التمثيل الرمزي لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم

إعداد/ د./ سعيد محمد حمدي القطان

مدرس الرسم والتصوير بقسم التربية الفنية . كليه التربية النوعية . جامعة بورسعيد

خلفية البحث:

تلازم التمثيل الرمزي وبداية الوعي الإنساني حيث "انبثق الرمز من الفكرة الثنائية التي شغلت ذهن الإنسان الأول، فقد كان العالم في نظره ذي شقين والإنسان نفسه كان يبدو منقسماً نصفين، فالعالم ينقسم إلى واقع وإلى ما فوق الواقع وإلى عالم ظاهري منظور وعالم باطني غير منظور، والإنسان ينقسم إلى جسم فانٍ ونفس خالدة تلك الثنائية أدت إلى أن يصنع الإنسان عالماً أعلي مصمماً تصميماً مثالياً في مقابل الواقع، وهذه هي بداية عملية اصطباغ الفن بالصيغة العقلية، فالعقل يخلق الرمز ويترجمه الفنان حسياً" . وقد أكد هربرت ريد حيثما ورد فيْ محسن عطية: "إن عملية انتقاء أحد مظاهر الحقيقة وتفضيله على غيره، كأساسٍ لتمثيل الحقيقة رمزياً، لا تتوقف على الاختيار الحر، فالفنان الذي رسم الصورة الجدارية في الفن المصري القديم كان يمثل جانباً من التقليد الذي بزغ قبل هذه الجدارية، واستمر في حيويته مئات السنين دون تغيير، شمل الوسائط التشكيلية والرموز التي استخدمت في تمثيل الأشخاص، وأيضاً موضوع العمل ذاته" . وكذلك أشار (هيجل) كما ورد في (رمضان بسطويسي) أن "السمة الأساسية للفن الرمزي التي تظهر في الفن المصري القديم هي التوافق بين المدلول ونمط التمثيل، فليس الهدف من تصوير الأشكال الطبيعية والأفعال الإنسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية قرنية، بل إن الهدف أن تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع – إشارة – إلى الإلهي وتلميحاً له، ولهذا تشكل جدلية الحياة والولادة والموت مضموناً ملائماً للشكل الرمزي بمعنى الكلمة".

والتمثيل الرمزي اتجاه فني عرفه الفنان المصري منذ عصور ما قبل التاريخ والذي اهتدى به إلى رموز وعلامات اللغة المصرية القديمة.. والتي اكتملت في العصور التاريخية.. فمنذ بدايات فن الرسم والتصوير كانت الكلمة قرينة الصورة، حيث مثلت الأخيرة أولى خطوات الكتابة، ولذلك فإنه من أجل فهم جيد للأفكار المصرية القديمة ينبغي دراسة الكلمة والصورة بشكلٍ متوازٍ. والكتابة الهيروغليفية في حد ذاتها هي كتابة حقاً ولكنها بالنسبة للمصري القديم كانت مقدسة حيث مثلت الكلمة الإلهية، وإذا كانت مفرداتها قد حملت أسراراً ورموزاً خفية لازال العالم الحديث يبحث عن كنهها إلا أنها من ناحية أخرى قد سجلت وعبرت عن أحداث وأفكار هؤلاء المصريين. فكانت هذه الكتابة تعتمد بشكل أساسي على الصور، أو الأشكال المرسومة كوسيلة للوصول إلى النص المكتوب، أو بمعنى "أدق التعبير بالرمز عن الكلمة" . حيث تمثل كل علامة هيروغليفية[3]شيئاً واقعياً له وجود فعلي في الحياة اليومية المصرية القديمة، مثل النباتات وأجزاء الجسد والأشكال الهندسية والطيور. ومن أهم أنواع هذه الرموز أو العلامات: "أيديوجرامات (Ideograms): أي صور، أو رموز تمثل شيئاً، أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشكل، أو تلك الفكرة، وأحياناً أخرى تطلق عليها فونوجرامات (Phonograms) لأنها تستخدم للدلالة على الأصوات. أو

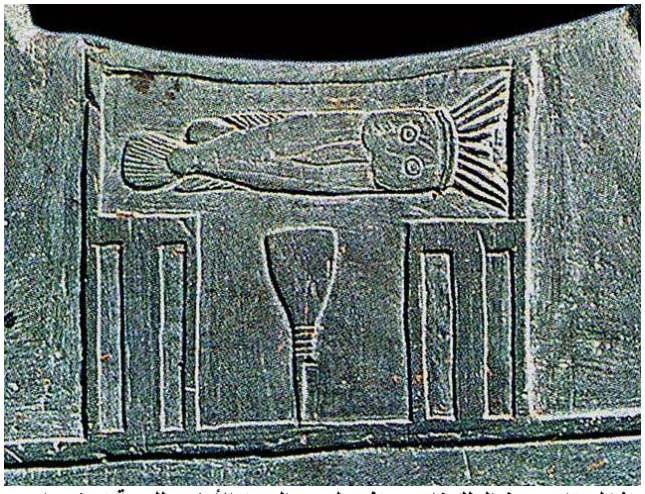
---

[1] نادية عبد المعطي أبو طالب (١٩٨٧): أهمية الرمز في الفن التشكيلي، بحث منشور، مجلة دراسات وبحوث، المجلد العاشر، العدد الرابع، جامعة حلوان، مصر، ص٥٢.

[2] محسن عطية (١٩٩٦): الفن وعالم الرمز، دار المعارف، مصر، ص٥٧.

[3] إيريك هورنونج (٢٠٠٢): فكرة في صورة، مقالات في الفكر المصري القديم، ترجمة حسن حسين شكري، مراجعة محمود ماهر طه، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٦.

لوجوجرامات (Logograms): أي حروف أو رموز أو علامات تمثل كلمة كاملة وتقرأ كتصاوير مرئية لأشياء محددة" . وكمثال على النوع الأول يكون التعبير عن الشمس أو النهار بواسطة رسم دائرة تتوسطها نقطة، ولكن إذا ما أضيفت إلى هذه الدائرة ثلاث خطوط خارجية لعبرت عن الضوء، أما النوع الثاني (شكل ١) فنجد أنه لكتابة اسم الملك (نعرمر) حيث رسمت علامتان بجوار بعضهما البعض، الأولى منهما على شكل السمكة تعبيراً عن مقطع (نعر)، ثم الإزميل تعبيراً عن مقطع (مَر).



شكل (١) سرخ الملك نارمر. تفصيل من الوجه الأمامى للوحة توضح اسم الملك على اللوحة (نعر ـ مر)، ومكتوب برمزين (السمكة) وتنطق (نعر)، و(أزميل) وينطق (مر)، تقريباً ٣١٠٠ ق. م.
After: http://james.jlcarroll.net/egypt/kings.html

لقد جاهد المصريون القدماء لكي يعطوا علاماتهم أشكالاً مستقلة، وقابلة للتعرف عليها، وليس هذا فحسب، بل إنهم أعطوها أيضاً قيماً صوتية خاصة... وأدركوا أن هناك فئات من الكلمات (الصفات، الأفعال، الضمائر) يصعب التعبير عنها بنظام تصويري محض... والجدير بالذكر أنه لم ينظر بعين الاعتبار إلى المرحلة النهائية للكتابة الهيروغليفية، والأسلوب المعروف بأنهما "كتابة مُلْغِزَة بالقيمة الرمزية للعلامات. ومثال ذلك أن الجعل (الجعران) الساكن بالأرض، استخدم كعلامة للأرض وبالمثل، قد يمثل الأسد، والثور، أو أبو الهول، المعلم، وتمثل البيضة مفهوم تحديد الموقع، وتمثل حية الكوبرا المقدسة (Uraeus) الإلهة، وتمثل الشمس المجنحة الملك، وتستخدم الكتابة الملغزة – أيضاً – صورة كاملة كرموز لفظية... ولكن رغم مظهر هذه الصور، فإنها لفظية في طابعها أساساً، ولا يصاحبها أي نص إضافي مكتوب، وهي توجد في مزيج مع الكتابة الهيروغليفية العادية. وثَمَّة خطوة إضافية تحول مثل هذه الصور إلى مجموعات منقوشة، قصد بها أن تقرأ كاسم للملك. ومن حيث المبدأ، يمكن لأي صورة أن تستخدم كحرف هيروغليفي" . وبالإضافة إلى ذلك، ظهرت الحاجّة إلى المزيد من العلامات، وجرى استخدام المزيد من المحددات (المخصصات)، وهي علامات لا تقرأ، ولكنها تحدد معنى الكلمات، وهكذا تلحق بكل فعل للحركة، في المصرية الوسطى والحديثة، أرجل تمشي، وجلد لكل اسم لحيوان ثديى، وشمس لكل تعبير عن الزمن.. إلخ. وهذا التصنيف مفيد؛ لأنه يتيح تمييز الكلمات التي بها الحروف الساكنة نفسها بسهولة.

[١] إيريك هورنونج (٢٠٠٢): مرجع سابق، ص١٨.

[٢] نفس المرجع السابق، ص٢٥، ٢٦.

وفى كل الأحوال يختلف شكل الرمز عما يمثله في الواقع، لأنه يعبر عن معنى وفكرة متعلقتين بمعتقدات سحرية تمنح العمل الفني الحياة، ويصعب تمثيلها بوسيلة تعبيرية غير رمزية. وقد نجد لكثير من الرموز معانٍ عديدة، ويمكن مصادفة معنيين متعارضين متكاملين لنفس الرمز، مثل (التمساح) الذي يرمز من ناحية للموت والدمار، بينما من ناحية أخرى تمثيلاً للحياة الشمسية والتجدد. ويظهر التمساح في الحياة الحقيقية مخيفاً، غير أنه يواجه شمس الصباح في (الأسطورة المصرية). ويتوقف الأمر هنا على وظيفة الرمز في السياق الذي يتضمنه وتبعاً للفكرة. ولهذا لم يقتصر دور التمثيل الرمزي واستخداماته على "الجوانب العقائدية فقط، وإنما توغل وامتدت استخداماته في شتى جوانب الحياة والمعرفة؛ ما بين الأمور السياسية، وفي الفنون، والعمارة، وفي السحر، والأساطير، والحياة، واللغة والأدب، وغيرها من جوانب الحياة" [١].

وفى ضوء ما سبق يُعد التمثيل الرمزي وسيلة ناجحة للوصول إلى حلولٍ لأكثر المشكلات تعقيداً، وربما كان من هذه المشكلات التي استخدم المصريون القدماء التمثيل الرمزي في حلها هي تصوير الرعية من عامة الشعب في العديد من النقوش الجدارية، حيث أن النظر إلى الغالبية العظمى من هذه النقوش قد يشير للوهلة الأولى إلى أن الحضور فيها كان قاصراً على الملك، مُمثلي الآلهة، وكبار رجال الدولة – فقط – مع غياب تمثيل (الرعية)، ولكن بتدقيق النظر في هذه النقوش نلاحظ أن المصري القديم قد استخدم التمثيل الرمزي للتعبير عن الرعية، خاصة حال قيامهم بالمشاركة في الأعياد والمناسبات المختلفة في مصر القديمة. والرمز الذي استخدمه لذلك هو ما يُعرف في اللغة المصرية القديمة بطائر (الرخيت)، كرمزٍ لحضور الرعية، ومن هنا يتجه البحث الحالي لدراسة التمثيل الرمزي لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم؛ لما تحتويه من مضامين فلسفية وقيم فنية، تعد منطلقاً يثري مجال الرؤية التثقيفية والإبداعية، ومدخلاً لتدريس الفن لطلاب التربية الفنية.

ومن ثم يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل التالي:

– كيف استطاع الفنان المصري القديم تمثيل الرعية رمزياً، وما هي الصياغات التشكيلية لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم؟

فروض البحث:

١–طائر (الرخيت) يعد رمزاً لحضور الرعية في الفن المصري القديم.

٢–هناك تعدد في الصياغات التشكيلية لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم.

أهداف البحث:

١–استيعاب مفهوم التمثيل الرمزي في الفن المصري القديم.

٢–الكشف عن رمزية حضور الرعية في الفن المصري القديم.

٣–دراسة وتحليل الصياغات التشكيلية لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم.

أهمية البحث:

١– إلقاء الضوء على رمز الرعية في الفن المصري القديم بما يحتويه من أيديولوجيات ودلالات تفسر طبيعة المجتمع المصري القديم.

٢– الاستفادة من رمزية الرعية في الفن المصري القديم في تنمية الخبرة البصرية، بما يثري الممارسات الفنية لطلاب التربية الفنية.

---

[١] Richard Wilkinson (1994): Symbol and Magic in Egyptian Arts, Thames & Hudson, London, p. 7 – 11.

