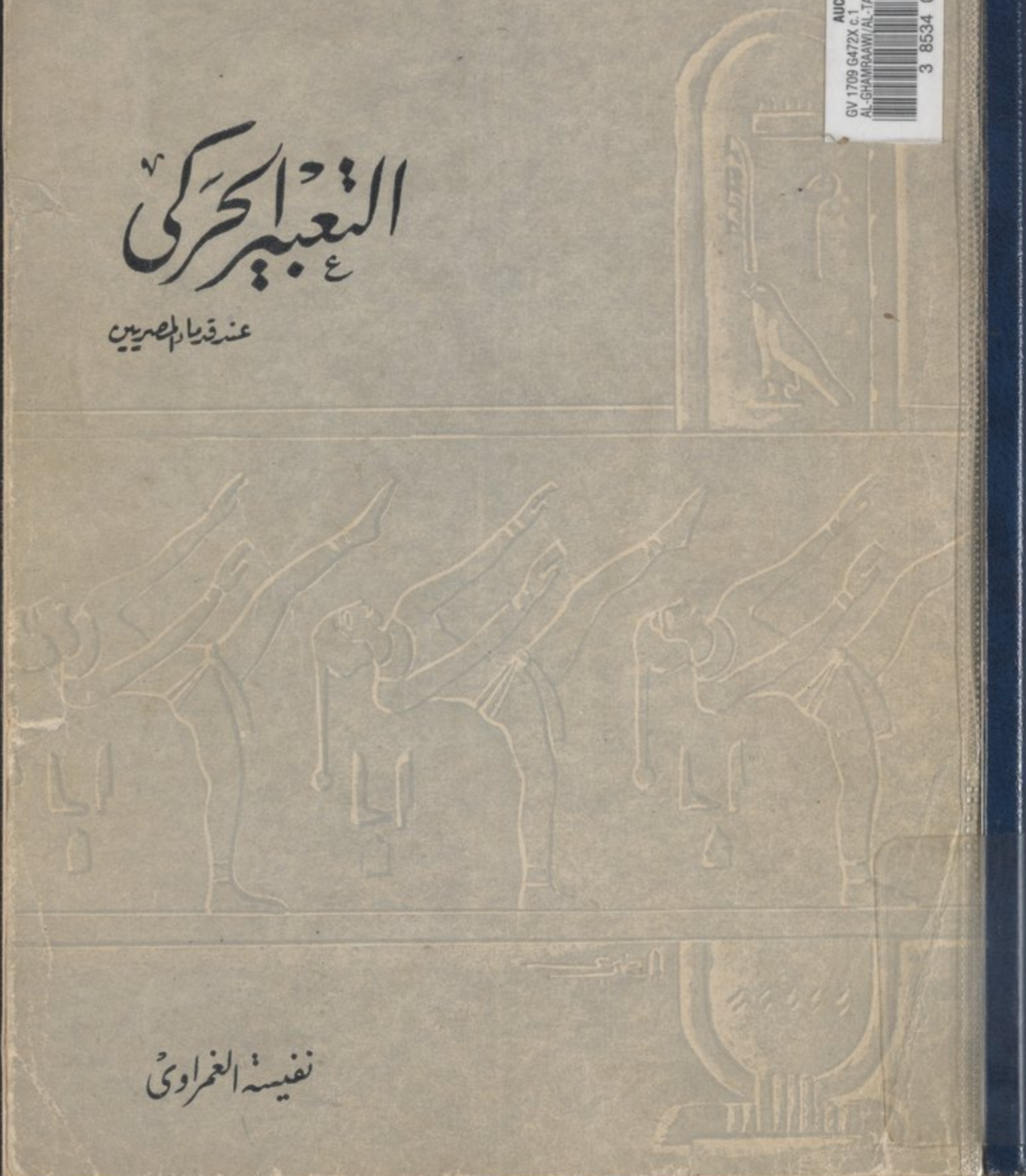
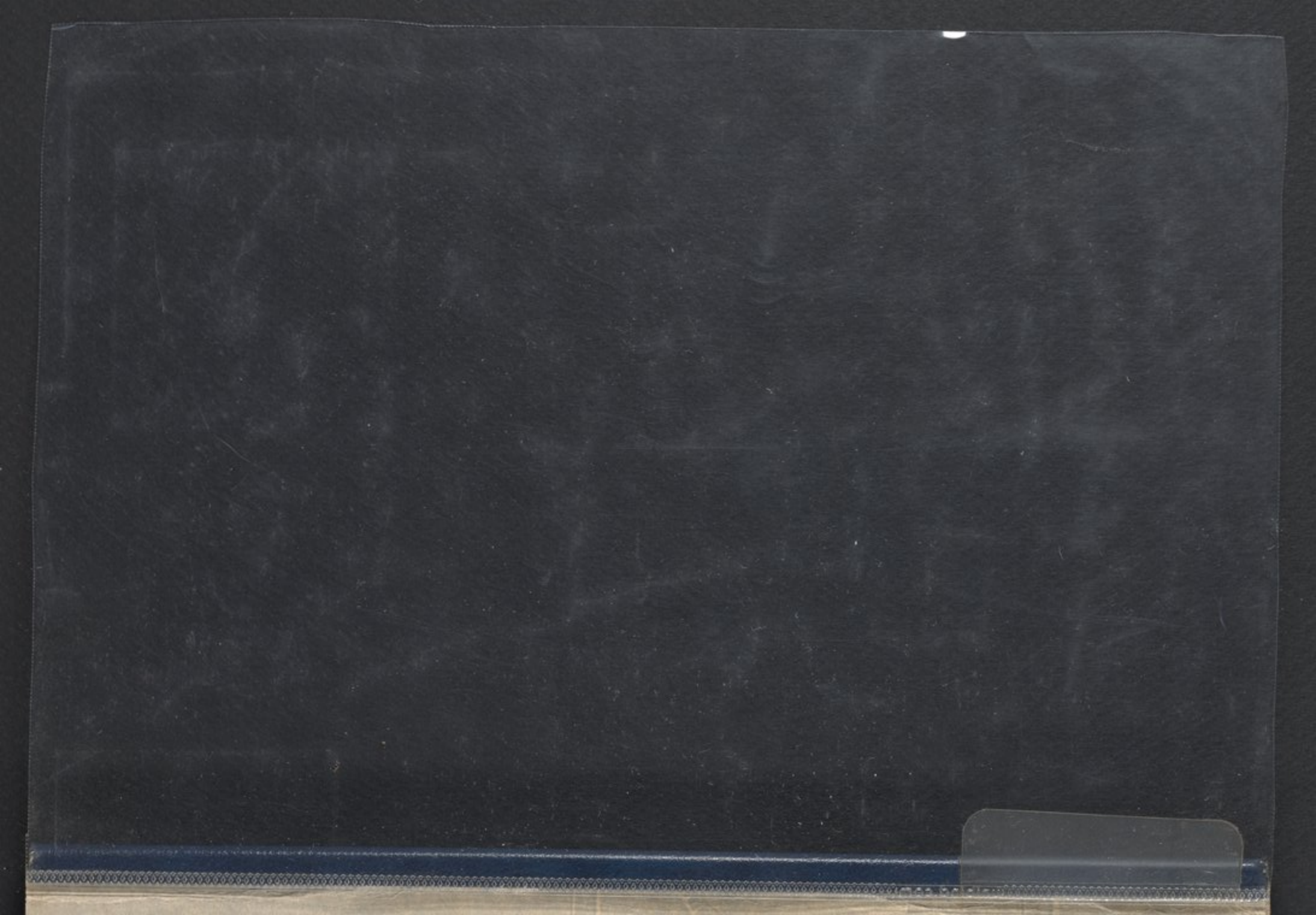
AUC Library
GV 1709 G472X c.1 main
AL-GHAMRAAWI, AL-TA'BIIR AL-HARAKII 'INDA
3 8534 00904654 5

# التعبير الحركي

## عند قدماء المصريين



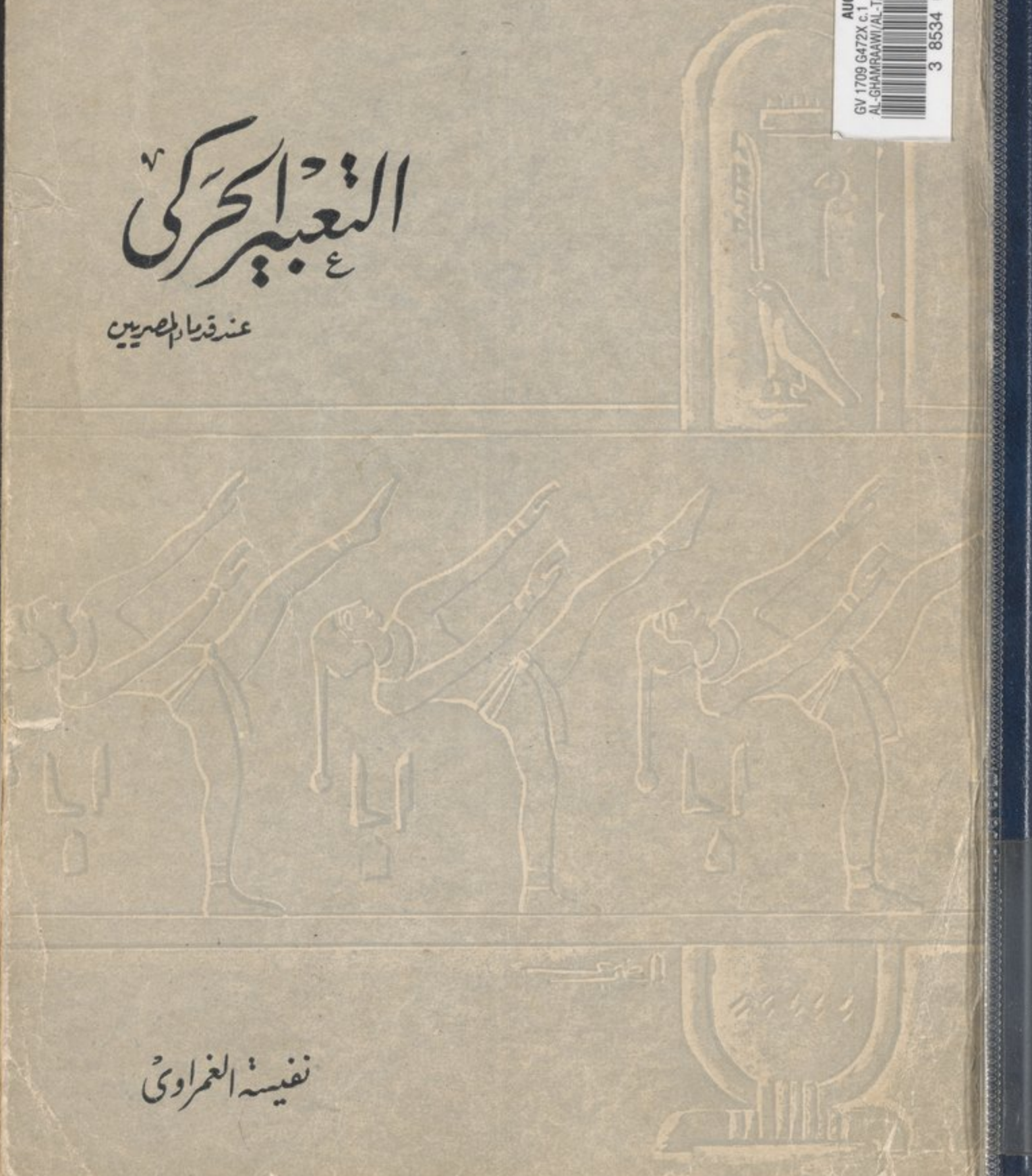
نفيسة الغمراوي



AUC Library
GV 1709 G472X c.1 main
AL-GHAMRAAWI, AL-TA'BIR AL-HARAKI 'INDA
3 8534 00904654 5

# التعبير الحركي

عند قدماء المصريين



نفيسة الغمراوي

FROM THE
LIBRARY OF
THE
AMERICAN UNIVERSITY
IN
CAIRO

من مكتبة
الجامعة الامريكية بالقاهرة

GV
1709
G472x

نفيسة الغمراوى

# التعبير الحركى

## عند قدماء المصريين

الناشر
محمد حسنين زهير
بجمعية الشبان المسلمين

مطبعة احمد علي مخيمر ت ٤٧١٩٣

# تقديم

التعبير مقدرة ، يسعى الإنسان لتهذيبها وتنميتها بشتى الوسائل ، كى يستطيع أن يفصح بوساطتها عما يجول بخاطره بجلاء ، ويتمكن من نقل أفكاره لغيره من الناس فى يسر . فهو مسرح للمشاعر والأحاسيس ، ومظهر للأفكار والآمال ، ومعيار من معايير التطور والتقدم .

