.

- Carrier, C., (2014). Les Papyrus du Livre des Morts de L'Egypte ancienne de Neferoubenef (Louvre III 93) et de Soutymès, BnF, égyptien "38-45".

- Davis, Th. M., (1912).. The Tomb of Harmhabi and Touatankhamanou, London.

- Earman, A., & Grapow, H., (Hgg), (1971). Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 6Bde, (Berlin Leipzig, 2 .Auflage.
- Faulkner, R. O., (1990). The Ancient Egyptian Book of the Dead, University of Texas Press.

- Hannig, R., (2006). Groβes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800950v.Chr.)Kulturgeschichte der Antiken Welt 64 .

- Hart, G., (2005). The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, London.

- Hornung, E., (1971). Das Grab des Haremhab im Tal der Kongie, Bern.

- Hornung, E., (1972). Ägyptische Unterweltbücher, zurich & München.

- Hornung, E., (1975). „Aker", in: LÄ I, Wiesbaden.

- Hornung, E., (1979). Das Totenbuch der Ägypter, München.

- Hornung, E., (1979-1984a *)* . Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches, I, AH 7-8, Geneve.

- Hornung, E., (1979-1984b *).* Das Buch von den Pforten des Jenseits nach den versionen des Neun Reiches, II, AH 7-8, Geneve.

- Hornung, E., (1991). Die Nachtfahrt der Sonne Eine altägyptische Beschreibung des Jenseits, Germany.

- Hornung, E., (2014). The Egyptian Book of Gates, Zurich.

- Kakosy, L, (1986) . „Uroboros“, in *LÄ* VI, Budapest.

- Kamal Elden, N., (2010). „Ein Sarg des Schatzhausmeisters Suti“, in: MADAIK 66, Kairo

- Leitz, Ch.,.. (2002). Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, 7 Bande.

- Piankoff, A., (1962). Le Liver des Portes, I, Le Caire.

- Roberson, J., (2007). The Book of the Earth: A study of ancient Egyptian symbol - systems and the evolution of New Kingdom cosmographic models, PHD, University of Pennsylvania.

- Wilkinson, R, (2003). The Complete Gods and Goddesses of Egypt, London.

- Zandee, J., (1969). “The Book of Gates”, in: Liber Amicorum, Studies Bleeker, Leiden.

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

Issue No1(2025), p73-p98

العنوان

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

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

شيماء سعد أحمد امبابي

دكتوراه في الآثار المصرية القديمة - جامعة المنصورة - كلية الآداب

shymaasaad51@gmail.com

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

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

شيماء سعد أحمد امبابي

shymaasaad51@gmail.com

الملخص:

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

كلمات دالة :

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

ABSTRACT

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

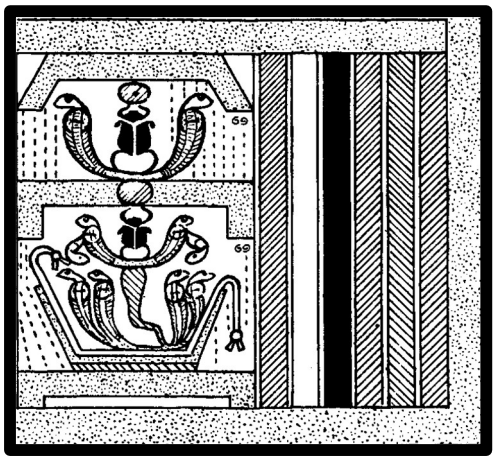
KEYWORDS

Rebirth, Horizon, Ra, Osier, Religious books.

مقدمة :

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

١. المنظر الأول



(شكل ١)
(Hermsen,1991, p. 200).

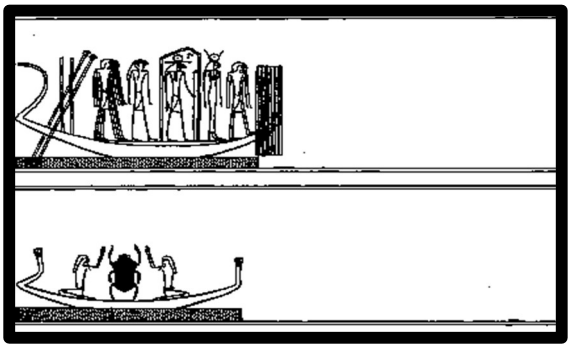
يوجد ذلك المنظر(شكل ١) في القسم السادس من كتاب الطريقين[١]، وينقسم إلى مستويين؛ في المستوى السفلي يوجد ثعبان ذو أربعة رؤوس؛ اثنان في كل اتجاه داخل مرجل يخرج من كل ناحية منه علامة تشبه علامة اللهب؛ التي على اليسار تقذف اللهب على الثعابين والتي على اليمين تقذفه خارج المرجل ليشير ذلك إلى أنَّ هذه الثعابين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

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

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

≕ وأسفل منها ثعبان له رأسين متدابرتين[١] ليبدو وكأنه تمت إعادة ميلاد المعبود رع بين رأسي الثعبان اللذان يرمزان إلى الأفقين.

٢. المنظر الثاني



(شكل ٢)

(Hornung, 2007, p.17.)

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

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

(٢) Piankoff, A. (I954). The Tomb of Ramesses VI, Texts Translated with Introductions. New York, p. 234; Hornung, E. (2007). The Egyptian Amduat: The book of the Hidden Chamber, translated: David Warburton. Zurich: Living Human Heritage Publications, p. 24.

(٣) (Piankoff, I954, 235); (Hornung, 2007, p. 26).

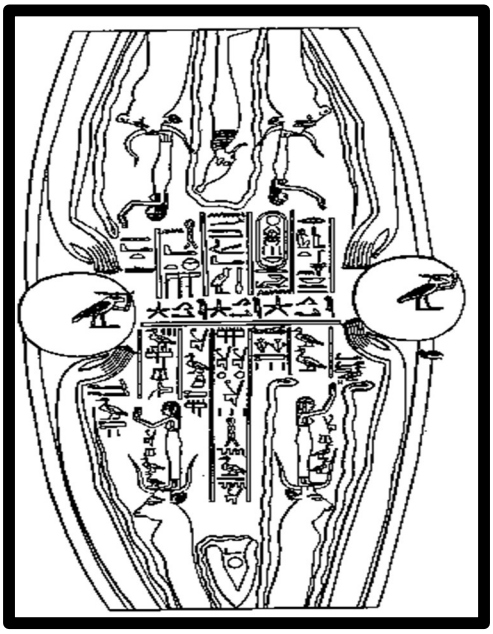
(٤) Kamal, N. (2010). "The Unification of Re and Osiris in the Netherworld", The Thirteenth Conference Book of the General Union of Arab Archeologists, Part1, Tripoli-Libya p. 7.

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

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

وإعادة ميلاد المعبود رع حيث يدخل إلى العالم الآخر في هيئته الليلية آتوم في شكل الكبش كما يُصور في الجزء العلوي من المنظر، ويخرج منه في الهيئة الصباحية وهي الجعران من بين شكلي أوسير في تجسيد لجبلي الأفق خبر كما في الجزء السفلي من المنظر [١]

٣. المنظر الثالث



(شكل ٣)

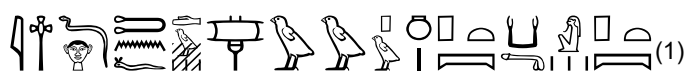
Darnell, J. C. (1995). The Enigmatic Netherworld books of the solar-Osirian unity: cryptographic compositions in The Tombs of Tut Ankh Amun. Ramesses VI. and Ramesses IX, Vol. 1. Chicago, 742, Pl. 14.

يوجد ذلك المنظر (شكل ٣) في كتاب الألغاز وقد صُور على المقصورة الثانية للملك توت عنخ آمون، ويُصور فيه من كل جانب أربعة ثيران تُسمى ***ng3w*** أي القرون الطويلة وهم يرمزون إلى دعامات الشمس[٢]وإلى رياح الجهات الأربع [٣]، ويدعم ذلك الرأي النص التالي من متون التوابيت: –

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

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

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

 [1]

ỉnḏ ḥr ṯn ṯ3ww fdw ỉpw nw pt k3w nw pt [2]

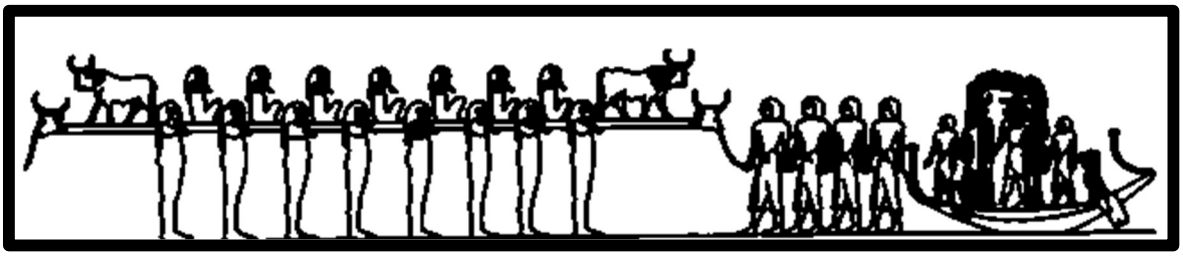
"التحية لكم يا رياح السماء الأربعة، ثيران السماء"[٣].

