الدراما والشعر الدراماتيكي

أي الشعر التمثيلي في الأدب المصري

مقدمة

يعتقد بعض علماء الآثار المصرية بحق أن المدنية المصرية التي ظهرت في فجر عصر الأسرات مباشرة لم تكن وليدة في عهد طفولتها، بل يرجع أصلها إلى أزمان سحيقة متوغلة في القدم، وكذلك يعتقدون أن اتحاد البلاد الذي جاء على يد «مينا» لم يكن الأول من نوعه، بل زعموا أن مصر كانت موحدة قبل ذلك، وكانت لها حضارتها الخاصة بها، ثم انفرط عقد هذا الاتحاد، وصارت مقسمة إلى مقاطعات إلى أن وحدها «مينا» ثانية.

على أنه لم يبق في متناولنا الآن أثر من آثار عصر الملكية التي يرجع عهدها إلى ذلك الاتحاد الأول. وإذا اتفق أن هناك بعض تلك الآثار الدالة على هذه المدنية، فلا بد أنها تكون مدفونة تحت عمق بعيد من غرين النيل الذي كونه ذلك النهر منذ آلاف السنين، وبذلك أصبح من الصعب علينا أن نصل إلى كنهها بصفة قاطعة. ومع ذلك فإننا نستطلع من وقت لآخر ذكريات عن تلك العهود البعيدة التي سبقت عهد توحيد مصر زمن الملك «مينا»، نستطلع تلك الذكريات في الآثار المصرية وفي متون الأهرام خاصة، فنجد فيها إشارات تدل على مدنية عريقة في القدم.

ولدينا برهان ساطع على تلك المدنية القديمة قد وضعه بين أيدينا حسن التوفيق؛ فقد عثر على وثيقة دونت في عهد فجر الاتحاد الثاني؛ أي في عهد الملك «مينا»، وهو الوقت

الذي كانت فيه الكتابة قليلة ومختصرة جدًّا، على ما يظهر لنا من الآثار. وهذه الوثيقة هي «دراما» أو «تمثيلية» دونت شعرًا.

ولقد أثار هذا الكشف دهشة علماء الآثار ورجال الأدب في العالم أجمع؛ إذ كان المعتقد أن مهد «الدراما» بنوعيها (المأساة والهزلية) الفكر اليوناني والحضارة اليونانية. فإذا عرفنا أن الدراما المصرية قد ظهرت في عالم الوجود قبل الدراما اليونانية بنحو ثلاثة آلاف سنة، وأنها بدت أكثر منها نضجًا كان جديرًا بنا أن نفخر بأن الدراما هي وليدة الفكر المصري، وأنها شبت وترعرعت في التربة المصرية. ولسنا بذلك نغمط الفكر اليوناني حقه؛ فقد تكون الدراما المصرية قد ظهرت في بيئتها ثم ظهرت بعدها الدراما اليونانية على ساقيها، من غير أن تأخذ عن المصرية شيئًا، بل نبتت في بيئتها بمجهودها، للأسباب التي هيأت لها الظهور، وجعلتها فيما بعد النواة التي نبتت منها الدراما الحديثة.

ولسنا بخارجين عن موضوعنا إذا فحصنا نشأة الدراما في الأدب الإغريقي وتطوراتها إلى أن ظهرت في ثوبها الحديث، ثم تكلمنا بعد ذلك عن الدراما المصرية وتكوينها، وعقدنا موازنة بين الاثنتين؛ حتى يتسنى لنا أن نعرف إلى أي حد تأثرت الدراما اليونانية وما تناسل عنها بالدراما المصرية.

الدراما اليونانية

إن كلمة دراما في معناها الحديث هي قصة عن الحياة الإنسانية، ووقائع مقتبسة منها، يمثلها أشخاص يقلدون العصر الذي جرت فيه تلك القصة في لغته وملابسه الحقيقية، وهذا التعريف هو ترجمة للكلمة الإغريقية Dramatos التي معناها «يَفْعَلُ»، والمقصود الحقيقي منها هو «واقعة مُمَثَّلة». والدراما في عرفنا الآن تنقسم ثلاثة أقسام وهي: (١) التراجيدي، ومعناها «المأساة». (٢) الكوميديا، ومعناها «المسلاة». (٣) أو تكون خليطًا من الاثنتين.

وكلمة «تراجدي» مثل من الأمثلة الصادقة للكلمات التي تفقد معناها الأصلي كلية بمضي الزمن وتغير الحوادث، فتصبح دالة على معنًى لا يتفق قط مع المعنى الذي وضعت من أجله. فالمعنى الحديث لكلمة «تراجيدي» هو «تمثيلية» تكون نهايتها فاجعة. والواقع أن هذا أبعد شيء عن معنى الكلمة الحقيقية؛ فكلمة «تراجيدي» مشتقة من كلمتين يونانيتين «تراجوس Tragos» ومعناها «التيس»، و«أودوس odos» ومعناها «أغنية»، فيكون معنى الكلمة «أغنية التيس». والسبب في هذه التسمية الغريبة ليس بمعروف لنا على وجه التحقيق، وقد يرجع ذلك إلى أن «أغنية التيس» كان يغنيها أشخاص يرتدون جلود هذا الحيوان، أو أنها كانت تغنَّى حينما كان يضحى بتيس للآلهة، أو أن التيس كان يقدم مكافأة لأحسن مؤلف للأنشودة، ومهما يكن السبب الحقيقي لهذه التسمية فإن هناك حقيقة ثابتة؛ وهي أن «أغنية التيس» هذه كانت لها علاقة وطيدة بعبادة الإله «ديونيسس»، وهو إله الخمر عند اليونان، وكانت تغنى في أعياده، وعلى ذلك فإن أول «تراجدي» كانت أغنية تغنيها فرقة بفرح وابتهاج؛ أي إنها تناقض تمام المناقضة تلك الحوادث القائمة المحزنة التي نسميها «تراجدي» (مأساة) الآن، وقد كانت أغنية التيس «تراجدي» تغنيها في بادئ الأمر فرقة مؤلفة من خمسين مغنيًا كانوا يجتمعون حول

تمثال الإله أو مائدة قربانه احتفالًا بعيده، وقد تناقص هذا العدد فيما بعد إلى خمسة عشر أو اثني عشر، وكانوا يصطفون في صفوف منظمة كأنهم فرقة عسكرية، وهذه الفرق كانت تحت إشراف قائد يمرنهم على أغانيها المختلفة، ويشرف على قيامهم بها. من أجل هذا كانت أهم نقطة في هذا التمثيل هي إلقاء أغنية تغنيها فرقة كبيرة مدربة، وكانت في معظم الأحيان مصحوبة بالرقص وحسب. أما الخطوة الثانية، فقد جاءت حينما أراد مدير الفرقة أن يجعل أغنية التيس هذه عظيمة الأثر، وذلك باختيار صفة واحدة من صفات الإله البارزة. أخذ يستعطفه بها بدلًا من تعداده لصفات الإله بصورة مبهمة.

ولنضرب لذلك مثلًا: نفرض أنه أراد أن يتغنى باسم إلهه العظيم من ناحية أنه الحامي الرءوف بالضعفاء ومن لا صديق لهم. فلكي يصل إلى هذا الغرض يتخذ أسطورة من التقاليد الدينية لقومه، ولتكن مثلًا خرافة بنات الملك «دانوس» اللائي هربن حينما أجبرن على زواج أولاد عمهن، وارتمين في أحضان ملك «أرجيف» طالبات رحمته، وناشدت حمايته، فكان على قائد الفرقة أن يؤلف أغنية التيس وفقًا لهذا الموضوع واضعًا في أفواه المغنيات كلمات توسل وابتهال موجهة إلى ذلك الإله الحامي القوي الكريم. وعندما كانت هذه الأغنية تنشد وتتبعها الحركات الموافقة لموضوعها، فإنها كانت تُصَيِّر الفرقة إلى خمسين أختًا في صورة تمثل الحزن والاكتئاب، وبذلك تصبح الأنشودة البسيطة أغنية ممثلة.

أما الخطوة الثانية في نمو هذه الأغنية فكانت بإضافة شخص إلى هذه الفرقة، وظيفته أن يجيب الفرقة ويرشدها إلى الطريق المستقيم، وبذلك تكمل الواقعة التمثيلية؛ ومن ثم تنتقل الأنشودة التمثيلية إلى دراما (تمثيلية) غنائية. وقد يكون هذا الشخص الذي أضيف هو قائد الفرقة بطبيعة الحال ومدربها. ويقول داجونيز لارتيس Diogenes Laertius: إن هذا الشخص الذي أضيف قد أضافه شسبيس Thespis لأجل أن يعطي الفرقة فرصة لإراحة أصواتهم (Vit. Philos. 111, 43). ففي تمثيلية إيسكلس التي سماها «المتوسلين»[1] نجد أن الفرقة تتألف من خمسين بنتًا، وهن بنات دانوس، ثم نجد أشخاصًا آخرين قد أضيفوا إلى هذه الفرقة ليمثلوا ملك «أرجيف» الذي أتين به ليتوسلن إليه ويطلبن حمايته، ثم رسولًا يمثل بمهارة في شخصه الخمسين رجلًا الذين كانوا

[1] راجع: تمثيلية المتوسلين لإيسكلس.

يطلبون التزوج من هؤلاء البنات اللاتي هربن من عُرُسهن، ثم شخصًا آخر يمثل والد هؤلاء البنات.

ونلاحظ أنه ليس لأحد من هؤلاء الأشخاص الذين أضيفوا أي تأثير على النقطة الأساسية في إنتاج هذه التمثيلية، ونعني بذلك الخمسين بنتًا اللائي تتألف منهن الفرقة الغنائية التي تغني أنشودة التوسل المحزنة. ويقال: إن «إيسكلس» نفسه قد أضاف شخصين لتلك الفرقة، وإن «سوفوكليس» الكاتب التمثيلي الشهير الذي جاء بعد «إيسكلس» قد أضاف شخصًا ثالثًا، وذلك حسبما ذكره «داجونيز لارتيس» نقلًا عن «ثسبيس» الذي ذكرناه آنفًا.

غير أننا نلاحظ أن كل تمثيليات «إيسكلس» لا تحتوي على أقل من ثلاثة أشخاص، وفي معظم الأحيان تحتوي على خمسة أو ستة. فإذا أردنا إذن أن نؤمن بما ذكره ثسبيس فلا بد أن نعتبر الشخصيتين الزائدتين كانتا تمثلان أدوارًا مزدوجة؛ أعني أن الشخصية الواحدة تقوم بتمثيل دورين في الدراما.

فنرى مما سبق أن الأغنية البسيطة التي كانت تنشدها الفرقة الغنائية قد أصبحت «دراما غنائية»، وأن مديح الإله العام في تلك الأغنية قد أخذ الآن يقص علينا قصة معينة من تقاليد القوم المقدسة، وهي «الدراما». ولكن قد يتساءل الإنسان: لماذا تنقلب الأغنية التي كانت في أصلها تعبر عن الفرح والابتهاج والمرح وامتداح إله الخمر، إلى موضوع جدي خلقي عظيم، قد لا ينتمي أصلًا إلى تاريخ إله الخمر الذي كانت تنشد له الأغنية أول الأمر وتكتب للإشادة بصفاته؟

والواقع أن الجواب على هذا السؤال عسير، غير أن الأستاذ «بلاكي» يرى أن هذا التغيير في الموضوع يمكن أن يُعْزَى إلى حب التغيير المتأصِّل في نفس الإنسان، وإلى خصب الخيال المتوارث عند اليونان وإلى ظروف خاصة؛ أما التغيير في النغمة؛ أي من الفرح إلى الحزن، فقد يعزى إلى أن هذا الإله بوصفه إلهًا شمسيًّا كانت له ناحيتان في عبادته: فكان عليهم أن يندبوه عند اختفائه، ويهلِّلوا له عند ظهوره،[٢] والواقع أنه عند تغيير الأغنية

[٢] هذا بالضبط ما نجده في الديانة المصرية القديمة في عبادة كل من «رع» و«أوزير». فالمصريون قد تخيَّلوا قردة تندب الشمس عند غروبها وقردة أخرى تهلل إليها عند شروقها، وهذه الظاهرة قد لوحظت في أواسط أفريقيا، وكذلك نجد المصريين يندبون الإله «أوزير» عند موته ويبتهجون فرحًا عند إحيائه، وفي هذه الحالة يمثل أوزير في نيل مصر.

التي كانت تغنيها الفرقة من موضوع عام إلى موضوع خاص كان الكاتب مضطرًّا إلى الكتابة في تاريخ آلهة وأبطال آخرين ليس لهم علاقة بالإله «ديونيسس»؛ وذلك ليوضحوا موضوعاتهم التي يريدون تمثيلها، وهذا ما يفسر لنا السبب في أن أغنية التيس (تراجدي) قد فقدت رابطتها الأصلية مع إله الخمر، ويفسر لنا كذلك وجود موضوعات جدية تكون غالبًا محزنة ومليئة بالأفكار النبيلة والعواطف السامية في عبادة قد سمحت أن يكون فيها تهتك وخلاعة ينطويان على شهوات بهيمية.

وتسمية هذه الدراما الغنائية مأساة (تراجدي) بمعنى الكلمة الحديث تسمية مضللة؛ لأنها وإن كانت في الواقع تحتوي على وقائع تثير الفزع وتبعث الشفقة، إلا أن نهاية القصة تكون دائمًا سارة للنفس منطوية على العدالة والطمأنينة والمؤاخاة وارتياح الضمير. يضاف إلى ذلك أن النقطتين الأساسيتين في الدراما الإغريقية قد بقيتا ثابتتين لم يطرأ عليهما أي تغيير: فنجد أن فرقة المغنين كانت من البداية إلى النهاية أهم وحدة في القصة، وأن الأغنية التي كان يتغنى بها كانت هي موضوع الجاذبية في التمثيلية؛ لذلك نجد أن أهم الكلمات وأكثرها تأثيرًا كانت توضع في أفواه فرقة المغنين، على حين أن الممثلين الآخرين كان وجودهم هناك ليجعل لكلمات الفرقة معنًى وليكمل الموضوع الدراماتيكي، وبعبارة أخرى نجد في الدراما الإغريقية نقيض ما نجده من الاصطلاحات والقواعد المرعية في الدراما الحديثة.

وإذا نظرنا إلى أغنية التيس في صورتها الأخيرة؛ أي «دراما غنائية» أو «أوبرا دينية»، رأيناها على طرفي نقيض مع الدراما الحديثة؛ ففي الدراما الإغريقية نجد أن مركز الجاذبية والاهتمام في القصة هو فرقة المغنين الذين كانوا يحتلون وسط المسرح وهو موضع اتجاه كل الأنظار. وكانوا في التمثيل الإغريقي يلبسون وجوهًا مستعارة ويحتذون أحذية سميكة ذات كعوب عالية لأجل أن يزيدوا في أطوالهم حتى يصلوا إلى طول الآلهة والأبطال كما كانوا يتوهمونهم، وبذلك لم يكونوا في حاجة إلى التعبير في تمثيلهم بحركات عضلات وجوههم والإشارة بها، وهو ما نسميه الآن في عرفنا بالتمثيل. يضاف إلى ذلك أن مسارحهم الفسيحة التي كانت تقام في الهواء الطلق ليمثلوا فيها كانت تحتم عليهم الغناء بأصوات عالية، وبذلك لا نجد فيها تلك الأغاني التي تهيئ جوًّا للموسيقى صالحًا لإظهار مختلف العواطف والمعاني بما يناسبه من الألحان والنغمات.

هذا إلى أن جعل الصدارة في التمثيلية لفرقة المغنين وظهورها باستمرار على المسرح، كان من الأسباب التي تعوق سير التمثيلية إلى الغرض الذي ترمي إليه، كما أن وضع الممثلين في المكان الثاني بالنسبة لفرقة المغنين كان من أكبر العوائق التي تحول بينهم وبين تمثيل حادثة من الحوادث الجسام على المسرح.

من أجل ذلك كانت كل الحوادث الخطيرة كالقتل والحرب وغيرهما توصف فقط على ألسنة فرقة المغنين بدلًا من أن يمثلها في حقيقتها أمام الجمهور أشخاص يجيدون أداءها على المسرح. وذلك كما قلت يناقض كل المناقضة ما نراه في مصطلحات المسرح الحديث وقواعده حيث نجد أن نقطة الجاذبية في الدراما الأشخاص الذين يمثلون فيها. أما فرقة المغنين فلا تأتي إلا في مناسبات خاصة لأجل أن تهيئ جوًّا مناسبًا لما يقوم به بطل الممثلين في القصة.

وقصارى القول أن «التراجدي» اليونانية كانت في عصرها والجو الذي نشأت فيه حلوة لذيذة يتذوقها القوم وتحرك مشاعرهم رغم ما نرى نحن فيها من النقائص؛ فلو قسنا «تراجدي» كتبها «شكسبير» أو غيره من عظماء كتاب الدراما في العصر الحديث ومثلت بمهارة بإحدى درامات كتاب الإغريق مثل «إيسكلس» أو «سوفوكليس» أو «يوروبيديز»، وهم أساطين هذا النوع التمثيلي، وجدنا الدراما اليونانية رغم ما فيها من حسن السبك وطلاوة التعبير وقوة الشاعرية، تقصر عن الدراما الحديثة في كل النواحي، فنراها ضيقة في فكرتها، هزيلة في مادتها، متشابهة في شخصياتها، سقيمة في إخراجها ضعيفة في مجهودها، وبعبارة أخرى نرى الفرق بين الدرامتين كالفرق بين الطفل الذي يحبو وبين الرجل في شرخ شبابه وعنفوان قوته، ومع هذا فإن الفضل للدراما اليونانية؛ إذ هي الأصل والطفل الذي أصبح بعد رجلًا ناميًا.

ولقد كانت الفكرة السائدة إلى عهد قريب عند السواد الأعظم أن الإغريق هم الذين اخترعوا «الدراما» وأن «إيسكلس» هو أبو «التراجيدي الغنائية» (وإن كان ما كتبه لا يمكن أن ينطبق عليه هذا الاسم كما نفهمه نحن الآن). ولكنا سنرى أن ميزة السبق والاختراع لمصر بلا منازع في القدم كما أشرنا إلى ذلك من قبل؛ إذ إن «إيسكلس» بدأت تظهر كتاباته في عالم التأليف التمثيلي سنة (٤٩٩ق.م) على حين أننا نجد في مصر «دراما تمثيلية» ظهرت حوالي عام (٣٤٠٠ق.م)، وأعني بذلك «الدراما المنفية»، ثم كتب بعدها على ما يقال «الدراما» المسماة «انتصار حور على أعدائه» في الأسرة الثالثة، وأخيرًا «دراما التتويج» التي كتبت في أوائل عهد الدولة الوسطى؛ أي نحو (٢٠٠٠ سنة ق.م).

فلا غرابة إذن إذا كان هذا الطفل الذي شبهنا به الدراما اليونانية، والذي نما وترعرع حتى أصبح شابًّا بوجود الدراما الحديثة، قد ولد في مصر، هذا إذا سلمنا بأن الدراما اليونانية قد أخذت عن مصر كغيرها من العلوم التي أخذتها اليونان عنها.

وسنتكلم على كل من هذه الدرامات بوجه الاختصار، ثم نفرق بينها وبين الدراما الإغريقية والدراما الحديثة، لنصل إلى وجوه الشبه والاختلاف في كل منها.