حدود البحث:

- **تتضمن حدود البحث دراسة وتحليل التمثيل الرمزي للرعية والصياغات التشكيلية لأوضاعها في الفن المصري القديم في كلاً من الدولة القديمة، الوسطي، والحديثة.**

منهج البحث:

- **يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.**

أولاً: مفهوم التمثيل الرمزي:

الرمز هو الأحجية أو اللغز ذو الدلالة التي يدلل بها الإنسان على شيء أو معنى معين أو مطلق، وهو يعرف بأنه "المصطلح المعطي لشيء مدرك ممثلا للعقل شكلاً لشيء ما غير معروض ولكنه مفهوم بواسطة التداعي به" . وينطوي التعريف المطروح على أن الرمز هو تمثيل شكلي لشيء ما بغرض استدعائه ذهنياً حتى يمكن إدراكه عندما يكون غير قابل للإدراك. كما يَعُدّ الرمز "أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يُسَمَّى الشيء باسمهُ، وهو قد يستخدم كوسيلة من وسائل التعبير؛ وذلك عن طريق الإيحاء بالمعنى المراد التعبير عنه، دون أن يفصح عنه. والرمز يقوم في الفن بدور التجسيد المادي؛ في حين يكون مغزاه المضمون، ومن ثم؛ فلا بد أن يكون المرموز إليه لون من الصلة الروحية مع مغزاه، بحيث يكون الرمز محتوياً على مضمون التمثيل الذي يريد أن يشير إليه" . وللرمز علاقة بالفكرة التي يعبر[٢] عنها وهي علاقة سببية حيث أن الفكرة هي السبب في وجود الرمز، وهي ما يثيره الرمز في الأذهان، فالرمز في حد ذاته ليس له مدلول إن لم يكن هناك خلفية شائعة لمفهوم هذا الرمز. وترى (سوزان لانجر) "أن الرمز أداة ذهنية، أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري، وحينما ينجح المرء في توصيل فكرته إلى الآخرين عن طريق بعض الرموز، فإننا نقول عنه أنه قد أحسن التعبير عن تلك الفكرة" . وهنا تؤكد لانجر أن الرمز يستخدّم للتعبير عن الفكرة، إذن فهو بالفعل أداة أو وسيلة من ابتكار الذهن للتعبير عن الأفكار ونقلها من حيز المجرد إلى حيز الملموس، ولكن علاقة التوحد والاندماج التي تنشأ بين الرمز والمرموز إليه من أفكار داخل سياق العمل الفني هي ما تعطي للرمز مضموناً إنسانياً وحسياً، ويجعلنا بتأمله تأملاً واعياً نصبو لجوهره ومعناه الدلالي. ويذكر (كاسيرر) في كتابه (اللغة والأسطورة) "إن الرمز لا يمكن النظر إليه باعتباره محاكاة للواقع، بل هو في المحل الأول بمثابة بُعد من أبعاده" . فالإنسان عند كاسيرر خالق لشتىٰ الأشكال الرمزية والتي منها (الفن)، والواقع الرمزي هو الواقع الحقيقي بكل معنى الكلمة.. والتشكيل الرمزي هو الوظيفة التي تقوم بها الصورة، وهذا يعني أن العمل الفني ليس مجرد رمز بل هو أيضاً خلق وتصوير للأشكال. إن ما يميز الرمز عند (كاسيرر) هو أنه يخلق ارتباطات معينة بين الإشارات الحسية والمعاني، إذ أن طبيعة عملية الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها به، فالرموز هي التي تضفي الدلالة على حياة الإنسان "ثم أن المعرفة الإنسانية هي معرفة رمزية ومن الضروري على التفكير الرمزي كما يرى كاسيرر أن يقيم فاصلاً

---

[١] Chicago University (1965): Symbol, The Encyclopaedia Britannica, Vol. 21, 4th Edition, Chicago University Press, USA, P.701.

[٢] عبد الناصر ياسين (٢٠٠٦): الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، طبعة أولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص١٧.

[٣] زكريا إبراهيم (١٩٨٨): فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة، ص٣١٥.

[٤] محمد مجدى الجزيرى (٢٠٠٢): الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص٢١٨.

بين الواقع والممكن، وبين الحالي والمثالي" . وهكذا فإن كاسيرر ومن خلال فلسفته قد تجاوز الآراء التي اكتفت بنقد المعرفة العلمية، وذلك بالامتداد إلى نقد الحضارة الإنسانية في كل أشكالها، كما أن عملية التصور عند كاسيرر قد استحالت إلى ما يطلق عليه (التمثيل الرمزي). فالتمثيل الرمزي عند (كاسيرر) أصبح في المحل الأول يمثل عملية أساسية في الوعي الإنساني، وهو الذي يوضح لنا كيفية فهمنا للعلم بل وأيضاً الأسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ، فالموجود البشري عند كاسيرر قد أصبح (خالقاً للرموز). لهذا يقرر كاسيرر "أن الخبرة الجمالية مشحونة بالإمكانيات اللامتناهية التي تظل غير متحققة في مجال التجربة الحسية العادية، وأما في العمل الفني، فإن هذه الإمكانيات تستحيل إلى وقائع" . من هنا، فإن الفن تفسير جديد للواقع، ولكنه تفسير يقوم على الحدس لا على التصورات، وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية، لا من خلال وساطة الفكر. وفى ضوء ما سبق يمكن القول بصفة عامة أن هناك دائماً طريقة معينة يجري على أساسها التمثيل الرمزي للعمل الفني، وبصفة خاصة في موضوع الدراسة الحالية، "وهذه الطريقة تقابل واحداً من النظم الثلاثة الرمزية التي تخلق وتشكل ثلاثة نماذج من الواقع الموضوعي تقابلها على التوالي ثلاث وظائف رمزي:

١- وظيفة التعبير: العالم الذي تخلقه هذه الوظيفة هو عالم الأسطورة البدائي. وهنا تختلط العلامات أو الإشارات بمدلولها وتمتزج الرموز بما ترمز إليه.

٢- وظيفة الحدس: وهي تتم باستعمال اللغة العادية التي تخلق أشكال عالم الإدراك العادي. إنها الوظيفة التي تشكل وتخلص وتصوغ عالم الحياة الجارية. ومن خلالها يمكن التمييز بين بعض الصفات الدائمة التي تحدد لنا أنواع الجواهر وبين الصفات الأخرى العرضية. كما يمكن التمييز بين الموضوعات وصفاتها أو بين الأشياء وبعضها.

٣- الوظيفة التصويرية: وهذه الوظيفة تخلق وتشكل عالم العلوم، وهو عالم أقرب إلى أن يكون نسقاً من العلاقات وليس مجرد نسق من الجواهر وصفاتها. فالجزء لا يرد إلى الكل، بل إنه يرد إلى مبدأ تنظيمي بحيث تنتظم الجزئيات بحسب نظام معين أو سلسلة محددة" [٣] .

ثانياً: التمثيل الرمزي للرعية في الفن المصري القديم:

استخدم التمثيل الرمزي للتعبير عن الرعية لفترة تزيد عن ثلاثة آلاف سنة، في كلٍ من الفن والكتابة الهيروغليفية، حيث يُعد المصريون القدماء من "أكثر شعوب العالم القديم تفوقاً في توظيف الرمزية، فكانت الرموز من أهم وسائلهم التعبيرية" ؛ و"اعتمدوا في الوصول إلى التمثيل الرمزي على التأمل والملاحظة" ، ونجحوا من خلال ذلك "في التعبير عن معتقداتهم الدينية وأفكارهم عن الكون والخلق، كما استُخدمت الرموز لحماية المصريين من الشرور في حياته الدنيوية والأخروية" . ومن ناحية أخرى، "يشمل النظامُ الهيروغليفي مجموعة كاملة من علامات الطير، واستخدم ما يزيد على ثمانين شكلاً لطيور مختلفة، استخدم بعضها بصورة متكررة مثل البومة

---

[١] عبد القادر فهيم الشيباني (٢٠٠٨): معالم السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، ط١، سيدى بلعباس، الجزائر، ص١١٣، ١١٤.

[٢] زكريا إبراهيم (١٩٨٨): مرجع سابق، ص٢٣٩.

[٣] معن زيادة وآخرون (١٩٨٨): الموسوعة الفلسفية العربية، الرمزية، ط١، م٢، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص٦٢٥، ٦٢٦.

[٤] Richard Wilkinson (1994): Symbol and Magic in Egyptian Arts, Op. Cit., p. 6f.

[٥] Beatrice Goff (1979): Symbols of Ancient Egypt in the Late Period, The Hague: Mouton Publishers, London, p.72.

[٦] Manfred Lurker (1980):The Gods and Symbols of Ancient Egypt: An Illustrated Dictionary, Thames & Hudson, London, p.7-8.

التي ترمز للحرف الساكن ميم، وفرخ السمان الذي يعبر عن الحرف واو" . وكمعظم الكتابات القديمة التي استخدمت الرموز المحيطة – (أي استخدام الصور لتمثيل الكلمات، وأيضاً استخدام الرسوم لتمثيل كائن، وللإشارة إلى صوت الكلمة لهذا الكائن) – فطن المصري القديم إلى استخدام ما يعرف في "اللغة المصرية القديمة بطائر (الرخيت) كرمزٍ للتعبير عن الرعية" (شكل ٢)؛ نظراً لما يحمله هذا الطّائر من صفاتٍ وخصائص مميزة.

ويُعرف هذا الطائر في مصر باسم (أبو طيط ذو العرف)، كما يعرف في الإنجليزية بطائر "(اللاب وينج) (Northern Lapwing)، والاسم العلمي له (Vanellus vanellus)" ، ويعرف أيضاً باسم الزقزاق الأخضّر أو الزقزاق الشامي أو الدحروج الشامي. وكذلك يعرف باسم البَوِّيت (Peewit) بسبب نبرة صوته الحادة. وأبو طيط ذو العرف هو "أحد أنواع طيور الزقزاق المائية؛ من فصيلة طيور الهدهد، يتواجد في كل أنحاء أوروبا صيفاً ويهاجر لشمال أفريقيا شتاءً، وهو ينتشر بصفة خاصة في دلتا مصر، كطائر مهاجر من أواخر أكتوبر إلى أواخر مارس في سيوة، الإسكندرية، الفيوم، تل بسطة، بيتوم، وفي شمال سيناء. كما أنه يتميز برأس دائرية صغيرة، متوجه بعُرْفٍ أسود طويل، وعينان سوداوان، ومنقار قصير مدبّب بحدّة، وأرجل طويلة، وأجنحة واسعة مدورة وكبيرة، وذيل قصير، وريش مموج باللون الأسود في الظهر والأجنحة مع انعكاسات بالأخضر البرونزي، وعنق وصدر سوداوان مائلان إلى الزرقة، والبطن باللون الأبيض، والبرتقالي تحت الذيل" (شكل ٣). وهو طائر اجتماعي [٤] يعيش في مجموعات كبيرة في المناطق الطينية والرعوية الكثيفة النباتات وذات المواء الوفير كالمستنقعات المائية.

شكل (٢) تمثيل طائر أبوطيط ذو العرف فى الفن المصرى القديم.
After: Chicago University (2012): Between heaven and earth: Birds in ancient Egypt (p. 35), Rozenn Bailleul-LeSuer (Ed.), p. 89.

شكل (٣) طائر أبو طيط ذو العرف.
After:
https://www.hbw.com/ibc/species/northern-lapwing-vanellus-vanellus

[١] إيريك هورنونج (٢٠٠٢): مرجع سابق، ص٢٢.

[٢] Claude Vandersleyen (1989): The Rekhyt and the Delta, The Archaeology, Geography and History of the Delta, ed. A. Nibbi, Oxford, p.301-310.

[٣] Ian Shaw & Paul Nicholson (2008): Rekhyt Bird, in: The British Museum Dictionary of Ancient Egypt, British Museum Press, p.244.

[٤] Patrick Houlihan (1988): The Birds of Ancient Egypt, American University in Cairo Press, p. 93-5.