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

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

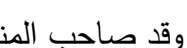
(١) CT II, 162, 399a.
(٢) Carrier, C. (2004). Textes des Sarcophages, Tome I. Paris, p. 402.
(٣) (Carrier, 2004, p. 403).
(٤) (Darnell, 1995, p. 222).
(٥) (Darnell, 1995, p. 230).

٤. المنظر الرابع



(شكل ٤)

(Hornung, 1980, 84).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٤) في الصف السفلي من الساعة الثانية من كتاب البوابات، ويُصور فيه مركب رب الشمس في هيئته الليلية آتوم له رأس كبش ويحيط به الثعبان محن للحماية وهو هنا يرمز إلى الخير، وفي المقدمة يوجد المعبود سيا وفي مؤخرة المركب يوجد المعبود حكا ويقوم بسحب المركب عن طريق حبل أربعة معبودات يُسموا ***ntrw dw3tyw*** أي "معبودات العالم الآخر"[١]، ويدخل الحبل إلى قضيب طويل مقدمته ومؤخرته لها رأس ثور ويوجد عند بداية القضيب ثور كامل وعند نهايته أيضًا يوجد ثور كامل وربما يعبر هذان الثوران عن تلين مرتبطين بهذا المعبود ويحمل هذا القضيب بما عليه ثمانية معبودات في هيئة مومياوات واقفة يُطلق عليهم "الحملة"[٢]، وعلى القضيب من أعلى يوجد سبعة معبودات جالسين جميعهم يرتدون اللحية المعقوفة المستعارة التي ربما تدل على السعادة بعد الموت[٣]، وبعد نهاية القضيب يظهر الحبل والأربعة معبودات الساحبين للمركب ويُسمى ذلك القضيب باسم  ***wi3 t3*** أي "مركب الأرض"[٤]، وقد صاحب المنظر النص التالي:-

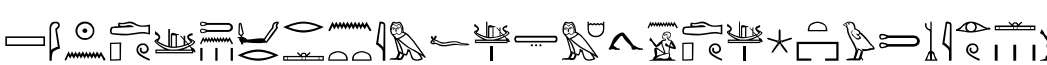
---

(١) Hornung, E. (2013). The Egyptian Book of Gates. Zurich, 2013, p. 68; (Piankoff, 1954, p. 153);
عباس، على. (٢٠١٧). تصوير كتاب البوابات على الآثار منذ نشأته وحتى نهاية عصر الدولة الحديثة، القاهرة، ص ٣٢.

(٢) (عباس، ٢٠١٧، ص ٣٣)؛
Méndez-Rodríguez, D. (2021). "An Excerpt from the Book of the Twelve Caverns in the Tomb of Petosiris (Tuna elGebel)", BIFAO 121, pp. 372- 373.

(٣) Piankoff, A. (1957). "La Tombe de Ramsès Ier", BIFAO 56, p. 191.
(عباس، ٢٠١٧، ص ٣٣).

(٤) Hornung, E. (1980). Das Buch von den Pforten des Jenseits (nach den Versionen des Neuen Reiches) Übersetzung und Kommentar, Teil II, AH 8. Basel, p. 58.
يُقصد بالمركب هنا مركب المعبود رع في العالم الآخر أما كلمة الأرض فيُقصد بها العالم الآخر.

1.
2.
3. 
4.
5.
6.
7. (1)

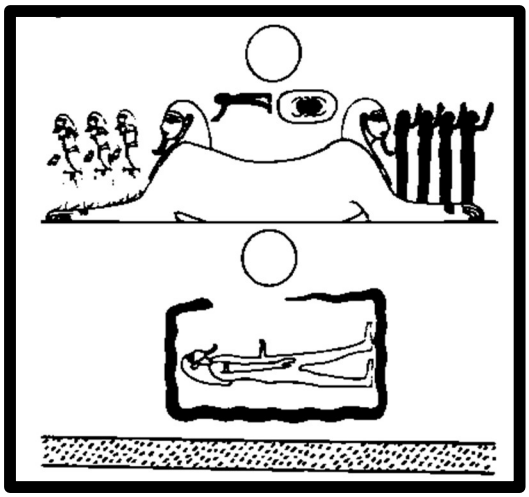
(1) sṯ3w nṯr pn ʿ3 in nṯrw dw3tyw spr in nṯr pn ʿ3 r wi3-t3 dpw nṯrw (2) in n.sn Rʿ Ỉ nṯrw ḫryw wi3-t3 f3w fpw dw3t sṯsw n irw.ṯn (3) šw n dpw.ṯn ḏsrw (n) ntt im.f wi3-t3 ḥmw n.i dpw-dw3t wṯs(.f) irw.i (4) mk.wi ʿp. i št3yt r irt sḫrw ntyw im.s nwr t3 nwr t3 (5) w3š b3 nim k3wi ḥtp nṯr m ḳm3(t)n. f in nn n nṯrw n Rʿ w3š Rʿ (6) spd b3. f ḥnʿ t3 w3š nṯrw. f n Rʿ ḥtp ḥʿy dpw-dw3t siw wi3 pn (7) hwt ḫr. sn m-ḫt ʿpp Rʿ ḥr.sn ḥtpw.sn (m) rnpyt iw ddw n.sn ḥtpw.sn m sḏm.w ḫrw ntyw (sṯ3 nṯr pn ʿ3)(2).

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

(١) (Hornung, 2013, pp. 68- 71).
(٢) (Hornung, 2013, pp. 68- 71).
(٣) (Piankoff, 1954, pp. 153- 154).

يتضح من النص أنَّ المعبود رع يعبر من خلال فم الثور هو وطاقمه من خلال مركب الأرض لتحدث الولادة من الناحية الأخرى التي تجسد الأفق الشرقي [١].

٥. المنظر الخامس



(شكل ٥)

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

ورد ذلك المنظر (شكل ٥) في الصف الثاني بالكهف الثالث من كتاب الكهوف[٢] ويُصور فيه المعبود آكر في هيئة أبو الهول المزدوج وفي الأعلى يوجد المعبود جب ومهمته أن يحرس آكر [٣]، كما يوجد بجانب جب شكل دائري بداخله الجعران خبر إشارة لولادة رب الشمس [٤]، وأيضًا كانت مهمته هي حماية آكر كما يوجد على المخالب من الناحية اليمنى ثلاثة معبودات، وعلى الناحية الأخرى توجد أربع معبودات ويوجد النص التالي بين رأسي آكر:

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

[٢] وردت تلك الفكرة أيضًا بأكثر من شكل في كتاب الأرض.

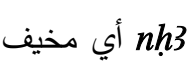
Roberson, J. A. (2007). The Book of The Earth (A study of Ancient Egyptian symbol-systems an Evolution of New Kingdom Cosmographic Models). University of Pennsylvania, p. 171.

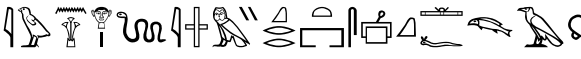
[٣] عبد الواحد، رانيا. (٢٠٠٧). "كتاب الكهوف (دراسة في الأدب الجنزى)"، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة الإسكندرية: كلية الآداب، ص ١٠٤.

[٤] (عبد ربه، ٢٠٠٥، ص ١٠٣).

št3 imi m dw3t

"السر الذي في العالم السفلي"(١).

يشير هذا النص إلى أن آكر هو العالم السفلي ورأساه هما المدخل والمخرج (الأفقين الغربي والشرقي) (٢). يوجد أسفل آكر في الصف الثالث من نفس القسم المعبود أوسير مستلقي على ظهره بالعضو المنتصب وهو ما يشير إلى قوة الخصوبة الدائمة (٣) داخل الثعبان  ***nḥ3 ḥr*** أي مخيف الوجه، يرى Hornung أنَّ سبب وجود ذلك المنظر أسفل آكر مباشرة رغم تخصيص هذا الجزء لمعاقبة الأعداء لكي يُمثلا معًا وحدة واحدة حيث يدخل رب الشمس من خلال آكر إلى جسد أوسير ليتحد معه (٤)من خلال الفتحة التي تركها الثعبان (٥)، ويوجه رع حديثه إلى أوسير كالتالي:

1.
2.
3.  (6).

(1) Mk wi ˁp. i Wsir di. i ḥtp itn. i m ḳrrt. k (2) iw. i nḏ. i b3. k šwt. k iw rwi. i n. k kkt (i)r. k (3) iw nḥ3-ḥr imi ḳrrt s3ḳ. f ḫ3w(t). k(7).

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

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

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

(٣) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٠٨).

(٤) (Hornung, 1997, p. 352).

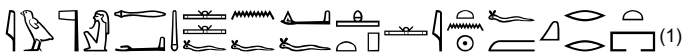
(٥) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٠٩).