الدراما «المنفية» أو تمثيلية بدء الخليقة

قد وصل إلينا المتن الحقيقي لوثيقة دونت في بداية عهد الاتحاد الثاني. ولدينا منه نسخة أخرى منقوشة على حجر أسود محفوظ الآن بالمتحف البريطاني، وكان من أمر ذلك الحجر أخيرًا أن استعمله القرويون المصريون قاعدة لطاحون تطحن عليها غلالهم، وقد استمروا في إدارة حجر الطاحون الأعلى على هذا الحجر مدة من الزمان دون أن يفقهوا شيئًا مما كانوا يمحونه بذلك من النقوش. على أن الذي بقي مقروءًا على ذلك الحجر الهام من الفقرات الممزقة له أهمية لا تقدر بثمن.

ومن يقرأ السطر المنقوش على قمته باللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) الفاخرة يعرف شيئًا عن أصله؛ إذ يجد فيه اسم «شبكا»، وهو الفرعون الذي حكم مصر في خلال القرن الثامن قبل الميلاد، ويلي اسم ذلك الفرعون نقوش تقول: «إن جلالته (يعني نفسه) نقل تلك الكتابات من جديد في بيت والده «بتاح» جنوبي جداره.» وقد وجدها جلالته بمثابة تأليف للأجداد قد أكله الدود حتى أصبح لا يمكن قراءته من البداية للنهاية، وإذ ذاك قام جلالته بكتابته من جديد حتى أصبح أكثر جمالًا مما كان عليه من قبل؛ فعلى ذلك كان ملك مصر الأثيوبي الذي عاش في القرن الثامن قبل الميلاد مهتمًّا بالمحافظة على الكتابة القديمة التي كتبها الأجداد، ولا بد أنها كانت مدونة على بردية، وإلا لما استطاع الدود أن يأكلها.

وقد نقل «شبكا» لحسن حظنا نسخته الجديدة على حجر لتبقى محفوظة على الدوام، ولكن مع ذلك لو بقي هذا الحجر يطحن عليه بضع سنين أخرى لقضي على بقاء أقدم مسرحية في العالم وعلى أول بحث فلسفي عرف لنا.

وقد سمي هذا المتن «شبكا» الأثيوبي في القرن الثامن قبل الميلاد «تأليف الأجداد»، وهو تعبير مبهم يوحي إلينا بأن كتاب هذا الملك فاتهم أن الكتابة التي كانوا ينسخونها

عمرها إذ ذاك يزيد عن ٢٥٠٠ سنة. ولكن لغة هذه الكتابة ومحتوياتها القديمة لم تدع مجالًا لأي شك عن أصلها العظيم القدم؛ لأن لغة الوثيقة تحتوي على اصطلاحات تدل على أنها قديمة جدًّا. كما أن المتن يكشف لنا عن موقف تاريخي يدل بداهة على أن وقوعه لا يمكن إلا في بداية الاتحاد الثاني (أي في عهد تأسيس الأسرة الأولى على يد «مينا» حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد)، وعلى ذلك يكون هذا المتن من إنتاج الحضارة المصرية في منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد؛ أي إنه قد ظهر لنا أقدم أفكار وصلت إلينا مدونة في تاريخ العالم لأقدم أقوام.

وقد تركت لنا الفجوة المؤلة التي في وسط ذلك الحجر — كما أشرنا إلى ذلك سابقًا — جزءًا من المتن على اليسار وجزءًا على اليمين وخاتمة. وينفصل المتن الذي في البداية بفواصل متكررة على صورة فصول صغيرة معظمها في شكل صيغ يخاطب بها بعض الآلهة البعض الآخر.

ونجد غالبًا عند بداية كل صيغة من تلك الصيغ علامتين هيروغليفيتين تدلان على اسمي إلهين، والعلامتان مرتبتان بطريقة تجعل كلًّا منهما تواجه الأخرى، كأن كلًّا من الإلهين يحدث الآخر، وقد أثبتت محتويات المتن أنهما كانا يتحدثان فعلًا. وقد بحث الأستاذ «زيته» فيما بعد مجموعة محادثات منظمة مدونة على بردية يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ق.م. وهي شبيهة بالمحادثات التي نحن بصددها. وتلك المحادثات مصحوبة بملاحظات وصور يستدل منها على أنها لا بد أن تكون تعليمات[١] مسرحية (أي إن البردية التي فحصها الأستاذ «زيته» هي مسرحية قديمة)، وأن ترتيب أعمدتها مطابق تمامًا لمتن حجر المتحف البريطاني، وهذا ما ظنه الأستاذ «أرمان»،[٢] وسنتكلم عن ذلك المتن فيما بعد.

وقد محيت خاتمة هذه المسرحية من جراء الثقب الذي حفر في وسط حجر الطاحون المذكور. وهذه المسرحية تعد بلا شك أقدم ما عرف من نوعها.

ونجد بعد أن نترك الفجوة التي تجاه الطرف الأيمن من الحجر بحثًا فلسفيًّا يبدو من الصعب أن نربطه بالمسرحية. وقد اقترح «زيته» علينا ضرورة تصور أحد رجال الدين المشهورين، أو كاهن مرتل كان يلقي جزءًا كبيرًا من رواية تمثيلية في شكل خطبة مطولة

[١] راجع: Sethe “Dramatische texte” pls. 12–22.

[٢] راجع: Erman, Ein Denkmaime phitischer Theologie.

يظهر الآلهة المقصودون خلال إلقائها عند قص حادثة في الأسطورة فيلقون المحادثة في شكل محاورة، وذلك هو السبب الذي من أجله نجد محاورات الآلهة الذين أسهموا في التمثيل منتشرة في أجزاء المسرحية، وذلك هو السبب الذي جعل هذه الوثيقة تعتبر عند إلقاء أمثال هذه المحاورات تمثيلية في شكلها.

والوثيقة تشبه كل الشبه — بحالة تجذب النظر — القصص المقدسة التي مثلت في المسرحيات المسيحية الرمزية في القرون الوسطى، والمسرحية المنفية تعد أقدم سلف لها.

وقد وجدنا أن «بتاح» إله منف يقوم في كل من الجزء المسرحي والجزء الفلسفي «بدور إله الشمس» الذي يعتبر إله مصر الأسمى. وذلك يفسر لنا العادة التي كان يسعى بها هذا الإله المحلي للحصول على عظمة إله الشمس وبهائه، وذلك بأن يتقلد سلطته ويستولي على الدور الذي لعبه في تاريخ مصر الخرافي.

وتدل بوضوح سيادة «بتاح» في تلك المسرحية على تزعمه «منف» مدينته الأصلية تزعمًا سياسيًّا، وتلك الزعامة ترجع في هذه الحالة إلى انتصارات «مينا»، مؤسس الأسرة الأولى، وذلك الملك هو الذي أسَّس «منف» لتكون عاصمته ومقرًّا لملكه. وبالرغم من وجود أصل تلك المسرحية المنفيِّ فإن المنبع الأصلي لمحتوياته العجيبة كان بلا شك بلدة «هليوبوليس»، وبذلك نجد فيها أصل لاهوت كهنة عين شمس الفلسفي كما تطور في عهد الاتحاد الأول (أي عندما وصل إلى المرحلة التي نجد فيها كهنة «منف» يخصون به إلههم «بتاح»).

فهذه المسرحية تبرز لنا إذن إله الطبيعة القديم، وهو «إله الشمس رع» متحولًا تمامًا إلى قاضٍ يحكم في شئون البشر، تلك الشئون التي قد أصبحت محدودة من الناحية الخلقية. فهو يحكم عالمًا كان من الواجب عليه أن تسير فيه حياة البشر طبقًا لقواعد تفصل بين الحق والباطل، والمدهش جدًّا في ذلك أننا نجد أمثال هذه الأفكار كانت قد ظهرت في منتصف الألف الرابعة قبل الميلاد.

ويمكن تلخيص محتويات هذه المسرحية بأنها محاولة لتفسير أصل الأشياء، ويدخل في ذلك نظام العالم الخلقي، وكذلك تدل على أن أصلها يرجع إلى «بتاح» إله «منف». أما كل العوامل التي ساعدت على خلق العالم أو المخلوقات التي كان لها نصيب في ذلك، فلم تكن إلا مجرد صور أو مظاهر «لبتاح» إله «منف» المحلي المسيطر على أصحاب الحرف والصناعات، والذي يعتبر إله كل الحرف.

ولم يكن فتح «مينا» مصر واتخاذ «منف» الواقعة بين الوجه القبلي والوجه البحري عاصمة ومقرًّا لملكه إلا خطوة نحو الاعتقاد بأن «بتاح» هو الصانع الأعظم الذي خلق العالم. على أن المجهود الذي بذل لينال به الإله «بتاح» هذه المكانة قد ساعده مساعدة جدية على استيلائه على السلطة والسيادة الفريدة التي كان يتمتع بها الإله «رع» الذي كان يتزعم آمادًا طويلة آلهة مصر بما كان له من المكانة الممتازة في «هليوبوليس». وتبرز لنا المسرحية المنفية المكانة السامية التي احتلها «بتاح» في الفقرات الختامية التي يجب علينا فحصها الآن. فنعلم أولًا أن «بتاح العظيم هو قلب الآلهة ولسانهم.» وهذا التفسير الخارق للمألوف يصير أكثر وضوحًا لنا عندما نعلم أن «القلب» معناه «العقل» أو «الفهم». أما اللسان فهو تعريف للكلمة التي قد لفظت؛ فهو الشيء الذي يجعل أفكار العقل ظاهرة، ويخرجها إلى حيز الوجود حقيقة بارزة. وبذلك نصبح الآن في مركز يمكننا من تعقب معنى القصة القديمة عندما نشرع في التحدث عن أصل الأشياء:

(١) الفكر

والتعبير عنه بصفته الأصل والقوة المساعدة لكل من الأمر الإلهي والأمر الدنيوي. «حدث أن القلب واللسان تغلَّبا على كل عضو في الجسم وعلما الإنسان أن «بتاح» كان في كل صدر على هيئة القلب، وعلى هيئة اللسان في كل فم عند جميع الآلهة وجميع الناس وجميع الزواحف وجميع الأحياء. على أن «بتاح» كان يفكر ويأمر بكل شيء يرغب فيه.»

وبعد أن تقص علينا الوثيقة كيف أن جماعة آلهة «منف» لا تزال في فم «بتاح» «الذي نطق بأسماء كل الأشياء»،[٣] نعلم أن هؤلاء الآلهة الذين ذكروا من قبل بوصفهم صورًا «لبتاح» قد أوجدوا بصر الأعين وسمع الأذن ونفس الأنف لتصل إلى القلب. وكذلك نعلم أن القلب هو الذي يحتم إعلان كل قرار، وأن اللسان هو الذي يعلن فكر القلب، وبهذه الكيفية فطرت كل الآلهة أي «آتوم» وتاسوعه الإلهي (مجموعة من آلهة تسعة)، على حين أن كل كلمة مقدسة خرجت إلى الوجود كانت لما فكره القلب وأمر به اللسان؛ ولذلك فإن المراكز «الوظائف الرسمية» قد أنشئت والمناصب «الحكومية» قد وزعت، وهي التي قدمت جميع الغذاء وجميع الطعام بواسطة هذا الكلام المتقدم؛ «أي بالأدلة التي تسبق هذا».

[٣] ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ (قرآن كريم).

(٢) الأمر الدنيوي

«أما من جهة» الذي يفعل ما يحب، والذي يفعل ما يكره، فإن الحياة يُعطاها المسالم، والموت يحيق بالمجرم. وبذلك يسيَّر كل عمل وكل حرفة، فنشاط الذراعين وسير الساقين وحركة كل عضو تكون حسب هذا الأمر الذي يدبره القلب، والذي يخرج من اللسان، وهو الذي يجعل لكل شيء قيمة.

(٣) الأمر الإلهي

وحدث أنه قيل عن «بتاح» الذي خلق «آتوم» (إله الشمس في هليوبوليس) وأوجد الآلهة، وهو «تاتنن» (اسم قديم لبتاح) مصور الآلهة ومصور كل ما خرج منه، سواء أكان طعامًا أم غذاءً أم مئونة الآلهة أم أي شيء طيب. وبذلك أصبح من الظاهر المفهوم أن قوته (بتاح) كانت أعظم من قوة كل الآلهة، وبذلك اطمأن «بتاح» بعد أن خلق كل شيء وكل كلمة مقدسة، وهو الذي ذرأ الآلهة وأقام المدن، وأسس المقاطعات، ووضع الآلهة في أماكنهم المقدسة وثبت دخلهم المقدس، وأعد محاريبهم ونحت تماثيل لأجسامهم كما تحب قلوبهم، وبذلك حلت الآلهة في أجسامها المصنوعة من كل نوع من الخشب ومن كل صنف من المعادن، ومن كل نوع من الطين، ومن كل ماء ينمو عليه (على بتاح بصفته إله الأرض) من الأشياء التي مثلت «هذه التماثيل».

وبذلك أصبحت في قبضة «بتاح» المحب للسلام والمصلح للآلهة ووظائفها بصفته رب الأرضين (مصر)، وكانت المخزن المقدس (هي العرش العظيم) «منف» التي تدخل السرور على قلوب الآلهة الذين في بيت «بتاح»، وهي سيدة كل الحياة ومنها تستمد الأرض حياتها (مصر). وعند هذه النقطة تنتقل بنا القصة إلى أسطورة «أوزير» لتفسر لنا السبب الذي من أجله أصبحت «منف» مخزنًا لغلال مصر. غير أننا سنضطر لإرجاء فحص موضوع «أوزير» في المسرحية المنفية إلى أن نتم فحص وظائف إله الشمس التي شاهدنا أن «بتاح» قد انتحلها لنفسه، وإذا أنعمنا النظر في محتويات موضوع بحث «بتاح» الذي سبق ذكره اتضح لنا أن نفس الأفكار قد تكررت مرات عدة، وعلى ذلك نجد أن الموضوعات الثلاثة التي حاولت فيما سلف أن أفصل بعضها من البعض الآخر، وأميزها بعناوين فرعية، ليست بحال ما مستقلة عن بعضها، بل يلتحم بعضها بالبعض الآخر بشكل واضح.

فلم يكن في مقدور فكر الكهانة العتيق أن يعدل عن الاستمرار في ذكر إنتاج الطعام في أية مناسبة تمس الأمر الإلهي؛ وسبب ذلك يرجع إلى أنه بالرغم من أن الموضوع الأصلي

كان خاصًّا بالأمر الدنيوي فإنه مع ذلك كان إجراءً متعلقًا بقوة الآلهة. ويرجع الأساس المدهش لهذا النظام الأرضي المبكر إلى الغرض الأصلي الذي يُرجعُ منبعَ كل شيء إلى العقل أو الفكر؛ وذلك أن جميع الأشياء ظهرت إلى حيز الوجود بما فكره القلب (العقل) وأمر به اللسان (الكلام)، وقد استعمل المصري كلمة «قلب» لتدل على «العقل» أو «الفهم»؛ وذلك أنه لم يكن معتادًا استعمال المعنويات، فكان يعتقد أن القلب هو مركز الفهم. أما الأداة التي أصبح بها العقل قوة منشئة فهي الكلمة التي لفظت، إذ أعلنت الفكرة وألبستها ثوب الحقيقة، وبذلك ظهرت الفكرة إلى حيز الوجود في عالم الكون المحس، وتوحد الإله نفسه مع القلب الذي يفكر واللسان الذي يتكلم. فهل بعد ذلك يمكننا أن نتعرف الأساس التاريخي السحيق في القدم لعقيدة «الكلمة» في أيام كتاب الإنجيل (العهد الجديد)؟ «في البدء كانت الكلمة، وكانت الكلمة مع الله، والكلمة كانت الله.»

وهل نجد هنا صدًى لتجارب إنسانية عتيقة على شاطئ النيل؟

ومن البديهي أن هذه الفكرة الهائلة التي ظهرت في عصر مبكر هكذا في تاريخ البشر، أو بتعبير أحسن في عصر ما قبل التاريخ، هي في حد ذاتها برهان على تقدم ناضج بدرجة مدهشة للعقل الإنساني في مثل هذا التاريخ البعيد، إذ تنتقل فجأة وبدون وجود مراحل انتقال تدريجية من عالم آلهة الطبيعة إلى عهد حضارة ناضجة نامية أنتج فيها منظمو الديانة والحكومة تفكيرًا معنويًّا ناضجًا. فرأوا أن العالم الذي يحيط بهم يعمل بعقل، وعلى ذلك فهو مخلوق ومحميٌّ الآن بعقل عظيم محيط بكل شيء، وأنه قد صبغ بالعقيدة القائلة بحلول الإله في كل شيء؛ ولذلك كانوا يعتقدون أن هذا الإله لا يزال يعمل عمله في كل صدر وفي كل فم في جميع الكائنات الحية. وهذه الفكرة قد استمرت مدة طويلة؛ ولذلك نجد أن المصري الذي عاش بعد ذلك العهد بألفي سنة كان يعتقد في «وحي الإله الذي في كل الناس»، أو يشير مخاطبًا غيره إلى «الإله الذي فيك»، وكان من الظاهر جدًّا أن الجماعة المنسقة والحكومة المنظمة لهما أثر عظيم على عقول هؤلاء المفكرين القدامى؛ إذ كان الاعتقاد بأن المركز السامي والمرتبة الرسمية والوظائف الحكومية التي يسير بمقتضاها المجتمع الإنساني هي من وضع عقل سامٍ، وأنها برزت إلى الوجود بكلمة هذا العقل السامي، ولذلك كانت الشئون العملية في الحياة العامة والحرف الصناعية تسير حسب «الأمر الذي يفكره القلب ويخرج من اللسان».

والواقع أنه يظهر في هذه المرحلة السحيقة من التقدم البشري اعتراف بالحقيقة القائلة:

«إن بعض السلوك ممدوح وبعضه مذموم، وإن كل إنسان يعامل بحسب ذلك، فالحياة يُمنحها المسالم (الذي يحمل السلام) ويحيق الموت بالمجرم (الذي يحمل الجريمة). على أنه مما يجذب النظر هنا أن هؤلاء المفكرين القدامى لم يستعملوا في هذا المقام الكلمتين «طيب» و«خبيث»؛ «فالمسالم» في نظرهم الذي يفعل ما يُحَب و«المجرم» هو الذي يفعل ما يُكرَه. وهاتان الكلمتان في نظرهم هما الحكمتان الاجتماعيتان اللتان تدلان على ما هو ممدوح «محبوب» وما هو مذموم «مكروه». ويؤلف هذان التعبيران «ما هو محبوب» و«ما هو مذموم» أقدم برهان على اقتدار الإنسان على التمييز بين الخلق الحسن والخلق الشرير، وقد ذكر هنا لأول مرة في تاريخ البشر.»