والتعبير فى أعم صوره - لفظى أو حركى - له عناصره ومقوماته ، وله أهميته ومكانته ، ذلك لأنه تراث خالد ، يسجل آراء الناس وأفكارهم ، ويدون رغباتهم ونزعاتهم ، ويدل على مدى ثقافتهم ومعارفهم .

وهذا الكتاب الذى نقدمه يعنى بالتعبير الحركى فى مصر القديمة ، ذات الحضارة والمدنية والأصالة ، ويناقش عناصر ومقومات هذا التعبير فى مجتمع عريق ساد غيره من المجتمعات ، كما يسجل للمصريين القدماء لونا من فلسفتهم الاجتماعية ، ونوعا من فنونهم الشعبية ، تلك الفلسفة التى مهدت السبيل لتطور البشرية ، وتلك الفنون التى سبقت كل ابتكار وابداع .

فلهذا الكتاب قيمته العلمية ، وأهميته الفنية ، وبخاصة وأن مؤلفته السيدة نفيسة الغمراوى - عميدة المعهد العالى للتربية الرياضية للمعلمات - تتميز بقدر كبير من المعرفة بأصول التعبير الحركى ، وتتمتع بوفرة غزيرة من الخبرات فى مجالاته . وهى حين تؤلف فى هذا الميدان إنما تكتب عن خبرة ومقدرة وفهم .

محمد على حافظ

# مقدمة

## ( ١ )

تعتبر الحضارة المصرية القديمة أقدم الحضارات طرا ، وأعرق المدنيات على الأرض ـ حضارة توغلت فى الدهر ، ومدنية بعثت فى النفوس رهبة وفى القلوب روعة .

كان الناس فى غير مصر يعيشون فى الفيافى ، يلتحفون السماء ويفترشون الثرى ، يطاردون الوحوش الضارية ، ويكافحون عاديات الجو ، أما المصرى فى تلك الحقب البعيدة فقد بنى المعابد ، وشيد الأهرامات ، واخترع وابتكر ، واكتشف أن لهذا الكون إله ، فصلى من أجله ودعا لروحه أن تلحق به

كوّن المصريون فى هذا العهد البعيد مجتمعاً ناهضاً ، سباقا فى مدنيته عريقاً فى علمه وفنه وأدبه ، فريداً فى عاداته وطبائعه . وكونوا شعباً نحت الصخر ، ، وشكل الحجر ، وأفلح الأرض ، وحصد مازرع ، وطهى الطعام ، وصنع الخبز ، ونسج القماش ، وحكى اللباس ، وفكر وابتكر ، حتى صارت الحياة فى يسر ورخاء ، وتولدت من ذلك كله الحضارة المصرية القديمة التى حيرت العقول ، وتحدت الزمن ، وتركت آثارها باقية على ممر السنين .

ليس غريباً أن يعيش المصرى فى ذلك المجتمع الراقى موفور العيش قرير العين ، مطمئنا على حاضره ، فيفكر بعد ذلك فى مستقبله ، ويرسم للحياة بعد الموت ، ثم يلتفت حوله فيرى الشمس والقمر والكواكب تملأ دنياه نورا ودفئاً وخيراً ، تشرق ثم تغيب ، تحيا ثم تموت ، فيتخذ منها عبرة ومثلا ، ويتخذ منها آلهته . ثم يرى الحيوانات الأليفة تعاونه وتزيد فى أسباب رفاهيته فيحترمها ويقدسها . . ثم يرى النيل بجلاله وعظمته ، يمده كل عام وعلى ممر الأيام بخير مستفيض فيؤلهه ويعبده . وهو فى خلال هذا التفكير يرسم فلسفته عن الحياة

ويحدد نظرته لهذه الدنيا ، ويتخير لنفسه العادات والأنماط ، ويبتكر الصلوات والطقوس ، ويسجل كل هذه الشئون حتى تبقى وينتفع بها فى حياته ومماته ، محاولا فى كل ذلك أن يحل اللغز الأكبر ـ معرفة كنه العالم .

ذلك الإنسان المتحضر ، وتلك المدنية العريقة ، جعلت للمجتمع تقاليده فى عيشه ومعاشه ، وفى جده ولهوه ، وفى عمله وفراغه ، حتى أصبح المجتمع المصرى فى قديم الزمان مجتمعا متكاملا ، يعيش فى دائرة لها قوانين ولوائح ، ويتحرك ضمن نطاق من الحرية والنظام ، وينعم فى ظل تقاليد وعادات .

* * *

ولقد ساعدت طبيعة البلاد على جعل الحياة ممكنة مستساغة ، فالنهار مشرق صحو ، والليل هادىء مؤنس ، والحقول وفيرة المحصول ، والماشية واسعة الرزق ، والنيل فياض الخير .

فالحياة فى مصر إذن على خير ما يبتغيها المرء ، وفيها جد وعمل لاستغلال هذا الماء العذب الرقراق وهذا النهر المبارك ، وفيها أرض طيبة يمكن أن تستثمر ثلاث مرات كل عام .

كذلك عرف التاريخ أن مصر تمتعت بادارة دقيقة حتى فى أقدم عهودها وأنها نظمت شئونها الاجتماعية بما يضمن تماسك الأسرة ويفصل بين حقوق الفرد وواجباته ، وأنها حددت علاقاتها السياسية فى حكومات تبعث على الاحترام والهيبة ، وتعمل على استعادة مكانة الوطن إذا عدت عليه عاديات الزمان ، وأنها رسمت خططها الاقتصادية حتى عاش شعبها فى أظلم أوقات التاريخ محمى الجانب ، موفور الكرامة ، هانىء العيش .

وعلى الرغم من تقلبات الدهر ، ومضى آلاف السنين ، فإن هذا الشعب لم يتغير فى مظاهره ، ولا فى مقومات حياته ، وعلى الرغم من تغير اللغة والدين على هذه الأرض فى عصور متباينة فإن الشعب المصرى استطاع بعراقته أن يمتص غيره من الشعوب التى أغارت عليه واستولت على بلاده حتى أنها لم تتمكن من أن تترك فيه آثارا تذكر .

فالمعروف أن المصريين ولدوا ونشأوا فى بلادهم دون أن يتأثروا بأية عوامل

أو مؤثرات أجنبية ، وأنهم شعب أعتز بنفسه ووطنه ، ونظر إلى جيرانه نظرة متعالية شأنه شأن السبَّاق فى ميدان أو أكثر من ميادين الحياة ، أو شأنه شأن الشعب النشيط الذكى الموهوب .

ومن ثم درج المصريون القدماء بتقاليدهم وعاداتهم وحضارتهم منذ زمن بعيد فى مدارج التقدم وحلقوا ببلادهم فى آفاق السبق والتفوق .

ولقد كان من أثر الرخاء الذى شمل البلاد فى عصور التاريخ المختلفة ، استمتاع الناس ببحبوحة فى العيش ، واستقرار فى الفكر ، واطمئنان على الأسرة ، حتى أن هذا المجتمع المثالى تمكن من أن يضع لنفسه أهدافا ومعايير ، وأن يتخير لنفسه عادات وتقاليد ، وأن يسعى لأن ينظم شئونه بين الجد والراحة ، والانتاج والترفية ، وبذلك أمكنه أن ينهض ويسمو . وأن يبنى ويبتكر ، وأن يرسل شعاعا وضاءا يخترق ظلمات الزمن بأصالته وقوته حتى يصل إلى هذا العصر الحديث .

حقا لقد ملأ المصريون القدماء الدنيا بالخير والبركات ، وأشعوا على العالم حضارة ومدنية لم يكن لها مثيل حتى أن الباحث لا يسعه إلا أن يجد فى كل شىء جديد فى هذا العصر الحديث أصلا فى مصر القديمة : فى العلم والأدب ، فى البناء والهندسة ، فى الطب والكيمياء ، فى النحت والزخرفة ، فى النقش والتصوير فى الجد واللهو ، فى الكد والترويح ، فى الرقص والتعبير ، فى كل شىء يتصل بحياة الإنسان — ... وكل شىء يجعل لهذه الحياة طعما وقيمة .

* * *

ومن أجل تلك الحضارة القديمة وأهميتها عنى العالم بمصر . وبسبب ما وجده فيها من عظمة وروعة ربط حضارته الحديثة بها بآلاف من الخيوط فى الفن وأساليبه ، وفى العلم ونظرياته ، وفى الأدب وأصوله ، وفى الديانات وفلسفتها . وأخذ العلماء ينقبون ويبحثون ، ويحاولون حل تلك الرموز والطلاسم ، ويسعون بشتى الوسائل لوصف تلك المدنية العريقة مستعينين فى ذلك بمصادر أربعة :

أولها : تلك النقوش والصور على جدران المقابر والمعابد .

وثانيها : أوراق البردى التى سجل عليها جزء من تاريخ مصر القديم .
وثالثها : الكتب المقدسة التى تروى الشىء الكثير عن الحياة المصرية القديمة كقصص موسى ويوسف .
ورابعها: ما توصل إليه العلماء من وصف السياح الأغريق لمصر كما جاء فى وصف هيرودوت مثلا .

وتعتبر النقوش والصور أهم هذه المصادر وأصدقها ، لأنها نصوص معاصرة سجلت الحياة المصرية على طبيعتها ، ورسمتها بناء على الواقع الجارى وقت حدوثها .

ولقد بينت تلك الصور ، علاوة على ما فيها من سلامة الذوق وروعة الفن ، ودقة الاخراج ، عادات المصريين وعباداتهم وطقوسهم ، أعمالهم والأنماط التى تخيروها ، وأساليب حياتهم ، وضروب تلك الحياة فى شئونها العامة والخاصة .