(٦) (Piankoff, 1942, PL. XXXV, IV).

(٧) (Werning, 2011, p. 132).

(٨) (Piankoff, I954, p. 71).

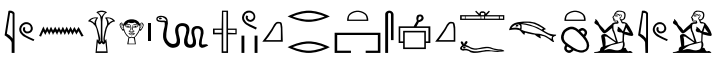
كما يوجد النص التالي فوق جسد أوسير: –

1.
2.  [1]

***(1) Wnn nṯr pn m sḫr pn m ḳrrt imit imnt (2) iw nṯr ʿ3 mdwy. f n. f di. f ḥtp itn. f m ḳrrt*[2].**

"(١)هذا المعبود يكون في هذا الشكل في الكهف الذي في الغرب، (٢)المعبود العظيم يتحدث له حيث أنَّه جعل قرصه يستريح في الكهف"[٣].

يقول جسد أوسير النص التالي:



Iw nḥ3-ḥr imiw ḳrrt s3ḳ. f ḫ3t. i iw. i.

"إنه مخيف الوجه الذي في الكهف يجتمع مع جسدي لأجلي"[٤].

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

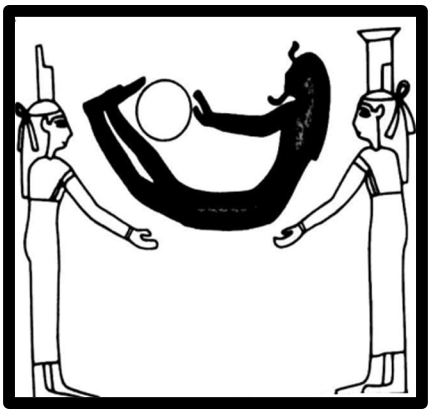
(١) (Piankoff, 1942, PL. XXXV, IV).

(٢) (Werning, 2011, p. 132).

(٣) Guilmant, M. (1907). Le Tombeau de Ramsès IX, MIAFO 15, Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, pl 52.

(٤) (Guilmant, 1907, pl 52).

٦. المنظر السادس



(شكل ٦)
(Werning, 2011, p. 108).

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

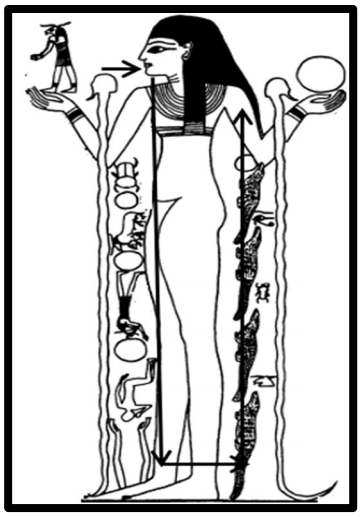
wsr ḫnty št3w.f

"أوسير قاطن أسراره" [٢].

يشير ظهور جسم أوسير بشكل طويل وتنحني أطرافه بحدة إلى الأعلى بحيث يشكل قوس إلى تقوس جبال الأفق [٣].

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

٧. المنظر السابع



(شكل ٧)

(Werning, 2011, 234).

يوجد ذلك المنظر (شكل ٧) في القسم الخامس من كتاب الكهوف[١]، ويُصور فيه المعبودة شتات واقفة بطول ثلاثة صفوف وكُتب اسمها أعلى المنظر بالكتابة العادية والمعماة باعتبارها ***št3t*** الغامضة[٢]، وقد صُورت في هيئة سيدة ضخمة بجسد عاري واقفة تحمل في يدها اليمنى الصورة الليلية لرع في هيئة آدمية برأس كبش، وفي يدها اليسرى قرص الشمس الذي يرمز إلى صورة رع النهارية[٣]، ويحيط بها من كلا الجانبين ثعبانين منتصبين لهما رأس آدمية يشبها اللهب الذي لا تستطيع المعبودات الاقتراب منه.

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

[١] ورد ذلك المنظر أيضًا في كتاب الأرض.

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

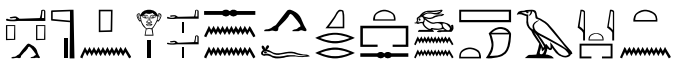
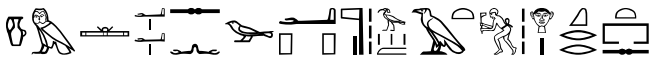
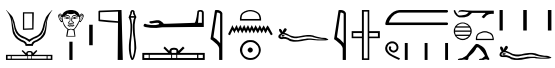
[٢] (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٢٦).

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

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

الشمس وإنسان برأس كبش يدفع أمامه أيضًا قرص الشمس وطفل الشمس تستقبله ذراعان تخرجان من الأرض [١]، وفى الجانب الآخر توجد أربعة تماسيح تعلو رؤوسهم قرص الشمس وعين الودجات وجعران، ورأس كبش [٢] وترمز إلى الحماية فكانت تلك الرموز تحرس رب الشمس المتعب أثناء المساء[٣].

صاحب المنظر نص من مقبرة الملك رمسيس السادس يصف رأس شتات أنها في الظلام وأن قدميها في الظلام أي ظلام العالم الآخر وهو كالتالي: –

1. 
2.
3. 
4.  (4)

(1) ꜥpp nṯr pn ḥr ꜥwy. s sn. f ḳrrt. s wnn šṯ3yt tn (2) tp. s m kkw rdwy. s m kkw šṯ3yw ḥrw (3) ḫnm m ꜥwy. s n ꜥpp nṯrw 3ḫw mtw ḥr ḳrrt. s (4) wpw-ḥr nṯr ꜥ3 itn. f imyw-ḫt. f.

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

(١) Billing, N. (2006). "The secret one an Analysis of acore Motif in the Book of the Nether World". ZÄS 34, pp. 51-57.

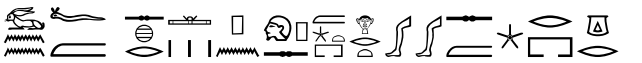
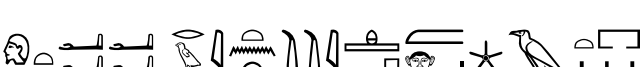
(٢) هورنونج، إريك. (١٩٩٦). وادي الملوك أفق الأبدية" العالم الآخر لدى قدماء المصريين. تعريب: محمد العزب موسى، مراجعة: محمود ماهر طه، القاهرة: مكتبة مدبولي ص ٩٩.

(٣) **LÄ** III, 796.

(٤) (Billing, 2006, p. 58).

(٥) (Werning, 2011, p. 282).

يوضح ذلك النص أنَّ شتات هي تجسيد للعالم الآخر حيث يصفها بأنَّ رأسها وقدميها موجودين في الظلام أي ظلام العالم الآخر ويؤكد ذلك نص ورد على تابوت من العصر المتأخر يصفها بأن رأسها أعلى العالم السفلي وأن قدميها في أسفل العالم السفلي [١] كالتالي:

1. 
2.
3.
4.
5.  [2].

(1) Wnn. f m sḫrw pn tp. s m dw3t ḥrt rdwy. s m dw3t ḫrt (2) nṯrw sḳdḏ nṯr pn ʿ3 ḥr ḳrrt ḥr ʿwy tn št3yt (3) ʿḳ nṯr pn ʿ3 ḥr ḳrrt sḫ3p r tpw nṯrw 3ḫw (4) mtw ỉmyw dw3t m kkw ỉwty m33 nṯr pn (5) ʿwy. s ʿwy. s (wṯs) ỉtn tỉ nṯr ḥtp ḥr dw3t[3].

"(١)هو يكون في هذا الشكل: رأسها في أعلى العالم السفلي ***dw3t*** وقدميها أسفل المعبودات في العالم السفلي، (٢) يبحر هذا المعبود العظيم فوق الكهف***ḳrrt*** على ذراعي شتات***št3yt*** ، (٣) يعبر هذا المعبود العظيم فوق الكهف، حيث تختفي رؤوس المعبودات والأرواح (٤) والموتى الذين في العالم السفلي في الظلام دون أن يروا هذا المعبود (على ذراعيها)، (٥) ترفع ذراعيها قرص الشمس، بينما يستريح المعبود في العالم السفلي"[٤].

(١) CGC 29306, 314, Pl X.
(٢) (Billing, 2006, p. 57).
(٣) (Werning, 2011, p. 234).
(٤) (عبد الواحد، ٢٠٠٧، ص ١٢٧).

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

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

٨. المنظر الثامن

(شكل ٨)
(Roberson, 2007, 158).