والآن نعود إلى تلخيص قصة الدراما الخاصة بأوزير كما وجدناها في الدراما المنفية؛ فنجد في البداية قطعًا مبعثرة على الحجر من التي لم يمحها دوران حجر الطاحون خاصة بخلق مصر بوساطة الإله «بتاح»، وأنه هو الذي خلق العالم بوساطة الإله «آتوم»، ثم نجد متنا سليمًا يبتدئ بسرد حادثة تقسيم مصر على يد الإله «جب» بين «حور» و«ست» لحسم النزاع القائم بينهما، ثم يحاور الإله «جب» كلًّا من «حور» و«ست» فيخبر «ست» أن يذهب إلى الوجه القبلي حيث ولد ويتولى حكمه، ثم يخاطب «حور» مخبرًا إياه أن يذهب إلى الوجه البحري حيث ولد هو الآخر ويتولى عرشه، وبعد ذلك يخاطب «جب» كلًّا من «حور» و«ست» قائلًا لهما: لقد فصلت بينكما؛ أي فصلت بين الوجه القبلي والبحري، وبعد ذلك يأتي متن كان يلقيه المرتل غالبًا في المسرحية يقول فيه: لقد تألم قلب «جب» عندما فطن أن نصيب «حور» في ملك مصر كان يعادل نصيب «ست»، وعلى ذلك خص الإله «جب» كل إرثه بـ «حور»؛ أي ابن ابنه بكر أولاده، ثم يعقب ذلك متن يخاطب فيه الإله «جب» تاسوع الآلهة قائلًا لهم: إنه قرَّر أن حور هو الوارث الوحيد له بوصفه ابنه الأكبر ووريثه الوحيد، «حور» ابن ابنه ابن آوى الجنوب، وغير ذلك من الألقاب التي كان يلقب بها «حور».

بعد هذه المحاورة يلقي الكاهن المرتل على ما يظهر خطابًا قائلًا: إن حور قد نصب ملكًا على البلاد كلها. وظهر لابسًا التاج المزدوج، وقد ذُكرتْ هنا «منف» بوجه خاص أنها هي المكان الذي وحَّد فيه الأرضين، وبذلك تكون لدينا إشارة صريحة إلى توحيد مصر تاريخيًّا، وتأسيس مدينة «منف»، وهو حادث يظهر أن المسرحية قد كتبت للاحتفال به،

وقد وضع النباتان الرمزيان للوجه القبلي والبحري وهما القصب والبردي في معبد الإله «بتاح»، وهذا يمثل تصالح «حور» و«ست»، وهذا الحادث يقال إنه وقع في معبد الإله «بتاح».

والمنظر التالي يبين كيف أن أوزير كان قد أغرق، وكيف أن جسمه انتشل من الماء بمعونة أختيه «إزيس» و«نفتيس» بأمر الإله «حور»، ثم يتلو ذلك حوار بين «حور» من جهة و«إزيس» و«نفتيس» من جهة أخرى، فيطلب إليهما «حور» أن يذهبا لتخليص جسم «أوزير»، وعندئذ تقول الإلهتان لأوزير: إنهما قد أتتا لتأخذاه راجيتين أن يفتح عينيه (أي يعود إلى الحياة). والمنظر التالي يقص علينا كيف أنهما أحضرا جثة «أوزير» إلى الأرض ودفناها في قصر الملك في الجهة الشمالية من الأرض، وهي المكان الذي وصل فيه إلى الشاطئ. وبقية المتن في هذا المنظر المهشم يظهر أنه يتكلم عن كيفية بناء قصر الملك في «منف» (يقصد بذلك قبر أوزير)، ثم يتبع ذلك محاورة بين «جب» و«تحوت» وأشخاص آخرين خاصة ببناء الجدار الأبيض (منف). والمنظر التالي يبتدئ بقص متن قصير خاص بالإلهة «إزيس» ولم نفهم منه شيئًا كثيرًا لتهشُّمه. ويعقب ذلك خطاب دراماتيكي تحض فيه «إزيس» كلًّا من «حور» و«ست» على ترك الشجار وأن يتآخيا سويًّا. ويعقب ذلك متن مهشم يشير إلى قصر الملك وأخيرًا إلى سيد عظيم قوي قد قام بتوحيد شيء لا نعرفه؛ لأن المتن مهشم. ثم تأتي بعد ذلك قائمة بالنعوت المختلفة التي يحملها الإله «بتاح».

وأخيرًا يقص علينا المتن ذلك المقال الفلسفي الطويل عن اللاهوت المصري وكيفية نشوء العالم وهو ما شرحناه فيما سبق. ولا بد أن القارئ قد لاحظ أن تتابع حوادث هذه الدراما ليس بمنطقي! إذ نجد المؤلف يتكلم عن تقسيم الأرضين بين «حور» و«ست» ثم بعد ذلك يتكلم لنا عن موت «أوزير» وانتشاله من الماء ودفنه، وهذا ما لا يطابق سير قصة «أوزير»؛ إذ العكس هو الرواية المشهورة، ولكن ربما كانت هناك رواية أخرى لهذه الأسطورة بهذا الوضع ولم تصل إلينا بعد. غير أننا لا يمكننا أن نسلم بذلك؛ لأن متن الدراما قد وصل إلينا منه طرفاه، أما الجزء الأوسط منه فقد وجد ممحوًّا تمامًا.

وسنورد هنا بعض المناظر التي بقيت لنا من هذه الدراما حتى يتمكن القارئ من قرنها بما سنورده بعد من كل من «دراما التتويج» و«دراما انتصار حور على ست». وسنقتفي في ذلك الترتيب الذي وضعه الأستاذ «زيته».

تقسيم الأرضين بين «حور» و«ست»: (المناظر من ٧ إلى ٩)

٧ ... جمع «جب» تاسوع الآلهة، وفصل بين «حور» و«ست»، ومنعهما الشجار، وجعل «ست» ملكًا على الوجه القبلي في المكان الذي ولد فيه عند «سو»،[٤] ثم وضع «حور» ملكًا على الوجه البحري في المكان الذي غرق فيه والده عند بسشت تاوى.[٥] وبذلك وقف «حور» في مكان ووقف «ست» في مكان آخر واجتمعا في عين،[٦] وكان هذا المكان هو الحد الفاصل بين الأرضين.

محاورة بين «جب» و«حور» و«ست» عن تقسيم البلاد: (المناظر من ١٠ إلى ١٢)

«جب» يخاطب «ست»: اذهب إلى المكان الذي ولدت فيه || ست || الوجه القبلي ||

«جب» يخاطب «حور»: اذهب إلى المكان الذي أغرق فيه والدك || حور || الوجه البحري ||

«جب» يخاطب «حور» و«ست»: لقد فصلتكما || || الوجه البحري والقبلي ||

إعطاء «حور» الملك كله: (المناظر من ١٠ إلى ١٢)

ولقد كان مؤلمًا لقلب «جب» أن يكون نصيب «حور» مساويًا نصيب «ست»، وعلى ذلك أعطى «جب» «حور» كل الأرض؛ أعني أعطاها ابن ابنه بكر أولاده.

خطاب «جب» أمام التاسوع معلنًا أن «حور» الوارث الوحيد لكل البلاد (المناظر من ١٣ إلى ١٨)

«جب» يخاطب التاسوع: لقد قررت يا «حور» أن تكون ابن آوى المحنِّط[٧] وأن تكون أنت وحدك || يا حور || وارثًا.

---

[٤] هذا المكان يقع في شمال مدينة الفيوم.

[٥] هذا المكان يقع في مقاطعة «منف»، وربما كان بلدة الليشت الحالية.

[٦] هو ما نعرفه الآن بمحاجر طرة، وكان في الزمن القديم يقع في الجهة الشرقية من مقاطعة منف.

[٧] أي أن تكون بمثابة الابن الأكبر لي؛ وذلك لأن بكر أولاد المتوفى كان هو الذي يقوم بتحنيط والده وهو الذي يرثه ملكه بعد مماته.

وأن يكون لهذا الوارث || «حور» || إرثي، وأن يكون لابن ابني || «حور» || ابن آوى الجنوب.
وبكر أولادي || «حور» || فاتح الطرق، وإنه الابن الذي ولد لي أي || «حور» في يوم ولادة «ابني آوى» (وبوات).

تتويج «حور» ملكًا منفردًا في منف: (المناظر من ١٣ إلى ١٤)

لقد نصب «حور» «بمثابة ملك» على الأرض، وبذلك توحدت هذه الأرض، وسميت بالاسم العظيم «تاتنن» (أي أرض تنن) الذي يقطن جنوبي جداره، رب الأبدية (أي بتاح)، وقد نما على جبينه الساحرتان (أي تاجا الوجهين القبلي والبحري)؛ من أجل ذلك ظهر «حور» ملكًا على الوجهين القبلي والبحري ووحد الأرضين في مقاطعة الجدار (أي مقاطعة منف) في المكان الذي وُحدَ فيه الأرضان.

إيضاح

(٧–٩) يلاحظ في المتن الأول أن الإله «جب» عقد اجتماعًا، وأحضر فيه تاسوع الآلهة، وفصل في النزاع القائم بين «حور» و«ست» وأرسل كل واحد منهما إلى عاصمة ملكه. وهذا المتن يغلب أن المرتل كان يلقيه، وهو تفسير للمحاورة التي تأتي بعده مباشرة، وهو ما نسميه المتن التمثيلي، وسنرى أنه يشبه كل الشبه في تركيبه متن دراما التتويج. فإن المتن الأول يخبرنا عن الإلهين اللذين سيدور بينهما الحوار، ثم يأتي بعد ذلك الخطاب الذي يراد توجيهه، ثم يذكر بعد ذلك اسم الإله المخاطب، وذلك بين فاصلين كهذين || || ثم يأتي بعد ذلك اسم المكان أو الشيء الذي دار عليه الحديث في فاصل آخر هكذا || || وبعد الانتهاء من الحوار — أو بعبارة أخرى من المتن التمثيلي — يبتدئ الكاهن المرتل متنًا آخر يسرد فيه الحوادث التي ستكون موضع حوار أو تمثيل آخر، وهكذا على النحو الذي شرحناه، وهو الذي سنراه في تمثيلية التتويج.

دراما التتويج

تعتبر تمثيلية تتويج الملك «سنوسرت الأول» بعد موت والده «أمنمحات الأول» ثالثة التمثيليات المصرية في القدم، هذا إذا اعتبرنا أن تمثيلية إدفو قد ألفت حقًّا في عهد الأسرة الثالثة، وأن التمثيلية المنفية منقولة فعلًا عن أصل قديم يرجع إلى عهد الاتحاد الثاني؛ أي في عصر حكم «مينا». وتمتاز التمثيلية التي نحن بصددها الآن بأنها من كتابة العصر المنسوبة إليه؛ أي عهد الدولة الوسطى، وقد عثر عليها كوبيل في عام ١٨٩٥–١٨٩٦ حينما كان يقوم بأعمال الحفر في منطقة الرمسيوم الواقعة في الجهة الغربية من مدينة طيبة القديمة، وقد وجدها مع غيرها من أوراق البردي في قبر من قبور الدولة الوسطى محفوظة في صندوق، غير أنها كانت في حالة يُرثَى لها من التمزيق، ولذلك كان الأمل في الوصول إلى فهم شيء من محتوياتها ضعيفًا جدًّا، وقد قام بتركيب أجزائها المفتتة الأستاذ «إبشر» الألماني الذي يعد أحذق مفتن عالمي في تركيب البردي الممزق، وقد أفلح فعلًا في تركيب معظمها، ثم تناولها الأستاذ «زيتة» بالبحث والتحليل حتى وصل إلى حل رموزها وقرنها بالدراما المنفية، كما أنه درس الأخيرة ووضع في درس هاتين الدرامتين مؤلفًا خاصًّا سماه «المتون التمثيلية». Dramatische Texte zu alt aegyptischen mysterien spielen. ومن حسن الحظ أننا نجد متن هذه الدراما ملحقًا بصور ومناظر تفسر لنا أحيانًا معميات المتن، وبخاصة الفجوات العدة التي نجدها مبعثرة في أنحائه. وتتلخص الدراما التي تحتوي على ستة وأربعين منظرًا فيما يلي حسب ترتيب مناظرها:

فنجد في المنظرين الأول والثاني أن الملك قد مات[1] «وهو أمنمحات الأول»، وعندئذ يأمر ابنه ووريثه على العرش «سنوسرت الأول» بإحضار السفينة الملكية بعد تجهيزها. وقد كان المفروض أن الملك يمثل دوره فيها خلال عرض الدراما كلها، ولكن يظهر أنه قد تركها في المنظرين الأخيرين منها.

ونشاهد في المنظرين التاليين (٣–٤) تقديم ضحية للملك، وهو ثور يذبح ثم يقطع قطعًا ليقدم وجبة. والمعنى هنا رمزي؛ أي إن الثور هو الإله «ست» الذي قتل أخاه «أوزير».

وفي المنظرين الخامس والسادس يطحن الشعير ثم يقدم منه كعك للملك.

وفي المنظر السابع نشاهد تجهيز سفينتين لأولاد الملك. وفي المنظر الثامن نشاهد شارات الملك الخاصة بحور (أي الملك الجديد) تستخرج من محرابه، ثم يجهز موكب يمر به الملك في الجبل (أي الجبانة)، وفي المنظر التاسع نشاهد درس الشعير بوساطة البهائم وحمله إلى المخازن. وهذا المنظر رمزي يقصد به أن حور بدرس الشعير يمزق أوصال عدو والده «ست» انتقامًا له. وفي المنظرين العاشر والحادي عشر نشاهد زيادة الاهتمام بإعداد سفينة الملك وسفينتي أولاده، وذلك بوضع أشياء وأوانٍ خاصة بتطهير الملك وأولاده.

وفي المنظر الثاني عشر والخامس عشر وما بينهما نشاهد صورًا تحتوي على صب الماء وتقديم رأسي حيوانين (رأس ثور ورأس إوزة) للإله المحلي، ثم يأمر بإقامة العمود المقدس بوساطة الأولاد الملكيين. وهذا رمز إلى أن «حور» قد أمر أولاده أن يجعلوا الإله «ست» تحت «أوزير» وعندئذ يشد العمود بحبل ويقام، ويفسر هذا بقتل «ست»، ثم يأمر «حور» أولاده بأن يتركوه موثوقًا وأن يطرحوه أرضًا.

أما المنظر السادس عشر فنشاهد فيه أولاد الملك ينزلون في سفينتيهما، ثم يتكلم «حور» عن أولاده مع «ست» الذي يمثل هنا بالسفينة قائلًا له: «احملني أنت يا من حملت والدي على ظهرك.» (أي إنه متغلب عليه) أما المنظر السابع عشر فنشاهد فيه تقديم الخبز والجعة للإله «حور» الأعمى رب «ليتوبوليس» (أوسيم الحالية) (وهي البلدة التي انتقم فيها «حور» من قتلة والده ثم دفنه فيها) وبذلك أعيد له نظره.

[1] راجع: تعاليم «أمنمحات» الأول ص١٩٨.

أما المناظر من الثامن عشر إلى الحادي والعشرين فنشاهد فيها حدوث مبارزة بين «حور» و«ست» وكذلك إحضار مرضعتين[٢] ونجارين لصنع مائدة قربان للملك، ثم نشاهد الكاهن الخاص بتقديم القرابين يحضر المائدة.

وفي المنظر الثاني والعشرين نشاهد أولاد الملك يقدمون له الخمر، وهذا رمز إلى تقديم عين «حور» إليه بعد أن اقتلعها «ست» الشرير. وفي المنظرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين يقدم للملك حلي من حجر الدم والقاشاني، وهذه يرمز بها إلى إرجاع عين «حور» إليه ثانية. وفي المنظر الخامس والعشرين يقدم ساقي الملك له وجبة، وهذا رمز للإله «تحوت» عندما قدم عين «حور» إليه بعد أن اقتلعها «ست». ولذلك يقول «تحوت» في هذا المنظر للإله «حور»: «إني أقدم لك عينك لتفرح بها.» فتقديم العين إلى «حور» هو تقديم الوجبة. وفي المنظر السادس والعشرين نشاهد كهنة خاصة يلتفون حول علمي «حور»، وهما اللذان يرمز بهما إلى سلطان الملك على الوجهين القبلي والبحري أو غرب الدلتا وشرقيها، وكذلك يرمز بهما إلى عيني «حور».

وفي المناظر من السابع والعشرين إلى الحادي والثلاثين نشاهد أنه كان يقدم للملك شارات ملكه الخاصة، وهي الريشتان والصولجانان والخاتم، وعند ذلك يهلل عظماء الوجه القبلي والبحري فرحًا. وبعد ذلك يؤتى بكل ضروري لتزيين الملك وتضميخه وتعطيره وإطلاق البخور له ثم وضع الحارستين على رأسه؛ أي الريشتين اللتين يزين بهما تاجه. وفي المنظر الثاني والثلاثين نشاهد بعد التتويج عظماء القوم الذين اشتركوا في احتفال التتويج هذا يشتركون كذلك في تناول طعام الوليمة الملكية التي أقيمت لهذا الغرض وحده. وفي المنظرين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين نشاهد الملك قد ارتدى لباس الحزن على والده المتوفى، وعندئذ يقدم نوع خاص من الخبز ونوع خاص من الجعة. فالخبز كان يسمى خبز «أح» أي «أوزير» الذي قتل، أما الجعة فكانت تسمى «جعة سرمت»،[٣] وهي ترمز إلى «إزيس» والدموع التي سكبتها هي و«حور» على «أوزير» المقتول. وكانا يقدمان طعامًا في الاحتفال بجنازة «أوزير».

والمناظر من الخامس والثلاثين إلى الأربعين تستحضر في آن واحد أدوات التحنيط للملك الراحل مع الملابس الحمراء للملك الذي خلفه على العرش، ثم نشاهد الكهنة المسمين

[٢] كان اللبن من أهم القرابين التي تقدم للمتوفى.

[٣] نوع من الجعة مر المذاق ولذلك شبهت به دموع الحزن.

«سخنو أخ» (الباحثين عن الأرواح)، وهم المكلفون بخدمة الملك المتوفى يؤمرون بحمل تمثاله على أيديهم كما كان يحمل الأصدقاء (أي أصدقاء المتوفى) كما جرت العادة في الشعائر المأتمية. ثم نراهم يبنون بصورة رمزية سلمًا إلى السماء ليصعد فيه الملك المتوفى إلى العالم العلوي الذي كان لا بد له أن يعرج إليه، ثم تنتخب المرأتان اللتان كانتا تقومان بالنحيب على المتوفى، وهما اللتان تمثلان دور «إزيس» و«نفتيس». ثم بعد ذلك يعطي الكاهن مقدم القربان فخذًا من اللحم وقطعًا من النسيج لاستعمالها في خدمة المتوفى. وفي المناظر من الحادي والأربعين إلى الرابع والأربعين نشاهد كهنة «سخنو أخ» يتسلمون هذه الأشياء التي كانوا يستعملونها في تكفين الجثة والاحتفال بفتح الفم،[٤] وبخاصة أنواع العطور والزيوت.

وفي المنظرين الأخيرين — وهما اللذان لا يظهر فيهما الملك وبهما تنتهي الدراما — نشاهد أنه يحضر إلى الملك المتوفى كل معدات التطهير، وبخاصة النطرون الذي كان يستعمل لهذا الغرض، وتوضع في المحراب المقدس، وهو المكان الذي يثوي فيه آخر مطاف له في عالم الدنيا؛ وأعني بذلك هرمه الذي يدفن فيه.