ووفقاً لما ورد في قائمة جاردنر (Gardiner) للعلامات الهيروغليفية، "تشكل صورة هذا الطائر العنصر الأساسي في كتابة المقطع الصوتي (Rxyt)، والتي تنطق باللغة الإنجليزية (Rekhyt)" [١] . ومن المسلم به أنه يتم تمثيل (الرخيت) أحياناً كأعداءٍ لمصر، وأحياناً أخري كرعايا موالين للملك، ويجب علي الملك حمايتهم، أو كعامة الشعب يمثلون الطبقة الدنيا من المجتمع، أو يظهر الاسم ضمن مجموعة من الألقاب لكبار الأفراد، أو بالارتباط مع جماعات بشرية أخري. ومع ذلك، اقترح علماء آخرون أن (الرخيت) كانوا في الواقع الأجانب الذين استقروا في مصر. وفي قاموس برلين للغة المصرية القديمة مثلت الرعية رمزياً كما بالشكل "(٤ . أ)، وفى عصر الدولة الوسطى كُتبت رمزياً كما بالشكل (٤ . ب)، وفى الأسرة التاسعة عشر كُتبت كما فى شكل (٤ . جـ)" [٢] . ويرى (جاردنر) أن الصورة الرمزية لطائر الرخيت تعنى "العامة أو الجنس البشرى" . واتفق معه فولكنر (Faulkner)[٣] وأضاف أنها "تعنى كذلك رعايا الملك" . وأكد هانج (Hannig) أنها "تعنئ العامة" . بينما يرى بعض الباحثين مثل نبّي (Nibbi) أن لفظ "(رخيت) اسم أطلقه المصريون على جماعات ليسوا من مصر واستوطنوا بها" [٦] .

شكل (٤ ـ أ)	شكل (٤ ـ ب)	شكل (٤ ـ جـ)
شكل (٤ ـ أ، ب، جـ) يوضح التطور الرمزى لتمثيل طائر (الرخيت) هيروغليفياً.		

ويؤكد "سليم حسن" أنه كان يطلق على سكان مدن[٧] عصر ما قبل الأسرات في الوجه البحري اسم (رخيت) (أي سكان المدن)، وقد كان الملك يقوم بإخضاع ثوراتهم من حين إلى آخر... وفى موضع آخر يؤكد أن (الرخيت) هم في الأصل سكان المدن في الوجه البحري، ثم عمم اللقب فيما بعد وأصبح يطلق في عهد الأسرة الخامسة على السكان المدنيين من الوجه القبلي والوجه البحري على السواء... وكذلك نقرأ في معبد الشمس للملك (سحورع) أن أحد الآلهة يقول للملك: لقد جمعت لك قلوب (الرخيت)، أي سكان المدن. وكذلك نرى في متون الأهرام أن الملك (بيبي الثاني) يقول: إنه (أرضَى الرخيت)، أي أنه قام بإرضاء شعبه. ويذكر في (درويش) أن الرخيت "ارتبطوا

---

[١] Alan Gardiner (1979): Egyptian Grammar, 3rd edition, Oxford, sign-list G. 23, G. 24, p. 470.

[٢] Adolf Erman & Hermann Grapow (1971): Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, Berlin, p. 447, 448.

[٣] Alan Gardiner (1968): Ancient Egyptian Onomastica, Text (Vol. 1), Oxford University Press, p. 98, no. 232.

[٤] Raymond O. Faulkner (1991): A Concise Dictionary of Middle Egyptian, Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford, P.152.

[٥] Rainer Hannig (2006): Großes Handwörterbuch Ägyptisch-Deutsch (2800-950 v. Chr.), Hannig Lexika V. 1, Marburger Edition, Philipp von Zabern, P.507, 18244.

[٦] Alessandra Nibbi (2000): rxyt again, Discussion in Egyptology, DE 46, p. 39-45.

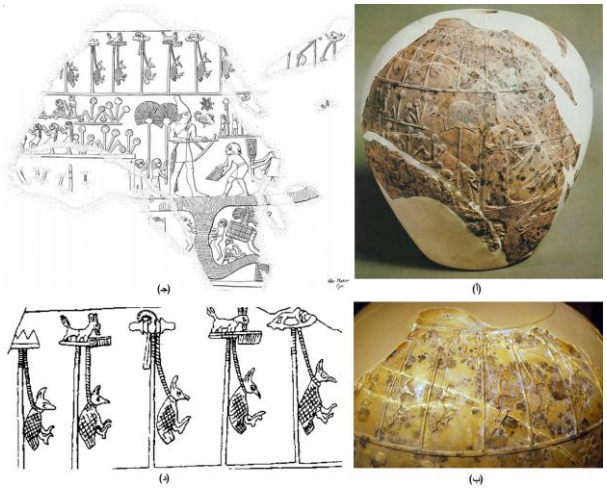
[٧] سليم حسن (٢٠١٢): موسوعة مصر القديمة (الجزء الثانى)، فى مدنية مصر وثقافتها فى الدولة القديمة والعهد الإهناسي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص٢٩، ص١٦٩.

[٨] نفس المرجع السابق، ص٤٦، ٤٧.

بمنطقة الدلتا، وذلك بسبب عادتهم في فصل الشتاء، لذا اعتبروهم في الأصل سكان الدلتا قبل الوحدة السياسية بين الجنوب والشمال، وعندما قامت الوحدة اندمج (الرخيت) مع سكان مصر العليا، وربما ـ فيما بعد ـ اشتق اسم مدينة (رشيد) من الاسم (رخيت)، والذي تحول في القبطية إلى (رشيت) ثم إلى (رشيد)" . وقد تم تصوير هذا الطائر على جدران المعابد، وتماثيل الملوك والمعبودات، والأواني، وبلاطات القرميد، والأختام، والعربات الحربية وغيرها، واستمر هذا التمثيل وهذا الارتباط في مصر القديمة منذ عصر ما قبل الأسرات وحتى العصر الروماني، كما اتخذت المعبودات ألقاباً تربطهم بهذه الفئة، كذلك كبار الشخصيات، وعبرت عن ذلك النصوص المصرية القديمة، حتى في مراحلها المتأخرة الديموطيقية والقبطية.

ومن أقدم المناظر التي صورت الرخيت كان خلال عصور ما قبل الأسرات، فوق شقفة صخرية من الأردواز، تعرف باسم (لوحة الزقزاق أو البلوفر)، وهي موجودة في المتحف المصري بالقاهرة (شكل ٥)، وقد صُوِّرَ الطائر على سطح القارب مع قفص، بأسلوب مفصل. ومن نفس الفترة، نشاهد نقشاً لمجموعة من طيور الرخيت، في أعلى "رأس دبوس الملك (العقرب)، تمثل سكان مدن الدلتا وهو يخضعهم، وقد ظهروا مشنوقين في رموز مقاطعاتهم المختلفة" (شكل ٦)، وقد فسّرَ هذا المشهد[٢] من قبل العديد من العلماء بأنه يصور الملك بصحبة حلفائه (الذين تمثلهم هذه الرايات) قد هزموا شعب (الرخيت). ومع ذلك، يمكن أن يصور المشهد أيضًا سيطرة الملك العقرب على كل شعب مصر.

شكل (٥) طائر الرخيت (لوحة البلوفر الحجرية). المتحف الصرى بالقاهرة (CG ١٤٢٣٨٤).
After: A. Nibbi (1987): The rxyt People as Permanent Foreigners in Ancient Egypt, p.83, n.10, fig.2.



شكل (٦) تمثيل طائر الرخيت على مقمعة الملك العقرب. متحف أشمولين. أكسفورد.
After: Baines, J. & Malek, J. (1980): Atlas of ancient Egypt, Phaidon, Oxford, p. 79.

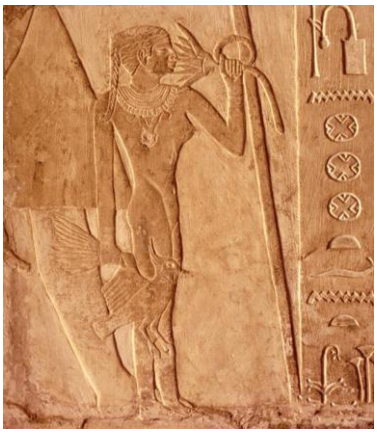
إن أقرب تمثيل للرعية خلال عصر الدولة القديمة يوجد على قاعدة تمثال الملك (زوسر) من الأسرة الثالثة. وتُظهر هذه القاعدة، المعروضة في المتحف المصري بالقاهرة (شكل ٧)، ثلاثة من طيور الرخيت، وقد صُوِّرت مكبلة الأجنحة، أمام أقدام الملك، بحيث تكون عاجزة وغير قادرة على الطيران، وربما هي بالأحرى ترمز إلى شعبه

[١] محمود أحمد درويش (١٩٨٩): عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية فى العصر العثمانى، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص٣.

[٢] سليم حسن (٢٠١٢): موسوعة مصر القديمة (الجزء الثاني)، مرجع سابق، ص٥٨.

المطيع، أو أن الملك مسيطراً على الكون أجمعه. وبالإضافة إلى طيور الرخيت الثلاثة، يوجد أيضًا تصويراً يمثل "الأقواس التسعة" [١]، وهي رمزاً يستخدم للدلالة على أعداء مصر؛ وبالتالي فإن تمثيل الرخيت للرعية في هذه الحالة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بأعداء مصر. وبداية من هذه الفترة وما بعدها، سيبدو لنا نوعاً من الغموض المستمر في المعنى الرمزي لتمثيل الرعية من خلال وجهات النظر المتباينة. ففي عصر ما قبل الأسرات إلى عصر الأسرات كان ينظر إلى طيور (الرخيت)، في سياقات مختلفة بأنها تمثل أعداء مصر، أو تمثيلاً لفكرة الهيمنة الملكية، أو تمثيلاً لرعايا الملك المخلصين، أو تمثيلاً لخضوع الرعية للملك. وتجد الإشارة هنا إلى أحد النقوش المميزة في إحدى مصاطب الدولة القديمة، والذي يعود إلى مصطبة (نفر) في سقارة من الأسرة الخامسة. حيث نشاهد صاحب القبر يرافق زوجته أو ابنته التي تحمل زهرة اللوتس في إحدى يداها، بينما الأخرى قابضة على أجنحة طائر الرخيت (شكل ٨). وقد اقترح هوليهان (Houlihan) أن الرخيت في مثل هذه المشاهد "يعد حيواناً أليفاً أو لُعبة، كما يشير إلى أن الأطفال في كثير من الأحيان يحملون طيورهم الأليفة، حيث أن الهدهد كان من أكثر الطيور شيوعًا، وهم يرافقون والديهم" [٢].

شكل (٧) طيور (الرخيت) أمام أقدام الملك. قاعدة تمثال الملك (زوسر). من مقابر سقارة. الدولة القديمة. حالياً بالمتحف المصري بالقاهرة.
After: K. Griffin (2006): Images of the Rekhyt from Ancient Egypt, Op. Cit., p. 47.



شكل (٨) نفرّ مع ابنته التي تستنشق زهرة اللوتس وتمسك طائر الرخيت. تفصيل من مسطبة نفر. الأسرة الخامسة. مقابر الدولة القديمة. سقارة (١).
After: https://www.meretsegerbooks.com/gallery/526/nefer-and-kahay/

وخلال عصر الدولة الوسطى كان التمثيل الرمزي للرعية (الرخيت) أمراً نادراً، ولم يتم اكتشاف أي أثر سوي أحد المشاهد الهامة والوحيدة في المتحف المصري بالقاهرة، وهو يوضح صورتين للملك (أمنمحات) الأول جالساً في مقصورة التتويج بعيد (سد)، وأسفل المقصورة نشاهد تمثيلاً لستة من طيور الرخيت تمثل الرعية في وضع (التهليل)، (شكل ٢٥) اللاحق، وسوف يتناوله الباحث بالدراسة في الجزئية الخاصة بتحديد الأوضاع.

---

[١] الأقواس التسعة: مصطلح كان يستخدم في مصر القديمة للإشارة إلى أعداء مصر التقليديين. وتختلف هويتهم المحددة من وقت لآخر، رغم أنها تضم عادة النوبيين والليبيين والآسيويين. ومع ذلك، كانوا هم أيضاً الشركاء التجاريين في أوقاتٍ كثيرة من عصر الأسرات، وكذلك في عهد ما قبل الأسرات. نقلاً عن:

Kevin A. Wilson (2005): The Campaign of Pharaoh Shoshenq I Into Palestine, Forschungen zum Alten Testament 2, Reihe 9, Tübingen: Mohr Siebeck, p. 61.

[٢] Patrick Houlihan: Op. Cit., p. 93-6.

وخلال عصر الدولة الحديثة انتشر تصوير الرعية (الرخيت)، والتي ظهرت للمرة الأولى في عهد الملكة (حتشبسوت)، واستمر ذلك حتى العصر الإغريقي الروماني. فعلى "الجدار الشمالي للمقصورة الحمراء للملكة حتشبسوت في الكرنك، نشاهد في الصف الرابع إفريز لعدد من طيور الرخيت يمثلن الرعية من الشعب، حيث يقف كل طائر على سلة (نب)، مرفوعة ذراعيه للأعلى باتجاه الشمال المواجه لقدس القداس" [1]، (شكل ٩). وقد أظهرت حتشبسوت على جدران هذا المعبد تفانيها إلى الاله آمون، وشكرته على منحها لقب الملك الشرعي للبلاد أمام جميع الناس؛ وهذ يوضح لنا المغزى الرمزي من تصوير طائر (الرخيت) على الإفريز، حيث يفهم من النص الهيروغليفى (التعبد نيابة عن جميع الرعية). وتعد هذه الفترة من أهم فترات تمثيل الرعية (الرخيت)، حيث تطور الأمر وأصبح التمثيل في حد ذاته يُمثل رمزياً كاللغز.