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

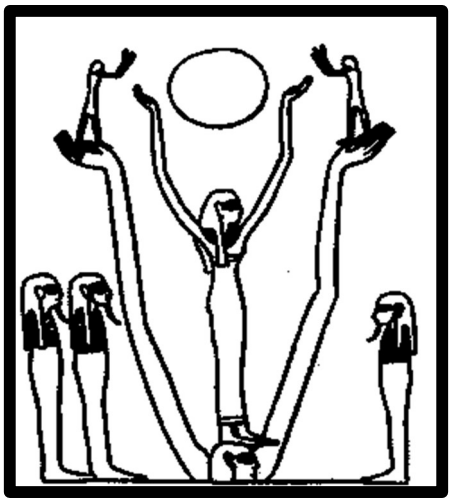
[١]عبد الحليم، عبد الله. (٢٠١٣). "تجسيد العالم الآخر في الفكر المصري القديم"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة: كلية الآداب ص ٧٦؛
Peter, A. (1990)."Mehen, Mysteries, and Resurrection from the Coiled Serpent", JARCE 27, p. 48.

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

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

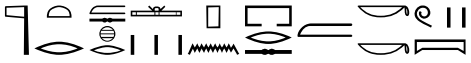
(١) (Darnell, 1995, pp. 564- 374).
(٢) (Roberson, 2007, pp. 158-166).
(٣) (Kamal, 2010, p. 80).
(٤) (Roberson, 2007, pp. 158-159).

٩. المنظر التاسع



(شكل ٩)
(Roberson, 2007, 222).

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



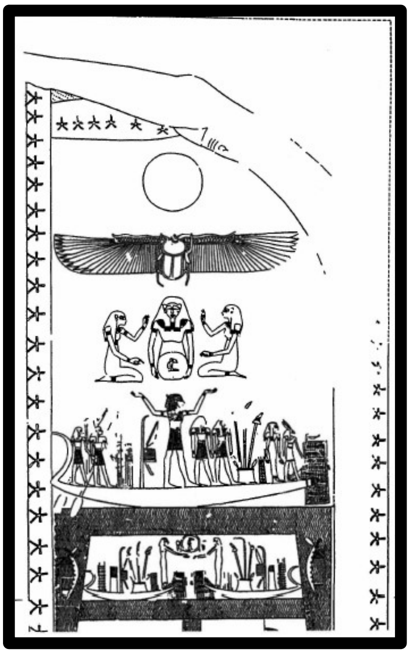
nṯr(t) m sḫr pn pr.s m kkw

"هذه المعبودة في هذا الشكل تخرج من الظلام"[٤].

(١) (Roberson, 2007, pp. 222-223).
(٢) Montet, P. (1947). Les Constructions et Le Tombeau d'Osorkon II a Tanis, Tome Premier. Paris, pp. 55-56).
(٣) LGG V, p. 593.
(٤) (Roberson, 2007, p. 600).

يتضح من النص أن تلك المعبودة توجد في العالم الآخر وتخرج من ظلامه لترفع رع المُصور في هيئة قرص الشمس بين المعبودين على راحتي اليد ويُسمى الذي على اليمين الشرق والذي على اليسار الغرب[١] ليرمزا بذلك إلى جبلي الأفق كما أن المنظر بشكل عام يرمز إلى إعادة ميلاد المعبود رع في هيئة قرص الشمس وخروجه من نون بين جبلي الأفق.

١٠. المنظر العاشر



(شكل ١٣)
(Piankoff, 1995, 388).

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

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

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

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

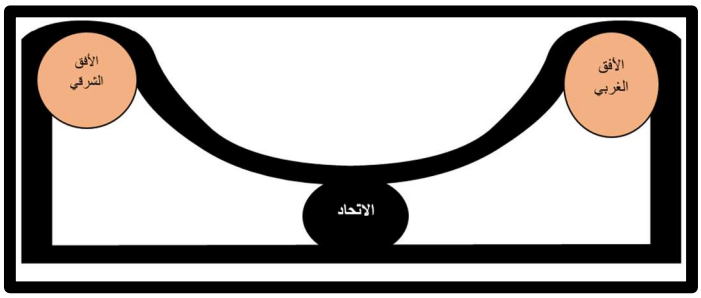
(١) Wilkinson, R. (1994). Symbol and Magic in Egyptian Art. London, 153.

(٢) (Piankoff, I954, 389).

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

الخاتمة وأهم النتائج :

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



- وردت المناظر التي ترمز إلى إعادة الميلاد من بين جبلي الأفق في كتاب الطريقين، والإمي دوات، والألغاز، والبوابات والكهوف والأرض، والنهار.
- استخدم المصري القديم عدد من الرموز لتجسيد الأفق كالتالي:

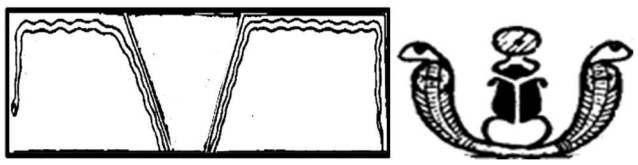
١- الرمز الأول: جسم الإنسان في عدة حالات منها شكلين لأوسير كما في كتاب الإمي دوات وأوسير في حالة تقوس كما في كتاب الكهوف، وإيسة ونبت حت كما في كتاب النهار.

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

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

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

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



ا

المراجع

أولًا المراجع العربية

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

ثانيًا المراجع المعربة

- هورنونج، إريك. (١٩٩٦). وادي الملوك أفق الأبدية" العالم الآخر لدى قدماء المصريين. تعريب: محمد العزب موسى، مراجعة: محمود ماهر طه، القاهرة: مكتبة مدبولي.

ثالثًا المراجع الأجنبية

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

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

- Piankoff, A. (1957). "La Tombe de Ramsès Ier", BIFAO 56. 189-200.
- Piankoff, A. (I954). The Tomb of Ramesses VI, Texts Translated with Introductions. New York.
- Pinch, G. (2002). Egyptian Mythology, A Guide to the Gods, Goddesses and Traditions of Ancient Egypt. Oxford.
- Roberson, J. A. (2007). The Book of The Earth (A study of Ancient Egyptian symbol- systems an Evolution of New Kingdom Cosmographic Models). University of Pennsylvania.
- Spiegelberg, W. (1930). "Ein Skarabäus mit religioser Darstellung", OLZ 33. 249-252.
- Werning, D. (2011). Das Höhlenbuch: Textkritische Edition und Textgrammatik, Göttinger Orientforschungen: IV Reihe, Ägypten 48, Teil II. Wiesbaden.
- Wilkinson, R. (1994). Symbol and Magic in Egyptian Art. London.

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

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

"دراسة أثرية فنية"

أ.د/ أمين عبد الله الرشيدي
أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة الفيوم
aar01@fayoum.edu.eg

أ.د / حمادة ثابت محمود أحمد
أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار– جامعة الفيوم
htm00@fayoum.edu.eg

أ / نرمين ناجي علي عزت
باحث دكتوراه بكلية الآثار– جامعة الفيوم
nermeennagy@hotmail.com

الملخص:

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

الكلمات الدالة:

المفارش– السيرما– خيوط القصب– الأسلاك المعدنية– الترتر– الركوكو والباروك.

ABSTRACT

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

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

KEYWORDS

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

مقدمة

يعتبر عصر الأسرة العلوية بمصر منعطفا مهما على التحف التطبيقية عامة وعلى النسيج خاصة، حيث شهدت تلك الفترة من تاريخ مصر انفتاحا علي التيارات الأوربية المختلفة بجميع أشكالها سياسيا وحضاريا وفنيا واجتماعيا فتأثرت الفنون الإسلامية بذلك، كما شهدت هذه الفترة تحولا كبيرا سواء في الخامات المستخدمة، أو في أشكال المنسوجات أو في الزخارف المنفذة عليها، وأساليب الصناعة والزخرفة.

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

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

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

* قامت الباحثة بترتيب الدراسات السابقة من الأقدم للأحدث.

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

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

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

- **الدراسة الوصفية:-**

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

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

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

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

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

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

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

الوصف:

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

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

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

لوحة رقم (2 أ– ب): اسم القطعة: مفرش مستدير.

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

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

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

رقم السجل: 1397 حالي– 766 سابق.

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

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

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

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

لوحة رقم (3 أ– ب): اسم القطعة: مفرش مربع مشغول بالسيرما.

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

التاريخ: بداية القرن 14هـ/ 20م[1]. **مكان الصناعة:** تركيا.

طريقة الصناعة: السيرما والمشبكات المعدنية والتطريز اليدوي.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

رقم السجل: 1399 حالي– 765 سابق.