تحليل دراما التتويج «وثيقة الرمسيوم»

لا بد أن القارئ قد لاحظ من المختصر الذي أوردناه هنا عن «دراما التتويج» أو «ورقة الرمسيوم» — كما يسميها العلماء — أنها تحتوي على الشعائر الدينية التي كانت تمثل عند تتويج ملك جديد. والظاهر أن هذه الدراما ليست وليدة عهد الدولة الوسطى، بل ربما تشاطر الملكية المصرية عمرها، ويمكننا أن نرجع بعهد تأليفها دون مبالغة إلى الألف الثالثة قبل الميلاد.

والنسخة التي في أيدينا — كما ذَكَرْتُ — يرجع عهدها إلى الملك «سنوسرت الأول» الذي تولى عرش البلاد في باكورة الألف الثانية قبل الميلاد. ويظن البعض أن هذه الدراما ليست من الأدب الراقي من جهة التعبير. والواقع أن هذا المؤلف كان يمثل في ظاهره تتويج

[٤] شعيرة فتح الفم كانت من الشعائر التي يقوم بها كهنة خاصة باحتفال خاص؛ وذلك لأجل أن يعيدوا إلى الميت قوة فتح الفم والعينين ليمكنه أن يتمتع بكل ما يقرب له من قربان، وكان ذلك بطريقة سحرية وتعاويذ خاصة وآلات معدة لهذا الغرض.

الملك «سنوسرت الأول» وباطنه تمثيل أسطورة «حور وأوزير»؛ إذ كان له صبغة تمثيلية وشعيرة دينية ولون سحري، وهذه التمثيلية كما بَيَّنَّا تقع في ستة وأربعين منظرًا. ومن يطلع على المتن الأصلي يرَ أن كل منظر من مناظره قد يدخل في تمثيله أشخاص كالكهنة والموظفين وأقارب الملك، وحيوانات كالثيران والماعز، وكذلك يدخل في تمثيله أشياء جامدة كالأعمدة المقدسة والأشجار والنباتات والخبز والحلي … إلخ.

هذا فضلًا عن الآلهة الذين كانوا يقومون بتمثيل الأدوار الهامة. ولأول وهلة لا يمكن للقارئ أن يفهم معنى هذه التعبيرات التي ورد فيها ذكر الأشياء السابقة، ولكنه حينما يفهمها على حقيقتها من حيث علاقتها بأساطير القوم وشعائرهم الدينية يتضح له جليًّا مغزاها ومراميها، وأنها لم توضع عبثًا، وأن لكل واحدة منها صلة بالأخرى. وحقيقة الأمر هنا أننا نتناول موضوعًا نجد فيه الأشياء المادية والشعائر الدينية يرمز لها بحادثة في الأساطير القومية، وهاك مثلًا لذلك: نشاهد المشرف على المأكل يحمل مائدة قربان للملك، فهذا العمل يمثل في الشعائر الدينية الإله «تحوت» الذي يُعيد عين الإله «حور» إليه، وهي التي كان قد اقتلعها الإله «ست» عدوُّه حينما كان يحاربه الأول بسبب قتل والده «أوزير».[٥]

على أن الأساس النفعي — وإن شئت فقل الغرض السحري — من هذه الدراما ظاهر جدًّا؛ إذ كان الغرض من هذا الاحتفال هو تثبيت تتويج الفرعون، وأن يصبح حظه كحظ أولئك الملوك الذين تربعوا على عرش مصر في العهود الخرافية، وأعني بذلك أن يؤحد الملك المتوفى بالإله «أوزير»، وأن يؤحد ابنه «حور» الذي تغلب على «ست» بالملك الشاب الذي تربع على عرش المُلك؛ أي إن «أمنمحات الأول» يصبح مثل الإله «أوزير» الذي حكم مصر في العصور الخرافية بعد موته، وأن يخلفه ابنه «سنوسرت الأول» كما خلف «حور» والده «أوزير».

وترتيب متن الدراما نفسه يوضح لنا الصيغ التي كتبت بها. فنجد أن كل منظر فيها يفتتح بالتعبير التالي: «حدث أنه»، ثم تأتي بعد ذلك حركة أو عمل يمثله أمام الملك أحد الممثلين كاهنًا كان أو موظفًا، وغالبًا ما يعبر عن هذا الممثل بالمبني للمجهول، فيقال مثلًا: «لقد حُمِلَ»، أو «لقد عُمِلَ» … إلخ. وعلى أثر ذلك مباشرةً يأتي التفسير الرمزي لهذا

[٥] إن عين «حور» يرمز بها لكل طيب من طعام وملبس وشراب، وكذلك يرمز بها لملك البلاد المصرية نفسها كما أوضحنا ذلك في قصة المخاصمة بين «حور» و«ست».

الحادث مستمَدًّا من خرافة عينيْ «حور»، وهما في الواقع تمثِّلان الشمس والقمر؛ وذلك أن الإله «ست» الذي يمثل دائمًا بأنه هو الإله المعادي قد حرم الإله «حور» عينيه، وهما مصدر قواه العقلية والجسمية. غير أن عيني حور قد ردتا إليه ثانية، ويرجع الفضل في ذلك إلى تدخل الإله «تحوت» وأولاد «حور» وآلهة آخرين، هذا فضلًا عن أن الإله «ست» قد أصبح لا حول له ولا قوة.

وهذه القصة الخرافية كان من الممكن أن تكون «دراما» بالمعنى الذي نفهمه نحن الآن، غير أن جهلنا بالمتن الذي في أيدينا يجعلنا نفقد بعض الخيوط التي تربط بعض أجزاء هذه الخرافة ببعض.

ويرجع السبب في ذلك لسيادة كل من الدور الرمزي ودور الشعيرة الدينية في التمثيلية؛ مما يصعب فهمه علينا. ولكن المصريين الأقدمين أنفسهم كانوا متفقهين في الشعائر الدينية والأساطير القومية؛ ولذلك كان من السهل عليهم أن يتذوقوا حلاوة هاتين الناحيتين من الدراما التي بين أيدينا، ويبرز ذلك لنا جليًّا عندما نشاهد في المتن أنه بعد وصف الحادث الخاص بالشعيرة الدينية، وتفسير معناه الخرافي، يضع أمامنا المتن مضمون الحوار الذي فاهت به الآلهة في المنظر؛ فنقرأ في رأس السطر المكتوب عموديًّا اسمي الإلهين اللذين يتحاوران سويًّا، ثم يتلو ذلك جملة قصيرة تعبر عن الغرض من الخطبة التي أُلقيت، وغالبًا ما تحتوي هذه الجملة على تورية لاسم الشيء الذي يقدمه أحد الممثلين للملك، وهذا النوع من الكناية كان محببًا عند المصريين.

وقد عني مؤلف هذه الدراما تسهيلًا لتحديد المعنى المقصود من هذه المحاورات بأن يضع في نهاية كل حديث اسم الشيء الذي أشار إليه فيه، ثم المعنى الرمزي الذي يلبسه هذا الشيء في الخرافة، وكان يضاف كذلك في بعض الأحيان بيانات خاصة بالممثلين والحركات التي كانوا يقومون بها، والمكان المثالي الذي كانت تحدث فيه الخرافة. وأخيرًا نجد أنه قد خُصِّص في أسفل المتن جزء معين يحتوي على رسوم مختصرة تفسر لنا في كل حالة أهم صورة يمتاز بها المنظر الذي يُمثَّل. ومن ذلك يتضح أنه من العسير علينا أن نقدر هذه الدراما حق قدرها؛ إذ لم نلاحظ ما فيها من امتزاج مستمر بين الشعائر الدينية والحوادث الخرافية؛ إذ من الواجب على القارئ الحديث أن يحل المعادلة بين ما هو ممثل وبين ما هو مرموز له؛ فمن جهة يرى الإنسان أن الاحتفالات القائمة كانت لتتويج الملك، ولكن في الوقت نفسه من جهة أخرى نشاهد أنه يمثل أمامنا بعض حوادث منفصلة خاصة بالأشياء الباطنة التي تمثل دور «حور» الذي استرد عينيه ثانية.

ولما كان طرفا المعادلة غير معلومين لنا إلا بحالة ناقصة جدًّا فمن البديهي إذن أنه ستبقى أمامنا معانٍ كثيرة وتفاصيل عدة غامضة أو غير مفهومة، حتى لِأَعلَمِ الناس بأسرار اللغة المصرية القديمة. ولا أدلَّ على ذلك من الشرح الذي وضعه الأستاذ «زيتة» لهذه الدراما! إذ نجده يزخر بعلامات الاستفهام الدالة على عدم فهم ما يقصده المؤلف المصري القديم في كثير من التعابير. على أننا إذا أردنا أن نحكم بوجهة نظرنا على هذا الإنتاج الدراماتيكي من الناحية الأدبية؛ فإنه يكون حكمًا قاسيًا؛ إذ إن قيمته من هذه الناحية تقل عن المرتبة الوسطى؛ وذلك بالطبع لقصور معرفتنا بأسرار اللغة المصرية القديمة.

والظاهر من فحصنا أن المصري لم يكن يقصد بهذا الإنتاج أن يؤثر في نفس القارئ، ويجعله يشعر بناحية من نواحي الجمال الفني الذي نفهمه نحن الآن. ولكن الشيء الذي كان يستولي على مشاعره عند كتابة هذه الدراما، هو أن يحتفل بطريقة إيحائية حية بتخليد الأساطير العظيمة التي كانت تُعدُّ الأساس لاعتقاداته الدينية، وأن يضمن فَلَاح ذلك بنوع من السحر الإيحائي للمَلِك الذي يقام له هذا الاحتفال.

وهذه الناحية تظهر بوجه خاص في «وثيقة الرمسيوم» التي تتشابه في كثير من النقط مع شعيرة فتح الفم التي يرجع عهدها إلى الدولة القديمة، وقد وصل إلينا منها رواية موضحة بالصور. غير أن الفرق بين تمثيليتنا وبين الاحتفال بفتح الفم ينحصر في أن الاحتفال بالشعائر الدينية يحتلُّ المكان الأول، أما في الدراما فإن الأساطير لها المكانة الأولى في المناظر التي تمثل فيها.

وأهم ما يوجه من نقد في نظرنا لهذه الدرامات الناشئة أنها خالية من الكتابات الإنشائية بالمعنى الذي نفهمه نحن الآن؛ فلا نجد على ما يظهر لنا إلا عدة مناظر متعاقبة وخطبًا قصيرة قد وضعت متلاصقة بطريقة مفككة، وغالبًا ما نجد الدور الواحد لإله بعينه يقوم بتمثيله في الأسطورة ممثلون مختلفون، ومن ناحية أخرى نشاهد أن ممثلًا واحدًا قد يقوم بتمثيل أدوار متنوِّعة مختلفة جدًّا، وكذلك نجد من الصعب علينا أن نتتبع بطريقة متصلة سير حوادث الخرافة التي اتُّخِذت قاعدة للدراما؛ مما يجعلنا نعتقد هنا أن المصريين كانوا لا يهتمون كثيرًا بتتابع الحوادث حسب تواريخها. ويدل ذلك على ما نشاهده في كتبهم المقدسة الأخرى؛ إذ نجد في كثير من الأحوال أن العنصر الخرافي قد كُرِّر، كما نشاهد أحيانًا أن ترتيب الحوادث قد عُكس بدون سبب ظاهر يدعو إلى ذلك، وهنا نجد كذلك أن كلًّا من الغرضين الديني والسحري يتغلب على كل اهتمام بالإنشاء الأدبي.

ويظهر في فحص هذه الدراما أن وحدة المكان لم تكن مرعية في تمثيلها كما نشاهد ذلك في الباطنيات (تمثيليات القرون الوسطى)، ومدلول الرسوم في «ورقة الرمسيوم» يُفهمنا أن هذه التمثيليات لم تكن تمثَّل في أبهاء المعبد وحسب، بل كذلك في المحاريب التابعة له، والتي قد يكون بعضها أحيانًا بعيدًا عن البعض الآخر. ويمكننا أن نعطي مثالًا لذلك معبد «الكرنك» ومعبد «الأقصر»، فكان الممثِّلون ينتقلون من منظر إلى آخر أحيانًا بصفة جدية، وأحيانًا بصورة نظرية، وقد ذكر لنا كذلك سياحات في سفن، وهذه تدل على أن أهم الحوادث في الخرافة كانت تمثل في أمهات المدن المصرية المقدسة.

ومما لا ريب فيه أن هذه التمثيليات الباطنية لم يكن مقدَّرًا لها أن تمثَّل أمام جمهور من المتفرِّجين الذين لا حقَّ لهم في دخول الأجزاء الخاصة في المعبد. ونجد البرهان الكافي لذلك في الاحتفالات التي أظهرنا صيغتها الدينية. ومع أنه لم يكن مسموحًا لعامة الشعب أن يشتركوا في التمثيل الذي كان يقام داخل المعبد، فإن ذلك لا يعني أن هذه التمثيليات كان لها صبغة سرية أصلية، وأنه كان من حق المتفقهين فقط أن يعرفوا هذه الأسرار. والواقع أننا من هذه الناحية لا زلنا نضلُّ الطريق بما أكده لنا الإغريق الذين قد أدخلوا في احتفالاتهم الخاصة في عصر أخذ نجم مصر فيه يأفُل عناصرَ غير مفهومة من الشعائر والأساطير المصرية.

وبرغم ما نجده من النقائص الواضحة في هذه التآليف الدراماتيكية، فإنها قد أدت الغرضين الديني النفعي والسحري، وهما اللذان وضعت من أجلهما. وإذا كنا نرى أن موضوع هذه الدراما قد ألف بصورة منقوصة، وأن أجزاءها غير مرتبطة، فما ذلك إلا لأنها كانت تمثل في بلد كل متعلميه يعرفون جميع الحوادث الخرافية التي كانت تمثل فيه، ويعرفون كذلك كل الروايات المتناقضة التي كانت تروى بها هذه الأساطير. من أجل هذا كانت تبدو لهم كاملة منسجمة حسب المذهب الذي تروى به.

ومهما تكن قيمة هذه الدراما التي بحثناها هنا من الوجهة الأدبية؛ فإن هناك شيئًا يلفت أنظارنا، وهو نفس وجود هذه الدراما في ذلك العصر السحيق؛ فإنه كما اتضح لنا نجد أن المصريين كانوا يمثلونها منذ أقدم عهودهم، وبقيت مستمرة خلال عهود مدنياتهم حتى النهاية.

وقبل أن نترك موضوع هذه الدراما نريد أن نضع أمام القارئ بعض مناظر منها ليطبقها على الشرح الذي أوردناه. وسنبتدئ بمنظر استدعاء عظماء الوجه القبلي والبحري في حفلة التتويج.

المنظر الثلاثون (صورة ١٩)[٦]

استدعاء عظماء الوجهين القبلي والبحري

٨٩ حدث أنه قيل: «تعالوا» لعظماء الوجه القبلي والوجه البحري. «وذلك يعني» أن تحوت هو الذي جعل الآلهة تخدم «حور» بأمر الإله «جب».

٩٠ الإله «جب» يتكلم مع «أولاد حور» و«أتباع ست» فيقول:

«قوموا بخدمة حور، وأنت يا حور سيدهم.» || خدمة الآلهة || حور (؟) إحضار عظماء الوجهين القبلي والبحري.

وتفسير هذا المنظر أن المرتل يخبرنا أولًا أن الملك يطلب عظماء الوجهين القبلي والبحري، وكان منذ الدولة القديمة يحكم البلاد مجلس مكون من عشرة عظماء لحكم الوجه القبلي ومثلهم للوجه البحري؛ هذا من جهة الواقع.

أما من جهة الأساطير فإن هؤلاء كانوا يمثلون أولاد الإله «حور» وأتباع الإله «ست»، وأن الإله «تحوت» الذي كان يلعب هنا دور المرتل قد ناداهم (أي الآلهة) ليقوموا بخدمة «حور» الذي جمع في يده حكم البلاد كلها، وذلك بأمر من الإله «جب» الذي أعطى «حور» ملك مصر بعد موت والده «أوزير».

ثم بعد ذلك نرى «جب» يخاطب «أولاد حور» و«أتباع ست»، ويرمز بهم لعظماء البلاد في الوجهين القبلي والبحري؛ لأن «حور» كان في بادئ الأمر يحكم الوجه البحري و«ست» يحكم الوجه القبلي، ثم بعد ذلك أعطى «حور» الملك كله، فيقول لهم: «قوموا بخدمة حور.» ثم يلتفت إلى «حور» قائلًا: «أنت سيدهم.» ثم بعد ذلك يأتي في المتن تعليمات مسرحية، فنقرأ خدمة الآلهة ثم «حور»؛ أي إن المطلوب هنا هو خدمة الإله «حور» ملكهم، ثم بعد ذلك يأتي في فاصل خاص إحضار عظماء الوجهين القبلي والبحري، وهم الذين يقومون بخدمة الملك، وهم المرموز لهم في الخرافة بالآلهة.

المنظر الحادي والثلاثون (صورة ٢٠)

استحضار الأشياء اللازمة لتتويج الملك

٩١ حدث أنه قد أحضر الكاهن المرتل مواد التجميل المختلفة وأعطاها الملك، «وذلك يعني» أنه «تحوت» الذي تحدث مع «حور» عن عينه.

[٦] يلاحظ في الصورة أن هؤلاء العظماء قد أتوا خاشعين أمام الملك.

٩٢ تحوت يخاطب حور:
إني أمنحك عينك السليمة في محياك || العين || الكحل الأخضر (التوتيا)||
٩٣ تحوت يخاطب حور:
ضعها في وجهك || العين || الكحل الأسود ||
٩٤ تحوت يخاطب حور:
لا ينبغي أن تحزن عينك لدرجة أنها تصير متعبة || العين || عنب (؟)[٧] ||
٩٥ تحوت يخاطب حور:
إني أقدم لك بخور الآلهة، وهو تلك العين الطاهرة التي خرجت منك || العين || البخور ||
تحت الأسطر من ٩٢ إلى ٩٥ نقرأ: تثبيت التاج بوساطة حارس الريشة الكبيرة.
٩٦ تحوت يخاطب حور:
عطر وجهك بها حتى يصير كله معطرًا || العين || العطور ||

وتفسير هذا المنظر أن الملك بعد أن استدعى عظماء الوجهين القبلي والبحري لحضور حفلة التتويج أخذ الكاهن المرتل يعدِّد لنا أنواع مواد الزينة التي كان لا بد أن يقدمها للملك ليتجمل بها في حفلة التتويج، ثم يقول لنا ما كان يقابل ذلك في أسطورة «حور وأوزير». فالمرتل هو الإله «تحوت» الذي تكلم مع «حور» (أي الملك)، وما كلمه عنه هو عينه. وسنرى في الحوار التالي أن عين «حور» هي المواد التي كان يتجمل بها الملك. فعندما يتكلم «تحوت» نعلم أن مرتل الملك هو الذي يتكلم، وأنه يكلم الملك الذي يعبر عنه في الأسطورة «بحور»، فعندما يقول «تحوت» «لحور»: أقدم لك عينك في وجهك، فإنما ذلك يرمز به إلى الكحل الأخضر. وهكذا، فإن كل المواد التي يتجمل بها الملك أو يتعطر بها أو يستعملها كدواء هي رمز لعين «حور». أما قوله: ثبت التاج بواسطة حارس الريشة الطويلة، فيشير إلى موظف قديم كان يتولى وضع الريشة على رأس الملك، وكانت تقوم مقام التاج قبل استعماله.