شكل (٩) تفصيل من إفريز يصور ثلاثة من طيور الرخيت تمثل الرعية. المصلى الأحمر لحتشبسوت. المتحف المفتوح بالكرنك. نقلاً عنك
https://www.osirisnet.net/monument/chaproug/e_chaproug.htm

وقد أكد جريفين (Griffin) أن: "هذا اللغز يشكل تضافراً إبداعياً متقن أو نسقاً زخرفياً من الكتابة الهيروغليفية وغيرها من العناصر التصويرية. وللوهلة الأولى، يبدو اللغز وكأنه صورة، لكن المقصود أنه إشارة إلى عبارة أو جملة. وأن استخدام اللغز ـ في حد ذاته ـ كان من الأمور الشائعة إلى حد ما في مصر القديمة، حيث لم تكن الكتابة والفن منفصلين مطلقاً" [2]. وقد مُثِّلَ لُغز الرعية (الرخيت) على العديد من أعمدة المعابد، حيث تجاوز عدد النماذج الموجودة بقاعة بهو الأعمدة بالكرنك وحدها الألف. ويتكون هذا اللغز من عددٍ من العلامات الهيروغليفية، ويقرأ: كل الرعية يعبدون الاله، أو كل الرعية تطري الملك. والعنصر الأكثر أهمية في اللغز هو شكل الرخيت نفسه. وعادة ما يصور الشكل جالساً فوق علامة هيروغليفية تسمى (نب) على شكل (السلة)، في هيئة النصف الأسفل للدائرة، بمعنى (الكل). وعنصر آخر على شكل نجمة خماسية (داو) بمعنى (يطرى أو يعبد)، وعادة ما يتم وضعها أمام وجه الرخيت، (شكل ١٠). وهنا يتأكد وضع العبادة من خلال تصوير الطائر بأذرع آدمية مرفوعة لأعلى، والتي غالباً ما تشكل جزءاً هاماً من هذا اللغز.

[1] P. Lacau & H. Chevrier (1977): Une Chapelle d'Hatshepsout à Karnak, Le Service des Antiquitésde l'Égypte avec la collaboration de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, Le Caire, p. 266.

[2] Kenneth Griffin (2006): Images of the Rekhyt from Ancient Egypt, In Ancient Egypt Magazine, Vol. 7, Nr. 2, Issue Nr. 38, Empire Publications, Manchester, p. 46.

شكل (١٠) نقش باللغة المصرية القديمة لطائر الرخيت، ويعنى (كل الرعية تعبد الاله أو الملك).
After: Jeffrey Ross Burzacott: Learn to read Egyptian Hieroglyphs, Nile Magazine, from: https://www.nilemagazine.com.au/

وفى هذا الصدد، اقترح عدد من علماء المصريات أن رمزية هذا اللغز كانت تشير إلى مناطق المعابد التي كانت في متناول (الرعية). ويرى بيل (Bell) أن "شكل (الرخيت المرتبط بعلامة نب)، والذى يتكون من طائر له ذراعي انسان يصور شكلاً أسطورياً لرعايا الملك، وأضاف أنه يوضح للرعية الأماكن المسموح تواجدهم بها" ، واتفق معه ويلكنسون (Wilkinson) أن هذه العلامة "تشير للأماكن التي يتجمع بها الناس للعبادة" ، ويؤكد براند (Peter Brand)، أن هذا اللغز يمثل "علامة بصرية للرعية، تشير أن لديهم إمكانية الوصول إلى هذا الجزء من المعبد، وأن الأميين منهم يمكنهم أن يتلقوا بسهولة إدراك هذا التصميم كعلامة بصرية تعني (يمكنك الوقوف هنا)" .

وقد اختلف معهم جريفين (Griffin) حيث أوضح "أنه إذا كانت هذه العلامة تشير إلى الأماكن التي يتواجد بها العامة، فكيف يتواجدوا في المقاصير الداخلية مثل المقصورة الحمراء لحتشبسوت، وكذلك على الأربعة أعمدة التي في الجزء الخلفى لمعبد سيتى الأول في القرنة، حيث أنه من غير المعقول أن يتواجد العامة في هذا المكان. لذا يرى أنها رمزاً يمثل تواجد الرعية (الرخيت) بشكل خيالى (ميتافيزيقي) وليس مادي (جسدي)، وهذا يبدو جلياً في معبد رمسيس الثانى بأبيدوس" . فالمعبد المصري، والذي يمثل النُظام الكوني للمجتمع، هو في احتياج إلى تضمين جميع طبقات المجتمع من أجل الحفاظ على الماعت (maat)، النظام الكوني. وفى موضع آخر يؤكد جريفين أن من الأماكن التي تواجدت بها علامة الرخيت عمودين في غرفة نوم الملك مرنبتاح في قصره، ومن غير المعقول أن يتواجد العامة في تلك الأماكن. ويتفق معه بينز (Baines) من حيث أهمية تواجد الرعية في أماكن غير العبادة، فهم يمثلون "جنباً إلى جنب مع فئتين آخرين من المجتمع المعروف باسم بات (النخبة) وأتباع الملك (الطبقة العليا) وصفاً شبه أسطورياً في النظام الكوني للشعب المصري، باستثناء غير المصريين" . فهذه التصورات كانت ضرورية للإبقاء على فكرة الماعت (العدالة) وإزالة الفوضى.

---

[١] Lanny Bell (1997): The New Kingdom 'Divine' Temple: The Example of Luxor, in Temples of Ancient Egypt, ed. Byron E Shafer, Cornell University Press, London, Pp.127-84.

[٢] Richard Wilkinson (2000): The Complete Temples of Ancient Egypt, Thames & Hudson, London, P.99.

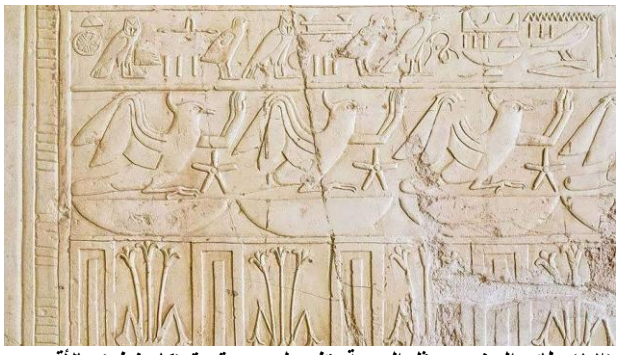
[٣] Kenneth Griffin (2006): Images of Rekhyt from Ancient Egypt, Op. Cit., p. 48.

[٤] Kenneth Griffin (2007): A Reinterpretation of the Use and Function of Rekhyt Rebus in The New Kingdom Temples, in M. Cannata (ed.), Current Research in Egyptology 2006, Oxford, 2007, P.80-81.

[٥] Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p. 48.

وفى عصر الدولة الحديثة أصبح من الشائع تصوير الرعية تحت أقدام الفرعون بنفس طريقة (الأقواس التسعة). ويوجد العديد من الأساليب المختلفة لتحقيق هذه الغاية. وغالباً ما كانت التماثيل المصرية القديمة تُصور الرعية على قاعدتها، وهي من التقاليد التي استمرت حتى وقت متأخر. وقد صورت الرعية ممثلة تحت سيطرة الملك على مسند القدمين الخاص بكرسي العرش لتوت عنخ آمون، (شكل ١١) وهو الآن بالمتحف المصري في القاهرة. وأيضاً في مقبرة كار نيف (Kheruef) صُوّر أمنحتب الثالث وزوجته (تي) جالسان تحت المظلة الملكية، التي تحتوي قاعدتها على أربعة عشر صورة للرعية (الرخيت)، (شكل ١٢).

شكل (١١) تفصيل من مسند القدمين الخاص بالملك توت عنخ آمون. كرسي العرش. الأسرة الثامنة عشر. الدولة الحديثة. المتحف المصري بالقاهرة.
After: http://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=15757



شكل (١٢) طائر الرخيت يمثل الرعية. تفصيل من مقبرة (كار نيف) بالأقصر. مصر.
After: https://www.etltravel.com/kheruef-luxor/kheruef-tomb-luxor

وقد صُورت الرعية على عددٍ كبير من بلاطات القيشاني، والتي قد عثر عليها في معبد رمسيس الثالث بمدينة هابو. ويعتقد أن هذه البلاطات قد زينت أرضيات قصر الملك أو ربما المنصة التي ستستقبل رعية الملك. ودلالة هذه التمثيلات الرمزية أن الملك في سيطرة تامة، وأن الرعية (الرخيت) كانوا خاضعين وتابعين له. ويمكن أيضاً رؤية موضوع السيطرة والهمنة في جميع أنحاء معابد الدولة الحديثة، حيث نجد على الحائط الغربي أحد النقوش (شكل ١٣) بقاعة الأعمدة الثانية في المعبد الجنائزي للملك سيتي الأول (أبيدوس)، وهي "تصور الملك في أحد المشاهد راكعاً على قدمه أثناء تتويجه من (آمون رع)، وقد أمسك في يده اليسرى طائر (الرخيت)، وهو تمثيلاً رمزياً على أن جموع الشعب في مصر تحت سيطرته" . وعادة ما يتم توجيه الطائر نحو الإله الذي يواجه الملك والذي بدوره يمنح الشارات الملكية إلى الملك، مكافأة له للحفاظ على الماعت.

[١] Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p. 49.

شكل (١٣) االرعية (الرخيت) في قبضة المللك سيتي الأول. تفصيل من معبد سيتي الأول. الأسرة التاسعة عشرة. الدولة الحديثة. أبيدوس. مصر. نقلاً عن:
https://www.meretsegerbooks.com/gallery/526/nefer-and-kahay

وخلال العصر الإغريقي الروماني، كان من الشائع تصوير الرعية (الرخيت) كجزء من الأفاريز المزينة لأجزاء مختلفة من جدران المعابد. وتحتوي هذه الأفاريز على عدد كبير من أشكال الرخيت، رافعين الأيدي في وضع العبادة، جالسين فوق علامة (نب)، على غرار ما تم ذكره سابقاً. ومع ذلك، فإن ظهور الطيور هو الأكثر لفتًا للانتباه، وغالبًا ما يكون من الصعب معرفة ما إذا كانوا يمثلون الرعية (الرخيت). وعادة ما تكون الطيور شديدة البدانة في مظهرها، ومبالغ في زخرفتها، وغالباً ما يفتقد القمة المميزة لطائر (أبو طيط ذو العرف). ومن الواضح أن "الفنانين في تلك الفترة كانوا يحاولون تكرار نماذج من الدولة الحديثة، ولكن بأسلوبهم الخاص. ومع ظهور المسيحية أغلقت المعابد المصرية وتم تشويه صور الآلهة والملوك. على الرغم من غرابة، صور الرعية (الرخيت) الكاملة، مع ظهور الطائر بأيدٍ بشرية، ويبدو أنها نجت من الضرر المتعمد الذي لحق بالعديد من النقوش، على الرغم من حقيقة أنها كانت تتعارض مع الأيديولوجية المسيحية" [١].

ثالثاً: الصياغات التشكيلية لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم:

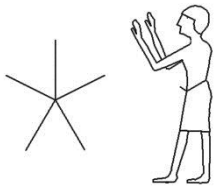
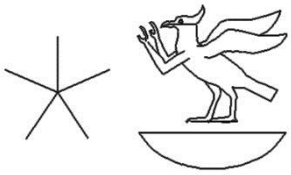
لقد صَوَّر الفنان المصري القديم طائر الرخيت في أغلب أوضاعه وأجنحته مفرودة، ولكنها مكبلة، ولا تمكنه من الطيران، فتارة كانت تمثيلاً رمزياً للأسرى الأجانب أو الشعوب الخاضعة؛ ربما بسبب جناحيه المقيدة وراء ظهره، والتي تتشابه تقريباً مع تصوير الأسرى المقيدة ذراعيها ومعلقة خلف ظهرها. وتارة أخرى تمثيلاً رمزياً للرعية تحت حكم الملك؛ وهذا بسبب عادات طائر أبو طيط الغريبة، حيث يقوم برفع جناحيه عالياً من أجل تحقيق التوازن، ولكنها في نفس الوقت تمنعه من الطيران بسبب ضعفها. وبالنظر إلى النقوش المختلفة التي صُورَ فيها طائر الرخيت كرمزٍ يمثل الرعية، نجد أنها قد مُثِّلت في ثلاثة أوضاع رمزت بدورها إلى معانٍ مختلفة، وهي:

١. رمزية الرعية (الرخيت) في وضع التعبد والمديح.
٢. رمزية الرعية (الرخيت) في وضع الخضوع وإعلان البيعة للملك.
٣. رمزية الرعية (الرخيت) في وضع التهليل المصاحب بالرقص.