ومع ذلك فلم تزودنا تلك الصور والنقوش بكل ما يتصل بحياة المصرى القديم ، أو بتفاصيل حياة ذلك المجتمع ، لأن ما وصل إلينا اقتصر على ما سجل من أخطر الأحداث فى حياته ، أو لأن بعض ما كتب وسجل لم نفهمه على حقيقته فهما كاملا ، أو لم نستطع تفسير ما أريد به تفسيرا صحيحا من كل الوجوه ، فضلا عن أن جزءا كبيرا من هذه السجلات قد ضاع أو لا يزال مدفونا تحت هذه الأرض الطيبة ، إلا أن من المحقق أنه كان للمصريين حضاره وعمران ، وكان لهم صناعات ومبتكرات ، وكان لهم انماط وعادات ، وكان لهم أساليب فى العمل واللهو ، وأنهم كونوا مجتمعا حقيقيا له نظمه وله تقاليده .

* * *

وجدير بالذكر أن الباحث فى تاريخ مصر القديم قد قسمه إلى عدة أقسام بطريقتين :

الأولى : تقسيمه إلى أسرات ملكية أى وفقا لعائلات الحكام الذين توالوا على حكم مصر ابتداء من مينا أول ملك مصرى حتى الاسكندر الأكبر وقدرت جميعها بثلاثين أسرة .

والثانية : تقسيم التاريخ المصرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية أطلق عليها :

الدولة القديمة ( الأسرات الثالثة حتى السادسة ) والدولة الوسطى ( الأسرتان ١١ و ١٢ ) ثم الدولة الحديثة ( الأسرات ١٨ حتى ٣٠ ) - وكل دولة منها تضم عصرا من عصور الازدهار ، تتبعها فترة تدهور فى كل ما يتصل بالمجتمع .

ويسبق العصر الأول من هذه الأقسام فترة طويلة تصل إلى فجر التاريخ المصرى ويطلق عليها العصر الباكر ( حتى الأسرة الثامنة ) - ثم يلى عصر الدولة الحديثة وبعد الفترة التى سيطر فيها الأجانب على مصر عصر ازدهار سمى بالعصر الصاوى ( الأسرة ٢٦ ) نسبة إلى مدينة صاوس التى تقع فى الدلتا والتى اتخذها الحكام مقرا لحكمهم .

لذلك ووفقا للتسلسل التاريخى رتبت صور هذا الكتاب ترتيبا زمنيا ، فشكلا ١ ، ٢ يرجعان الى عصر ما قبل التاريخ الذى ينتهى فى القرن الرابع قبل الميلاد ، والأشكال ٣ ، ٤ مأخوذه من صور الدولة القديمة ( الأسر من ٣ إلى ٦ ) التى نهايتها بداية القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد .

والأشكال ٥ ، ٦ من الدولة المتوسطة . أى الأسرة الثانية عشر التى حكم ملوكها مصر من سنة ٢٠٠٠ إلى سنة ١٧٨٨ قبل الميلاد .

والأشكال ٧ ، ٨ ، ٩ تنتمى إلى عصر الرخاء العظيم بمصر حتى الدولة الحديثة ( الأسر ١٨ — ٢٠ ) من عام ١٥٨٠ إلى سنة ١٠٩٠ قبل الميلاد .

والأشكال ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ من عصر النهضة فى الأسرة السادسة والعشرين عام ٦٦٣ حتى عام ٥٢٥ قبل الميلاد .

والواقع أن مادة الكتاب لا تكفى للايضاح الجامع الشامل عن فن الرقص عند قدماء المصريين ، ولا تبين بجلاء تلك النهضة العميقة الواعيه فى الفن المصرى القديم ، ولا تعطى للمصريين جزاء من التقدير الذى يستحقونه لجهودهم وابتكاراتهم وذوقهم .

ولا شك فى أن الرقصات التى ظهرت فى هذا الكتاب حدثت فى العصور التى نسبت اليها ، وأن مناظر الرقص قد أخذت فعلا من نقوش عديدة تمثل المصريين فى ذلك الوقت فى شتى ميادين حياتهم وضروب أعمالهم من رسامين وصناع ، وفلاحين وبنائين ، وصيادى الحيوان والطيور والأسماك . ونساء

يقمن بأعمال المنزل ، كما صورت بعضا من حفلاتهم ومآدبهم واجتماعاتهم فى مناسبات متباينة متعددة .

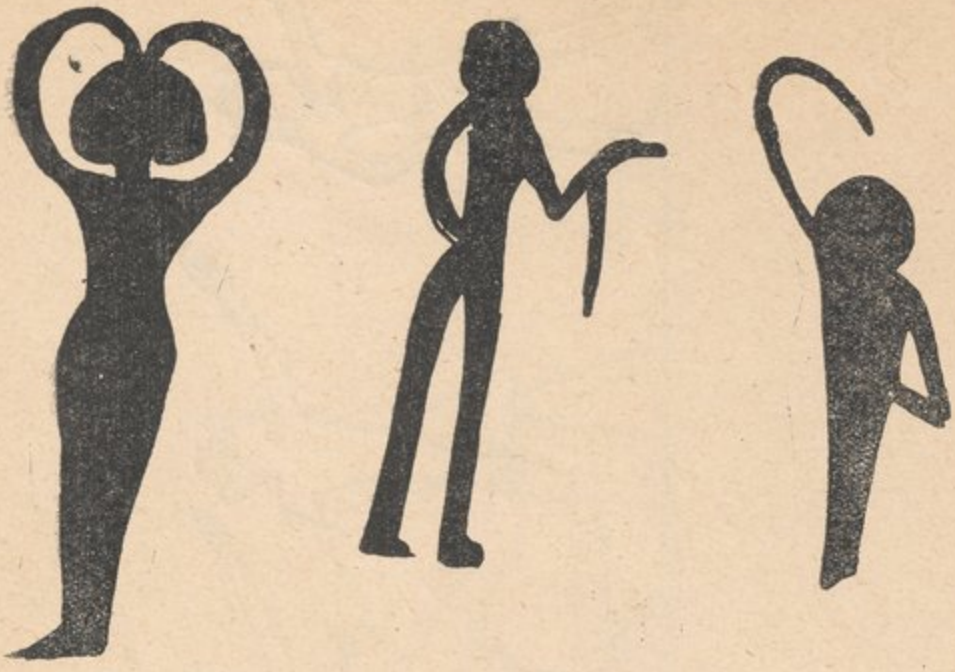
* * *

وفى هذا الكتاب رأيت أن أصف ميدانا فى حياة المصرى القديم فى تلك الدولة المتتابعة لا يقل فى نظرى أهمية عن الميادين الأخرى التى يتكون منها حياة الفرد الا وهو ميدان « الترويح » ، وأن أتناول ناحية معينة من هذا الميدان وهو « الرقص » لاعتقادى أنه فن رفيع له أثره على جسم الإنسان وتفكيره ، وله أثره على نشاط الفرد وقوامه ، وله أثره على سلوكه وذوقه . بل أن هذه الناحية وهى الرقص وما صحبه من حركات فنية وأصول وقواعد لدليل يضاف إلى غيره من الأدلة التى تبين حضارة مصر القديمة ، وبرهان على أن الشعب المصرى منذ آلاف السنين وصل إلى شأو بعيد فى التمدين ، حتى أنه لم يترك زاوية واحدة الا ونهض بهـــا ولم ينسى ناحية كالترويح الا ووضع لها أصولا وفنونا .

وربما كان الباعث فى أن أكتب فى هذه الناحية بالذات من تاريخ بلادى أننى أولعت بهذا الفن ولعا شديدا منذ أن بدأت دراستى للتربية الرياضية وما يتصل بها ، وأن هذه الدراسة تناولت فى شىء كثير الفن الأغريقى وغيره من الفنون التعبيرية الأخرى فى بلاد العالم ، ولم تتناول الفن المصرى إلا فى النذر الضئيل ، مما دفعنى للبحث والدرس وزيارة الآثار المصرية وبخاصة مقابر بنى حسن حيث وجدت أن المصريين القدماء كان لهم فضل أيضا فى الفن التعبيرى ، وأن لنا تراثا خالدا فياضا فى هذا الميدان .

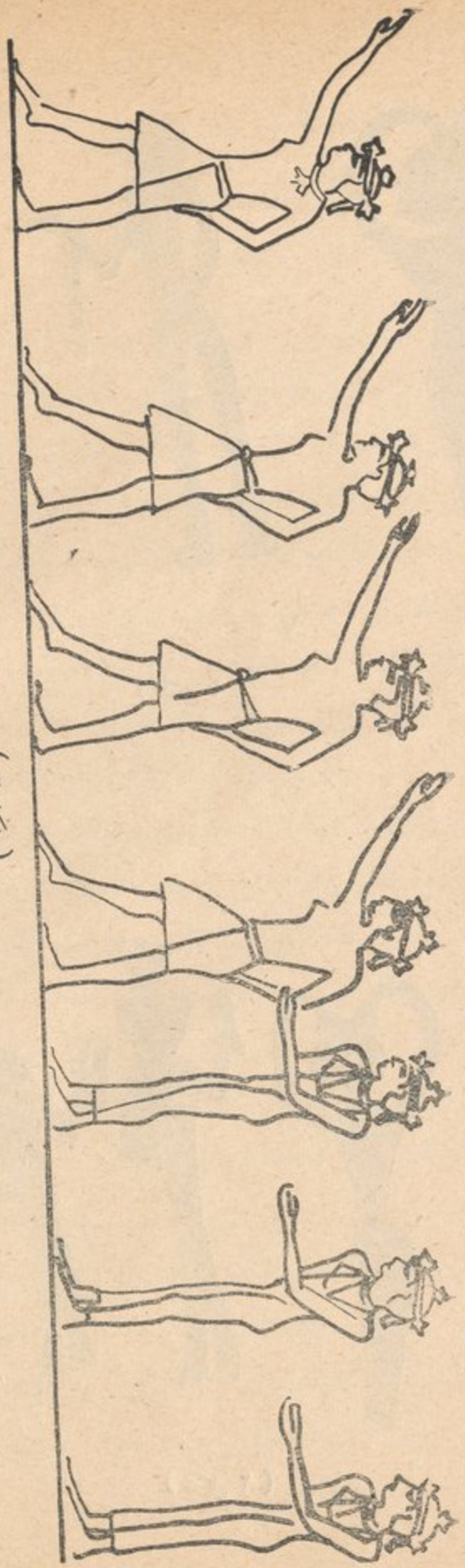
ولعل هذا الجهد المتواضع الذى قمت به يكون فاتحة طيبة لابحاث أكثر وأعمق لاعتقادى أن هناك من آثار الأقدمين الشىء الكثير الذى لم تصل اليه يد الباحث بعد — وأن تلك الآثار لا تزال مدفونة فى أصقاع مختلفة من هذه الأرض المقدسة وأن تلك الحضارة المتوغلة فى بطون التاريخ والتى مهدت الطريق لغيرها من حضارات الأمم المختلفة تركت كنوزا نفيسة لم يسبق لها مثيل فى روعتها وفى ذوقها . والله ولى التوفيق ،،،