[٧] هذه الكلمة غامضة المعنى، وربما يقصد بها دواءً لشفاء العين، وقد استعملت الكلمة المصرية في العقاقير الطبية، ولا غرابة في ذلك؛ فإن المصريين الحاليين يستعملون عصارة العنب كدواء لشفاء العين (النظرة).

المنظر الثاني والثلاثون
توزيع أنصاف الرُّغفان على عظماء الوجهين القبلي والبحري

٩٧ حدث أن أعطيت أنصاف الرغفان عظماء الوجهين القبلي والبحري؛ «أي» إن «حور» هو الذي استرد عينه وأعاد للآلهة رءوسهم.

٩٨ حور يخاطب تحوت:

ليُعطُوا رءوسهم ثانية || إعطاء الإله الرءوس ثانية || وإعطاء عظماء الوجهين القبلي والبحري أنصاف الرغفان.

٩٩ تحوت يخاطب أولاد «حور» وأتباع «ست»:

ليت الإله «جب» يكون شفيقًا ويعيد إليكم رءوسكم || إعطاء رءوس الآلهة ثانية «لهم» || وجبة يهبها الملك || مقاطعة إيبيس (المقاطعة الخامسة عشرة).

١٠٠ «حور» يخاطب أولاد «حور» وأتباع «ست»:

لأعطِ عيني حتى أتمتع بها || العين || وجبة [...]

وتفسير هذا المنظر هو: يتكلم المرتل أولًا عن الجزء الواقعي؛ وهو تقديم أنصاف الرُّغفان لعظماء البلاد. والظاهر أن أنصاف الرغفان المشار إليها هنا كانت نوعًا من الفطير له قيمة عظيمة في المائدة. والذين يقدم لهم هذا اللون من الطعام هم الذين كانوا يحتفلون بتتويج الملك؛ مما يجعل الكلام متصلًا بالمنظر السابق. ثم ينتقل المرتل إلى الإشارة للجزء الذي يقابل ذلك في أسطورة «حور»، فيقول: إن معنى ذلك أن «حور» قد استرد عينه وأعاد للآلهة رءوسهم.

وتفسير ذلك في الأسطورة أن استرداد عين «حور» يشير إلى الخرافة القائلة إن «ست» عدو «حور» قد أخذ عينه وقطعها إلى قطع، ثم أعادها الإله «تحوت» وكملها بعد أن جمع أجزاءها ثانية، فالأجزاء التي تتألف منها العين هنا هي أنصاف الرغفان، وإعادة رءوس الآلهة لها هو تركيب أجزاء العين وضم بعضها إلى بعض لتصبح كلمة. والآلهة الذين يشار إليهم هنا بقطع رءوسهم هم الذين وقعوا في حومة الوغى من أتباع «حور» و«ست» أثناء شجارهم؛ ولذلك يقول «حور» للإله «تحوت» الذي جمع أجزاء العين: ليعطَوْا رءوسهم.

ثم يفسر المتن ذلك بإعطاء عظماء الوجه القبلي والوجه البحري أنصاف الرغفان. ونرى بعد ذلك أن الإله «تحوت» يخاطب أولاد «حور» وأتباع «ست»، وذلك يقابل في الواقع عظماء الوجهين القبلي والبحري، راجيًا «جب» إله الأرض وجدَّ «حور» أن يعيد إليهم رءوسهم، ثم يفسر إعطاء الرءوس بوجبة ملكية؛ أي طعام مائدة الملك. ثم نشاهد

بعد ذلك أن المتن يحدِّد لنا المكان الذي تقدم فيه هذه الوجبة، وهي مقاطعة تحوت (إيبيس)؛ أي المقاطعة الخامسة عشرة.

بعد ذلك يخاطب حور (أي الملك) أولاد «حور» وأتباع «ست» (أي عظماء الوجهين): «لأعطَ عيني حتى أتمتع بهما.» يقصد بذلك الملك أنه يريد أن يشارك عظماءه في هذه الوجبة. ثم نرى التفسير: عين = الوجبة. وخلاصة القول هنا أن المعادلة هنا تنحصر بين الحقيقة الواقعة والخرافة، فتذكر الحقيقة أولًا، ثم يتلوها الشعيرة في خرافة عين «حور».

المنظر الثالث والثلاثون

إحضار ميدعة بردية (مريلة)

١٠١ حدث أن أحضر الكاهن المرتل ميدعة بردية، «وذلك يعني» أن «حور» هو الذي عانق والده وخاطب «جب».

١٠٢ «حور» يخاطب «جب»:

إني أضم والدي هذا الذي صار متعبًا إلى || ميدعة بردية || أوزير ||

١٠٣ «حور» يخاطب «جب»:

أن يُصبح معافى تمامًا || أوزير || أهداب الميدعة ||

١٠٤ / ١٠٤ تحت هذين السطرين: «بوتو».

وتفسير هذا المنظر هو: قد أحضر للملك «سنوسرت الأول» ميدعة مصنوعة من البردي بوساطة الكاهن المرتل. وهذه الميدعة كانت لباس الحزن، فارتداء الملك هذا الملبس يدل على أنه قد لبس الحداد على والده ولن يخلعه حتى يوارَى جثمان والد قبره. ولذلك كان يرمز بهذه الميدعة في الأساطير إلى أن حور قد ضم والده، وضمُّ والده هو لبس الحداد عليه الذي يتمثل في الميدعة. ولذلك نرى هنا «حور» يخاطب جده «جب»، وهو الأرض التي ستواري جثمان والده، قائلًا له: إني ضممت والدي هذا المتعب (المتوفى) إلى أن يعود ثانية صحيح الجسم. ويقصد بذلك: إني قد لبست الحداد على والدي المتوفى، ولن أخلعه حتى يوارَى قبره. ويقصد بعبارة «حتى يصبح معافى» أن يعود إلى الحياة ثانية في عالم الآخرة، كما كان الاعتقاد عند المصريين؛ وذلك أن كل ملك يتوفى سيعود ثانية إلى الحياة في عالم الآخرة، كما حدث مع «أوزير» والد «حور».

ونجد في النهاية أنه قد ذكرت بلدة «بوتو»، والمقصود بها هنا المكان الذي حدثت فيه هذه الشعيرة في أسطورة «حور» و«أوزير».

الفصل الرابع والثلاثون
إحضار الخبز والجعة

١٠٤ حدث أن أحضرت جعة «سرمت»، وذلك أنه هو «حور» الذي بكى على والده وخاطب «جب» يندب والده.

١٠٥ «حور» يخاطب «جب»: إنهم أحضروا والدي هذا تحت الأرض || أوزير || خبز «أح».

١٠٦ «حور» يخاطب «جب»: لقد جعلوه مبكيًّا عليه || «إزيس» ربة البيت || جعة «سرمت» ||

١٠٥ / ١٠٦ تحت هذين السطرين نقرأ: قرص خبز وإبريق جعة.

هذا المنظر يمثل بكاء حور وحزنه على والده. فإحضار جعة «سرمت» المرة المذاق عبَّر عنها المرتل بأنها دموع حور التي سكها على والده، ثم نعى حور والده إلى «جب» قائلًا: إن أعداء والده قد وضعوه تحت الأرض؛ أي قتلوه، ثم عبر عن ذلك في الخرافة «بخبزأح»؛ أي إن أوزير أصبح في الخرافة هو «خبزأح»، وذلك يشابه ما قيل: إن المسيح في الشعائر النصرانية «هو الخبز»، ويلاحظ أن في عبارة «وضع تحت الأرض» وخبز «أح» تورية.

وبعد ذلك نجد حور يخاطب «جب»: لقد جعلوه مبكيًّا عليه، والتي بكته هي إزيس، وُعبر عنها بأنها جعة «سرمت». والخلاصة أن ما كان يقدمه الملك قربانًا لوالده في احتفال الدفن كان يمثِّل الدموع، وهي جعة سرمت المرة المذاق، ثم قتله وهو خبز «أح»، والدموع هنا التي كان يسكبها حور ويعبر عنها أيضًا بإزيس.

دراما انتصار حور على أعدائه
(على جدران معبد إدفو)[1]

لدينا تمثيلية أخرى حفظت لنا منقوشة على جدران معبد «إدفو» الذي أقيم للإله «حور»، وتُعدُّ أحسن دراما حفظت لنا بحالة سليمة، وقد وضح متنها برسوم لمناظرها؛ مما يساعد على فهم هذه الدراما. ومع ذلك فإن التمثيلية التي لدينا ليست إلا رواية مختصرة عن دراما كبيرة. وعنوان هذه الدراما «انتصار حور على أعدائه». وهي — كما يدل الاسم — تقص علينا حرب الانتقام التي شنها «حور» على قاتل والده «أوزير»، ثم انتصاره والحكم له أمام القضاة المقدسين، ثم اعتلاءه عرش والده «أوزير» بوصفه الوارث القانوني له، وبذلك نرى أن الهدف الذي ترمي إليه القصة هو نفس الهدف الذي نجده في «الدراما المنفيَّة» أو «تمثيلية خلق الدنيا» و«دراما التتويج»، التي يرجع عهدها إلى أوائل الأسرة الثانية عشرة. على أننا فيما يختص ببطل الدراما التي نحن بصددها الآن نجد بعض الارتباك؛ إذ المعلوم أن إله «إدفو» الأكبر هو «حوربحدت» أو «حور إدفو»، الذي نعرف أن حروبه الخرافية مع أعدائه ومع أعداء إله الشمس ترجع إلى أصل تاريخي، وهو الإله الذي نراه في الرسوم التي توضح الدراما. غير أننا نجد في متن الدراما، وأحيانًا في التعابير المختصرة التي نجدها مكتوبة أمام بعض الآلهة الأخرى في الرسوم أن «حور الصغير» بن «أوزير» و«إزيس» هو الذي يشار إليه دائمًا. وتحتوي «تمثيلية إدفو» على خمسة أقسام

---

[1] Blackman and Fairman, "The Journal of Egyptian Archeaology" Vol. XXVIII. pp. 32 ff, Vol. XXIX, pp. 2. ff.

مميزة، وهي مقدمة وثلاثة فصول مقسمة إلى مناظر وخاتمة، والآن سنُوازن بين هذه الدراما والدرامتين الأخريين اللتين تكلَّمنا عنهما فيما سبق. فكما ذكرنا من قبل نشاهد أن هاتين التمثيليتين تحتوي كل منهما على متن في صورة حديث، ثم محاورة وجيزة تسبقها مقدمة قصيرة تُخبرنا عن المتكلمين وتعليمات مسرحية.

أما في «تمثيلية إدفو» فلا نجد إلَّا متونًا قصيرة قليلة العدد يحتمل أنها اقتباسات من حديث، يضاف إلى ذلك أنه ليس فيها إلا عدد قليل جدًّا من العناوين المفسرة للمناظر.

أما التعليمات المسرحية فلا نجدها إلا في الفصل الأول في المنظر الرابع والفصل الثالث في المنظر الثالث، والتعليل المحتمل لهذه النقائص هو أن الرواية التي وصلت إلينا عن الدراما التي نتناولها الآن هي رواية مختصرة؛ بسبب أن الرقعة التي كانت تحت تصرف النحَّات على جدار المعبد كانت محدودة، وأنه كان لا بد له من أن يترك مسافة للأحد عشر رسمًا التي كانت لازمة لإيضاحها. ولما كان من الضروري عمل هذا الاختصار؛ فقد حرمنا الكاتب معظم المتن الذي كان يحل محل العناوين في الدرامتين الأوليين. وعلى ذلك فإننا في معظم الأحيان نعتمد في معرفة الذين يتحدثون على المتن نفسه، وكذلك على الرسوم التي تفسره، ونجد أن الكاتب قد حذف كل التعليمات المسرحية في هذه القصة إلا في الحالتين السابق ذكرهما. ولحسن الحظ نرى أن وجود الرسوم قد حل بدرجة عظيمة محل التعليمات المسرحية؛ فهي لا تقتصر على أن تريَنا بوضوح مواضع الممثلين وحركاتهم، بل كذلك تصور لنا أمتعة المسرح من سفن وأسلحة وتيجان وزينات … إلخ، وكذلك نماذج لأفراس البحر التي شاهدنا واحدًا منها يحتمل أنه كان مصنوعًا من الخبز أو مادة أخرى تشابهه. كل ذلك ليسهل تقطيعه في المنظر الثالث من الفصل الثالث، وكذلك نشاهد نموذجًا لعدو بشري.

أما في «دراما التتويج» فكانت هذه التعليمات المسرحية أو قائمة المتاع موضحة برسوم خشنة في أسفل الصحيفة، وفيما يختص بالممثلين يظهر لنا أنه كان يوجد في «تمثيلية إدفو» شخصيات ثانوية لا تشترك في التمثيلية بالكلام؛ بل كانوا يقومون بأدوارهم في مناظر صامتة؛ فمثلًا حينما نرى في الرسوم الإيضاحية أن روحًا خبيثة قد كتب فوقها: «إني أنطح بقرني من يتآمر على قصرك.» فلا يجب علينا أن نفهم أن هذا العفريت يقول هذه الكلمات فعلًا، بل إنه في هذه الحالة يقوم بحركة يظهر فيها أنه مستعد للنطاح، وذلك يوحي إلينا أن هذه الشخصيات قد ظهرت في «الدراما» ولكن ليس لها دور تلقيه؛ ولذلك لم تذكر التعاليم المسرحية في المتن الذي اختصر عن قصد، ومن جهة

أخرى قد وجدنا أحاديث ذكرت في المتن، وفي الوقت نفسه لم نجدها في الرسوم الإيضاحية، وهذا الحذف يمكن أن يعزى إلى الاقتصاد في الرقعة التي تحت تصرف الكاتب، وأن مجرد وجود الممثلين والكلام الذي تفوَّهوا به في المتن كان يعتبر كافيًا.

وقد يتساءل الإنسان عن السبب الذي من أجله نقشت هذه الدراما على جدران المعبد! والجواب على ذلك أن المصري كان يعتقد أن لوجود الكتابة والرسم معًا أثرًا سحريًّا واقيًا كالأثر السحري المفيد الذي يحصل عليه الإنسان من تمثيل الرواية المقدسة نفسها. هذا فضلًا على أن فائدته هناك ستكون باقية إذا حدث أن «الدراما» قد أهمل تمثيلها السنوي. والآن نتساءل عن الأشخاص الذين كانوا يشتركون في تمثيل هذه الدراما المقدسة وعن المسرح الذي تمثل عليه. ولا جدال في أن الممثلين والممثلات، سواء أكانوا يمثلون دورهم بالحديث أم يمثلون دورهم صامتًا، كانوا ينتخبون من كهنة المعبد وأسرهم. وقد دلتنا إحدى التعليمات المسرحية التي بقيت على أن الكاهن رئيس مرتلي المعبد كان هو الذي يقوم بإلقاء الأحاديث، وكان مفروضًا أن الملك كذلك يلعب دورًا في المسرحية، ولكن بطبيعة الحال كان يقوم بإلقائه نائب عنه.

ومن المحتمل جدًّا أنه كان يوجد في المسرحية فرقة مغنين يجوز أنها كانت مكونة من مغني المعبد وموسيقاريه، وكانوا يحتلون أماكنهم على المسرح بوصفهم أصحابًا ومعاضدين للإله «حور». ويمكننا كذلك أن نتصور المتفرجين الذين أثر في نفوسهم التمثيل إلى درجة حركت مشاعرهم الدينية إلى أقصاها؛ فاشتركوا في النداء المتكرر الذي كانت ترددده فرقة المغنين على المسرح، وهو: «اقبض بشدة يا حور. اقبض بشدة.»[٢]

وتدل الرسوم بوضوح على أن الدراما كان يمثل بعضها على الماء وبعضها بجانب مجرى ماء. ومن المحتمل أنها بركة حور، وهي بحيرة مقدسة تقع في الجهة الشرقية من المعبد، ولكنها في داخل السور المحيط به، والظاهر أن الممثلين الذين كانوا يمثلون حور والآلهة والعفاريت الذين كانوا يتبعونه، كانوا يلعبون دورهم على وجه عام في قوارب تسبح في البركة. والظاهر أن ذلك هو نفس ما حدث في «تمثيلية التتويج». أما نساء

[٢] يقصد بذلك أن «حور» حينما كان يرمي بحربته فرس البحر الذي يمثل عدوه «ست»، كانت فرقة المغنين تنشد قائلة: «اقبض بشدة يا حور على العدو.» أي فرس البحر. وعندئذ كان جمهور المتفرجين يكررون ذلك، وهذا هو ما نشاهده على المسرح المصري الآن عندما تغني فرقة أغنية جميلة؛ فإن المتفرجين يكررونها.

«أبو صير» وبلدتي «ب»، «دب» (إبطو الحالية) فكنَّ ينتظرن على حافة الماء، في حين أن المرتل كان من المحتمل أن يقف على الأرض في الأمام بين المتفرجين والممثِّلين.

أما «خاتمة التمثيلية» فيظهر أنها كانت تمثل على اليابسة.

ولدينا معلومات خاصة تدل على أن هذه الدراما كانت تمثل سنويًّا، وقد عرفنا تاريخ اليوم الذي كانت تمثل فيه، وذلك بوساطة تعليم مسرحي في الفصل الثالث (المنظر الثالث)، حيث يقول: إن تقطيع أوصال «ست»، وهو حادث جاء في آخر الدراما، كان ينفذ في اليوم الواحد والعشرين من الشهر الثاني من فصل الربيع؛ أي في الواحد والعشرين من شهر أمشير.

على أنه وإن كانت هذه «الدراما» تمثل تذكارًا لانتصار «حور» على أعدائه، وأن تمثيلها السنوي كان يُظَنُّ أنه يخلد سحريًّا هذه الحوادث الجسام وما ينشأ عنها من فائدة، فإنه كان يُعتقد في الوقت نفسه أنها تمنح الملك الذي يمثل دورًا فيها نفس هذه الفوائد السحرية.

أما فيما يختص بتاريخ «مسرحية إدفو»؛ فإن لدينا أدلة تُبرهن على أنها أقدم بكثير من عصر البطالسة الذي كتب فيه متنها على جدران المعبد. والواقع أن المتن نفسه يزخر بتعابير من اللغة المصرية الحديثة، ويوحي بأنه قد نسخ من بردية كتبت في أواخر الدولة الحديثة، ولكن قد ذكر في الرسوم أن رئيس مرتلي المعبد هو «إمحوتب» (وهو المعروف بالحكيم والمعماري للملك «زوسر» أحد ملوك الأسرة الثالثة. وكان «إمحوتب» هذا موضع تقديس عظيم في عهد البطالسة)، وذلك مما يُشعر بأن القصة يرجع عهد تأليفها إلى زمن أبعد بكثير من نهاية الدولة الحديثة، يضاف إلى ذلك أن الجدار الذي كتب عليه متن الدراما ونقشت عليه رسومها، يقال إنه أقيم حسب التصميم الذي وجد في كتاب «في تصميم معبد»، وتأليف هذا الكتاب يعزى إلى «إمحوتب» هذا.

ولدينا رواية أخرى تقول إن هذا الجدار قد بني على غرار التصميم العظيم الذي في الكتاب الذي نزل من السماء شمالي «منف»، فيكون لدينا إذن رواية تربط المبنى الأصلي ببلدة «منف»، وبعبارة أخرى بعهد الدولة القديمة، وعلى ذلك فإنه ليس من المستحيل أن يرجع تاريخ «تمثيلية إدفو» إلى عهد الأسرة الثالثة، وأن يكون نفس كاتبها هو «إمحوتب» أو على الأقل كتبت تحت إشرافه. وعلى ذلك فلدينا موازنة أخرى بين «الدراما المنفية» و«دراما إدفو»؛ فإن الأولى وصلتنا منقولة عن أصل قديم جدًّا؛ أي عهد الأسرة الأولى.