[١] Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p.49.

- **الوضع الأول: الرعية في وضع التعبد والمديح:**

يُعد وضع التعبد والمديح من أكثر الأوضاع التى صُورت فيها الرعية، حيث يبدو الإرتباط الواضح بين الشكل رقم (١٤) بمعنى "(يتعبد) أو (يمدح)" ، وبين الرخيت في الشكل رقم (١٥)، سواء كان ذلك في النقوش، أو الكتابات الهيروغليفية، كصيغة رمزية للتعبير عن مديح أو تعبد الرعية (الرخيت) للملك أو للإله. وقد صُورت الرعية في العديد من المشاهد ممثلة في وضع رمزي، يمتلك العديد من الصيغ التشكيلية المختلفة، إمّا بشكل يجمع بين الهيئة البشرية وطائر الرخيت، أو في شكل طيور الرخيت مكبلة الأجنحة إلى الخلف، مُزوّدة بأذرع بشرية مرفوعة لأعلى، وهي الصيغة الأكثر شيوعاً، وفى الحالتين تظهر الرخيت فوق سلة ترمز إلى علامة (نب)، أو بدونها، وأمامها نجمة (دوا)، (شكل ١٦)، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

		
شكل (١٤)	**شكل (١٥)**	**شكل (١٦)**

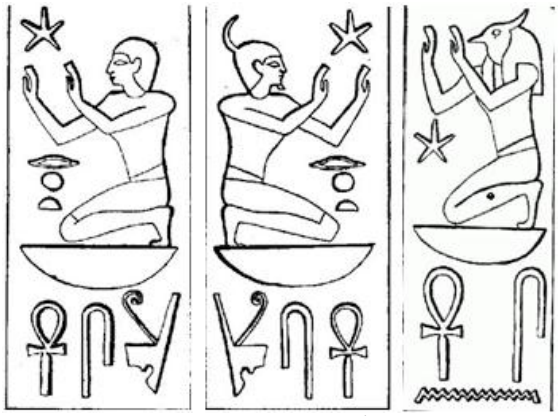
١- منظر مُصوَّر على أربع قطع حجرية كانت أجزاء من أعمدة الفناء الأمامي العلوي من المعبد الجنائزي للملكة حتشبسوت بالدير البحري، ويقع في الطابق الثالث. وهو يصور "شكلاً لركوع الرعية، ومكون من جسد بشرى ورأس طائر أبو طيط ذو العرف" ، (شكل ١٧). وهذا المنظر يُعد البدّايات الأولي لظهور الأعمدة المزينة بشكل الرعية (الرخيت) في وضع التعبد.

شكل (١٧) الرعية على عمود من المعبد الجنائزي لحتشبسوت بالدير البحري.
After: K. Griffn (2007): Op. Cit., p.69, fig.2.

[١] Adolf Erman & Hermann Grapow: Op. Cit., p.٤٢٨.

[٢] Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p.47.

٢- صُورت الرعية في وضع التعبد على أعمدة من الفناء الأمامي لمعبد رمسيس الثاني بأبيدوس، ويُلاحظ هنا طريقة تصوير الرعية (الرخيت) التي جمع فيها الفنان بين الهيئة البشرية وهيئة طائر أبو طيط ذو العرف. حيث جاءت بثلاثة صيغ؛ "الصيغة الأولي منها لإنسانٍ برأس طائر أبو طيط وريشته المميزة، راكعاً فوق علامة (نب)، رافعاً يديه في وضع التعبد، وأمامه نجمة (دوا)، والصيغة الثانية لإنسان راكع له لحية قصيرة وخلف رأسه ريشة الطائر المميزة، والصيغة الثالثة لإنسانٍ كامل" ، مع كتابات هيروغليفية أمام الشكل الذي يمثل الرخيت، (شكل ١٨). وتعد هذه الصيغ من الوضعيات الفريدة من نوعها في هذا المعبد.



شكل (١٨) أشكال الرخيت من معبد ابيدوس.
After: Abd el Hamid Zayed (1962): Op. Cit., P.115-116, Figs.1, 3-٤.

٣- ومن أكثر الأمثلة إثارة للاهتمام في رمزية تمثيل الرعية توجد على "البوابة الشرقية الكبيرة بالمعبد الجنائزي لرمسيس الثالث بمدينة هابو. ففي أعلى الجدران الخارجية لبوابة المدخل (مجدل)، توجد العديد من صور الأشكال البشرية الراكعة، وقد جاءت في صياغة خيالية مركبة من إنسان رافعاً يده متعبداً لخرطوش الملك، وخلف رأسه ريشة الطائر المميزة وجناحين خلف ظهره وأمامه النجمة الخماسية (دوا)" (شكل ١٩) كما هو الحال في[٢]الأمثلة السابقة. وما يثير الفضول حول هذه الصور هو أنها تصور الملك رمسيس الثالث وهو يرتدي الملابس الملكية، وكأنه واحداً من الرعية.

شكل (١٩) تفصيل من بوابة (مجدل) في معبد رمسيس الثالث، مدينة هابو، والتي تظهر الملك وكأنه واحداً من الرعية (الرخيت).
After: Cindy Lee Ausec (2010): Op. Cit., P. 142, Fig. 4.37

٤- وصورت الرعية أيضاً على عددٍ كبير من بلاطات القيشاني في قصر معبد الملك رمسيس الثالث بمدينة هابو. حيث "عُثر على كتلة من الفيانس (شكل ٢٠) مصوَّر عليها اثنان من طيور الرخيت فوق

[١] Abd el Hamid Zayed (1962): Miscellaneous Notes, I, Some Variations of Rxyt Symbol, II, Annales du Service des Antiquités de l'Égypte 57, p.115-116.

[٢] Cindy Lee Ausec (2010): Gods Who Hear Prayers Popular Piety or Kingship in Three Theban Monuments of New Kingdom, Doctoral dissertation, UC Berkeley, p.67.

سلتين، رمز علامة (نب)، وهما مكبلا الأجنحة رافعا الأذرع إلى أعلى، وأمامهما علامة (دوا) في وضع تعبدي" . وهو نفس الوضع الذي صُورت عليه كتلة من المتحف المفتوح بمعبد أمون بالكرنك، (شكل ٢١).

شكل (٢٠) تمثيل الرعية على كتلة من الفاينس من قصر معبد الملك رمسيس الثالث بمدينه هابو.
After: Patrick Houlihan: Op. Cit., p. 94, fig. 134.

شكل (٢١) تمثيل الرعية على كتلة من المتحف المفتوح بمعبد أمون بالكرنك.
After: Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p. 50.

٥- وفى أحد الأمثلة الهامة، صُورت الرعية (الرخيت) في وضع التعبد على قاعدة تمثال الملك نخت انبو الثاني" ، والتمثيل الرمزي لهذا المنظر يعنى: تتعبد (تمدح) كل الرعية (شكل ٢٢).

شكل (٢٢) تمثيل الرعية على قاعدة تمثال للملك نختانبو الثانى.
After: Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p. 50.

٦- هناك أيضاً بعض الأمثلة المُصوُرة على "الأعمدة المحيطة بالفناء الأول لمعبد الأقصر تصور الرعية بنفس الوضع السابق أمام خرطوش الملك رمسيس الثاني" (شكل ٢٣). والتمثيل الرمزي لهذا[٣] المشهد يعنى: يتعبد (يمدح) كل الرعية الملك رمسيس الثاني.

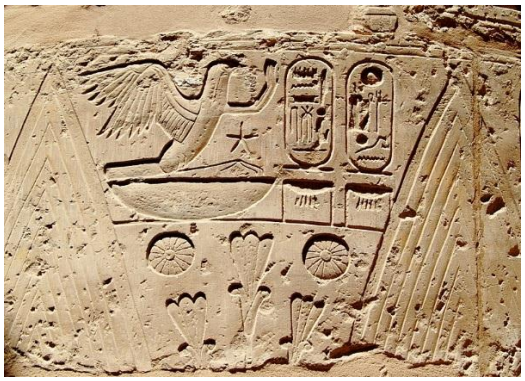
٧- وهناك أمثلة أخري توجد على الأعمدة المحيطة بفناء الأعمدة بمعبد الكرنك تكاد تتطابق مع المناظر المُصوُرة

[١] Patrick Houlihan: Op. Cit., p.94.

[٢] Kenneth Griffin (2006): Op. Cit., p.48.

[٣] Byron E. Shafer (2005): Temples of Ancient Egypt, American University in Cairo Press, fig. 68.

على "الأعمدة المحيطة بالفناء الأول لمعبد الأقصر، وهي تُصوِّر الرعية على هيئة طائر أبو طيط ذو العرف، تقف على سلال ترمز لعلامة (نب)، وهي مكبلة الأجنحة، ومزودة بأذرع بشرية مرفوعة لأعلى، متعبدة لخرطوش الملك رمسيس الثاني" (شكل ٢٤). والتمثيل الرمزي لهذا[١] المشهد يعنى: يتعبد (يمدح) كل الشعب الملك رمسيس الثانى.



شكل (٢٣) تمثيل الرعية على أحد الأعمدة من الفناء الأول بمعبد الأقصر.
After: Byron Shafer (2005): Temples of Ancient Egypt, Op. Cit., fig. 68.

شكل (٢٤) تمثيل الرعية من فناء الأعمدة بمعبد الكرنك.
After: Réné Schwaller de Lubicz (1999): The Temples of Karnak, Op. Cit., plates. 65-66.

- **الوضع الثاني: الرعية في وضع (الخضوع وإعلان البيعة للملك):**

فى هذا الوضع يجدر الاشارة إلى أهمية "العُثور على كتلة أخرى تُشبه إلى حد كبير كتلة الفيانس السابقة الذكر، فى قصر معبد الملك رمسيس الثالث في مدينة هابو"[٢] وتشبه أيضاً الكتلة الموجودة بالمتحف المفتوح بمعبد أمون بالكرنك، والحقيقة أن هذه الكتلة تلفت الإنتباه من حيث إختلاف المعنى الذى ترمز إليه الصورة بظهور إختلاف بسيط فيها، حيث نُلاحظ فى هذه الكتلة أنه تم أيضاً تصوير إثنين من طيور الرخيت مكبلي الأجنحة رافعي الأذرع لأعلى، بينما أكف الأيدى إلى الخارج فوق علامة (نب)، وهو نفس الوضع المُصوَّر على الكتلتين السابقتين، ولكن فى هذه الكتلة بدون ظهور النجمة الخماسية (دوا)، (شكل ٢٥). إن محاولة التفسير والوصول إلى التمثيل الرمزي المقصود بتصوير الرعية في وضع الخضوع وإعلان البيعة (شكل ٢٦) يحتاج إلى شيء من التدقيق، حيث أنه بالنظر إلى معاني رموز اللغة المصرية القديمة نجد أن هناك العديد من الرموز التي تمثل نفس معنى (العبادة والتمجيد)؛ حيث رفع الأيدي لأعلى وأكف الأيدي إلى الخارج (شكل ٢٧)، والتي تمثل أيضاً معاني تصلح أن تستخدم في تفسير هذا المشهد، ومنها على سبيل المثال: كلمة "(ياو) بمعنى (تعبد)، (تمجيد)، و(ثناء). وكلمة "(تر) بمعنى (يتعبد)، و(يُبجِّل). وكلمة (سواش) بمعنى (يُمجد)، (يتوسل)، (يُبجل)، و(إبداء الموافقة). وكلمة (واسد) بمعنى (يُحيّى)، (ينحني)، (يخضع)، و(يُبدى الموافقة)" [٣].

---

[١] Réné Schwaller de Lubicz (1999): The Temples of Karnak, Thames and Hudson, London, pl. 65-66.

[٢] William C. Hayes (1937): Glazed Tiles from a Palace of Ramesses II at Kantir, Metropolitan Museum of Art, New York, P. 32, Fig. 9.

[٣] سامح مقار (٢٠٠٧): المعجم الوجيز (هيروغليفى – عربى) الخط الهيروغليفى فى الدولة الوسطى، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٥٦.