المؤلفة

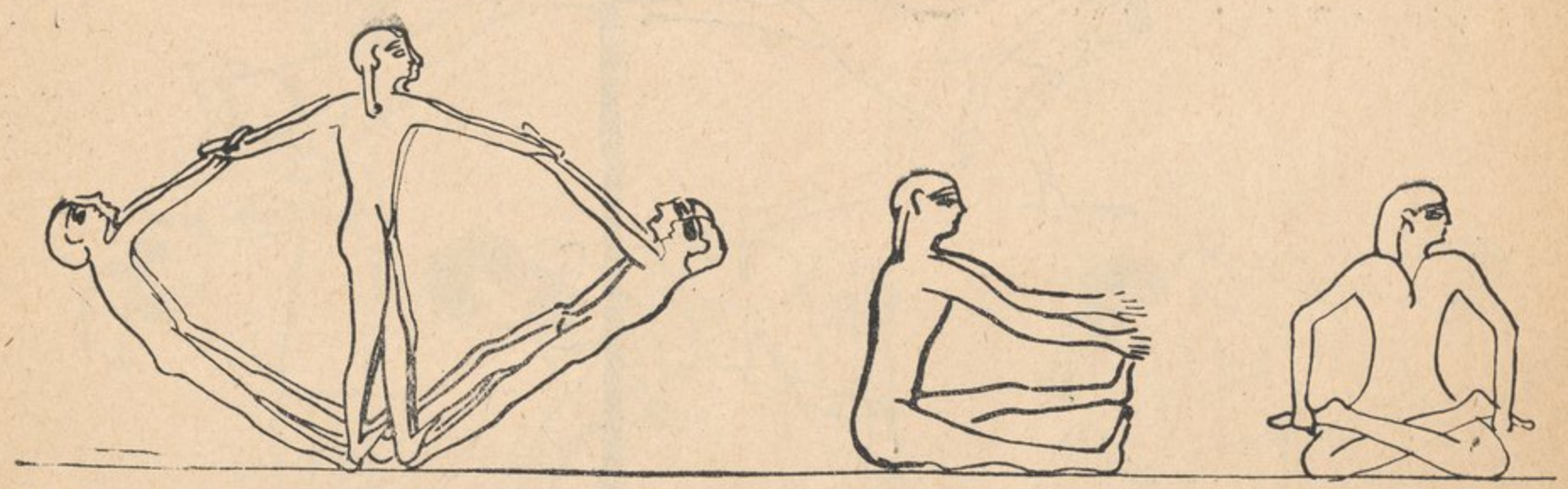


( شكل ١ )

( شكل ٢ )



(شكل ٣)



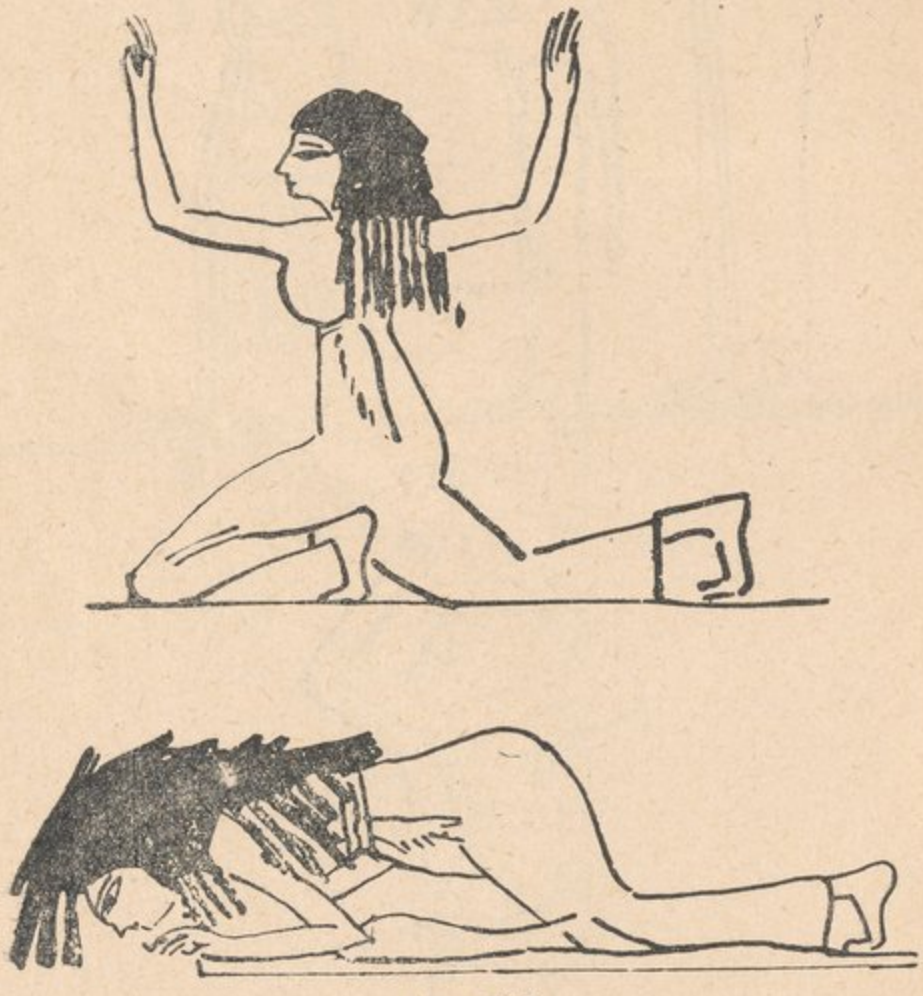
( شكل ٤ )

(شكل ٥)

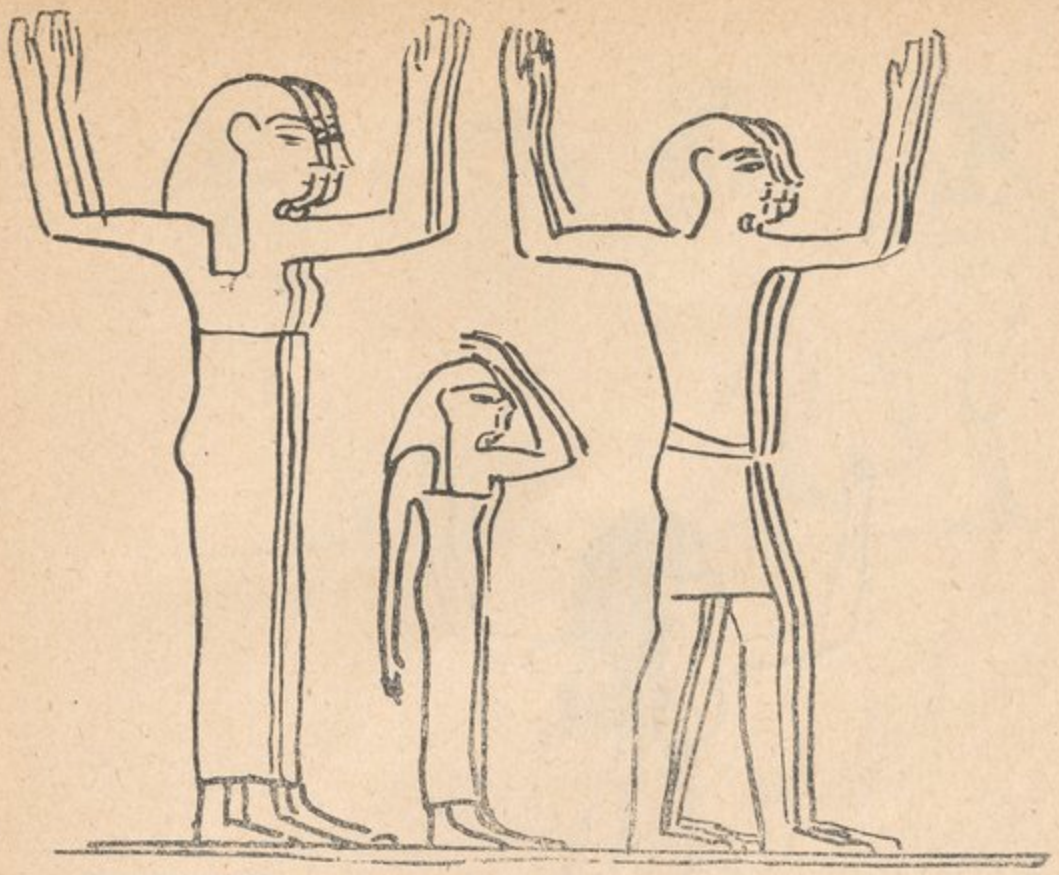
(شكل ٦)

(شكل ٧)

(شكل ٨)



(شكل ٩)



(شكل ١٠)

(شكل ١١)

(شکل ۱۲ و ۱۳)

# الباب الأول

## الفنون المصرية القديمة

عرف عن المصريين القدماء ولعهم بالرياضة ، وتقديرهم للحركة وجمالها ، كما عرف عنهم ميلهم للايقاع والتوقيت والعمل مع النغم ، وبخاصة ما يتفق من ذلك وميولهم وطبيعة بلادهم ، وانتظام ضروب الحياة فيها وترتيب أحوالها المناخية والاقتصادية .

فالشمس فى مصر تشرق كل صباح من الشرق ، وتسير فى فلكها المعهود طوال اليوم ، ثم تغيب فى الغرب فى وقت معين لتظهر ثانية فى الفجر التالى من نفس مطلعها ، يوما بعد يوم ، وعاما بعد آخر .

والنيل يرتفع فى أشهر معدودات وفى أوقات معلومات ، ويأتى محملا بخير أكيد ، ثم ينحسر فى أزمنة معروفة ، فتنتظم الزراعة فى خطة رتيبة ، حتى أن مواسم الرى والبذر والحصاد تقع فى أزمان ثابتة لا تتغير ولا تتعدل ، موسما بعد موسم ، وسنة بعد أخرى .

والأرض بعد ذلك كله تنبسط على امتداد البصر من الشرق والغرب ، ومن الشمال والجنوب ، لاشذوذ فيها ولا بروز : والرياح تشتد فى أوقات ثم تهدأ فى مواسم ، دون أن تتغير ودون أن تمتنع أو تتحول .

هذه الطبيعة المنتظمة الرتيبة ، وتلك الحياة ذات النمط المتماثل أثرت فى نفوس الناس كما أثرت فى كل مايتصل بالمصريين من خلق وعادات ونشأة وميول ، وجعلتهم لايطمئنون إلا لكل شىء يقع فى ترتيب منظوم ، ولايحبون إلامايتصف بطابع معين معلوم ، حتى ولو تكرر هذا الطابع أو تعاقب على صورة من الصور .

فالمصريون أحبوا الموسيقى مثلا وأحبو معها الحركة والايقاع ، ولكن حبهم لذلك لم يمنعهم من أن يختاروا النوع السلس البسيط ، وأن يفضلوا ما اتصف

بالرشاقة والانسجام ، وأن يميلوا إلى ما كان ذى طابع واحد رتيب مألوف . وعلى هذه الأسس وفى ضوء تلك الحقائق ، عاشوا وتحركوا وتريضوا ورقصوا وغنوا ، وأدوا أعمالهم اليومية فى حركات منتظمة ، وبطريقة هادئة تتفق وهذه الطبيعة التى تحيط بهم من كل جانب ، وتتلائم وهذا النظام الذى استقر فى نفوسهم فقرر حاضرهم ومستقبلهم .

ولكن مما يؤسف له حقا أن المصريين لم يتركوا بين مخطوطاتهم عن هذه الميادين والأنشطة من حياتهم الشىء الكثير ، ولم نعرف عن طرقهم فى الحركة المصحوبة بالعزف إلا القليل ، ولم يصلنا عن أساليبهم فى الايقاع أو نظرياتهم فى الرقص كفن من الفنون التعبيرية ما يمكن أن يتخذ مرجعا تتوافر فيه المعرفة أو ما يستند إليه فى كل حال من الأحوال ، ولذلك كان معظم ما توصل إليه الباحثون فى هذا الميدان الاجتماعى جاء عن الرسوم والنقوش التى سجلها الفنان المصرى القديم على جدران المعابد والقبور أو غيرها من الآثار .