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

---

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

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

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

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

- **الدراسة التحليلية:-**

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

أولاً: المفارش:-

تعد مفارش السيرما[1] من الناحية الصناعية من أشكال العقادة والتطريز[1]؛ حيث كان يقوم بعملها العقادون؛ أما من ناحية الاستخدام فلقد كانت منازل القاهرة تتسم بتزينيها بالمفارش الرائعة والثمنية والتي كانت

[1] **السيرما:** السيرما أو السرمة أو الصرمة هي أحد أساليب الصناعية والزخرفية التي تم استخدمها لتنفيذ الزخارف على قطع النسيج موضوع الدراسة، وسيتم استخدام مصطلح "**السيرما**" في البحث، **السِّرْمة: بكسر السين وسكون الراء:** كلمة تركية معربة؛ وأصلها في العثمانية (صيرمه)، وفي التركية الحديثة (Sirma) وهي تعني قصب من فضة أو من ذهب يستعمل لتطريز الملابس، **الصِّرْمة: بكسر الصاد وسكون الراء:** كلمة تركية معربة، وهي تعنى في العربية :الثياب الموشَّاة تتخذ من الكتان، ناعمة رقيقة. **– (الدسوقي، ١٩٢٠م، ص ٢٦٧)، – (إبراهيم، ٢٠٠٢م، ص 232، 286).**
والسيرما نوع من أنواع التطريز البارز حيث يطلق عليه التطريز المجسم أو البارز أو التطريز الاستامبولي أو الحشو البارز أو المسطح، ويطلق عليها أحياناً " **شغل بومبي Bumampy**" أي تطريز ذو انتفاخات، والشغل باسلوب السيرما قديم قدم الحضارات فعرف هذا الأسلوب منذ عهد المصري القديم والأقباط، ولقد كثر التطريز بهذا الأسلوب في مصر في العهدين العثماني والأسرة العلوية، حيث يشير كلوت بك أنه كان بمصر يطرز بأسلاك الفضة والذهب، كما اشار إليهما سامي في كتابه تقويم النيل بـ (ورش الصرمخانة). **– (سامي باشا، 2003م، ص 429)، – (كلوت بك (أ.ب.)، 2011م، ص 583)، – (الفرماوي، 2002م، ص 293).**
وقد ارتبطت السيرما ارتباطا وثيقاً بكسوة الكعبة المشرفة؛ حيث تم توثيقها كأحد الحرف اليدوية والتراثية التي لا زالت تمارس حتى الآن في ربوع مصر وذلك من خلال زيارة ميدانية لأحد ورش السيرما الموجودة في حي الأزهر بالحسين- القاهرة (**ورشة أحمد القصبجي**) وتم إلتقاط بعض الصور، وبالرجوع إلى المصادر التاريخية المختلفة وجد أن نفس التكنيك الذي كان متبع في تنفيذ السيرما مازال متبعاً حتى الآن وهو نفس الأسلوب الذي كان مستعملاً في دار كسوة الكعبة المشرفة، **للإستزادة:**
– (عطار، 1978م)، – (باسلامة، 1999م).

تستخدم لتعليقها على الحوائط ويشهد بذلك أن فاروق حينما استقبل ولي عهد إيران قام بتزيين حوائط قصر الطاهرة بالمفارش الحريرية، ومن ناحية أخرى كانت بعض هذه المفارش تستخدم في وضعها على الموائد للزينة أولاً، ثم لوضع أدوات المائدة فوقها، ومن هذه المفارش ما كان يستخدم لكلا الوظيفتين معاً كما ورد في إحدى الوثائق الصادرة من ديوان جلاله الملك[2].

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

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

---

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

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

- (حسنين، رشا وآخرون، 2023م، ص 16).

[2] **– (الفرماوي، 2002م، ص 240).**

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

– (الغرباوي، ١٩٦٤م، ص ٢٤٨)، – (إبراهيم، ٢٠٠٢م، ص 232، 286).

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

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

ثانياً: مواد الصناعة:-

1- القطيفة:-

صنعت المفارش الواردة بالبحث (لوحات أرقام 1- 4) من مادة خام واحدة؛ ألا وهي "**قطيفة حرير**[1]"، **والقطيفة** منسوجات من الحرير تمتاز بأن لها وبر أو خمل فى هيئة بروز وبري على السطح وهذه الوبره على هيئة لحمات بارزة، وتوجد من منسوجات القطيفة عده أنواع مختلفة أهمها **النوع الأول:** "**شتما**" ويتميز بعناصره الزخرفية البارزة وقد استعمل بكثرة في كسوة الأثاث، **النوع الثاني:** "**كمخا**" ويمتاز هذا النوع بأن خيوط سداته ولحمته من الحرير[2] وينسج بينهما خيوط من الذهب أو الفضة[3].

2- الخيوط المعدنية:-

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

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

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

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

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

[3] - (خليفة، 2007م، ص 241).

صناعة الخيوط المعدنية التي يطرز بها القماش المقصب، وفي حالة الملابس والأزياء الراقية كانت الخيوط الفضية والذهبية من (عيار 15)، وقد كانت المصانع والورش التي تستخدم الخيوط المعدنية والمنسوجات والقماش تخضع لمراقبة صارمة وإجراءات رادعة في حالة ثبوت الغش أو السرقة أو استخدام الخيوط الذهبية المستخرجة من الذهب المسروق[1].

واهتمت أسرة محمد علي بصناعة الخيوط المذهبة والمفضضة[2] والتطريز وكانت فابريقة الخرنفش أولى الفابريقات التي أنشأها محمد علي عام (1231-1232هـ/ 1816م) تحت إشراف المهندس النساج الفرنسي جوميل (Jumel)، وكان بالإضافة للخبراء الذين استقدمهم يرسل البعثات لتعلم صناعة الغزل والنسيج إلى إنجلترا حيث عاد رئيس فابريقة الخرنفش من إنجلترا عام (1254-1255هـ/ 1839م)[3].

ثالثاً: طرق صناعة وتنفيذ السيرما:-

قام الفنان بتنفيذ أسلوب السيرما الفني والصناعي على القطع الفنية التي تناولها البحث بالدراسة، وهو يعد من أهم أنواع التطريز، ويتم تنفيذه باستعمال الخيوط المذهبة أو المفضضة أو غير ذلك من المعادن، وكانت تستخدم بمفردها أو تبرم مع خيوط أخرى مثل القطن أو الكتان أو الحرير أو الصوف ثم تطرز بها المنسوجات، ويتم وضع الخيوط بزوايا معينه لتعكس الضوء مما يعطي بريقا للقطعة النفية، ويراعى في الشغل بالسيرما البساطة والثراء معاً. كما يراعى أيضاً عدم الإسراف في استعمال التطريز حتى لا تصبح القطعة الفنية ثقيلة[4].

أ- التجهيزات والأدوات اللازمه للتطريز بأسلوب السيرما[5]: قبل البدء في العمل بالتطريز بأشغال السيرما لابد أن يقوم الصانع بتوفير عدة تجهيزات وأدوات وهي:-

[1] - (بيكر، 2011م، ص 50، 51).

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

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

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

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

[5] - (الفرماوي، 2002م، ص 293- 295).

1- الإطار: لابد أن تُنفذ أشغال التطريز بالسيرما على إطار؛ لأنه يدعم النسيج ويشده ويجعل اليدين حرة الحركة، وهناك نوعان من الأطر، الإطار المستطيل والإطار الحلقة وفقاً لشكل القطعة الفنية.

2- القماش: يتم شد القماش مشدود على الإطار، ويراعى أن يقص القماش بمقاس أكبر من الإطار من جميع جوانب الإطار.

3- التصميم: يقوم الصانع بتنفيذ التصميم على ورق خفيف ثم يضعه على القماش الذي على الإطار ثم يثبته عليه، ثم يشرع في التنفيذ.

4- الإبر وقمع[1] الخياطة: يستعمل الصانع الإبر لتنفيذ أشغال السيرما على سطح القماش؛ حيث يستخدام إبرة حياكة واحدة تكون بفتحة متسعة تستخدم في تثبيت النسيج على المنسج بواسطة خيط سميك يسمى دوبار والإبرة الأخرى تكون بفتحة عادية وتستخدم في تثبيت الحشو الكتانى وتثبيت الخيوط المعدنية فوق الحشو[2]. **5- المقص:** لابد أن يكون مقصاً مستقيماً ويستخدم في قص الأسلاك الجامدة والخيوط والقماش.

6- الملقط: يستخدم في التقاط الترتر[3] والخزر الصغير المستخدم في زخرفة القطع الفنية.

7- خرامة للتطريز: يتم بها عمل ثقوب في القماش لأخذ نهايات القيطان أو الخيوط السميكة من الجهة الآخرى للقماش.

8- اللباد[4] والدوبار: يستعمل للحشو مما يزيد من ارتفاع التطريز فيزيد من حركة الضوء عليه.

---

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

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

[2] - (رشا حسنين وآخرون، 2023م، ص 22)،

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

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

[4] اللبد: اللبد بكسر اللام وسكون الباء، كل شعر أو صوف متلبد بعضه على بعض. - (إبراهيم، ٢٠٠٢م، ص 448).

9- شمع العسل: يستخدم لتقوية الخيوط؛ من خلال سحبها على الشمع[1]، كما يساعد على عدم التفاف الخيوط على بعضها البعض.

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

11- الخيوط المعدنية اللامعة:

تنوعت واختلفت الخيوط المعدنية اللامعة المستخدمة في زخرفة القطع الفنية في أشكالها وألوانها؛ فمنها ما يكون على هيئة شرائط عريضة مسطحة أو أسلاك ملتفه تسمى دوامات[2] ومنها مايتم تنفيذه على هيئة مشبكات معدنية[3] (لوحات أرقام 3، 4).