ومن ثم فإن التفسير الاقرب لهذا الوضع هو كلمة (سواش) وهى تحمل كل المعانى السابقة، بالإضافة إلى معنى الخضوع والإستسلام وإبداء الموافقة والذى يعطى معنى البيعة للملك فى عيد التتويج وتجديد الموافقة على البيعة له فى عيد سد، كما ظهرت فى بعض الكتابات المرتبطة بكلمة رخيت. ويكون المعنى المقصود من المعانى المختلفة للكلمة حسب المغزى من تصوير الرعية فى هذا العيد أو تلك المناسبة.

شكل (٢٥) الرعية على كتلة من الفاينس من قصر معبد الملك رمسيس الثالث بمدينة هابو. الأسرة العشرون، الدولة الحديثة. حالياً متحف بوسطن للفنون الجميلة.
After: https://www.mfa.org/collections/object/tile-fragment-with-lapwings-131799

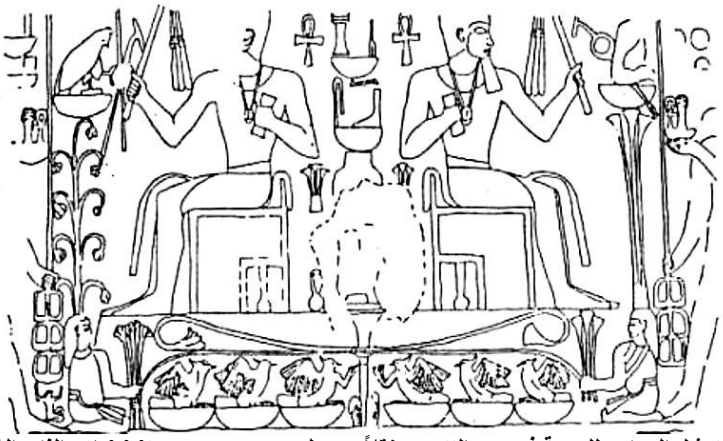
شكل (٢٦)
الرخيت في وضعية الخضوع واعلان البيعة.
حيث رفع الأيدي لأعلى، والأكف إلى الخارج.

شكل (٢٧)
صورة (العبادة والتمجيد) في اللغة الهيروغليفية.
حيث رفع الأيدي لأعلى، والأكف إلى الخارج.

وتعد المشاهد التي صورت فيها الرعية في وضع (الخضوع وإعلان البيعة)، مشاهد خاصة بالأعياد والمناسبات، مثل: عيد تتويج الملك، عيد سد، والاحتفال باستقبال زعماء الدول الأجنبية، وهى مناسبات غالباً ما يكون الهدف منها أن يُعلن فيها عامة الشعب الولاء والخضوع والاستسلام للملك؛ إمّا في شكل إعلان الرعية البيعة لمليكهم في عيد تتويج الملك، أو تجديد البيعة له في عيد سد، أو إظهار الولاء والخضوع له في مناسبة استقبال الوفود الأجنبية التابعة للنفوذ المصري، مما يُشير إلى إحكام الملك سيطرته على شعبة في الداخل وعلى الدول الأجنبية التابعة للنفوذ المصري في الخارج. وبالرجوع إلى الكتلة الثانية من قصر رمسيس الثالث بمدينة هابو (شكل ٢٥)، فالمشهد المُصوَّر عليها يمثل رمزياً بأنه: تخضع (تهلل) كل الرعية، وبطبيعة الحال الخضوع أو التهليل هنا مُوجّه للملك رمسيس الثالث صاحب القصر. هذا وقد ظهرت الرعية في وضعية (الخضوع وإعلان البيعة) في عدة مشاهد، نذكر منها ما يلي:

– عيد تتويج الملك:

في الشكل (٢٨) تصويراً لمشهد عيد تتويج أحد الملوك، الذي لم يظهر اسمه، حيث أن المشهد غير كامل، وينقسم إلى قسمين: القسم الأيمن يصور الملك جالساً على عرشٍ ذي مسند قصير للظهر، ويتقلد شارات التتويج، وواضح أن هذا الجزء خاص بمراسم الوجه القبلي، حيث صُوِّر رمز الإقليم، وهو يحمل نبات اللوتس رمز الوجه القبلي. وما يعنينا في هذا المشهد التمثيل الرمزي لوضع (الرعية) التي تحضر عيد تتويج الملك، حيث صُوِّرت على شكل مجموعتين متقابلتين من طيور (الرخيت)، المجموعة اليمنى تصُوِّر الرعية من سكان الوجه القبلي، والمجموعة اليسرى تصُوِّر الرعية من سكان الوجه البحري، وكل مجموعة مكوّنة من ثلاثة طيور مُصوَّرة فوق علامة (نب). ويُلاحظ أن الطائر الأول يظهر بالشكل الخرافي المعتاد مكبل الأجنحة، بذراعين بشريتين مرفوعتان إلى أعلى، والكفين إلى الخارج في وضع يحمل معاني التحية، والتبجيل وإعلان الخضوع والولاء والاستسلام للملك. في حين صُوِّر الطائران الآخران من خلفه مكبلي الأجنحة فقط دون ظهور الأذرع البشرية. وقد تُشير الطريقة التي تم تصوير الرعية (الرخيت) بها هنا في وضع الخضوع والاستسلام إلى الهدف المطلوب من وراء حضورهم لهذا العيد، وهو إعلان الشعب الخضوع والاستسلام والولاء التام والبيعة للملك الجديد. وربما يُشير تصوير الطائر الأول بهيئة مختلفة عن باقي طيور الرخيت من خلفه، كما لو كان هو مُمثلاً عمن وراءه من عامة الشعب الذي يُعلن – نيابةً عنهم – بيعتهم وولاءهم وخضوعهم للملك. ويمكن تفسير المشهد رمزياً بأن (كل الرعية تبايع الملك).



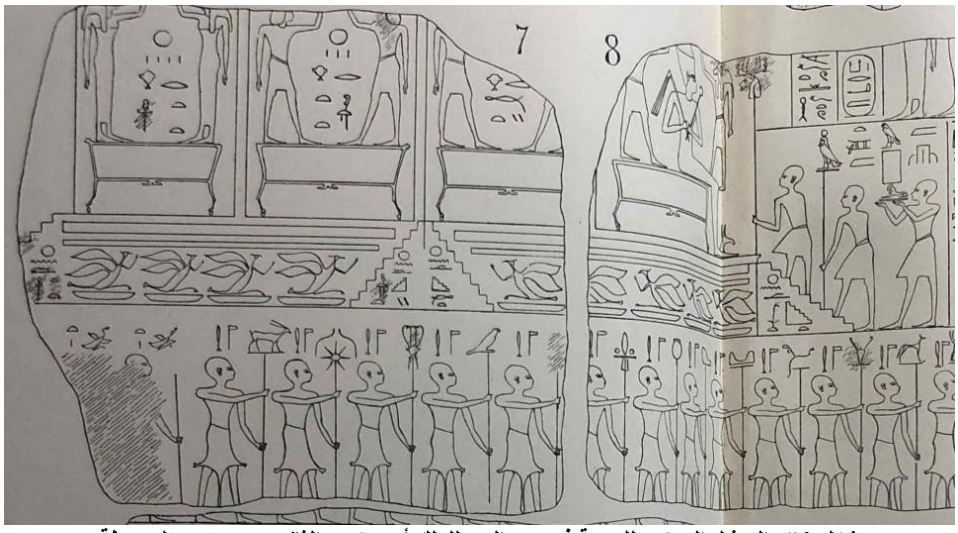
(شكل ٢٨) التمثيل الرمزي للرعية في عيد التتويج. نقلاً عن: لؤي محمود سعيد (١٩٩٩): الفكر الشعبي الديني في مصر القديمة، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة. (شكل ٧).

– عيد سد:

ظهرت الرعية في وضع (الخضوع وإعلان البيعة)، في "جزء من منظر غير كامل من احتفال الملك (أوسركون) الثاني بعيد سد في تل بسطة" ، (شكل ٢٩). وقد رُمز إلى حضور الرعية لهذا العيد بمجموعة غير كاملة من طيور الرخيت المُصوَّرة أسفل العرش فوق علامة (نب). وقد صُوِّرت الطيور بنفس الشكل الشائع، مكبلة الأجنحة وذات أذرع بشرية مرفوعة إلى أعلى والكفين إلى الخارج في وضع الخضوع والاستسلام. وبالربط ما بين طريقة التصوير هذه وبين الأهداف الأساسية من الاحتفال بعيد سد وهي "التجديد والولاء، سواء تجديد الطاقة

[١] Edouard Naville (1892): The festival-hall of Osorkon II in the great temple of Bubastis (1887-1889), Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., London, Pl. II, no. 7-8, p. 46-47.

الجسدية والقوة الروحية والسحرية للملك" من جهة، وتجديد الرعية البيعة للملك من جهة أخرى، إلى جانب إعلان الولاء له في (عيد سد) الذي يُعد الاحتفال به مناسبة هامة للتعبير عن (الولاء).



(شكل ٢٩) التمثيل الرمزي للرعية في عيد السد للملك أوسركون الثاني من معبده بتل بسطة.
After: Edouard Naville, Op. Cit., Pl. II, no. 7-8, p. 46-47.

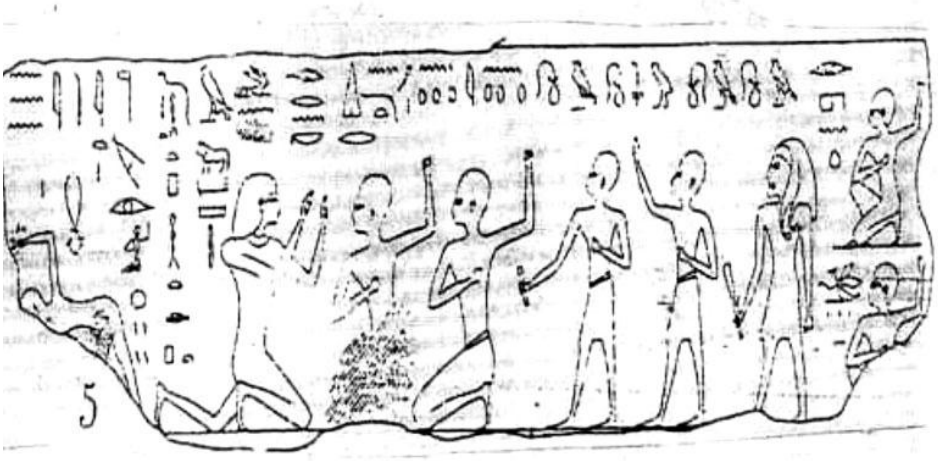
– الاحتفالات المصاحبة لاستقبال الوفود الأجنبية:

يُعد الاحتفال الخاص باستقبال زعماء الدول الأجنبية التابعة للنفوذ المصري من الاحتفالات الهامة التي يحرص الملوك على حضور الرعية لها؛ للتأكيد على قوة وسطوة وهيبة الملك في نفوس الرعية من جهة، وقوة وسطوة وهيبة الملك في نفوس الدول التابعة لمصر من جهة أخرى. ففي أحد المشاهد المُصوَّرة على قاعة الاحتفالات الكبرى بمعبد الملك (أوسركون) الثاني في تل بسطة من عصر الأسرة الثانية والعشرين، وهو يصور مناسبة استقبال الملك لزعيم إحدى الدول الأجنبية الخاضعة للنفوذ المصري، والتي يُفترض – نتيجة صعوبة قراءة النص المصاحب – أنه كان زعيماً لمنطقة "(الواو أو الواوات)" . وقد صُوِّر بالمنظر الراقصون يؤدّون رقصاتهم أمام الضيف. وما يعنينا هنا تصوير الرخيت، حيث صُوِّرت في وضع الخضوع للملك، وهو نفس الوضع الذي صُوِّر فيه زعيم الدولة الأجنبية وبطبيعة الحال فإن تصوير الأخير في وضع الخضوع للملك يرمز إلى خضوع كل شعب الواوات للملك بالتبعية (شكل ٣٠). ونفترض أن الهدف من المشهد هنا هو الإشارة إلى أن الشعب المصري وأحد الشعوب الأجنبية، والمُمثلة هنا في شعب الواوات تخضع للمك. وعليه يمكن تُفسير هذا المنظر رمزياً بأن: يخضع لك كل شعب الواوات وكل الشعب المصري. كما يوجد مشهداً آخر يعطينا نفس المعنى المقصود بالتمثيل الرمزي، وهو على أحد جدران معبد الكرنك حيث يصُوِّر الملك تحتمس الثالث وأمامه مجموعة من الزعماء الأجانب، وتظهر

[١] احمد محمد عيسى (٢٠٠٥): حول الطورين الأوزيري والحوري في حب سد، دراسات في الحضارة المصرية القديمة، تكريماً للأستاذ الدكتور علي رضوان، ج٣، القاهرة، ص١٨.