ومن الملاحظ أن ألوان الفنون وميادينها فى تلك الحقب الغابرة اتصلت بعضها بالبعض الآخر اتصالا وثيقاً ، وتقاربت شئونها لحد بعيد ، وليس من الغريب أن ينقشها على جدران معابده وهياكله ، وبخاصة بعد أن أعتقد أن لهذه الدنيا أمتداداً ، وأنه سيبعث فى شكل من الأشكال ، فعليه إذن أن يحتفظ بصور من حياته ومقومات عيشه ، وما كان يستخدمه من آلات وأدوات ، وما كان يتصل به من أقارب وأصدقاء وخدم ، لأنه سيكون فى حاجة لكل هذه فى العالم الثانى كى يتابع عيشه الرغد ، عندما تفارق روحه جسده وتلحق بعالم الآلهة والأرواح فعليه أن يعدّ كل شىء حتى لا تنسى ولا تختار .

* * *

هكذا فالحياة فى أبسط مظاهرها تعتبر فناً من الفنون ، لا يمكن تصنيفها إلى جد ولعب . أو تقسيمها إلى عمل وفراغ . ومن ثم اتصفت حياة المصرى القديم بالبساطة والانسجام ، واتصفت بتشعب ألوانها مع ترابط نواحيها ، وشملت مقوماتها كل الفنون وما يتصل بها فعبر النحت عن عباداته وصلواته . وسجل النقش ضروب حياته ، واتصلت موسيقاه بالصلاة والعمل والرياضة والحركة ،

وأثرت كل ناحية من هذه النواحى فى الأخرى حتى أن النهضة فى النحت كانت نهضة للنقش ، وتمشت نهضة الحركة والايقاع مع النهضة فى الموسيقى ، وصحب أى حدث فى ميدان من الفنون صدى فى الميادين الأخرى حتى أصبح لكل صورة أو لون من هذه الفنون شبيهة أو ظله . أو أثره فى باقى الميادين .

فنحن إذا تحدثنا عن الايقاع أو الرقص عند قدماء المصريين لاتستطيع أن تفعل ذلك دون أن تتحدث عن النحت أو النقش أو الرياضة أو الموسيقى لأن كل ناحية من تلك أرتبطت بالنواحى الأخرى برباط وثيق حتى أننا لم نتمكن من الوصول إلى بعض الحقائق عن الترويح عندهم أو عن حفلاتهم الراقصة إلا من نقوشهم ورسومهم ذلك لأن المصرى حرص بعد ذلك كله على أن يسجل هذه الحياة الرغدة المترفة ، ولذلك كان من الضرورى أن نبين فى شىء من الايجاز طريقة المصريين القدماء فى تسجيل هذه الألوان من حياتهم ، وأن نلم بالقواعد الأساسية التى اتبعوها فى النحت والنقش حتى تصبح الترجمة لهذه النقوش أقرب ما تكون للصحة وحتى تكون الحركة المستقاه من الشكل قريبة من المقصود .

فإذا كان الرسام فى عصرنا هذا يقوم بعمل لوحاته كما يتخيلها هو وبالطريقة التى يراها بها فإن المصرى القديم اتبع قواعد موضوعة والتزم مواصفات خاصة حددت نطاق إنتاجه فى نموذج معين . تلك القواعد وهذا النموذج كانت مما يتفق والسائد فى مجتمع ذلك العهد ومما يتناسب ونظم الحياة فى مصر القديمة .

وعلى ذلك إذا أراد المشاهد أن يعرف أصول النقوش المصرية القديمة ويتفهم معانيها وجب عليه أن يلم بهذه المواصفات ، وأن يقف على تلك الالتزامات حتى يستطيع أن يتصور ما يقصده الفنان فى ذلك الموقف أو تلك الحركة . من أجل ذلك أيضاً لمسنا الضرورة فى ذكر الطرق والوسائل الهامة التى اتبعت فى رسم الجسم الإنسانى .

فقد كان على الفنان إذا أراد رسم إله مثلا أو رسم ملك أو شخص ذى مكانة رفيعة فى وضع ثابت كان عليه أن يرسم الرجلين حتى الوسط فى وضع جانبى وأن يضع الساق البعيدة إلى الأمام ، بحيث تكون القدمان ظاهرتين ورسم القدمين فى وضع تكون فيه إحداهما أمام الأخرى والساقين فى منظر جانبى

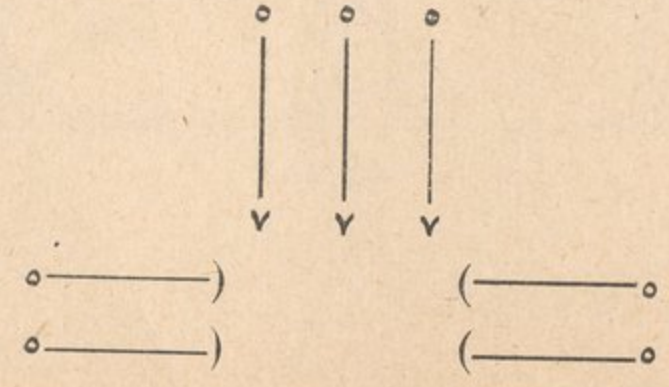
وجعل الجذع ملتفا من أعلا الوسط بحيث يظهر الصدر وجزء من البطن يعادل ثلاثة أرباع هذه المسافة فى المواجهة . كما رسم الذراعين بطولها مع دورانهما إلى الداخل حتى يكون جانباهما الخارجيان نحو المشاهد . ثم رسم الرقبة والرأس من الجانب ، أما العينان ففى المواجهة .

وإذا أراد الفنان أن يصور ذلك فى وضع متحرك فكان عليه أن يفعل ذلك كما لو كان لديه نموذج من الخشب ، فيثنى أصابع القدم ، ويثنى القدم عند الكعب ، والرجل عند الركبة ، أو عند الفخذ ( الورك ) ، ويثنى الجسم عند الوسط ، ويثنى كذلك أصابع اليد على الكتف ، كما يثنى الكف عند الرسغ ، مع ثنى الرأس إلى الأمام أو الخلف . وتظل باقى أجزاء الجسم كما كانت فى حالة الوضع الثابت .

أما عند رسم أشخاص من الطبقات العاملة كالصناع والعمال والخدم فإنه لم يتبع أو يلتزم القواعد الموضوعة بل رسم أشكالها فى الوضع الجانبى المباشر تقريبا . ولم يرسمها فى الوضع الأمامى المواجه إلا فيما ندر .

وإذا أراد الفنان تصوير مجموعة من الأشخاص مواجهين له ، أو رسم جماعة من الجانب يقفون فى قطار واحد فقد كان يفصلهم بطريقة تظهرهم فى الصورة كما لو كانوا وقوفا بعضهم وراء بعض ( شكل ١٤ ) ، أو كان يرسم أقرب الأشخاص إليه ثم يصور الباقين فى خطوط مجملة ( شكل ١٥ ) . وفى ( شكل ١٦ ) استعمل الرسام هاتين الطريقتين معاً .

فالنسوة السبعة فى الصورة ظهرن على تلك الهيئة :



والطريقة التى رسمت بها المرأة المصفقة أظهرت أذرعتها طويلة بدرجة غير عادية ولكنها حققت ما يرمى إليه فى أن يجعل الصورة تمثل صفا من ثلاث نساء .

وعند رسم حركة نجد أن الفنان المصرى القديم رسم الجسم فى وضع واحد خاص معين منها يعبر عن جزء معين من تلك الحركة كما لو كان مأخوذا فى لحظة خاطفة منها ، وذلك كما يفعل فنان العصر الحاضر ( شكل ١٧ ) ، أو كان يرسم عدة صور فى أوضاع مختلفة متعاقبة كما هو الحال فى كتب التربية الرياضية . وكانت الطريقة الأولى شائعة الاستعمال أما الثانية فلم تستخدم كثيراً .

ومما سبق يتبين ما يلى :

١ — أن الشكل المرسوم تبعا للقاعدة الموضوعة يمثل شخصا مواجهة للناظر إما بكامل هيئه أو بجزء يبين وضع الظهر أو الجانب .

٢ — أن رسم شخص أو عدة أشخاص ، قد يصور وضعا ثابتا أو جزءا فى حركة . ومما يجدر ذكره أن الصور التى نقلت من رسوم المصريين القدماء إلى الكتب الحديثة تعوزها الدقة بصفة عامة . ويمكن تعليل ذلك بأن الفنان الذى يكلف بنقل الرسوم من المقابر والمعابد مقيد بفترة محدودة من الزمن عليه أن ينقل فيها مئات الصور مما لا يمكنه من أن يعنى بالنقل أو يعطى رسومه الدقة الكافية .

وهذا يوضح لنا أيضاً سر الاختلاف بين الصور التى ينقلها فنانون مختلفون لرسم واحد مثال ذلك الشكلان : ١٨ ، ١٩ اللذان يمثلان رقصات نقلت من مقبرة حورمحب .

( شكل ١٤ )

( شكل ١٥ )

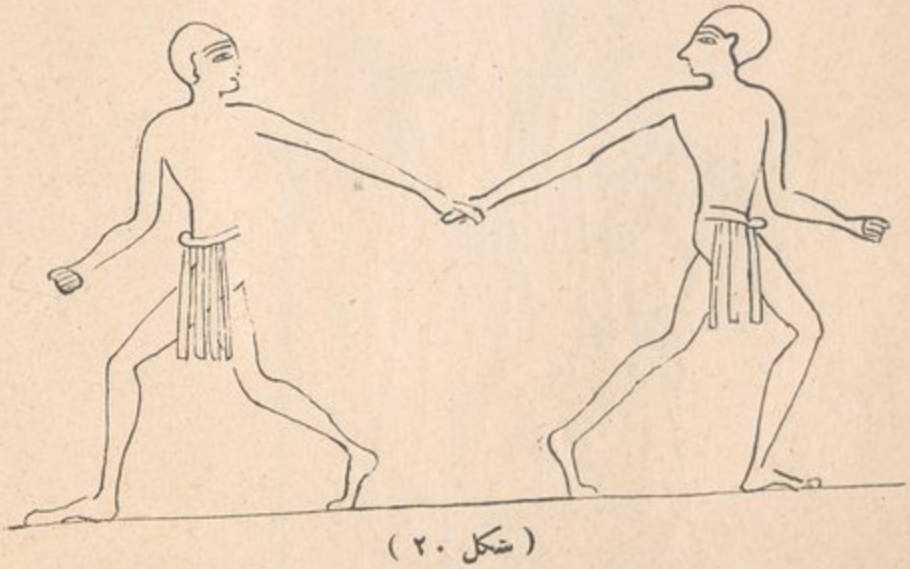
( شكل ١٦ )

( شكل ١٧ )

( شكل ١٨ )

( شكل ١٩ أ )

( شـكل ١٩ ب )



( شكل ٢٠ )

# الباب الثانى

## عناصر الرقص عند قدماء المصريين

أن الباحث فى الفنون المصرية القديمة وبخاصة فى مجال الرقص لا يسعه إلا أن يسجل نواحى قد لا تظهر أهميتها للقارىء لأول وهلة لاعتقاده بأنها تبعد كثيرا عن الموضوع . ولكن استيفاء البحث يجعل أمر إغفالها نقصا ينبغى تداركه فالزى والتوقيت والموسيقى والعادات مثلا كلها نواحى يجب أن يكتب عنها الباحث فى موضوع الرقص لأنها عناصر تؤثر فيه وتتمشى مع مقوماته جنبا إلى جنب وتفسر قسطا كبيرا من النواحى التعبيرية فيه . وسأحاول فى أبواب هذا الكتاب أن أسجل شيئا عن كل ناحية فيها بالقدر الذى أمكننى الوصول إليه من المراجع التاريخية المختلفة .