ومما يجدر ملاحظته أن المحاورات التي كانت تدور بين الممثلين في «الدراما المنفية» وفي «تمثيلية التتويج» كانت قصيرة جدًّا. أما في «دراما إدفو» فكانت تحتوي على محاورات طويلة لوحظ أن بعضها قد وصل إلى مرتبة لا بأس بها في التحرير الأدبي. فمن هذه الناحية نجد أنها أقل سذاجة وأقل بداءة عن أي تأليف دراماتيكي نشر حتى الآن، اللهم إلَّا إذا استثنينا القسم اللاهوتي الذي وجدناه في الدراما المنفية، فإنه يدل على تعمق عظيم في الفلسفة الدينية وأصل نشأة العالم، وقد كتب بلغة راقية وتعبيرات جزلة وخيال خصب.

ولما كانت تمثيلية انتصار «حور» تقرب من تمثيلياتنا العصرية، فإنا سنورد هنا منها المقدمة والفصل الأول على سبيل المثال؛ ليمكن للقارئ أن يحكم بنفسه على قيمتها ومنزلتها، من حيث التمثيل ومن حيث قيمتها الأدبية والخلقية. وكذلك ليوازن بينها وبين التمثيليتين الأخريين اللتين تكلَّمنا عنهما.

(١) المقدمة والفصل الأول من تمثيلية انتصار حور على أعدائه

(١-١) المقدمة

قبل أن نبتدئ في سرد ما جاء في المقدمة سنضع أمام القارئ وصف الرسوم وأشخاص الرواية والمتون التي نُقشت فوقهم تفسيرًا لشخصياتهم، وذلك مأخوذ عن الرسوم التي تتبع التمثيلية.

وصف الرسوم

يقف خلف الإله «تحوت» الذي يقرأ من إضمامة في يده الإله «حوربحدت»؛ أي «حور إدفو»، قابضًا على مقمعة وحبل في يده اليمنى، وبصحبته «إزيس»، وعلى الجهة اليسرى لهؤلاء الآلهة الثلاثة يظهر «حوربحدت» مرة ثانية، ولكنه في هذه المرة في قاربه، وفي يده اليسرى حبل وفي اليمنى مقمعة يطعن بها رأس فرس البحر، ويشاهَد خلفه ثانية «إزيس» يتبعها الإله «حورخنت ختاي» صغير الحجم، ولكن الصورة مهشمة، ويشاهد على حافة الماء الملك مواجهًا «القارب، ويلبس تاج الإله أنوريس»، وهو يطعن كذلك بمقمعة نفس فرس البحر.

الممثلون

في الصور

حوربحدت.
إزيس.
تحوت.
حورخنت ختاي.
الملك.
المرتل.
فرقة المغنين (كورس).

في المتن التمثيلي

حوربحدت بن إزيس.
إزيس.
تحوت.
الملك.

(١-٢) متون تفسر شخصيات الممثلين في الرسوم

نجد فوق أول صورة «لحوربحدت»: خطابًا فيه أنه حوربحدت الإله العظيم، رب السماء، وسيد «مسن» (إدفو)، ذو الريش المرقش، ومن قد أشرق من الأفق؛ وهو بطل عظيم القوة عندما يبرز في ساحة الوغى وبصحبته أمه إزيس حامية له.

أمام «حور»: إني أجعل جلالتك تتغلب على الثائر في وجهك في يوم النزال. وإني أمد ذراعيك بالشجاعة والقوة، وأضع بطش يدي في يديك.

العبارة التالية منقوشة في خط عمودي خلف «إزيس»، ولكنها تشير إلى «حور»: ملك الوجهين البحري والقبلي الحامي الذي يظاهر والده، والمدبر العظيم الذي يدفع العدو. وإنه هو الذي ثبت السماء على عمدها. وكل ما أتاه من الأعمال كان نصيبه النجاح «حور» صاحب الوجه العبوس الذي ذبح الوغد، وهو «حوربحدت» الإله العظيم رب السماء.

فوق صورة «إزيس»: خطاب تلقيه «إزيس» العظيمة أم الإله عقربة بحدت مربية الصقر الذهبي (حور).

أمام «إزيس»: إني أمنحك القوة على من يعادونك بالعداء لك، يا بني حور، يا أيها المحبوب.

فوق «تحوت»: خطاب يلقيه «تحوت» صاحب العظمة المزدوجة، سيد «الأشمونين»، ومن لسانه يقطر شهدًا، الحاذق في الكلام، والذي أعلن ذهاب «حور» لينزل سفينته الحربية ومن يهزم أعداءه بأقواله.

أمام «تحوت»: يوم سعيد لحورسيد هذه الأرض، وابن «إزيس»، الواحد المحبب الذي أحرز النصر، ووارث «أوزير» وسلالة «وننفر» المظفر، صاحب القوة العظيمة في كل أماكنه!

فوق «حوربحدت» في القارب: حوربحدت الإله العظيم، رب السماء، الذي عاقب الشرير من أجل والده على ما أتاه، وهو الذي يتحرك بمهارة بوصفه صيادًا قويًّا، ويطأ ظهور أعدائه.

أمام «حور»: إن المقمعة ذات الشوكة في يدي اليسرى، وذات الشوكات الثلاث في قبضتي؛ فلنذبح ذلك الوغد بأسلحتنا.

فوق «إزيس» في القارب: خطاب تلقيه «إزيس» العظيمة أم الإله في «وتست حور» (إدفو) التي تحمي ابنها في سفينته الحربية.

أمام «إزيس»: إني أُقوي قلبك يا بني «حور». أطعن فرس البحر عدو والدك.

فوق الملك: ملك الوجهين القبلي والبحري [...] ابن رع [بطليموس، ليته يعيش أبد الآبدين محبوب بتاح]، الشجاع في المعمعة، البطل بالمقمعة، وذو الثلاثين شوكة، والذي يطعن بسلاحه عدوه بشدة.

فوق الملك والآلهة التي معه في القارب: ملك الوجهين القبلي والبحري، البطل ذو القوة العظيمة، وأعظم قوة محاربة أرسلت بين الآلهة، ومن يحافظ على طرق «حور» (؟) الشجاع ذو الطلعة الشامخة حينما يستعمل بمهارة المقمعة ذات الثلاث شوكات، والذي يمخر عباب البحر بسرعة في سفينته الحربية، سيد «مسن»، وآسر فرس البحر، والذي يقوم بالحماية؛ «حوربحدت» الإله العظيم رب السماء.

(١-٣) المتن التمثيلي (الدراماتيكي) للمقدمة

المرتل: فليحيَ الملك الطيب بن «حور» المنتصر، سلالة «سيدمسن» الممتاز، رجل البطاح الشجاع، البطل في الصيد، والرجل صاحب أول ورقة «بشنين» «حور» المحارب، وهو إنسان يقبض على وتد المَرْسَى في الماء، رب الشجاعة وابن رع [بطليموس، ليته يعيش أبد الآبدين، محبوب بتاح].

(يلقيه جلالة الملك.)

الملك: الحمد لك، وتهليل مفرح لسفينتك الحربية، يا «حوربحدت»، أيها الإله العظيم، رب السماء. إني أتعبَّد لاسمك ولاسم المنفذين في ركابك. وإني أتقدم بالمديح إلى حاملي الحراب التابعين لك، وإني أحترم مقامعك التي سجلت في كتب «رع» المنزلة، وإني أتقدم بالشكر إلى أسلحتك.

المرتل: هنا يبتدئ سرد قصة انتصار حور على أعدائه، والوقت الذي أسرع فيه لذبحهم بعد أن خرج إلى حومة الوغى. ولقد حوكم «ست» أمام مجلس «رع».

ويقول «تحوت»:

تحوت: يوم سعيد يا «حور»، يا رب هذه الأرض، يا ابن إزيس، والواحد المحبب، والفائز بالظفر، ووريث أوزير، وسلالة «وننفر»، ومَنْ قوتُه عظيمة في كل مكان له!

يوم سعيد في هذا اليوم الذي قُسم دقائق! يوم سعيد في هذه الليلة التي قسمت ساعات!

يوم سعيد في هذا الشهر الذي قسم بعيد الخامس عشر منه!

يوم سعيد في هذه السنة التي قسمت أشهرًا!

يوم سعيد في هذه الأبدية التي قسمت سنين!

يوم سعيد في هذا الخلود!

ما ألذ إتيانَهم إليك كل عام!

حور: يوم سعيد. لقد طعنت بمقمعتي بشدة!

يوم سعيد! إن يدي قد استولت على رأسه!

لقد طعنت إناث أفراس البحر في ماء غوره ثماني أذرع. ولقد طعنت ثور الوجه البحري في ماء غوره عشرون ذراعًا. وبنصل مقمعة طولها أربع أذرع وحبل ذرعه ستون ذراعًا، وقبضة طولها ست عشرة ذراعًا في يدي. وإني شاب ذرعه ثماني أذرع.

ولقد طعنت وأنا واقف في السفينة الحربية على ماء عمقه عشرون ذراعًا.

ولقد طعنت بيدي اليمنى ولوحت بيدي اليسرى كما يفعل رجل البطاح الجسور.

إزيس: إن الحاملات بين إناث أفراس البحر لا تلدن، وليس من بينها واحدة تحمل حينما تسمع أزيز سهمك ورنين نصلك مثل الرعد في شرقي السماء، ومثل الطبل في يدي طفل.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا «حور»، اقبض بشدة.

(١-٤) الفصل الأول (شعيرة المقمعة: في استعطاف الإله وأسلحته)

المنظر الأول

وصف الرسوم

يشاهَد قاربان في أولهما «حور» سيد «مسن»، مسلح بمقمعة وحبل، ويرمي بنصله في خرطوم فرس بحر، وفي الثاني «حوربحدت» مسلح كسابقه وهو يطعن رأس فرس بحر أو جبهته، ويشاهَد في كل من القاربين عفريت برأس حيوان (الرأس في كل مهشم) يحمل مقمعته، ونصله إلى أعلى في يده اليمنى، وسكينًا في يده اليسرى، ويشاهد الملك واقفًا على الأرض متجهًا نحو القارب في هيئة احترام؛ (أي يداه مبسوطتان على كلا جانبيه).

الممثلون

في الصور

حورسيد «مسن».

حوربحدت.

عفريتان.

الملك.

في المتن

حور.
حور.
الملك.
فرقة المغنين (كورس).

المتون المفسرة للصور

فوق حورسيد «مسن»: خطاب يلقيه حورسيد «مسن»، المتفوق في «بوتو» (إبطو الحالية)، و«مسن» (إدفو) الإله العظيم المتفوق في «وتست حور» (إدفو) الأسد المتفوق في «خنت[٣] آبت»، والذي يطرد «ست» إلى الصحراء، والحارس الطيب للأرضين وشاطئ النهر، والحامي الذي يحمي مصر.

أمام حورسيد «مسن»: إن الخطاف الأول قد ارتشق بشدة في خرطومه وشق منخاريه (فرس البحر).

فوق العفريت الذي في القارب الأول: كلام يقوله رئيس الأرضين عندما يشرق: «إني أحفظك من أعدائك، وإني أحمي جلالتك بتعاويذي السحرية، وإني أثور على أعدائك كما يثور القرد المتوحش، وإني أطرح أعداءك أرضًا في طريقك، وإني أحمي جلالتك كل يوم، وإني على رأس بحارتك.»

خطاب الملك إلى المقمعة الأولى: أول الأسلحة التي هجمت على أول من ينقض عليه «حور»، واستل النفس من خرطوم فرس البحر.

فوق «حوربحدت»: كلام «حوربحدت» الإله العظيم، ورب السماء، والمنتقم الذي يستل الجزاء الحق من ذلك الواحد الذي في بلد «الجزاء الحق» (إدفو)، ومن يهزم أعداءه في مكان «الطعن».

أمام «حوربحدت»: إن المقمعة الثانية قد رُشقت بشدة في جبينه وشجَّت أم رأسه.

[٣] عاصمة المقاطعة السادسة عشرة، انظر: كتاب أقسام مصر الجغرافية في العهد الفرعوني ص٩٧.

فوق العفريت في القارب الثاني كلام المقرب الذي يقسم قربانه: فوق العفريت في القارب الثاني كلام المقرب الذي يقسم قربانه: إني معك في حومة الوغى لأعاقب أعداءك على خطاياهم، وإني أكسِّر عظامه وأحطِّم عموده الفقري، وأمضغ لحمه وأبتلع دمه.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري ابن «رع» رب التيجان [بطليموس، ليته يعيش إلى الأبد، محبوب بتاح] كاهن ومغني «حوربحدت»، ومن يستعطف الإله ومقامعه.

خطاب الملك إلى المقمعة الثانية: إن حربتك التي أحضرت الغادر رغم أنه كان بعيدًا، وقد شقت أم رأس فرس البحر.

نقرأ في خط أفقي على الصور والنقوش التابعة لها «الحمد لك»: الحمد لاسمك ياحوربحدت، أيها الإله العظيم، رب السماء والجدار الطيب ... (مهشم).

المتن التمثيلي

حور: إن المقمعة الأولى قد ارتشقت بشدة في خرطومه، وشقت منخاريه، والنصل قد استحكم في رأس فرس البحر في «مكان الثقة».

فرقة المغنين: إن حليك المتخذة من شعر النعام لجميلة، وكذلك أحبولتك التي هي أحبولة الإله «مين»، وسهمك الذي هو سهم حربة الإله «أنوريس». وذراعك كانت أولى من رمى (بالمقمعة) ... وهؤلاء الذين على الشاطئ يفرحون عند رؤيتك كما يفرحون عند طلوع الزهراء في أول العام، وعندما يشاهدون أسلحتك تمطر في وسط النهر كأشعة القمر عندما تكون السماء صافية. وإن «حور» في قاربه مثل «ونتي» حينما يبطش بأفراس البحر من سفينته البحرية.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور، اقبض بشدة!

حور: [إن المقمعة الثانية قد ارتشقت بشدة] في جبهته، وشجت أم رأس الأعداء (هكذا).

فرقة المغنين: اقبض بشدة على المقمعة وتنفس هواء خميس[٤] يا سيد «مسن»، ويا آسر فرس البحر، ويا خالق السرور، والصقر الطيب الذي ينزل قاربه ويسبح في النهر في سفينته الحربية رجل أول ورقة بشنين (؟) ... «حور» المحارب، ورجل أول ورقة بشنين

[٤] كوم الخبيزة الحالي في شمالي الدلتا.

(؟)، وأولئك الذين في الماء يخافونه. والوجل منه في قلوب الذين على الشاطئ. أنت يا مخضع كل واحد، وأنت يا من ... قوي، والخبيث الذي في الماء (؟) يخافك.

وإنك تضرب وتجرح كأن حور هو الذي يرمي بالخطاف والثور المنتصر رب البطولة (؟)، وإن ابن رع قد عمل لحور كما عمل حور نفسه (حقًّا) أن ابن رع قد عمل بالمثل، دع مخالبك تقبض المقمعة الثانية.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور. اقبض بشدة!

المنظر الثاني

وصف الرسوم

يشاهد قاربان؛ في الأول منهما حورسيد «مسن» مسلح بمقمعة وحبل، ويطعن فرس بحر في رقبته، وفي الثاني «حوربحدت» مسلح بنفس الأسلحة ويجرح رأس فرس بحر «مهشم»، وفي كل من القاربين عفريت مسلح كما في الرسوم السابقة، والعفريت الأول له رأس ثور، ويجوز أن الثاني كان مثله. ويشاهد الملك واقفًا على حافة الماء متجهًا نحو القاربين ويداه مرفوعتان تعبدًا.

الممثلون

في الصور

حورسيد «مسن».
حوربحدت.
عفريتان.
الملك.

في المتن

حور.
حور.
إزيس.

المرتل.
فرقة المغنين (كورس).

المتون المفسرة للصور الإيضاحية

فوق حورسيد «مسن»: كلام «حور» سيد «مسن»، والإله العظيم، رب السماء، وجدار الحجر الذي يحيط بمصر، والحامي المتفوق، وحارث المعابد، والذي يطرد الشرير من مصر، الحارس الطيب للقلعة (إدفو).

أمام حورسيد «مسن»: إن المقمعة الثالثة قد ارتشقت بشدة في رقبته وشوكاتها تعض في لحمه.

فوق العفريت في القارب الأول كلام ثور الأرضين: إني أهاجم من يأتي ليدنس قصرك، وأنطح بقرني كل من يتآمر عليه. إن الدم في قرني والتراب[٥] خلفي لكل معتدٍ على مقاطعتك.

خطاب الملك إلى المقمعة الثالثة: اصنع مذبحة! اجعل شوكتها تعض رقبة فرس البحر.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت» الإله العظيم، رب السماء، الذي في صورة طائر في وسط سفينته والذي يطأ ... ضده.

أمام حوربحدت: إن المقمعة الرابعة قد التصقت بشدة في أم رأسه وقطعت الأوعية الدموية التي في رأسه!

فوق العفريت الذي في القارب الثاني كلام الثور الأسود: إني آكل لحمك (؟) وأبتلع دم من يتسببون في إزعاج معبدك، وإني ألتفت إلى من يضاد بيتك، وإني أقصى الغادر من المعابد (؟).

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري [...] ابن رع رب التيجان [بطليموس، ليته يعيش إلى الأبد، محبوب بتاح].

خطاب الملك إلى المقمعة الرابعة: إن قرني ينطح المغير عندما يظهر نفسه (تكرر) أربع مرات (؟)، لقد فصلت الأوعية الدموية التي في رأس فرس البحر.

وهناك سطر من النقوش يمتد فوق الصور، ولكنه مهشم جدًّا لا تمكن ترجمته.

---

[٥] أي التراب الذي حركه بحوافره.

المتون التمثيلية (الدراماتيكية)

حور: إن المقمعة الثالثة قد ارتشقت بشدة في رقبته، وشوكها يعضُّ رقبته.

فرقة المغنين (الكورس): التحيات لك أنت أيها الواحد الذي ينام وحده، والذي يناجي قلبه (فقط)، أنت يا من يقبض على وتد المرسى في الماء.

إزيس: اضرب بمقمعتك في تل[٦] الحيوان المتوحش، تأمل! إنك على تل خالٍ من الأعشاب، وعلى شاطئ مقفر من الحشائش؛ فلا تخف شناعته، ولا تهرب بسبب مَنْ في الماء، ودع مقمعتك تثبت فيه يا ولدي «حور».

المرتل: إزيس تقول لحور.

إزيس: إن أعداءك قد سقطوا تحتك، «ومن أجل ذلك» كُلْ أنت لحم الرقبة[٧] التي تكرهها النساء.

إن صوت العويل في السماء الجنوبية والبكاء في السماء الشمالية، صوت عويل أخي «ست»، إن ابني «حور» قد قبض عليه بشدة.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور، اقبض بشدة!

حور: إن المقمعة الرابعة قد التصقت بشدة في أم رأسه، وقد فتحت أوعية رأسه الدموية (؟)، وهي الأجزاء الخلفية في رأسه.