[٢] إقليم (الواوات) هي المنطقة الواقعة بين الشلالين الأول والثاني فى أسوان، وخلال عصر الأسرة الثانية كانت هناك محاولات عده عشر استطاع ملوك تلك الفترة تجميع العشائر المختلفة القاطنة في المنطقة تحت اسم مُوحّد وهو الواوات. نقلاً عن: سليم حسن (٢٠١٢): موسوعة مصر القديمة (الجزء العاشر)، تاريخ السودان المقارن إلى أوائل عهد (بيعنخى)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص١٠، ١٤.

أمامه معبودة – قد تكون المعبودة (حتحور) – وهي تمسك بيدها مائة وخمسة عشر حلقة بها أسماء مائة وخمسة عشر زعيماً أجنبياً، وفى اليد الأخرى تمسك بالرخيت وتقدمهم للملك" .[١]



(شكل ٣٠) تمثيل الرعية في حفل استقبال زعيم احدى الدول الأجنبية التابعة للنفوذ المصري.
After: Edouard Naville, Op. Cit., pl. 15, no. 5.

وقد استمر تصوير (الرخيت) في هذا الوضع على جدران العديد من المعابد حتى العصرين اليوناني الرومانى، منها على سبيل المثال: منظر (الرخيت) من معبد دير (الحجّار) بالواحة الداخلة (شكل ٣١). وإن كان جريفين (Griffen) يعتقد "أن هذا الوضع هو وضع (تعبد)، غير أن عدم ظهور نجمة (دوا) المصاحبة لوضع التعبد يجعل الأقرب للصحة أن المقصود هنا هو وضع الخضوع وإعلان البيعة للملك" .[٢]

(شكل ٣١) الرعية من معبد دير الحجّار بالواحة الداخلة.
After: K. Griffen: Images of Rekhyt from Ancient Egypt, Op. Cit., p. 49.

[١] Jean Capart & Marcelle Werbrouck (1926): Thebes: The Glory of a Great Past, George Allen & Unwin Ltd, London, p.46, fig.26.

[٢] Kenneth Griffin: Images of Rekhyt from Ancient Egypt, Op. Cit., p.49.

- **الوضع الثالث: الرعية (الرخيت) في وضع التهليل المصاحب بالرقص:**

لقد عُرِفَ "وضع (التهليل) أو (هنو hnw) منذ عصر الدولة القديمة – على أقل تقدير – في معبد الشمس الخاص بالملك (نى وسر رع)، وانتشر هذا الوضع بعد ذلك كحركة تعبدية وطقسية في المواكب الجنائزية، وعند الدفن وتقديم القرابين في مقابر الأفراد" . وتستخدم هذه الحركة . أيضاً .[١] "للتعبير عن تعظيم المعبود أو الملك، ولم يقتصر تصوير هذه الوضعية على الأفراد فقط بل ظهر الملك وهو يؤدى هذه الحركة منذ عصر الأسرة التاسعة عشرة كحركة تعبدية للمعبود" ، كما ظهر وضع (التهليل) كوضع[٢] تعبدي في مناظر العبادة، وفى مراسم تتويج الملك. وكلمة "(هنو) تعنى (يهلل)، و(تهليل)، ولها رمز يعبر عن الحركة الجسدية" (شكل ٣٢)، حيث يصُوِّر أحد الذراعين منثنياً على الصدر والآخر مرفوعاً إلى أعلى؛ فوضع اليد على الصدر يعبر عن الاحترام والتبجيل، بينما رفع اليد إلى أعلى يشير إلى الفرح والتهليل. خاصةً وأن الرقص في مصر القديمة قد ارتبط بالعديد من المناسبات، منها مشاهد تقديم الهدايا والجزية للملك، والذي تطغى عليه حركات التهليل والفرح، بالإضافة إلى حركات الرقص الإيقاعي (الأكروباتى).

شكل (٣٢) رمزية وضع التهليل (هنو) في الكتابة المصرية القديمة.

وقد ظهرت الرعية (الرخيت) وهي تقوم بطقسة (هنو) في "مشهد مُصوَّر على عتب بابٍ من معبد الوادي الخاص بهرم الملك أمنمحات الأول في (اللشت)، والنقش يصُوِّر مشهد تتويج الملك في عيد سد"[٤] حيث تم تتويج الملك مرتين، مرة بالتاج الأحمر ومرة أخرى بالتاج الأبيض. وما يعنينا في هذا المنظر التمثيل الرمزي لوضع الرعية في العيد، حيث صُوِّرت على شكل مجموعة من طيور (الرخيت) أسفل عرش الملك في وضع (التهليل المصاحب بالرقص)، وقد ضمت اليد اليسرى على الصدر تعبيراً عن الاحترام والتبجيل، ورفعت اليد اليمنى إلى أعلى تعبيراً عن الفرح والتهليل (شكل ٣٣). ويمكن تفسير التمثيل الرمزي للمشهد كالتالي: القيام بطقسة (هنو) بواسطة الرعية للملك (أمنمحات الأول).

وعلى نحو آخر تظهر الرعية في نفس الوضعية على أفاريز بعض المعابد، خاصة في بيوت الولادة ("الماميزى") في العصور المتأخرة والبطلمية، مثل الإفريز السفلى للجدار الخارجي الجنوبي لبيت الولادة للإلهة (حتحور) في معبد دندرة (شكل ٣٤). وقد صُوِّرت الرعية على شكل مجموعة من طيور (الرخيت) أسفل مشاهداً يصور ولادة المعبود حورس وإرضاعه، حيث ضمت اليد اليسرى على الصدر تعبيراً عن الاحترام والتبجيل للإله (حورس)، ورفعت اليد اليمنى إلى أعلى تعبيراً عن الفرح والتهليل بقدوم مولده.

---

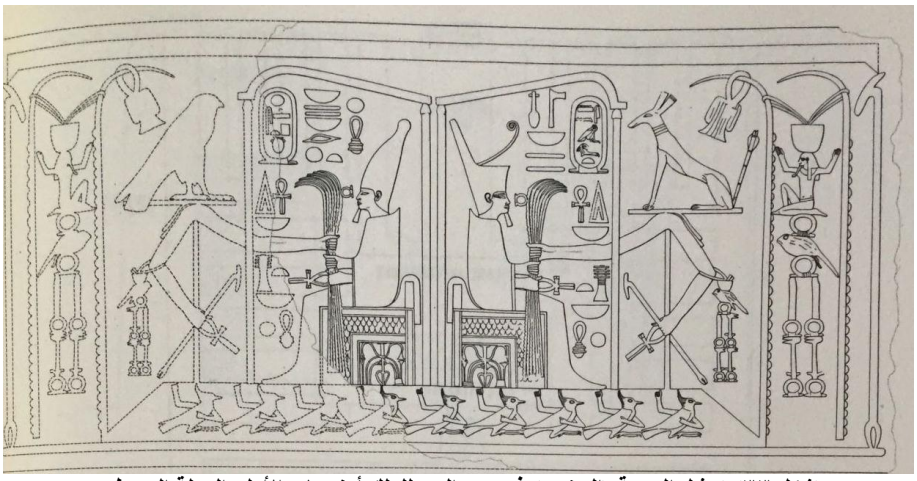
[١] Brigitte Dominicus (1994): Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, SAGA 10, Heidelberg, p. 61.

[٢] Richard Wilkinson (1994): Symbol and Magic in Egyptian Arts, Op. Cit., p. ٢٠٥.

[٣] Adolf Erman & Hermann Grapow: Op. Cit., p. ٤٩٣.

[٤] Dieter Arnold (1997): Royal Cult Complexes of the Old and Middle Kingdoms, Temples of Ancient Egypt, Edited: Byron E. Shafer, First edition, I.B. Tauris Publishers, London, p.77.

[٥] ماميزى (Mamisi): تعنى بالقبطية (مكان الولادة)، وهي الأبنية الملحقة بالمعابد في العصور المتأخرة (العصر البطلمي والروماني)، مثل معبد دندرة، معبد فيلة، ومعبد ادفو. كانت تؤدى فيها طقوس الولادة المقدسة. وعلى جدرانها الداخلية نقشت قصة الزواج المقدس والولادة، وعلى الجدران الخارجية رسومات تمثل الفرحة والبهجة. نقلاً عن: https://en.wikipedia.org/wiki/Mammisi



(شكل ٣٣) تمثيل الرعية (الرخيت) في عيد السد للملك أمنمحات الأول. الدولة الوسطى. الأسرة الثانية عشر. المتحف المصري بالقاهرة.
After: Dieter Arnold (1997): Op. Cit., p. 77, fig. 33.

(شكل ٣٤) تمثيل الرعية (الرخيت) في وضعية (هنو). تفصيل لجزء من الإفريز السفلي للجدار الخارجي الجنوبي من بيت الولادة (الماميزى) للالهة حتحور. معبد دندرة. الأقصر. مصر
After: http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/institutions/mammisi.htm

رابعاً: النتائج والتوصيات:

- **ومما سبق توصل الباحث إلى عدة نتائج هي:**

١- أن الرمز هو اللغز ذو الدلالة، يدلل به الإنسان على شيء أو معني معين أو مطلق، وهو وسيلة لإخصاب القيم التخيلية الإنسانية بقيم ومقومات جمالية، وترسيخ القيم الثقافية الأصيلة لارتباطه بالتراث الثقافي والأيديولوجي للمجتمعات.

٢- أن التمثيل الرمزي وسيلة للارتقاء الشكلي بما يتناسب وقيمة المضمون الفني كمجال خصب للاستثمار الجمالي للأفكار، ولإثراء القيم الإبداعية الإنسانية في كافة الاتجاهات.

٣- أن التمثيل الرمزي دلالة على قدرة الفنان المصري القديم لتجاوز الواقع، وتجريد الأفكار في صيغ وأشكال تعبيرية تتخطى حدود الواقع.

٤- أن الكلمة في اللغة المصرية القديمة قرينة الصورة، حيث مثلت الأخيرة أولى خطوات الكتابة والتي استخدمت الرموز المحيطة، أي استخدام الصور لتمثيل الكلمات، وللإشارة إلى صوت الكلمة لهذا الكائن، وأيضاً استخدام الرسوم لتمثيل كائن.

٥- أن الفنان المصري القديم برع في استخدام ما يعرف في اللغة المصرية القديمة بطائر (الرخيت) كرمز لتمثيل الرعية، وهو أحد الطيور الوافدة التي تأتي إلى مصر في فصل الشتاء، ويُعرف باسم (أبو طيط ذو العرف)، وكان رمزاً لجماعة بشرية ارتبط بها ارتباطاً وثيقاً.

٦- أن التمثيل الرمزي للرعية (الرخيت) استمر منذ عصر ما قبل الأسرات حتى العصر اليوناني – الروماني. فكانت (الرخيت) في فترة ما قبل الأسرات رمزاً لأعداء مصر، وتمثيلاً لفكرة الهيمنة الملكية، وفى الدولة الوسطى كان تمثيلاً رمزياً لرعايا الملك المخلصين وعلي الملك واجب حمايتهم، وفى الدولة الحديثة كان لغزاً رمزياً لتمثيل الرعية بشكل مادي، وأحياناً أخرى بشكل ميتافيزيقي، أو رمزاً لخضوع الرعية للملك، أو يمثلون الطبقة الدنيا من المجتمع.

٧- أن العنصر الأكثر أهمية في لغز الرعية جاء في تمثيل طائر (الرخيت) نفسه جالساً فوق علامة هيروغليفية تسمى (نب) على شكل (السلة)، في هيئة النصف الأسفل للدائرة، بمعنى (الكل). وعنصر آخر على شكل نجمة خماسية (داو) بمعنى (يطرى أو يعبد)، وعادة ما يتم وضعها أمام وجه الرخيت.

٨- أن أوضاع التمثيل الرمزي للرعية جاءت في ثلاثة أوضاع، رمزت بدورها إلى معانٍ مختلفة، وهي: الرعية (الرخيت) في وضع التعبد والمديح. والرعية (الرخيت) في وضع الخضوع وإعلان البيعة للملك. والرعية (الرخيت) في وضع التهليل المصاحب بالرقص.

٩- أن الصياغات التشكيلية للرعية (الرخيت) جاءت متنوعة، حيث مزج الفنان بين الهيئة البشرية وهيئة طائر أبو طيط ذو العرف، وقد جاءت بثلاثة صياغات؛ الصياغة الأولي لإنسانٍ برأس طائر أبو طيط وريشته المميزة، راكعاً فوق علامة (نب)، رافعاً يديه في وضع التعبد، وأمامه نجمة (دوا). والصياغة الثانية لإنسان راكع له لحية قصيرة وخلف رأسه ريشة الطائر المميزة. والصياغة الثالثة لإنسانٍ كامل مع كتابات هيروغليفية أمام الشكل الذي يمثل الرخيت، وقد جاءت في شكل خيالي مركب من إنسان رافعاً يده متعبداً لخرطوش الملك، وخلف رأسه ريشة الطائر المميزة وجناحين خلف ظهره وأمامه النجمة الخماسية (دوا).