ب- الغرز المستخدمة في أشغال السيرما: استخدم الفنان العديد من الغرز المستخدمة في التطريز أو لتثبيت أطراف النسيج، هذا بالإضافة إلى تنفيذ العناصر الزخرفية أو لملئ ساحة ما من القماش والخطوط والكنارات، كما يقوم الفنان الصانع بعمل غرزة طويلة وأخرى قصيرة كتغيير في غرزة الحشو العادية مما يعطي إيحاء بالظل، ويختلف اتجاه تنفيذ كل غرزة؛ سواء من حيث شغلها من اليسار لليمين أو العكس، أو شغل هذه الغرزة من الخارج للداخل حسب وظيفة كل غرزة؛ أبرزها: غرزة البطانية، غرزة التكسية بالخيوط، غرزة الحشو، غرزة الخيوط المشبكة، غرزة رجل الغراب، غرزة السلسلة، غرزة شوكة السمكة، غرزة الفرع، غرزة الفستون، غرزة الماكينة، غرزة الرفي، غرزة النباتة[4].

رابعاً: العناصر الزخرفية:-

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

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

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

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

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

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

المسلم بصفة عامة والفنان فى العصر العثمانى بصفة خاصة بتلك الزخارف والعمل على التطوير والإبداع فيها؛ حيث ارتبطت بالقرآن الكريم، فقد وردت العناصر النباتية من رسوم أشجار، زهور، نباتات، وفواكهة في العديد من الآيات القرآنية المعبرة عن الجنة ونعيمها[1].

وقد تبين من خلال الدراسة أن الزخارف النباتية لعبت دوراً هاماً فى زخرفة القطع موضوع الدراسة مقارنة بباقى العناصر الزخرفية الأخرى، فقد مزج الفنان بين الزخارف النباتية بمهارة فائقة، وعلى الرغم من الروح الزخرفية التي سادت معظم التصميمات والتكوينات الزخرفية إلا أننا نجده في كثير من الأحيان يرسم هذه العناصر النباتية وكأن الحياة تدب فيها[2].

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

- **الزخارف النباتية المحورة:** تنوعت الزخارف النباتية المحورة على القطع الواردة بالدراسة، ويتضح من خلالها مدى اتقان الفنان، وتوفيقه في رسمها؛ فكانت هذه الرسوم أقرب إلى الحقيقة الطبيعية، وفي نفس الوقت مرتبة في تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة، فقد كان الفنان يستخدم الجذع والورقة والأزهار لتكوين زخارف تمتاز بعضها بالتكرار والتقابل والتناظر[3]، وكان أكثر الزخارف النباتية شيوعاً في الدراسة زخرفة الرومي[4] **(لوحات أرقام 1، 3)**.

---

[1] ظهرت رسوم الزخارف النباتية والحدائق الناضرة فى الفن العثمانى بشكل كبير، وبالغ الفنان العثماني في الاهتمام بها حتى وصف البعض الفن العثمانى بأنه محاولة لرسم صورة الجنة الموجودة فى القرآن الكريم.

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

[2] – (خليفة، 2007م، ص٧٤).

[3] **– (حسن، 1938م، ص35)**.

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

- **الزخارف النباتية الواقعية:** كان لاهتمام أسرة محمد علي بحدائق قصورهم وإشرافهم على إعدادها وتنسيقها خاصة قصر الحكم السلطاني، الذي كان يضم داخل أسواره حدائق خاصة لزهور القرنفل، اللاله، شقائق النعمان، أصناف من الزنبقيات الجميلة[1] (لوحات أرقام 3، 4) والورود كالورد الجوري بأنواعه المختلفة[2] (لوحات أرقام 1، 3)، الكاميليا، الداليا، النسرين وغيرها من مختلف الزهور التي تخطف الألباب بالنظر إليها، أثر كبير انعكس على الفنان العثماني وما أنتجه من تحف فنية تبرز هذا الجمال، فقد وجد الفنانون العثمانيون في نباتات بلادهم وزهورها مصدراً هاماً يستوحون منه عناصر لتزيين موضوعاتهم الزخرفية التي اكتملت بالأفرع النباتية، الأوراق، البراعم، **ولعل أهم الزخارف الواقعية الواردة بالدراسة مايلي:-**

أ. الزهور: يعد الفن العثماني أحد فنون الفن الإسلامي التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالصوفية النابعة من الإيمان بالعقيدة الإسلامية وإيجاد التوازن بين ما هو روحي وما هو مادي، مثل اهتمام العثمانيين بالزخارف النباتية، ولاسيما الأزهار؛ التي كانت تحمل أشكالها رموزاً مختلفة للتعبير عن المشاعر، فالزهرة المتفتحة التي تمثل الحبيب، تختلف في الرسم بعد فقدان الحبيب؛ فترسم ذابلة[3]، **وفيما يلي عرض لأهم الأزهار الواردة بالدراسة والتي أبدع الفنان في رسمها؛ فمزجت بين الواقعية والتحوير:-**

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

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

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

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

[3] **(Cimilli (H. C.), 2009, s. 39).**

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

القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 1، 2، 4)، زهرة كف السبع[3] (عشب الحوذان) (لوحات أرقام 1، 2، 4)، زهرة عود الصليب (الفاوانيا)[4] نفذت بكثرة على القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 2، 3، 4)، زهرة عباد الشمس[5] يمكن مشاهدتها على القطع موضوع الدراسة (لوحات أرقام 3، 4)، زهرة الأقحوان[6] (لوحة رقم 1)، زهرة العسل[7] (لوحة رقم 2)، هذا بالإضافة إلى الزهور متعددة البتلات (لوحات أرقام 1، 2).

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

وخاصة في عهد السلطان أحمد الثالث، حتى أصبح هذا العصر يعرف في تاريخ الزخرفة= =العثمانية باسم "**عصر زهرة اللاله**". – (**مرزوق، 1987م، ص 54**)، – (**المصري، 1987م ص 176، 177**)، – (**عبد الدايم، 1989م، ص 63**)، – (**سعيد، 2012م، ص275**).

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

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

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

– (**Arseven** (**C.E**), **1939**, **p**. **228**).

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

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

[6] **زهرة الأقحوان:** من النباتات الزهرية التي تتميز بسهولة زراعتها وقدرتها العالية على التحمل، ويتم زرعتها بكثرة لاستخدامها في التجارة، وهي زهرة متعددة البتلات، وقد ذكرها ابن البيطار قائلاً: هي عند العرب زهرة البابونج، وفي بلاد المغرب شجرة مريم، بينما بمدينة الموصل بشجر الكافور، وتعرف في اليونانية بزهرة الذهب. – (**ابن البيطار، 2001م، ج1، ص 48**)، – (**الموسوعة العربية العالمية، 1999م، ص 662، 663**)، – (**سعيد، 2012م، ص 298**).

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

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

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

2- النقوش الكتابية:-

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

أ- من حيث نوعيه الخطوط:

الخط الديواني الجلي:

يعد الخط الديواني الجلي من الخطوط العربية فرع من الخط الديواني يحمل خصائصه ومميزاته. عرف هذا الخط في نهاية القرن 10 وأوائل القرن 11هـ/ 17م، ابتدعه أحد رجال الفن في الدولة العثمانية. وقد كان هذا الخط قديماً في الخلافة العثمانية سرا من أسرار القصور السلطانية لا يعرفه إلا كاتبه، وقد روج له أرباب الخط بالانتشار في البلاد العثمانية، وأولوه العناية بكتابته في المناسبات الجليلة الرسمية، وممن اشتهر بتجويد هذا القلم في البلاد العربية مصطفى غزلان بك حتى أطلق عليه في مصر الخط الغزلاني، وهو خط خاص يظهر جماليات الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة أو غير ذلك ليكون تحفة فنية تزين بها صالات القصر السلطاني أو المقار الحكومية، وهذا الخط رسمه يأخذ جهداً ووقتاً في كتابته لذلك لا يستخدم في الكتابات العادية اليومية؛ لذا يستخدم لصناعة تحفة خطية فنية تأخذ مكانتها الجليلة في صدر الصالات وتلعب دوراً هاما بديكورات الجدران في القصور والسرايات[2]. وقد قام الفنان بتنفيذ الخط الديواني الجلي على المفرش الوارد بالدراسة (لوحة رقم 4- ب).

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

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

ب- من حيث مضمون الكتابات: تمثل النقوش الكتابية المدونه على المفرش الوارد بالبحث (لوحة رقم 4- ب) كتابات ذات نصوص تسجيلية؛ حيث دون بوسط المفرش مونوجرام باسم للملك "أحمد فؤاد"، وقدد تعددت النصوص التسجيلية على النسيج في عصر الأسرة العلوية[1].