فرقة المغنين: أمسك المقمعة التي صنعها «بتاح» المرشد الطيب لإلهة «البطاح»[٨] التي سويت من النحاس لأجل أمك إزيس.

إزيس: لقد صنعت ملابس لإلهة البطاح، وللإلهة «تاييت»،[٩] والإله «شدت»، والزهراء، والإلهة «زابيت»،[١٠] وسيدتنا ربة الصيد.

كن ثابت القدمين أمام فرس البحر ذاك، اقبض عليه بشدة بيدك.

---

[٦] أي في التل الذي يرقد عليه فرس البحر.

[٧] هل ذلك يشير إلى عادة تحريم لحم رقبة فرس البحر؟

[٨] ربة الصيد.

[٩] إلهة الغزل والنسيج.

[١٠] «شدت» اسم إلهة تعد بمثابة مرضعة، و«زابيت» إلهة للملابس.

حور: لقد أصبت بسهمي ثور الوجه البحري، وجرحت الوجه المخيف جرحًا مخيفًا شاقًّا.

الماء بـ ... من على الشاطئ (؟)، وإني أصل (؟) الماء، وأقترب من النهر (؟).

إزيس: دع مقمعتك تثبت فيه يا بني «حور» تثبت في ذلك العدوِّ لوالدك.

ادفع نصلك فيه يا بني «حور»، حتى إن سهمك يمكنه أن يعض في جلده، ودع يدك تجر ذلك الوغد ...

المنظر الثالث

وصف الرسوم

يشاهد قاربان: في الأول منهما «حور» سيد «مسن»، وفي الثاني «حوربحدت» مسلحًا كما سبق، ويشاهد كلا الإلهين يطعن فرس بحر في ظهره (أو في جانبه)، ويشاهد في كل من القاربين عفريت حارس يحمل الأسلحة العادية، والعفريت الذي في القارب الثاني له رأس أسد، والثاني رأسه مهشم، ويشاهد الملك واقفًا على اليابسة متجهًا نحو القاربين بنفس الوضع الذي شاهدناه في المنظر الأول.

الممثلون في الصور

«حورسيد مسن».

حوربحدت.

عفريتان.

الملك.

في المتن

حور.
حور.
إزيس.
المرتل.
فرقة المغنين (الكورس).

المتون الموضحة للصور

فوق حورسيد «مسن»: كلام حورسيد «مسن»، الإله العظيم، رب السماء، المحارب الطيب في بلدة الجزاء (إدفو)، الحارس الطيب في الأرضين وشواطئ النهر، والذي يحمي المدن، ويحافظ على المقاطعات، الصقر ذي القوة العظيمة، المتفوق في «بوتو» و«مسن»، والأسد المتفوق في (تل).[١١]

أمام حورسيد «مسن»: لقد التصقت المقمعة الخامسة بشدة في جنبه وشقت أضلعه.

فوق العفريت الذي في القارب الأول كلام الثور المنير: إني أقطع قلوب من يحارب بحدت ملكك، وإني أمزق قلوب أعدائك، وإني أبتلع دماء من يشاحنون مدينتك، وإني أستسيغ أكباد أعدائك.

خطاب الملك للمقمعة الخامسة: السهم الأول الذي ليس له مناظر، خامس الأسلحة الذي شق أضلع ثور الوجه البحري.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت»، الإله العظيم، رب السماء، الحامي الذي يحمي المدن والمقاطعات، والذي ينشر ذراعيه حول الوجه القبلي والوجه البحري ومدينته «مسن» تحتل المكان الأمامي هناك.

أمام حوربحدت: إن المقمعة السادسة قد التصقت بشدة في أضلاعه، وشقت عموده الفقري.

[١١] بلدة القنطرة الحالية (؟).

فوق العفريت الذي في القارب الثاني كلام «من يحب الوحدة»: إني أشحذ أسناني لأعض على أعدائك، وأدبب مخالبي لأستولي بها على جلودهم.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري، رب الأرضين.

ابن «رع» رب التيجان بطليموس، ليته يعيش مخلدًا، محبوب بتاح الفائز بالنصر أسدًا، ومن يقدم الشكر للمقمعة المقدسة.

خطاب الملك للمقمعة السادسة: المقمعة السادسة التي تلتهم كل إنسان يقف في طريقها، والتي شطرت الأعمدة الفقرية لظهور أعدائك.

يشاهد خط أفقي على كل هذه الصور ولكنه مهشم بعض الشيء ... التعبد لصورتك والخضوع لشكلك ... أجدادك ... وجلالتك تتغلب على أعدائك، وجلالتك تضعهم حماية حول «مسن» (إدفو) إلى أبد الآبدين.

المتن التمثيلي (الدراماتيكي)

حور: إن المقمعة الثانية قد ارتشقت في جانبه وشقت ضلوعه.

فرقة المغنين (الكورس): ارم بشدة المقمعة، وانشر الحبل واسعًا طويلًا، واشترك مع «حور» الذي يرمي بشدة، تأمل إنك نوبي في «خنت-حنف»،[١٢] ومع ذلك فإنك تسكن في معبد؛ لأن «رع» قد أعطاك وظيفة ملكه لتتغلب على فرس البحر (المخاطب هنا هو حور).

إزيس: إن صوت فرس البحر قد سقط في حبلك! وا أسفاه وا أسفاه في «كنمت» (الواحة الخارجة)! إن القارب خفيف، والذي فيه طفل، ومع ذلك فإن ذلك الوغد الذي في حبلك قد سقط.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور، اقبض بشدة.

حور: إن المقمعة السادسة قد التصقت بشدة في أضلاعه، وشطرت عموده الفقري.

[١٢] كل أقاليم وادي النيل الواقعة بين مصر وبلاد كوش (السودان).

المرتل أو فرقة المغنين(؟): إني أغسل فمي وأمضغ النطرون؛ لأشيد بقوة حور ابن إزيس الشاب الجميل الذي ولدته إزيس وابن أوزير والمحبب.

إن حور قد رمى «مزاريقه» بيده، وهو الذي كان قوي الساعد منذ البداية عندما أقام السموات على عمدها الأربعة، وإن الأعمال التي أتاها ناجحة.

تأمل فإن «بوصير»، و«منديس»، و«هليوبوليس»، و«ليتوموليس»، و«ب»، و«دب»، و«منف»، و«الأشمونين»، و«حبنو»، و«مقاطعة الغزال»، و«مقاطعة دون-عينوي»، و«حنسو»، و«هيراكليوبوليس»، و«أبدوس»، و«بانوبوليس»، و«قفط»، و«أسيوط»، و«بحدت»، و«مسن»، و«دندرة»، في سرور يهلل أهلها حينما يرون ذلك التذكار الجميل الخالد الذي قام بعمله حور بن إزيس، فإنه قد أقام العرش (بوتو) مزينًا بالذهب ومطعَّمًا ومصقولًا بالنضار، ومحرابه جميل وفخم مثل عرش رب العالمين، وجلالته يسكن في «خانفر» (منف)، وشواطئ حور تتعبد إليه على ضياع والده أوزير. وقد استولى على وظيفة والده وجنى له الفوز وانتقم له.

وقد فكر «ست» في أن يضطهده، ولكنه (حور) هاجمه. ما أجمل وظيفة الوالد للابن الذي دافع عنه؛ إنه يقدم الشكر من أجل ذلك (؟).

إزيس: أنت يا من قد عملت تحت إرشادي! لقد استأصلت المرض. لقد اضطهدت من اضطهدك. إن ابني حور قد نما في قوته، وقد قُدِّر له من بادئ الأمر أن ينتقم لوالده.

المرتل أو فرقة المغنين: لقد أصبحت السماء صافية له بريح الشمال، وجملت الأرضون بزمرد الوجه القبلي؛ لأن حور قد بنى سفينته الحربية لينزل فيها ويذهب إلى المستنقعات؛ ليهزم أعداء والده أوزير، وليقبض له على الساخط.

حور: إني حور بن أوزير الذي ضرب الأعداء وهزم الخصوم.

إزيس: ما أجمل أن يمشي الإنسان على الشاطئ دون عائق، وأن يسبح في الماء دون أن يرتطم في الرمال تحت قدميه ولا شوكة تدميهما، ولا تماسيح تعترضه، وعظمتك قد ظهرت، وسهمك قد فوق فيه «ست» يا بني حور.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

المنظر الرابع

وصف الرسوم

يشاهد قاربان: الأول منهما فيه حورسيد «مِسن»، والثاني «حوربحدت»، ويظهر «حور مسن» طاعنًا بمقمعته خصيتي فرس البحر الراقد على ظهره، في حين أن «حوربحدت» يطعن مؤخر فريسته، ويشاهد في كل من القاربين عفريت مسلح كالعادة؛ والظاهر أن كلًّا منهما له رأس أسد، ويشاهد الملك متجهًا نحو القاربين وذراعاه مرفوعتان تعبدًا. والظاهر أن حادث هذا المنظر قد تخلله فاصل لم يمثل في الصور، وهذا الفاصل يمثل ذبح «الحيات سابت» في «ليتوبوليس».

الممثلون

في الصور

حورسيد مسن.
حوربحدت.
عفريتان.
الملك.

في المتن

حور.
حور.
إزيس.
المرتل.
فرقة المغنين (الكورس).

المتون الموضحة للصور

فوق «حورسيد مسن» كلام «حورسيد مسن»: الإله العظيم، رب السموات، الأسد المتفوق في «تل» (بلدة القنطرة)، الصقر العظيم القوة، سيد الوجه القبلي والبحري، الحارس الذي يحرس مصر من الأقاليم الصحراوية، وجدار النحاس الذي يحيط ببلدة «مسن» التابعة للوجه القبلي والحارس على «مسن»[١٣] الوجه البحري.

أمام حورسيد مسن: إن المقمعة السابعة قد التصقت بشدة في جسمه، ووخزت خصيتيه.

على العفريت في القارب الأول كلام «حديثه نار»: واجعل عيني ياقوتًا أحمر ومحجري عيني دمًا أحمر. وإني أدفع من يأتون بقصد سيئ نحو عرشك، وإني أنهش لحمهم، وأدردر دماءهم، وأحرق عظامهم بالنار.

خطاب الملك إلى المقمعة السابعة: المقمعة السابعة التي تشق جسمه وتمزق أعضاءه، وتبقر فرس البحر من بطنه حتى خصيتيه.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت»: الإله العظيم، رب السماء، الذي يبعد الوغد عن معبده، والذي يقف حوله كجدار من نحاس، ومن حمايته تعم كل محيطه.

أمام حوربحدت: إن المقمعة الثامنة قد ارتشقت في جزئه الخلفي وشقت فخذيه.

فوق العفريت الذي في القارب الثاني: «من يخرج بفم ملتهب» إني أكبح جماح مهاجم «شرفة الصقر»، وإني كلام بوصفي قردًا أجعل المعادي لها يولي الأدبار.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري رب الأرضين [...] ابن «رع» رب التيجان. بطليموس، ليته يعيش مخلدًا، محبوب بتاح» مشرف بحدت الممتاز «لمنفعة» الكرة المجنحة المقدسة، ومن يقدم الشكر لمن في سفينته الحربية.

خطاب الملك للمقمعة الثامنة: التعبد للمقمعة المقدسة الثائرة التي تثير الشغب، وإنها قد استولت على مؤخرة عدوِّك، وشقت فخذية.

---

[١٣] يلاحظ هنا أنه كان في الوجه القبلي بلدة مسن؛ وهي إدفو، وكان لها نظيرها في الوجه البحري. وهكذا نجد كثيرًا من أسماء البلدان العظيمة مكررة في الوجهين. وقد دلت البحوث على أن أصل التسمية قد نشأ في الوجه البحري؛ لأنه أعرق في المدنية من الوجه القبلي، ثم قلده في ذلك الوجه القبلي، وقد فصَّلت الكلام في ذلك في كتاب أقسام مصر الجغرافية القديمة.

سطر أفقي فوق الرسوم: الثناء لوجهك، والفخار لقوتك يا «حوربحدت»، أيها الإله العظيم، رب السماء، والجدار القوي، والصقر المحارب، المتفوق في قوته، ومَنْ الخوف منه عظيم، ومن يجرح من يريد ضرره، بطل عظيم القوة ... حامي معبده، صاحب المخالب الحادة ... حارس مِسِن أَبَدَ الآبدين. إن بطولتك وقوتك موجودتان حول معبدك طوال الأبد.

المتن التمثيلي (الدراماتيكي)

حور: إن المقمعة السابعة قد التصقت في جسمه بشدة، وقد نفذت في خصيتيه.

المرتل: صاحت «إزيس» متحدثة للطفل اليتيم الذي يحارب مع «نبيهس» (ست).

إزيس: كن عظيم الشجاعة يا بني «حور». تأمل! لقد قبضت على عدو والدك الذي هناك، لا تتعبن نفسك بسببه، فيد تشتبك مع مقمعتك في جلده، ويدان تقبضان على حبلك، ونصلك قد دخل في عظامه، ولقد رأيت نصلك في بطنه، وقرنك يسبب الدمار في عظامه.

فرقة المغنين (الكورس): أنتم يا من في السموات والأرض! خافوا «حور»، وأنتم يا من في العالم السفلي! قدِّموا له الاحترام. تأمل! إنه قد ظهر في فخار في ثوب ملك قوي؛ وقد استولى على عرش والده. وإن ساعد حور الأيمن مثل سواعد شباب رجال البطاح. كلوا أنتم لحم العدوِّ واشربوا دمه. وابتلعوهم أنتم يا من في العالم السفلي!

فاصل (تعليمات مسرحية) ليتوبوليس. ذبح «حيات سابت» لأمه إزيس.

تكملة المنظر الرابع

المرتل: أتت إزيس وقد وجدت فرس البحر وهو واقف بقدميه على اليابسة، وقد صنعت ... لأجل (؟) سفينته الحربية وابنها حور قائلة:

إزيس: تأمل لقد أتيت بوصفي أمًّا من «خميس» لأقضي لك على فرس البحر الذي هشم العش (؟) ...

إن القارب خفيف، ومن فيه ليس إلَّا طفلًا، ومع ذلك فإن ذلك الوغد الذي في حبلك قد سقط.

المتفرجون: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

حور: إن المقمعة الثامنة قد التصقت بشدة في مؤخرته وشقت فخذيه.

فرقة المغنين: دع مقمعتك المقدسة تنفذ في وجهه. يا حور لا تكن (؟) ... بسببه إن «أنوريس» هو حامي مخالبك المزِّقة ... السمك دي في ...

كم تطعن حينما تستولي مخالبك وحينما يشرع سهمك في يدك؟ وإنك تقطع (؟) اللحم في الصباح، وسهامك هي سهام سيد طير البرك (؟)، وإن رضا (؟) حنجرتك قد منحت إياه، هكذا يقول الصناع الصغار. وإنه «بتاح» الذي منحك إياه مرح يا حور محبوب رجال البطاح! تأمل إنك طائر خبس الغطاس الذي يرشق السمك في الماء.

تأمل! إنك نمس مثبت على مخالبه والذي يقبض على الفريسة بكفه.

تأمل! إنك كلب صياد يقبض على شحم الرقبة ليأكل اللحم.

تأمل! إنك شاب قوي البناء يقتل الأقوى منه.

تأمل! إنك أسد هصور متحفِّز للنزال على شاطئ النهر، ويقف بقدميه على جثة فريسته.

تأمل! إنك لهيب ... تبعث الخوف وتثور على تل من الحطب.

فرقة المغنين والنظارة: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

المنظر الخامس

وصف الصور

يشاهد قاربان: في الأول منهما حورسيد مِسِن، وفي الثاني حوربحدت، وكلا العفريتين اللذين معهما مسلح كالعادة، ويظهر أن كلًّا منهما كان له رأس أسد، ويشاهد حورسيد مِسِن يطعن بسلاحه في مؤخرة فرس بحر واقفًا، على حين أن حوربحدت يرمي بمقمعته فرس بحر ملقى على ظهره، ويلاحظ أن الملك يقف في الوضع الذي شاهدناه عليه في المنظر الأول والثالث.

الممثلون

في الرسوم

حورسيد مسن.
حوربحدت.
عفريتان.
الملك.

في المتن

حور.
حور.
إزيس.
المرتل.
فرقة المغنين (الكورس).

المتون الموضحة للصور

فوق حورسيد مسن: كلام حورسيد «مسن» الإله العظيم، رب السماء، الذي يقطع ساقيْ أعدائه، البطل ذي القوة العظيمة عندما يخرج إلى ساحة الوغى، والذي يهرول سريعًا خلف أعدائه.

أمام حورسيد مسن: إن المقمعة التاسعة قد التصقت بشدة في ساقيه الخلفيتين.

فوق العفريت الذي في القارب الأول: كلام «الموت في وجهه الصارخ عاليًا»: إني أحيط بجلالتك كجدار وكوتد يحمي روحك في يوم النضال، وإني أحرس معبدك بالليل والنهار، مُبْعِدًا خصمك عن محرابك.

فوق حوربحدت: كلام «حوربحدت»، الإله العظيم، رب السماء، الذي يخترق بحربته عرقوبي خصمه.

أمام حوربحدت: إن المقمعة العاشرة قد التصقت بشدة في عرقوبيه.

فوق العفريت الذي في القارب الثاني: كلام «ذي الوجه الناري الذي يحضر المشوه»: إني أشرب دم من يريد التغلب على معبدك، وإني أقطع إربًا إربًا لحم من يريد أن يخرق حرمة محرابك، وإني أمنحك شجاعة وقوة. ذراعي وشدة بأس جلالتي على أعدائك.

فوق الملك: ملك الوجه القبلي والبحري رب الأرضين 𓂋، ابن رع ورب التيجان [بطليموس، ليته يعيش أبد الآبدين]، خادم صقر «حوربحدت»، وخادم «حور حارنفر».[١٤]

سطر أفقي فوق الرسوم: الفخار لروحك أنت أيها المحارب صاحب القوة العظيمة حوربحدت الإله العظيم رب السماء. التعبد لملائكتك المنتقمين وأتباعك ورسلك وحراسك الذين يحرسون معبدك. الفخار لمركبتك البحرية وأمك ومرضعتك التي تدلل جمالك على ركبتيها. الثناء لنصلك وسهمك وحبالك وشوكتك هذه التي تتغلب بها على أعدائك، وإن جلالتك تضعها حماية حول معبدك، وإن روحك تصون مِسِن إلى الأبد.

المتن التمثيلي (الدراماتيكي)

حور: إن المقمعة التاسعة قد التصقت بشدة في ساقيه، ودخل (؟) في لحم فرس البحر.

فرقة المغنين (الكورس): اجعل مقمعتك تمسك به يا حور يا صاحب الوجه الغضوب، يا ابن رب العالمين اليقظ. وتشاهد تجوالك عند انبثاق الفجر مثل تجوال حور الكبير على شاطئ النهر. هل من الممكن أن يكره أخ أخًا له أكبر منه؟ فمن سيحبه إذن؟ إنه سيسقط بحبل شسموغنيمة «لسيدتنا صاحبة الصيد».