ولعل التوقيت والموسيقى والزى والزينة تأخذ مكان الصدارة من النواحى السابقة الذكر لأنها تتصل بالحركة ومدى قدرة الفرد على القيام بها وتحقيقها على الوجه المرغوب .

### أولا — التوقيت :

التوقيت عنصر أساسى فى الرقص ، والموسيقى والغناء ومن أجل ذلك ارتبط الرقص بزميليه من قديم الزمان . ذلك لأن مصاحبة الموسيقى والغناء للرقص تكسبه فائدتين :

أولهما : أن إنصات الراقص للتوقيت يجعله يؤدى الحركات فى ضربات منتظمة لا يحيد عنها فيضفى ذلك على الرقصة التناسق والانتظام .

وثانيهما : أن تقابل التوقيت مع حركات الرقص يؤثر فى الناظر عن طريقين هما رؤيته وسمعه .

والصور التى وجدت فى العمرة ( شكل ١٩ب ) من عصر ما قبل التاريخ بهما راقصة يرافقها رجلان يقومان بالتصفيق . ويظهر من صور الدولتين - القديمة والمتوسطة - أن الرقص فى تلك العهود صاحبه التصفيق بالأيدى وكذلك الأغانى والصيحات المنظمة كما فى الأشكال : ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥ .

أما فى الأزمنة التى تلت هذه العصور فان الآلات الموسيقية، والتصفيق، صاحبا الرقص كما فى الأشكال ١٢ ، ١٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ .

وفى شكل ٢٥ نرى المدرب يضبط التوقيت بالصيحات الآتية : « ها - ها - ها - ، ١-١-١-١ » ونستطيع أن نقول ، إن هـذا هو أقدم سجل لقياس الرباعى .

وفى متحف القاهرة نجد مجموعة من الراقصات أمامهن سيدتان واقفتان تضبطان التوقيت بالتصفيق ( شكل ٣١ ) .

وفى شكل ( ٣٢ ) منظر يمثل الرقص بمصاحبة التوقيت بالتصفيق وغيره من أدوات ضبط الوقت .

وصاحب الدف الرقص فى الدولة القديمة أيضاً كما فى (الأشكال ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) ولاعجب فالدف آلة قديمة للتوقيت أما العود فأخذ مكانه فى مصاحبة الرقص فى الدولة الحديثة كما فى ( شكلى ١٨ ، ٣٦ ) . وفى ( شكل ٣٥ ) وبواسطة المزمار والعود تمكن الراقصون من أداء الرقص منفردين وكذلك فى ( شكلى ٣٧ ، ٣٨ ) . أما الطبلة الكبيرة فكانت تعتبر فى مصر القديمة آلة غير عادية فى فن الموسيقى والنغم . وإذا كنا وجدنا صورة لها فى ( شكل ٣٩ ) فإنما كان ذلك لجنود من ليبيا من أسرى الزنوج .

وتدل كثرة آلات التوقيت فى تلك العصور القديمة على مدى العناية التى كانت للايقاع والموسيقى عند قدماء المصريين .

ولعلهم بزوا العالم طرا فى هذا المضمار ، وقد يكون مرجع ذلك رعاية الكهنة وسهرهم على هذا التراث وتمسكهم بالتراتيل الدينية وما صاحبها من نغم ، حتى أنهم علموا الصغار أصول التوقيت والايقاع والموسيقى والغناء .

وكانت تلك الأغانى تتناول مدح الآلهة والترنم بحسنات الموتى والحث على عمل الخير أو للترويح والتشجيع على العمل والقيام بالواجب .

وقد اتصفت تلك الموسيقى بالهدوء والنعومة وبقيت على هذا النحو حقبة طويلة من الدهر إلا أنه فى الدولة الحديثة طرأ عليها ماغير طابعها فجعلها حادة عالية كثيرة الضوضاء كما دخلت عليها آلات جديدة .

ثانيا — الموسيقى والآلات الموسيقية :

بدأ الرقص فى العصور القديمة بمصاحبة التصفيق بالأيدى، أو فرقعة الأصابع، أو ضرب المصفقات ، إلى أن صاحبته جميع الآلات الموسيقية الموجودة وقتئذ إلا أن المصرى القديم استطاع أن يرقص على الرغم من ذلك معتمدا على نفسه فى تأليف وإخراج النغمة الموسيقية التى تطلبتها حركاته وإن كان ذلك قد حد من حركته وقيد حريته .

فكان الراقصون وقت الحصاد أو الجنود يرقصون على نغمات موحدة بمسكين بعصاتين يضربانها بعضهما على البعض الآخر كما فى الأشكال : ٣٢ ، ٤٠ غير أنهم ما كانوا يستطيعون الوصول إلى الأرض بأيديهم ، ولم يتمكنوا من الإنحناء إلى الخلف . وإذا كان الرقص فى هذه الحالة قد فقد عنصر الحرية ، إلا أنه لم يفقد عناصر الاتقان والرشاقة والجمال .

وتطلبت بعض الآلات الموسيقية نقل الأصابع فى حركات هادئة ناعمة بسيطة فسمحت بحرية حركة الأيدى ، وأصبح الجهد كله بعد ذلك مركزا فى القدمين والعمود الفقرى كما أصبحت حركات الرقص ميسره وممكنة .

ويجدر بالذكر أنه فى الدولة القديمة نظمت فرق موسيقية تكونت الواحدة منها من عدة عازفين بالجنك وبالناى كما وجدت أيضا آلات النفخ كالناى بنوعيه الطويل والقصير والزمارة المزدوجة الرؤوس وعد المغنى أهم أعضاء الفرقة .

أما آلات الايقاع فقد استعملت بكثرة كالمصفقات على اختلاف أنواعها - وفرقعة الأصابع والأذرع والأرجل المصفقة - والأجراس والجلاجل -

وأدخلت الطبول وآلات السستروم والكنار والجنك الكتفى ضمن الآلات التى استخدمتها الفرق الموسيقية فى الدولة الوسطى .

وتتميز موسيقى العصور القديمة والوسطى بالاعتدال والبطء والبساطة فأتت ملائمه لشعب معتدل منظم ، الطبيعة فيه على وتيرة واحدة تقريبا .

وفى الدولة الحديثة اعتمدت الراقصات على العود فى معظم رقصاتهم كما فى الأشكال : ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ وقلما أدَّينَ ذلك بمصاحبة المزمار المزدوج كما فى شكل ١٥ لأنه كان غير مألوف . ولعل السر فى ندرة استخدامه أن النفخ فى المزمار المزدوج يتعب الجهاز التنفسى ويزيد فى سرعة اجهاد الراقص . وفى الرقصات الدينية فقط رقصت النساء بالسيستروم [ أنظرى أشكال ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ا ، ب لآلات التوقيت والموسيقى ]

والواقع أن السيستروم لم تكن آله موسيقية فحسب بل كانت أداة سحرية ذات صوت فريد تستطيع أن تطرد الأصوات الشريرة .

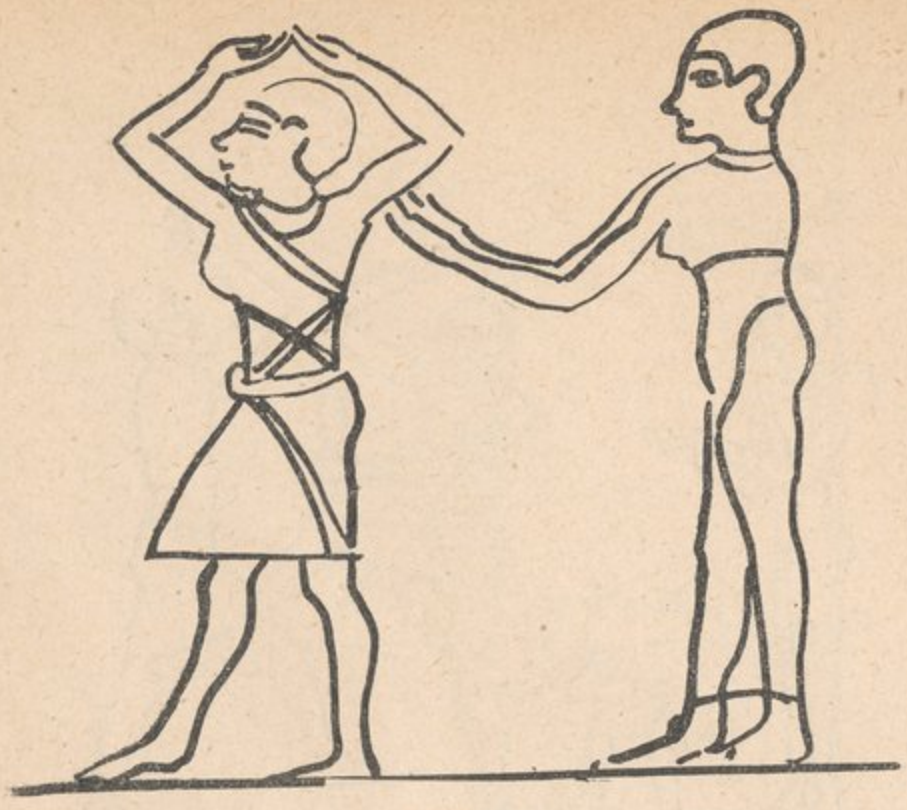
أما الآلة الغريبة المبينة فى شكل ١٧ من اليمين التى يمسكها الراقص فتتكون من عصا مسواة تسوية جميلة ، وتنتهى برأس غزال قد تكون « شخشيخة » وكانت السيدة تحمل واحدة فى يدها اليسرى فى حين أن الرجل كان يحمل اثنين منها فى يديه .

وإذن استخدم المصريون القدماء الآلات الآتية :

١ — الوترية : مثل العود ـ الكنارة ـ الجنك ـ والصبخ ـ والطنبور

٢ — آلات النفخ : مثل المزمار المزدوج ـ النفير ـ الناى ـ الأرغن .