3- الزخارف الهندسية:-

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

4. رسوم العمائر:-

ابدع الفنان في رسم العمائر الدينية والمدنية وتصويرها بشكل واقعي، والتي عادة ما تمتزج مع رسوم المناظر الطبيعية؛ ويعد ذلك انعكاساً للأساليب الجديدة التي ظهرت في فن التصوير العثماني منذ بداية القرن 12هـ/ 18م ؛ حيث حلت هذه الرسوم محل رسوم الأزهار والأفرع النباتية التقليدية والتي شاع استخدامها في الزخرفة االعثمانية خلال القرنين 10- 11هـ/ 16- 17م، تعد القصور من أهم العمائر المدنية التي رسمها الفنان بدقة واتبعها بخلفية من رسوم مناظر طبيعية[4]؛ وقد وصلت هذه الرسوم إلى قمة ازدهارها ونضجها على مجموعة الدراسة؛ حيث تتسم بالدقة والبراعة، كما يتضح بها التأثير الأوروبي (لوحة رقم 2).

5- عناصر زخرفية متنوعة:-

---

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

[2] **للإستزادة: – (خليفة، 1995م، ص 63– 144).**

[3] **الهلال والنجمة:** الهلال هو عنصر زخرفي قديم ظهر عند الساسانيين ومنهم انتقل إلى المسلمين في المسكوكات الإسلامية المبكرة والأموية والعباسية، كما استخدم كعنصر زخرفي في العهد الفاطمي وكذلك عند السلاجقة والأتراك العثمانيين، وقد انتشرت زخرفة النجوم والأهلة في الفنون العثمانية؛ حيث يعد الهلال والنجمة شعار الدولة العثمانية. **– (لعرج، 2010م، ص1291)، – (نجم، 2009م، ص 986).**

[4] **– (خليفة، 2007م، ص 107)، للإستزادة عن رسوم العمائر في العصر العثماني: – (مرعي، 2002م).**

قام الفنان بدمج بعض العناصر الزخرفية مع الزخارف النباتية السالف ذكرها ومن أهمها الشعارات المركبة التي تعبر عن شعار الدولة العثمانية[1] (لوحة رقم 3)، المونوجرام[2] والتاج الملكي المصري[3] (لوحة رقم 4)، والشمس المشعة[4] (لوحات أرقام 2، 3).

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

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

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

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

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

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

طراز الباروك[1] والركوكو[2]:

يعتبر طراز الباروك والركوكو من الطرز الفنية التي وفدت إلى الدولة العثمانية[3] أواخر القرن 11هـ/ 17م، واستمرت طوال القرن 13هـ/ 19م[4]، وقد انتقل هذا الطراز من أوروبا وتركيا إلي مصر خاصة في بداية القرن 13هـ/ 19م، ولوحظ أن محمد علي باشا (1220-1265هـ/ 1805- 1848م) قد فتح الباب علي مصراعيه أمام التأثيرات الأوربية والتركية، وتبلورت هذه الطرز في عهد أسلافه الذين اتبعوا نفس هذه السياسة، وقد تأثرت القطع الفنية الواردة بالدراسة بهذا الطراز الفني.

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

---

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

[2] **الركوكو:** كلمة مشتقة من كلمة "Rock" معناها الحجر وهو أسلوب فنى زخرفي مثل الباروك يميل لاستعمال الخطوط المنحنية والحلزونية، وكان أميل إلى الرقة واعتمد في عناصره على الأوراق والأفرع النباتية الملتفة والمحاريات البخارية إلا أنه ينفذ بكثره على الأحجار والرخام، وهذا المعنى نفسه يعكس الهدف الأصلي من هذا الأسلوب الفني، وهو الخروج عن التناسق والنظام والرزانة التي تميز بها الفن الكلاسيكي القديم، **– (كونل، 2021م، ص 172)**، **– (حسن، 1981م، ص250)**، **(مطاوع، 2010م، ص 152، 153)**.

[3] ذكر ديفيد تالبوت في كتابه عن الباروك: "أخيراً، لايسع المرء أن يترك تركيا دون الإشارة إلي المظهر الأخير للفن في استانبول، هو لا يُعد "الباروك" أسلوباً عظيماً، وقد لايُصنف على أساس أنه فن إسلامي حقاً، لكن له سحراً كبيراً، والرسوم الزخرفية التي تحلي بعض غرف الحريم أو قلة من بيوت الخشب القديمة التي ما تزال قابعة علي ضفاف البوسفور تستحق انتشالها من الإهمال الذي أصابها في القرن الأخير"، **– رايس، 2002م، ص 188)**.

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

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

– (نجم، 2002م، ج2، ص 120)، **– (مرزوق، 1987م، ص55)**.

وقرون الرخاء والستائر المدلاه والأشرطة والفيونكات[1] والوحدات المتداخلة المركبة والكثير من الإنحناءات. كما استعملت هذه الكلمة في القرن 12هـ/ 18م للتعبير عن الحليات[2].

وقد كانت بداية طراز الباروك والركوكو في القرن 11هـ/ 17م بشكل عام واستمر في بعض المناطق حتى بداية القرن 12هـ/ 18م، وولد هذا الطراز كنتيجة لإلتقاء عدد من الميول والاتجاهات في الفترة المتأخرة من عصر النهضة في القرن 10هـ/ 16م، ومع بداية القرن 11هـ/ 17م [3]. أما طراز الباروك والركوكو في القرن 13هـ/ 19م فقد حدث له عملية إحياء كبيرة حيث قل الاهتمام بالطراز الكلاسيكي وزاد الحماس لإحياء طرازي النهضة والباروك والركوكو[4].

ومن أهم مظاهر الباروك والركوكو على القطع الواردة بالدراسة:

أ. بالإبتعاد عن ترك فراغات:

تميز طراز الباروك والركوكو بالإبتعاد عن ترك فراغات مشغولة وكثر تشابك وتكرار الشكل الزخرفي ويتميز بإزدحامه بالعناصر الزخرفية التي تشمل استخدام الأشكال الحلزونية والمنحنية بكثرة[5]، أشكال المزهريات وباقات الورود[6](لوحات أرقام 1– 4)، هذا بالإضافة إلى عقود الأزهار والورود والأكاليل[7]

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

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

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

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

4 -(Tamer (C.), 1962, s. 357)(مركز الأبحاث (إرسيكا)، 2010م، المجلد الثاني، ص727).

[5] – (نجم، 2002م، ج2، ص 142، 143).

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

– عبد القادر، (يناير 2024م)، ص 1048.

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

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

ب- استخدام مواد غالية الثمن:

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

الخاتمة وأهم النتائج:

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

وقد خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج كالتالي:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة:

أ- المصادر:

- (أ.ب.)، كلوت بك. (2011م). لمحة عامة إلى مصر. ترجمة: محمد مسعود. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- أرسفان، جلال أسعد. (1928م). تورك صنعتي. استانبول.
- ابن البيطار، ضياء الدين أبي محمد عبد الله بن أحمد الأندلسي (ت 646هـ). (2001م). الجامع لمفردات الأدوية والأغذية. 4 أجزاء. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان.
- تيمور باشا، أحمد. (2019م). تاريخ العلم العثماني. مؤسسة هنداوي. المملكة المتحدة.
- الدسوقي، الشيخ محمد علي. (١٩٢٠م). تهذيب الألفاظ العامية. مكتبة الواعظ. الطبعة الثانية. القاهرة.
- زكي، عبد الرحمن. (1944م). الأعلام وشارات الملك في وادي النيل. دار المعارف. القاهرة.
- سامي باشا، أمين. (2003م). تقويم النيل. أربعة أجزاء. الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.

ب- المراجع العربية والمترجمة:

- إبراهيم، رجب عبد الجواد. (٢٠٠٢م). المعجم العربي لأسماء الملابس (في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث). الطبعة الأولى. دار الآفاق العربية. القاهرة.
- باسلامة، حسين عبد الله. (1999م). تاريخ الكعبة المعظمة (عمارتها وكسوتها وسدانتها). المملكة العربية السعودية.
- البهنسي، عفيفي. (1998م). الفن الإسلامي. الطبعة الثانية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. سوريا.
- بيكر، باتريشيا. (2011م). المنسوجات الإسلامية. ترجمة د.صديق محمد جوهر. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة).الإمارات.
- حبش، حسن قاسم. (1990م). جمالية الخط الديواني الجلي. دار القلم. بيروت- لبنان.
- حسن، زكي محمد. (1938م). في الفنون الإسلامية. مطبوعات اتحاد اساتذة الرسم. القاهرة.
- حسن، زكي محمد. (1981م). فنون الإسلام. دار الرائد العربي. بيروت.
- خليفة، ربيع حامد. (2007م). الفنون الإسلامية في العصر العثماني. متبة زهراء الشرق. الطبعة الرابعة. القاهرة.
- رايس، ديفيد تالبوت. (2002م). الفن الإسلامي. ترجمة: فخري خليل. الطبعة الأولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.
- صالح، جلال أمين. (2012م). أحلى الحلي في الديواني الجلي. دار الكتب العلمية. القاهرة.
- عبد الرسول، ثريا. (1975م). مدخل الأشغال الفنية. وزارة الثقافة- الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- عجلان، صفاء إبراهيم. (2020م). اللغة والتطور الحضاري (دراسة دلالية ومعجم لألفاظ الحضارة في العربية المعاصرة). مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية. الرياض.
- عطار، أحمد عبد الغفور. (1978م). الكعبة والكسوة (منذ أربعة آلاف سنة حتى اليوم). الطبعة الثانية. وزارة الحج والأوقاف. المملكة العربية السعودية.
- الغرباوي، حمدة محمد. (١٩64م). التطريز في النسيج والزخرفة. مكتبة الانجلو المصرية. القاهرة.
- كونل، أرنست. (2021م). الفن الإسلامي من العصر الأموي إلى العصر العثماني. ترجمة: أحمد موسى. وكالة الصحافة العربية. الجيزة.