إزيس: هل تذكرت، حينما كنا في الوجه البحري، كيف أن والد الآلهة قد أرسل إلينا آلهة لتجدِّف لنا، وأن الإله «سوبد» كان هو الذي يدير السكان لنا؟ وكيف أن الآلهة قد تجمَّعت لتحرسنا، وأن كل واحد منهم كان ماهرًا في حرفته؟ وكيف أن «خنت ختاي» كان يدير سفينتنا، وأن «جب» كان يرينا الطريق؟

[١٤] خادم الصقر: لقب من ألقاب الكهانة، يلقب به من يرعى شئون الصقر الحي الذي كان يقدس في معبد إدفو، والذي كان يقام له عيد سنوي.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

المرتل: تعالَ واجعله (؟) إلى ... الذي ... ضده يقول (؟) الصغير الضارب بالمقمعة.

فرقة المغنين (الكورس): أمسكوا أنتم واستولوا أنتم يا أرباب القوة، انهبوا أنتم يا أصحاب الحيوانات المفترسة! اشربوا أنتم دماء أعدائكم ودماء نسائهم. اشحذوا سكاكينكم ونصالكم، واغمسوا أسلحتكم فيها (في الدم)! إن أجسامكم أجسام أسود في السر الخفي (؟)، وإن أجسامكم أجسام أفراس البحر التي لعنتها[١٥] ... وإن أجسامكم أجسام إوز تجري على الشاطئ وقلوبها متطلعة أن تحط هناك.

فرقة المغنين والمتفرجين: اقبض بشدة يا حور! اقبض بشدة!

[١٥] لأنها تتقمَّص الإله «ست» إله الشر.

موازنة بين الدراما المصرية والدراما اليونانية

يلاحظ القارئ من دراستنا السابقة أنه يوجد بين المتون المصرية ثلاثة مؤلفات يمكن نعتها على وجه التحقيق بأنها «درامات»: اثنتان منها أقدم من أية دراما إغريقية، أما الثالثة — وأعني بها تمثيلية «إدفو» — فإنه يحتمل جدًّا انتسابها إلى عصر أوائل الأسرة الثالثة، وإن كانت النسخة التي وصلت إلينا منها ترجع إلى عصر البطالسة، وحتى في هذه النسخة الأخيرة نجد أدلة على أنها ترجع إلى نسخة من عهد أواخر الدولة الحديثة، وعلى ذلك يمكننا أن نقول بلا تردد: إن الإغريق لا يمكنهم بعد الآن أن ينسبوا هذا الشرف لأنفسهم فيدعوا أن بلادهم مهد «الدراما»، بل إن مصر هي الجديرة بهذا الشرف؛ لأن لها القدم السابقة في هذا الفن. يضاف إلى ذلك أنه يمكننا تتبُّع الخطوات التي درجت فيها «الدراما» الإغريقية من أول نشأتها وليدة حتى نضجها. أما في مصر فإن أقدم «دراما» عُثر عليها كانت ناضجة كاملة. وقد وضعت في صورة تقرب من التمثيليات التي نجدها في مسارحنا الحالية. وذلك ما لا نشاهده في «الدراما الإغريقية»؛ فقد كانت في كل عصورها محافظة على فرق المغنين التي كانت تعوق سلاسة سير الحوادث في التمثيلية. والتي كانت تعمد إلى حذف تمثيل الحوادث الجسام في أهم تمثيلياتها.

أما «الدراما المصرية» فعلى قدر ما نفهم من المتون والرسوم نرى أنها كانت خالية من تلك النقائص، ولا أدلَّ على ذلك من «تمثيلية إدفو» التي تضارع الدراما الحديثة من حيث تمثيل حوادثها وحوارها اللطيف، وتضحية فرقة المغنين في سبيل إظهار شخصيات الممثلين. هذا إلى أن كل التمثيليات المصرية كانت على ما يظهر تحتوي على تعليمات مسرحية وقوائم بمعدات المسرح.

ومع ذلك فإنه يوجد بعض نقط تشابه بين المدرسة الإغريقية والمدرسة المصرية في «التمثيل الدراماتيكي»، وقد يكون من المفيد أن نفحص هذه النقط المختلفة في كلٍّ لنرى أين تتلاقيان وأين تختلفان، وسنتكلم أولًا عن الموضوع والهدف؛ فنجد في كلتيهما الموضوع مقتبسًا من تاريخ القوم المقدس، أما الشخصيات فإنها مأخوذة من الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والمخلوقات التي فوق البشر مع فارق هو أن الآلهة في مصر كانوا هم العنصر السائد في الدراما.

وكذلك نجد في كلتا الحالتين أن هذه «الدرامات» كانت تمثل في مناسبات الأعياد الدينية. ونجد في كل من الدراما المصرية والإغريقية أن الموضوع يحتوي على حوادث محزنة ككقتل «أوزير» في الدراما المصرية، أو موت الملك وتمثيل موته كما حدث لأوزير في «تمثيلية التتويج»، ومثال ذلك في «الدراما الإغريقية» قتل بطل التمثيلية كما في دراما «أجممنون» التي ألَّفها «إيسكلس». غير أنه في كلتا الحالتين لا يحق لنا أن نعد أية واحدة من الاثنتين «تراجدي» بالمعنى الحديث الذي نفهمه الآن؛ أي (مأساة)؛ وذلك لأن نهاية التمثيلية في كل منهما لا تنتهي بحادث مفجع، بل تختتم بحادث يدعو إلى الرضا والارتياح. وفي هذه النقطة أيضًا خلاف بين الدرامتين؛ ففي الدراما المصرية نجد كل تمثيلية وحدة قائمة بذاتها، وبدايتها تحرِّك عواطف النظارة وتقودهم إلى البكاء لقتل «أوزير» مثلًا، وللآلام التي قاساها كل من «إزيس» و«حور»، ولكن نهايتها فرح وسرور، كبطل القصة عندما ينتصر الحق على الباطل والطيب على الخبيث، وفي «الدراما المنفية» نجد كذلك المتخاصمَيْن يتصالحان في نهاية الأمر، كما تنتهي «تمثيلية التتويج» بفوز «حور» وتتويجه ملكًا على البلاد، و«حور» هنا يمثله الملك «سنوسرت الأول» الذي خلف والده «أمنمحات الأول» بعد أن قتله المتآمرون حسب أحدث الآراء.

أما «الدراما الإغريقية» فإن كل تمثيلية مع استقلالها بذاتها كانت في الوقت نفسه جزءًا من مجموعة ثلاث تمثيليات أو أربع. وكانت إذا مثلت متتابعة وصلت بالنظارة إلى خاتمة منسجمة مرضية؛ مثال ذلك ما نشاهده في مجموعة تمثيلية «أجممنون» السابقة الذكر؛ ففي الجزء الأول منها نجد أن بطل الرواية قد قُتل على يد الملكة الحقود الخائنة زوجه، وقد انتحلت عذرًا لفعلتها الشنعاء أن «أجممنون» قد ضحَّى فيما سبق بابنتهما قربانًا للآلهة. وفي التمثيلية الثانية «حاملات القرابين» نجد أن «أورستس» بن «أجممنون» يقتل والدته انتقامًا منها لقتلها والده.

أما في التمثيلية الثالثة من المجموعة المسماة «يومنيديز»،[1] فنجد أن «أورستس» تتبعه «الفيوريز» (وهن إلهات القدر والانتقام)، وهي أرواح خبيثة تعذب القاتل، ويحتمل أنها رمز للضمير المذنب، في حين أن آخرين ينظرون إليهن بأنهن يُمثلن اللعن، وقد تعقبوا «أورستس» من أرض إلى أرض إلى أن أعياه التعب حتى سلَّم نفسه في النهاية إلى «محكمة الحكماء المسنين» في «أثينا»، وقد كان هذا التسليم وفقًا لنصيحة الإله «أبولو»، فحكموا ببراءته، وذلك حسب إرشاد إلهتهم «أثينا»، وبذلك أصبح هادئ النفس مرتاح الضمير.

وتجد في كل من «الدراما المصرية» و«الدراما الإغريقية»، أن العواطف التي تمثَّل فيها عواطف سامية راقية في هدفها؛ ففي التمثيلية المصرية، نشاهد دائمًا أن الطيب يفوز على الخبيث. أما عند الإغريق فنجد أن الانتقام الإلهي يناهض فاعل السوء إلى أن يتمم القدر أخيرًا عمله، وينتهي في خاتمة المطاف إلى نهاية مريحة كما شاهدنا من قبل في تمثيليات «أجممنون» الثلاث.

غير أن طريقة التعبير عن هذه العواطف السامية تختلف في كلا البلدين؛ فنجد الإغريق بما وهبوا من قوة الخيال وغزارة الأساليب المعنوية يضعون حوارهم في جمل مطولة خصبة في ألفاظها وتشبيهاتها، ولكن الحوار المصري كان يدور في جمل قصيرة مقتضبة. ولا يمكننا هنا أن نقطع بهذا الرأي عن التعبير المصري؛ لأن معلوماتنا عن الدراما المصرية لا تزال ناقصة في بعض نواحيها.

وفي الوقت نفسه يجب أن نلاحظ أن هذه التمثيليات إنما وضعت لتمثل «خبايا دينية»، وأن كل كلمة فيها قد تحمل في ثناياها قصة يفهمها المتفرج العالم بها. وقد حدا هذا الاختصار في التعبير بعض الكتاب إلى الاعتقاد بأن هذه الوثائق التي نطلق عليها اسم «دراما» ليست «دراما» حقيقية، بل إنها كتب ملقن على المسرح. وأعظم مثال لدينا في هذا الصدد ما نجده في المسيحية عندما يشير المسيح إلى نفسه بقول: «إني أنا الحمل.» فهذه الجملة عند من يفهمونها تحمل في ثناياها تاريخ تضحية المسيح بنفسه. يضاف إلى ذلك أن أقدم «دراما مصرية» لدينا رغم ما سبقت الإشارة إليه من أنها كانت ناضجة التكوين والوضع الفني، نلمح فيها ظهور بعض إصلاحات فنية بين «الدراما المنفية» و«دراما إدفو»؛ إذ نجد أن الأخيرة أغنى في حوادثها ومحاوراتها عن سابقتها.

[1] هذه اللفظة معناها الأرواح الخيرة، وهي تسمية من الأضداد، فتمثل كذلك الضمير الخبيث؛ إذ يتقمصها وخز الضمير وآلامه.

أما في تركيب التمثيليات فإننا نجد كذلك الاختلاف بين المصرية والإغريقية؛ ففي «الدراما المصرية» يسرد الحوادث واحد؛ فمثلًا في «مسرحية إدفو» نجد الملقن «هو الكاهن المرتل» واحدًا. أما عند الإغريق فنجد أن الحوادث تغنِّيها فرقة المغنين. وإذا اتفق أن وجدت فرقة المغنين في «الدراما المصرية» فإنها تكون في المرتبة الثانية بالنسبة للممثلين، وتستعمل فقط كما في التمثيليات الحديثة لتسبغ جوًّا على الحادثة التي تمثل. أما عند الإغريق فالحال على العكس.

ويلاحظ في «الدراما المصرية» أن المحاورة تعلو على الغناء، وفي الحق لا تستطيع أن نقطع بأنه كانت هناك أجزاء تغنَّى في «الدراما المنفية» أو «دراما التتويج»، ولكن يظهر أنه كانت توجد فرقة مغنين (كورس) في «تمثيلية إدفو». وإذا كانت الأمور تقاس بأشباهها فإن إقامة العمود المقدس «زد»، وهو من الحوادث الهامة التي مُثِّلت في «دراما التتويج» برهان قاطع على وجود الغناء والرقص في التمثيلية المصرية؛ لأنه قد عثر حديثًا في قبر «خيروف» على مناظر تمثل هذا الحادث، ومن أهم ممثليه المغنون والمغنيات، والراقصون والراقصات. أما عند الإغريق فكان الغناء يعتبر روح التمثيلية.

وفي مصر نجد كل الحوادث الدراماتيكية الهامة تحدث على المسرح أمام النظَّارة، فنجد مثلًا في الدراما المنفية «إزيس» و«نفتيس» تنقذان جثة «أوزير» من الماء، وفي «تمثيلية التتويج» نشاهد المبارزة بين «حور» و«ست» على المسرح أمام المتفرجين، وكذلك نشاهد الحرب بين «حور» و«ست» في صورة فرس البحر تمثل على المسرح، وكذلك ذبح «ست» وتمزيق أوصاله في آخر فصل من «تمثيلية إدفو». أما عند الإغريق فلم نجد شيئًا يماثل هذا؛ ففي تمثيلية «أجممنون» الثلاثية نجد أن تضحية ابنة بطلها للآلهة قد وصفتها فرقة المغنين ولم تزد، وكذلك نشاهد أن موت «أجممنون» قد حدث وراء أبواب مغلقة، ونسمعه فقط يصيح قائلًا إنه قد ضرب ضربة مميتة.

أما فظاعة هذا العمل وانتظار المتفرجين للوصول إلى حقيقته، فلا نعلمه من المغنين الذين تلكئوا وساد بينهم الاضطراب في تقرير ماذا يفعلون. وكذلك نشاهد أن موت «كليتمنسترا» وحبيبها في تمثيلية «حاملات القرابين» لم يحدث على المسرح، فمصر إذن من هذه الناحية أقرب إلى التمثيل الحديث من اليونان في تصوير الحوادث الجسام وتمثيلها على المسرح.

أما الرقص فالظاهر أنه كان موجودًا في «الدراما المصرية»؛ ففي «تمثيلية التتويج» قد ذكر أن «تحوت» كان راقصًا، ونعرف من الرسوم التي على الجدران أن الرقص كان

يلعب دورًا عظيمًا في الأعياد والاحتفالات الدينية المختلفة كما ذكرنا من قبل، وعند الإغريق كان رقص الفرقة (كورس) من الأمور التي لا غِنَى عنها في الدراما.

ومن الفروق بين الدرامتين أن بعض ممثلي مصر، وهم الذين يقومون بدور إله في صورة حيوان كانوا يلبسون وجوهًا مستعارة. وإذا لم نجد ذلك مذكورًا بصراحة في التعليمات المسرحية فإننا نشاهده في الرسوم التي على جدران معبد إدفو، وهي التي قد وضعت لتكون بمثابة إيضاحات للتمثيلية، فنرى فيها آلهة برءوس حيوان يمثلون في الواقع شخصيات في الرواية، يضاف إلى ذلك أننا قد عثرنا على وجوه مستعارة لبنات آوى وأسود حقيقية، وهي موجودة الآن في المتحف المصري وغيره من متاحف العالم، وكذلك نعلم أن الوجوه المستعارة كانت تستعمل في الاحتفالات الدينية الأخرى (راجع Melanges Maspero Vol I b. 251). ويلاحظ في التعليمات المسرحية التي في «تمثيلية التتويج» أن بعض الحيوانات المقدسة كانت تتقمَّصها بعض الآلهة. وكذلك بعض الطيور (راجع Der Dramatische Texte p. 99. ff).

أما في الدراما الإغريقية فنجد أن كل الشخصيات تلبس وجوهًا مستعارة، وكلٌّ منها يمثل هيئة الشخص الذي ينتحله ودوره جديًّا أو هزليًّا. والظاهر أن الدراما المصرية — على قدر ما وصلت إليه معلوماتنا — كانت تمثَّل إما في المعبد أو بالقرب منه، وكان يمثَّل جزء منها على الأقل في سفينة أو سفن عائمة على رقعة من الماء؛ ففي تمثيلية التتويج يظهر أن الدراما كانت تمثل في أكثر من مدينة. وربما كان ذلك هو السبب في أن جزءًا كبيرًا كان يمثل على سفينة. يضاف إلى ذلك أن الحوادث الهامة — مثل موت «أوزير» في الدراما المنفية والموقعة التي نشبت بين «حور» و«ست» في تمثيلية إدفو — قد حدثت فعلًا في الماء. ولكن لا نعلم إذا كان تمثيل الدراما المنفية في عدة مدن قد حدث في وقت واحد أو في أوقات متتابعة. أما عند الإغريق فكان التمثيل المسرحي يؤدَّى على مسرح كان في الأصل بناءً مؤقتًا من الخشب، ثم أصبح فيما بعد بناءً ثابتًا مشيَّدًا من الأحجار.

ونعلم فيما يختص بعدد المرات التي كانت تمثَّل فيها الدراما في مصر أن كلًّا من تمثيلية إدفو والدراما المنفية كانت تمثل سنويًّا. أما تمثيلية التتويج فيظهر أنها كانت قد ألفت لتتويج «سنوسرت الأول» بخاصة دعاية له، ولا ندري أكان يعاد تمثيلها كل سنة أم لا يعاد.[٢]

[٢] المرجَّح أن هذه الدراما ترجع إلى أصل قديم جدًّا، بل ربما تشارك الملكية المصرية في عمرها.

أما عند الإغريق فكان من النادر جدًّا أن تمثل الدراما أكثر من مرة أو مرتين. والسبب في ذلك يرجع إلى أنه كانت تعقد منافسة لأحسن الإنتاج من هذا النوع؛ ولذلك كان الكتَّاب ينتجون باستمرار أحسن ما تجود به عقولهم؛ لينالوا قصب السبق على مناظريهم.

ويظهر أن الممثلين كانوا في مصر ينتخبون من بين رجال الدين، وأن الملك نفسه وأفراد الأسرة المالكة كانوا يلعبون دورًا في هذا التمثيل في مناسبات خاصة، ويظهر ذلك جليًّا في تمثيلية التتويج وتمثيلية إدفو، ولكن بطبيعة الحال كان يقوم بدور الملك نائب عنه، وقد كشفت لوحة جنازية في إدفو سنة ١٩٢٢، ويرجع تاريخها إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وهي تبيِّن لنا بجلاء أنه كان يوجد بمصر أشخاص يحترفون مهنة التمثيل، وكانوا يجولون في البلاد ويقومون بتمثيل أدوارهم، وأن اثنين منهم كان أحدهما يقوم بدور الملك والآخر بدور الإله. وهاك الجملة التي تشير إلى ذلك في هذه اللوحة: «لقد رافقت سيدي في جولاته دون أن أخفق في الخطابة؛ ولقد جاوبت سيدي على كل خطبة: فإذا كان هو إلهًا كنت أنا ملكًا، وإذا كان يقتل كنت أحيي»،[٣] ولا شك أن هذا يدل ضمنًا على وجود مسرح في مصر ثابت أو جائل.

أما عند الإغريق فكان هناك جماعات يحترفون التمثيل تحت إشراف رئيس «الكورس»؛ أي فرقة المغنين. وقد كانت تكاليف تعليمهم وغيرها يقوم بدفعها رجال من أهل اليسار يطلق عليهم اسم «كوريجي»،[٤] وكان كل ما تصبو إليه نفوسهم وتتطلع إليه كبرياؤهم وحب الظهور الذي يتغلغل في نفوسهم أن ينالوا أحسن جائزة لأحسن إنتاج.

والظاهر أن المصري كان يعتمد في تمثيل مناظره على المناظر الخلقية الطبيعية لبحيرة المعبد. هذا إلى أننا نشاهد من القوائم والتفسيرات التي نجدها في تمثيلية التتويج وفي رسوم الدراما المنفية أنهم كانوا يستعملون أمتعة أخرى لخلق جو المنظر الذي كانوا يريدون تمثيله، أما عند الإغريق فنعلم أنهم كانوا يستعملون المناظر الملونة لتمثيل الجو الذي يريدونه.

---

[٣] راجع: Ce Que l’on sait du Theatre Egyptien. B. 15.

[٤] راجع ما كتب عن الدراما اليونانية: Glotz History of Greece Vol VIII B28 etc.