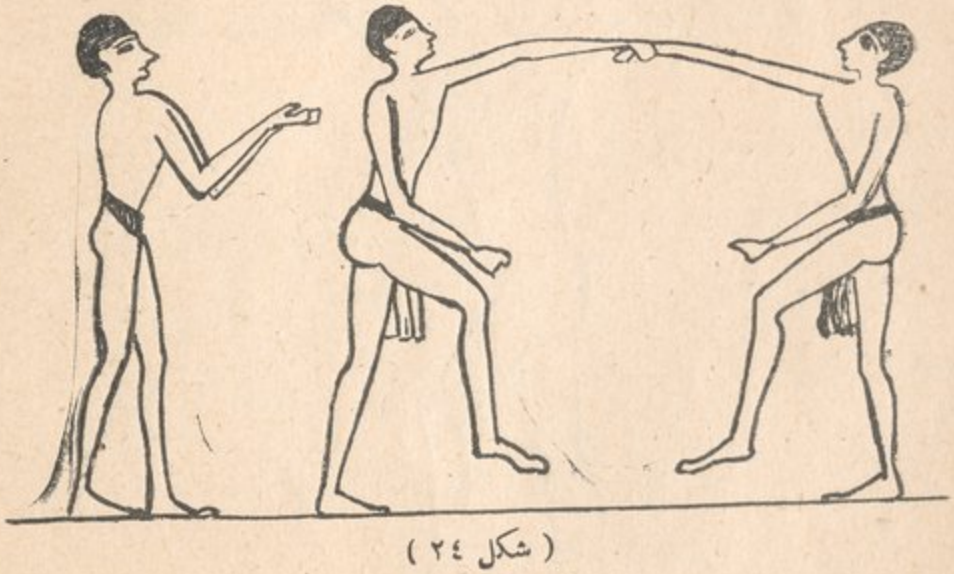
٣ — الآلات الايقاعية : الصاجات ـ الكاسات ـ الدفوف ـ ألطبول ـ السيستروم ـ القضبان المصنفة والأجراس والشخاليل .



( شكل ٢١ )

( شكل ٢٢ )

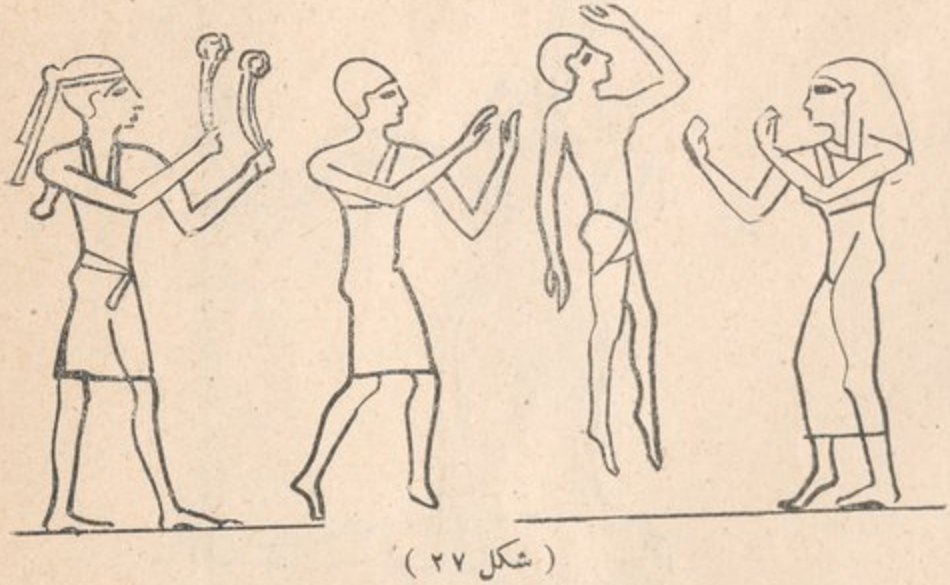
( شكل ٢٣ )



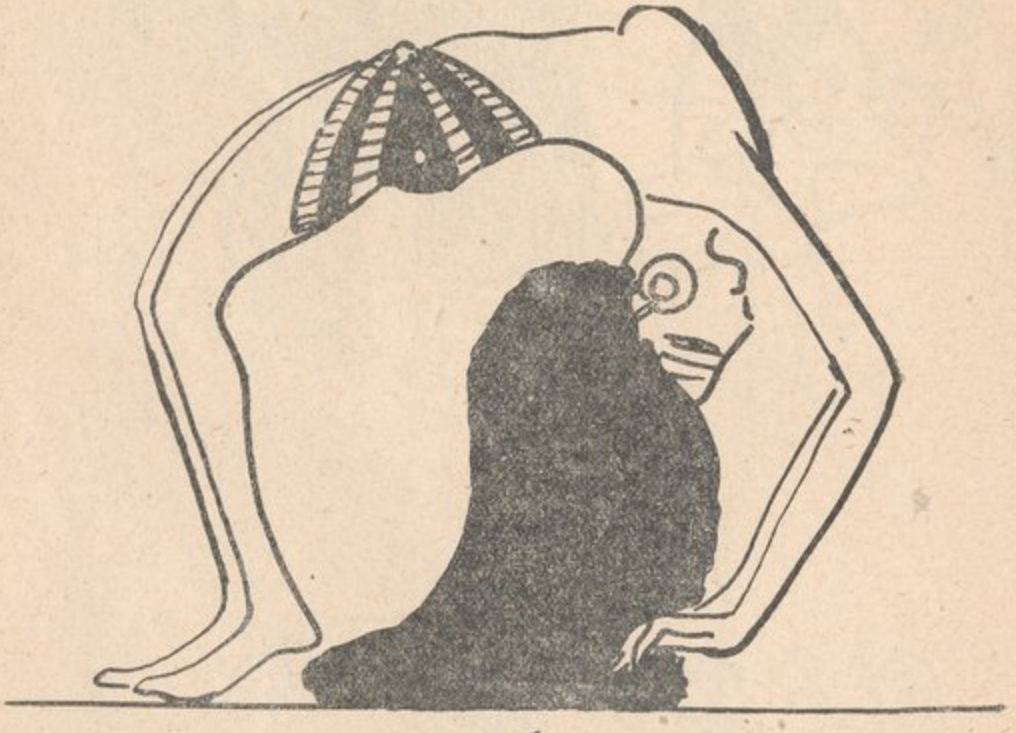
( شكل ٢٤ )

(شکل ۲۰)

( شكل ٢٦ )



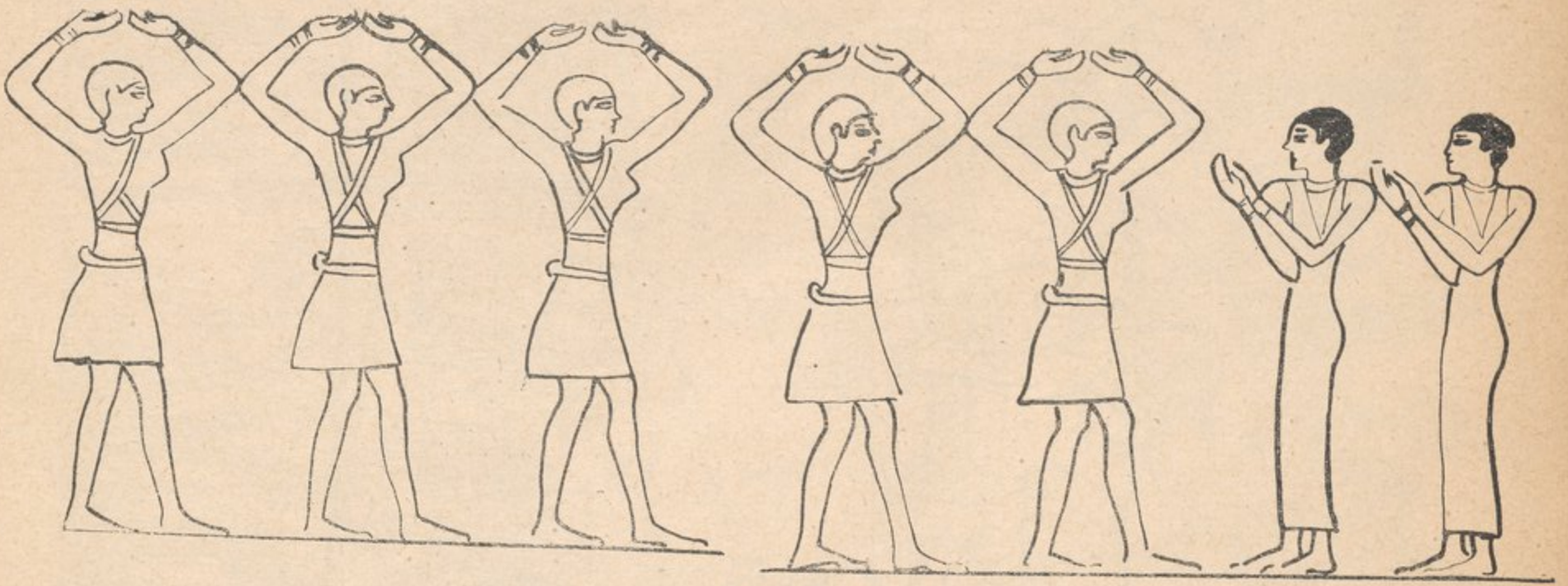
( شكل ٢٧ )



( شکل ۲۸ )

( شكل ٢٩ )

( شكل ٣٠ )



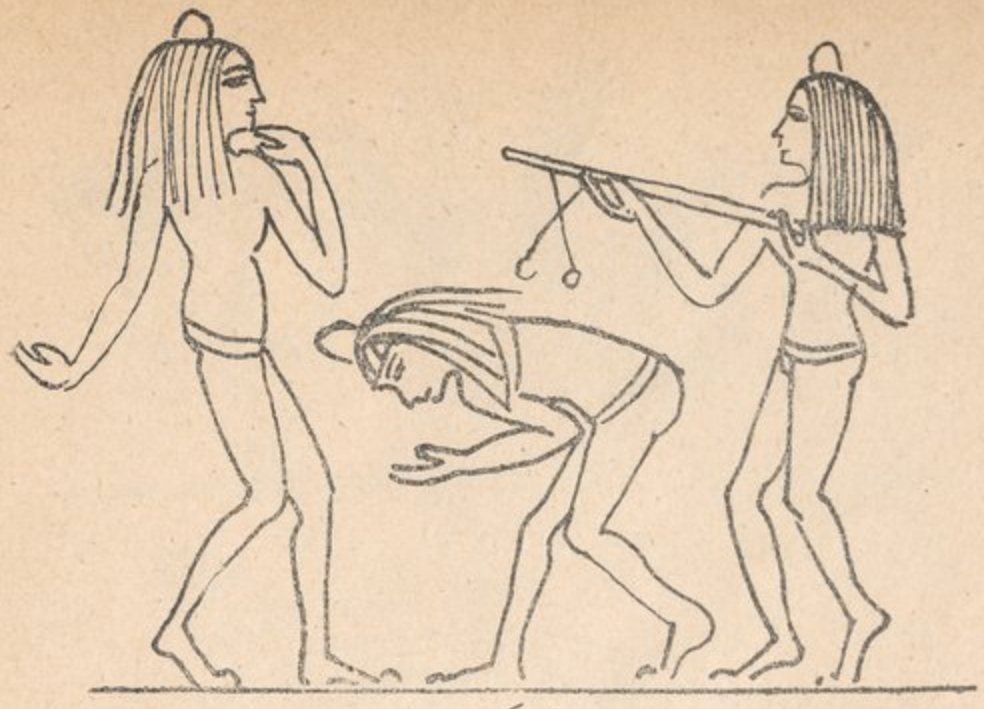
(شکل ۳۱)

( شکل ۳۲ )

( شکل ۳۳ )