- م. س، ديماند. (1982م). الفنون الإسلامية. ترجمة: أحمد عيسى. القاهرة.
- ماهر، سعاد محمد. (1977م). النسيج الإسلامي. الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية. القاهرة.
- محمد، عمرو إسماعيل. (2021م). الخط العربي (فن. تاريخ. أعلام). وكالة الصحافة العربية. الجيزة.
- مرزوق، محمد. (1987م). الفنون الزخرفية في العصر العثماني. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة.
- مركز الأبحاث للتاريخ والحضارة والثقافة الإسلامية باستانبول (ارسيكا). (2010م). الدولة العثمانية تاريخ وحضارة. مجلدان. إشراف وتقديم أكمل الدين إحسان أوغلوا. ترجمة: صالح سعداوي. الطبعة الثانية. مكتبة الشروق الدولية. القاهرة.
- المصري، حسين مجيب (1987م). معجم الدولة العثمانية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- مطاوع، حنان عبد الفتاح. (2010م). الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية. الطبعة الأولى. دار الوفاء. الإسكندرية.
- المهدي، عنايات. (1993م). فن الزخرفة الصيني والتطريز (السيرما): شرح واف مع نماذج للتنفيذ للرسم على القماش والسيراميك والجلود والأشكال المعدنية والحفر على الخشب. مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع. القاهرة.
- الموسوعة العربية العالمية. (1999م). الزهرة. (د.م).
- نجم، عبد المنصف سالم. (2002م). قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر (دراسة للطرز المعمارية والفنية). جزئين. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.
- نجيب، عز الدين. (2009م). الأنامل الذهبية. نهضة مصر. القاهرة.
- نصار، حسين. (2002م). معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية. خمس أجزاء. الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة.
- هريدى، صلاح أحمد. (1985م). الحرف والصناعات في عهد محمد علي. دار المعارف. القاهرة.

ج- الدوريات والموسوعات العلمية والكتالوجات والمعارض:

- حسنين، رشا وآخرون. (2023م). صناعات إبداعية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي " فن الشفتشي. السجاد التركي. السيرما". المجلة الدولية للدراسات الأثرية والتراث. 6 (2): 1- 50.
- خليفة، ربيع حامد. (1995م). العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي. 6: 63- 144.
- كتالوج متحف النسيج المصري. (د.ت). وزارة الثقافة. المجلس الأعلى للآثار. القاهرة.
- كشك، شادية الدسوقي عبد العزيز وآخرون. (2019م). طرز زخرفة التيجان الواردة بالشارات على بعض التحف الزجاجية والخزفية بقصر محمد علي بالمنيل. مجلة العمارة الفنون. 19 (5): 303- 324.
- لعرج، عبد العزيز محمود. (2010م). العناصر الرمزية في زخارف المنشآت والأدوات الصناعية الجزارية في العهد العثماني. حولية اتحاد الآثاريين العرب. دراسات في آثار الوطن العربي. القاهرة. 13: 1281- 1297.
- نجم، عبد المنصف حسن سالم. (٢٠٠٤م). شعار العثمانيين على العمائر والفنون فى القرنين (12- 13هـ/ 18- 19م) وحتى إلغاء السلطنة العثمانية. دراسة أثرية فنية. مجلة كلية الآثار. جامعة القاهرة. 10: 174- 190.

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

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

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

د- الرسائل العلمية:

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

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

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

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

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

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

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

ثانياً: المراجع الأجنبية:

أ- المراجع:

- Arseven (C.E). (1939). L'art turc. Istanbul.
- Briggs (M. S). (1913). Baroque architecture. TF Unwin.

- Burckhardt (J.). (1945). the Civilization of the Renaissance (1860). Oxford University Press.

- Leavy (M.). (1975). the World of Ottoman Art. London.

- Lufholm (P.) (2016). A Little Book of Embroidery Basics. the Embroiderers' Guild of America Louisville. KY.

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

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

ب- الدوريات والموسوعات العلمية والكتالوجات والمعارض:

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

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

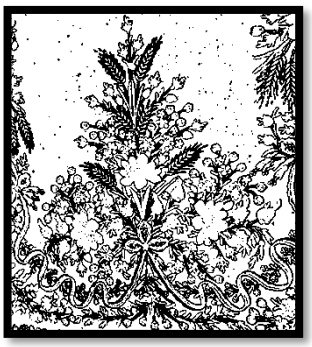
- Rani (S.) & Jining (D.). (2021). Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 13 (4): 1-11

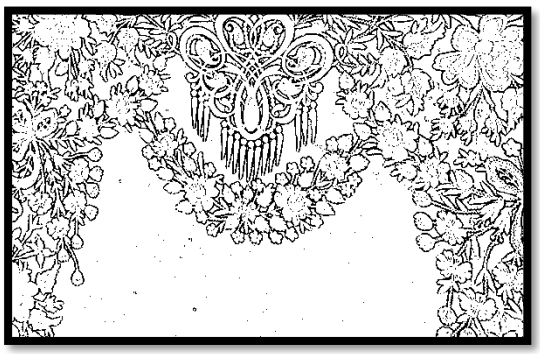
- Simic.(K.) & Soljacic.(I.). (2022). Metal Content and Structure of Textiles in Textile Metal Threads in Croatia from 17th To 20th Century. Mdpi Journal. 15 (1): 251.

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

قائمة الأشكال وكتالوج اللوحات:

أولاً: الأشكال:

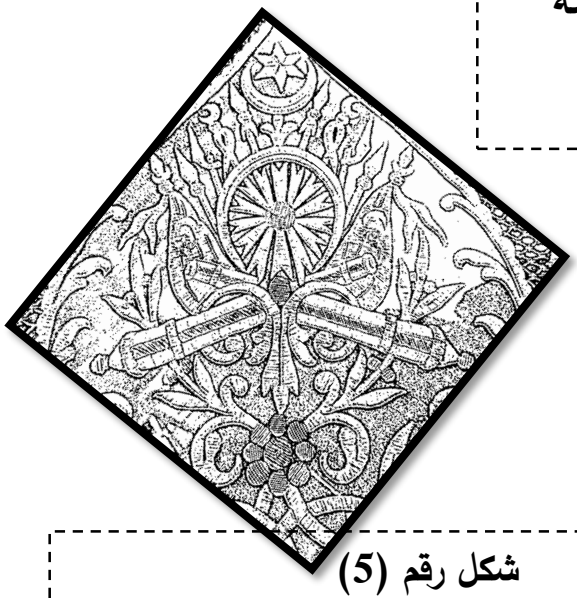




شكل رقم (1)
زخرفة باقة وعقود الأزهار
(عمل الباحث)

شكل رقم (2) رسوم العمائر
(عمل الباحث)

شكل رقم (3)
زخرفة الهلال والنجمة
(عمل الباحث)

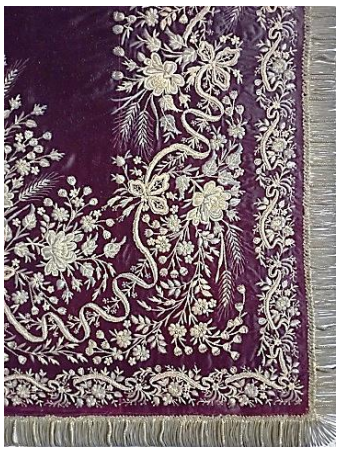


شكل رقم (4) شعار الدولة العثمانية
(عمل الباحث)

شكل رقم (5)
النقوش الكتابية باسم "أحمد فؤاد"
(عمل الباحث)

ثانياً: اللوحات:

لوحة رقم (1-أ)
مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 12هـ/ 18م، تركيا، سجل رقم 1371، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)



لوحة رقم (1- ب)
تفاصيل الزخارف وشراريب المفرش السابق، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (2- أ)
مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 14هـ/ 20م، تركيا، سجل رقم 1397، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (2-ب)
تفاصيل الزخارف وشراريب المفرش السابق (تصوير الباحث)

لوحة رقم (3- أ)
مفرش حرير مطرز بخيوط مذهبة، بداية القرن 14هـ/ 20م، تركيا، سجل رقم 1397، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (3- ب)
تفاصيل زخارف وإطار المفرش السابق، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (4- أ)
مفرش مشغول بالسيرما، بداية القرن 14هـ/ 20م، تركيا، سجل رقم 1399، متحف الجزيرة بالزمالك، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (4- ب)
تفاصيل المونوجرام على المفرش السابق، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (4- ج)
تفاصيل الزخارف النباتية والشراريب على المفرش السابق، (تصوير الباحث)