١٠- أن التمثيل الرمزي لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم بما يحتويه من مضامين فلسفية وفنية يعد منطلقاً يثري مجال الرؤية التثقيفية والإبداعية، ومدخلاً لتدريس الفن لطلاب التربية الفنية.

- **ومما سبق توصل الباحث لعدة توصيات هي:**

١- الاستفادة من نتائج البحث في تدعيم المقررات الدراسية النظرية والعملية لطلاب الفنون.

٢- عقد دراسات مقارنة بين التمثيل الرمزي للرعية والتمثيل الرمزي للمفردات المختلفة في الفن المصري القديم.

٣- تناول رمز الرعية في الفن المصري القديم كمنطلق يثري الإبداع في مجالات التعبير الفني المختلفة.

٤- التعمق في دراسة مفهوم التمثيل الرمزي في الحضارات المختلفة بما يمثله من محتوي فلسفي يثري الأبحاث الأكاديمية.

خامساً: مراجع البحث:

– المراجع العربية:

١. أحمد محمد عيسى (٢٠٠٥): حول الطورين الأوزيري والحوري في حب سد، دراسات في الحضارة المصرية القديمة، تكريماً للأستاذ الدكتور علي رضوان، ج٣، القاهرة.

٢. أرنست كاسيرر (١٩٦١): فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة: إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت.

٣. إيريك هورنونج (٢٠٠٢): فكرة في صورة، مقالات في الفكر المصري القديم، ترجمة حسن حسين شكري، مراجعة محمود ماهر طه، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٤. رمضان بسطاويسي (١٩٩٢): جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

٥. زكريا إبراهيم (١٩٨٨): فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة.

٦. سليم حسن (٢٠١٢): موسوعة مصر القديمة (الجزء الثاني)، في مدنية مصر وثقافتها في الدولة القديمة والعهد الإهناسي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.

٧. ـــــــــــــــ: موسوعة مصر القديمة (الجزء العاشر)، تاريخ السودان المقارن إلى أوائل عهد (بيعنخي)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.

٨. سامح مقار (٢٠٠٧): المعجم الوجيز (هيروغليفى – عربي) الخط الهيروغليفى في الدولة الوسطى، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

٩. عبد الناصر ياسين (٢٠٠٦): الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، طبعة أولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

١٠. عبد القادر فهيم الشيبانى (٢٠٠٨): معالم السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، ط١، سيدى بلعباس، الجزائر.

١١. لؤي محمود سعيد (١٩٩٩): الفكر الشعبي الديني في مصر القديمة، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

١٢. محسن عطية (١٩٩٦): الفن وعالم الرمز، دار المعارف، مصر.

١٣. محمد مجدى الجزيرى (٢٠٠٢): الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر.

١٤. محمود أحمد درويش (١٩٨٩): عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية في العصر العثماني، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، مصر.

١٥. معن زيادة وآخرون (١٩٨٨): الموسوعة الفلسفية العربية، الرمزية، ط١، م٢، معهد الإنماء العربي، بيروت.

١٦. نادية عبد المعطي أبو طالب (١٩٨٧): أهمية الرمز في الفن التشكيلي، بحث منشور، المجلد العاشر، العدد الرابع، دراسات وبحوث، جامعة حلوان، القاهرة.

– المراجع الأجنبية:

١٧. Abd el Hamid Zayed (1962): Miscellaneous Notes, I, Some Variations of Rxyt Symbol, II, Annales du Service des Antiquités de l'Égypte 57.

١٨. Alan Gardiner (1968): Ancient Egyptian Onomastica, Text (Vol. 1), Oxford University Press.

١٩. ———— (1979): Egyptian Grammar, 3rd edition, Oxford.

٢٠. Alessandra Nibbi (1987): The rxyt People as Permanent Foreigners in Ancient Egypt, Vol. 9, Discussion in Egyptology, Oxford.

٢١. ———— (2000): rxyt again, Vol. 46, Discussion in Egyptology, Oxford.

٢٢. Adolf Erman & Hermann Grapow (1971): Wörterbuch der Aegyptischen Sprache, Berlin.

٢٣. John Baines & Jaromir Malek (1980): Atlas of ancient Egypt, Phaidon, Oxford.

٢٤. Brigitte Dominicus (1994): Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, SAGA 10, Heidelberg.

٢٥. Beatrice Goff (1979): Symbols of Ancient Egypt in the Late Period, The Hague: Mouton Publishers, London.

٢٦. Byron E. Shafer (2005): Temples of Ancient Egypt, American University in Cairo Press.

٢٧. Claude Vandersleyen (1989): The Rekhyt and the Delta, The Archaeology, Geography and History of the Delta, ed. A. Nibbi, Oxford.

٢٨. Cindy Lee Ausec (2010): Gods Who Hear Prayers Popular Piety or Kingship in Three Theban Monuments of New Kingdom, Doctoral dissertation, UC Berkeley.

٢٩. Chicago University (1965): Symbol, The Encyclopaedia Britannica, Vol. 21, 4th edition, Chicago University Press, USA.

٣٠. Chicago University, Oriental Institute, Museum (2012): Between heaven and earth: Birds in ancient Egypt (p. 35), Rozenn Bailleul-LeSuer (Ed.), Oriental Institute of the University of Chicago.

٣١. Dieter Arnold (1997): Royal Cult Complexes of the Old and Middle Kingdoms, Temples of Ancient Egypt, Edited: Byron E. Shafer, First edition, I.B. Tauris Publishers, London.

٣٢. Edouard Naville (1892): The festival-hall of Osorkon II in the great temple of Bubastis (1887-1889), Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., London.

٣٣. Ian Shaw & Paul Nicholson (2008): Rekhyt Bird, in: The British Museum Dictionary of Ancient Egypt, British Museum Press.

٣٤. Jean Capart & Marcelle Werbrouck (1926): Thebes: The Glory of a Great Past, George Allen & Unwin Ltd, London.

٣٥. Kenneth Griffin (2006): Images of the Rekhyt from Ancient Egypt, In Ancient Egypt Magazine, Vol. 7, Nr. 2, Issue Nr. 38, Empire Publications, Manchester.

٣٦. Kenneth Griffin (2007): A Reinterpretation of the Use and Function of Rekhyt Rebus in The New Kingdom Temples, in M. Cannata (ed.), Current Research in Egyptology 2006, Oxford.

٣٧. Kevin A. Wilson (2005): The Campaign of Pharaoh Shosheng I Into Palestine, Forschungen zum Alten Testament 2, Reihe 9, Tübingen: Mohr Siebeck.

٣٨. Lanny Bell (1997): The New Kingdom 'Divine' Temple: The Example of Luxor, in Temples of Ancient Egypt, ed. Byron E Shafer, Cornell University Press, London.

٣٩. Manfred Lurker (1980):The Gods and Symbols of Ancient Egypt: An Illustrated Dictionary, Thames & Hudson, London.

٤٠. Patrick Houlihan (1988): The Birds of Ancient Egypt, American University in Cairo Press.

٤١. P. Lacau & H. Chevrier (1977): Une Chapelle d'Hatshepsout à Karnak, Le Service des Antiquitésde l'Égypte avec la collaboration de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, Le Caire.

٤٢. Richard Wilkinson (1994): Symbol and Magic in Egyptian Arts, Thames & Hudson, London.

٤٣. ——————— (2000): The Complete Temples of Ancient Egypt, Thames & Hudson, London.

٤٤. Raymond O. Faulkner (1991): A Concise Dictionary of Middle Egyptian, Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford.

٤٥. Rainer Hannig (2006): Großes Handwörterbuch Ägyptisch–Deutsch (2800–950 v. Chr.), Hannig Lexika V. 1, Marburger Edition, Philipp von Zabern.

٤٦. Réné Schwaller de Lubicz (1999): The Temples of Karnak, Thames and Hudson, London.

٤٧. William C. Hayes (1937): Glazed Tiles from a Palace of Ramesses II at Kantir, Metropolitan Museum of Art, New York.

- المراجع الإلكترونية:

٤٨. <https://en.wikipedia.org/wiki/Mammisi>

٤٩. <http://james.jlcarroll.net/egypt/kings.html>

٥٠. <https://hbw.com/ibc/species/northern-lapwing-vanellus-vanellus>

٥١. <https://meretsegerbooks.com/gallery/526/nefer-and-kahay>

٥٢. <https://osirisnet.net/monument/chaproug/e_chaproug.htm>

٥٣. <https://nilemagazine.com.au>

٥٤. http://<globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=15757>

٥٥. <https://etltravel.com/kheruef-luxor/kheruef-tomb-luxor>

٥٦. <https://meretsegerbooks.com/gallery/526/nefer-and-kahay>

٥٧. <https://mfa.org/collections/object/tile-fragment-with-lapwings-131799>

٥٨. <http://reshafim.org.il/ad/egypt/institutions/mammisi.htm>

ملخص البحث

التمثيل الرمزي اتجاه فني عرفه الفنان المصري منذ عصور ما قبل التاريخ والذي اهتدى به إلى رموز وعلامات اللغة المصرية القديمة. وهو يُعد وسيلة ناجحة للوصول إلى حلولٍ لأكثر المشكلات تعقيداً، وربما كان من هذه المشكلات التي استخدم المصريون القدماء التمثيل الرمزي في حلها هي تصوير الرعية من عامة الشعب في العديد من النقوش الجدارية، حيث أن النظر إلى الغالبية العظمى من هذه النقوش قد يشير للوهلة الأولى إلى أن الحضور فيها كان قاصراً على الملك، مُمثلي الآلهة، وكبار رجال الدولة – فقط – مع غياب تمثيل (الرعية)، ولكن بتدقيق النظر في هذه النقوش نلاحظ أن المصري القديم قد استخدم التمثيل الرمزي للتعبير عن الرعية، خاصة حال قيامهم بالمشاركة في الأعياد والمناسبات المختلفة في مصر القديمة. والرمز الذي استخدمه لذلك هو ما يُعرف في اللغة المصرية القديمة بطائر (الرخيت)، كرمزٍ لحضور الرعية. وبالنظر إلى النقوش المختلفة التي صُورَ فيها طائر الرخيت كرمزٍ يمثل الرعية، نجد أنها قد مُثِّلت في ثلاثة أوضاع، وهي:

٤. رمزية الرعية (الرخيت) في وضع التعبد والمديح.

٥. رمزية الرعية (الرخيت) في وضع الخضوع وإعلان البيعة للملك.

٦. رمزية الرعية (الرخيت) في وضع التهليل المصاحب بالرقص.

ومن هذا المنطلق اتجه البحث الحالي لدراسة التمثيل الرمزي لأوضاع الرعية في الفن المصري القديم؛ لما تحتويه من مضامين فلسفية وقيم فنية، تعد منطلقاً يثري مجال الرؤية التثقيفية والإبداعية، ومدخلاً لتدريس الفن لطلاب التربية الفنية.

Abstract:

The symbolic representation is an artistic trend known to the Egyptian artist since prehistoric times. That guided them to the symbols and signs of the ancient Egyptian language. It is a successful way to find solutions to the most complex problems. Perhaps one of the problems, which the ancient Egyptians used the symbolic representation to solve, is portraying the common people in many wall inscriptions. Viewing the vast majority of these inscriptions may indicate at first glance that the presence was limited to "only" the king, the representatives of the gods, and senior state officials, with no representation of the "common people." However, by scrutinizing these inscriptions, we note that the ancient Egyptian used symbolic representation to express the common people, especially if they had participated in various festivals and events in ancient Egypt. The symbol that he used for that is what is known in the ancient Egyptian language as the "Rekhyt" bird, as a symbol of the common people's presence. In view of the various inscriptions in which the "Rekhyt" bird was depicted as a symbol of the common people, we find that it was represented in three postures:

1. **The symbolism of the common people (the Rekhyt) in the posture of worship and praise.**
2. **The symbolism of the common people (the Rekhyt) in the posture of submission and proclamation of homage to the king.**
3. **The symbolism of the ommon people (the Rekhyt) in the posture of acclamation accompanied by dance.**

From this point of view, the present research has aimed at studying the symbolic representation of the common people postures in the ancient Egyptian art, because it contains philosophical contents and artistic values. They are a platform that enriches the field of educational and creative vision and an approach to teaching the art to art education students.