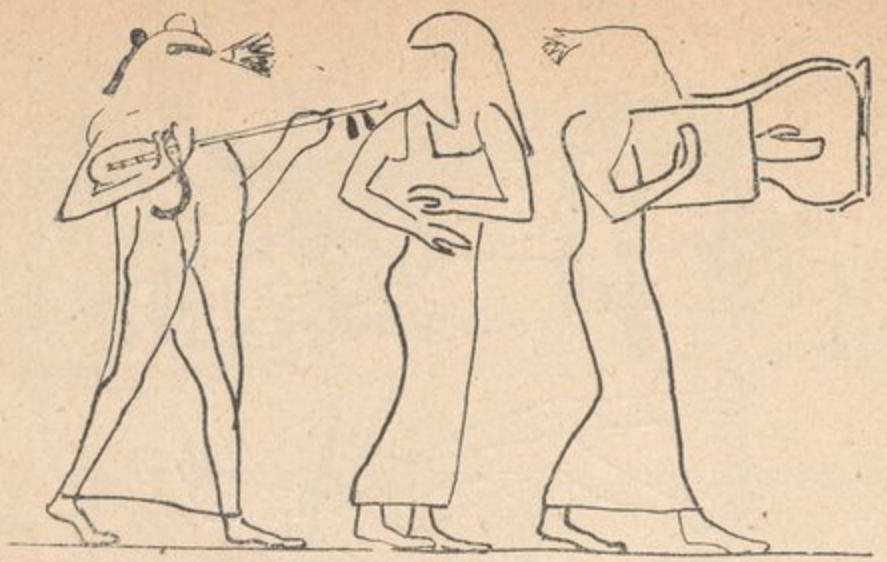
( شكل ٣٤ )

( شكل ٣٥ )



( شکل ۳۶ )

( شکل ۳۷ )



( شکل ۳۸ )

( شکل ۳۹ )

( شکل ٤٠ )

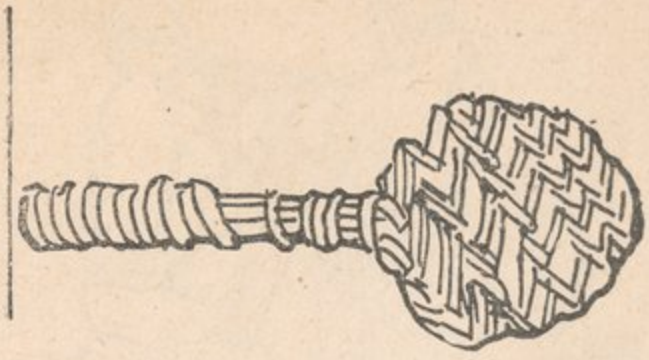
(شكل ٤١)

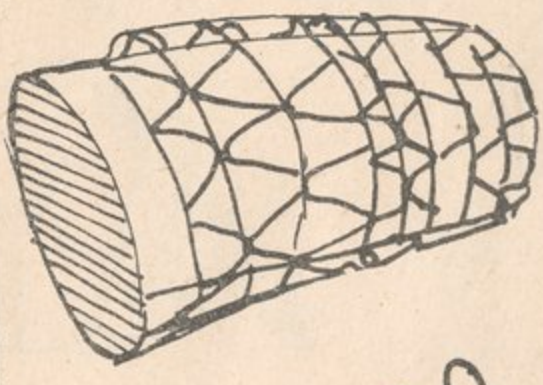
( شكل ٤٢ )

( شكل ٤٣ )

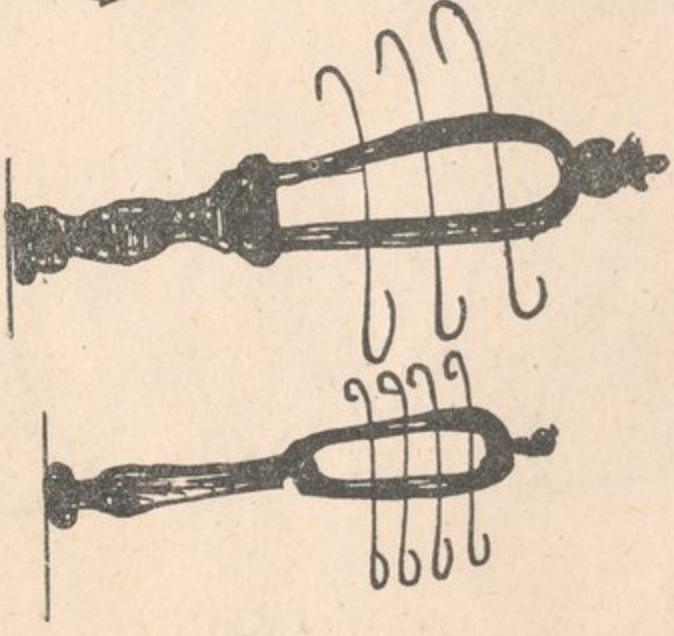
شكل ٤٤

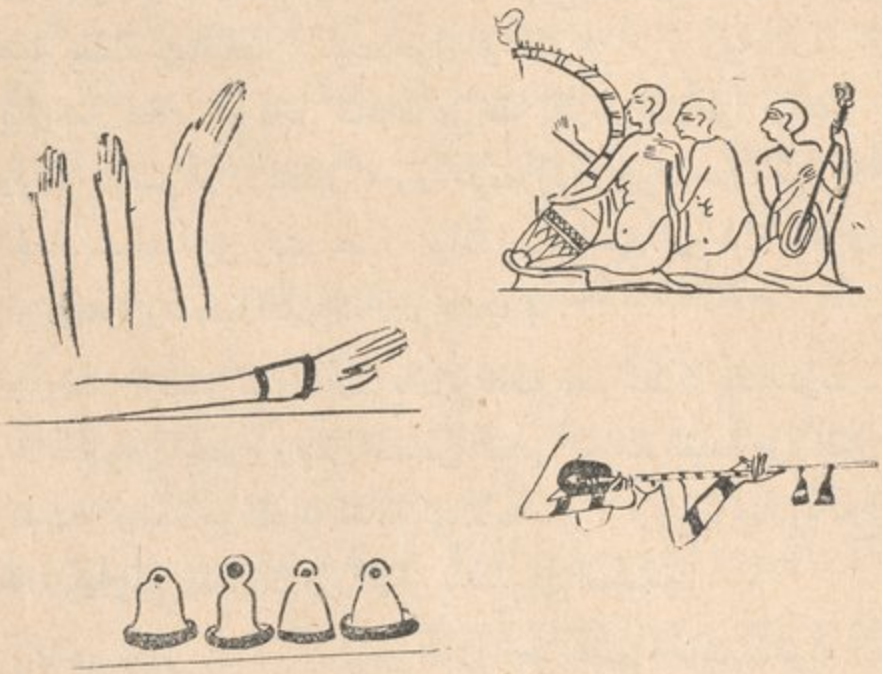
( شكل ٤٥ )





(شكل ٤٦)





(شكل ٤٦ ب)

ثالثا — الزى المصرى القديم:

لم تكن ملابس المصريين العادية ذات نمط واحد أو ذات طراز موحد ، ولكن الزى المصرى مثله كمثل غيره من مظاهر الحياة الاجتماعية خضع لكثير من التغييرات والتطورات كما أن طبقات الناس تميزت باختلاف زيها وفقا لما تفضله كل طبقة لنفسها من زى يتناسب وتقاليدها أو نوع العمل الذى تقوم به .

لقد استخدم المصرى القديم الازار القصير البسيط الذى ظل فترة طويلة كلباس رئيسى ، وكان يصنع من السمار ، أو النسيج الباطنى للنخيل ، أو من قطعة مستطيلة بيضاء من الكتان تثبت حول الوسط بحزام ، وفيه تترك الركبتان عاريتان بغير غطاء . ثم دخل التجديد على هذا الازار بين الطول والقصر ، وبين البروز أمام الجسم أو الالتصاق به ، وأضيف إليه زخرف من الخرز كما أضيف إلى الحزام مشبك أنيق يكتب عليه أحياناً اسم صاحبه . وأحيانا أخرى يصنع الأزار من قماش مذهب كثير الثنايا ( بليسيه ) .

وفى عصر ازدهار الدولة المصرية ـ وبخاصة عصر الملكة حتشبسوت ـ غطى الجزء الأعلى من الجسم ، وصار القميص القصير الواسع الفضفاض الذى يشده الحزام شدا وثيقا هو القطعة الهامة التى لابد منها ، وبقيت فيها الأذرع حرة طليقة ، وما يتبقى بعد ذلك من القماش يوضع على الكتفين .

ومما هو جدير بالذكر أن لباس الذين تقضى عليهم أعمالهم الحركة الكثيرة كالعمال والراقصين والراقصات اقتصر فى كثير من الاحيان على حزام كشريط رفيع من القماش تتدلى منه بضعة أشرطة من الأمام أو أطراف القماش نفسه ـ ولما كان مثل هذا الحزام لايغطى جزءاً كبيرا من الجسم فضلا عن أن الأشرطة التى به غير ثابتة فإن الكثير من الناس فضلوا العمل والتحرك عراة ، وهو أمر كان مألوفا فى مصر القديمة .

وامتاز لباس النساء فى الغالب بالبساطة ، وكان من الضيق بحيث يوضح أجزاء الجسم ، وتنحدر من الصدر حتى يبلغ الكعبين ويحمله شريطان فوق الكتفين ـ إما متقاطعان أو متوازيان ، ويغطيان الصدر أو لا يغطيانه ، وفى بعض الأحيان يعقدان فوق الكتفين .

AUC - LIBRARY

وتطور الزى على مر السنين ، ووجهت عناية خاصة لزى الملك ، فطرز تطريزا بديعاً ، رسم حوله ثعبان تتساقط لفاته على جوانب التطريز مع أشرطة تثبتها فى الحزام .

وكان اللباس فى الغالب بلون واحد أبيض وأحياناً يكون أحمر اللون أو أصفر أو أخضر ، وتزيّن حافته العليا بالتطريز أو الزخرفة ، أو تطرح شبكة من الخرز فوق القميص ، وفى بعض الأحيان تلبس النساء معطفاً أبيض فوق الثوب العادى . ثم تغير زى النساء فى أواخر الدولة الوسطى فأصبح الثوب من قطعتين من الكتان الرقيق : قميصاً ضيقا يغطى الكتف اليسرى فقط وتظل الذراع اليمنى فيه طليقة ، ورداءا خارجيا فضفاضا يربط من الأمام ويحلى بالتطريز حتى ينسدل فى استقامه .

وفى أواخر الدولة الحديثة أضافوا قميصا سميكا إلى الثوب الداخلى والرداء الخارجى ، وثمّ رداء آخر يتألف من ثوب طويل له كمان ومعطف قصير مزركش بحالات توضع فوق الأكتاف . ولكن الراقصات فضلن الأزار القصير كالرجال ، وتركن أعلى الجسم والسيقان عارية وأضفن لذلك أنواعا وألوانا من الزينة بدافع الأناقة والتبرج ـ أما فى حفلات الدولة الحديثة فكن يرقصن عاريات تماما إلا من حزام ضيق مطرز حول خصورهن يتخذنه كحلية .

وكان السوريون فى ذلك العهد يلبسون ملابس ضيقة محبوكة بسيطة تختلط فيها الخيوط الزرقاء الداكنة بالخيوط الحمراء ، وتزين بتطريز فاخر ـ أما الليبيون فكانوا يلبسون ملابس فضفاضة طويلة مفتوحة من الأمام ومزركشة بألوان مختلفة ، إلا أن ملابس المصريين امتازت بكثرة الثنايا ، وبأنها كانت تصنع من الكتان الأبيض الشفاف ، وأنها خلت من الزخرفة ، لأنها اكتسبت جمالها وقيمتها من نسيجها الهفهاف الفائق الجودة ، كما امتازت بنظافتها .

لقد كان اللباس العادى للمصريات القدامى كما ذكرنا ثوبا من قماش أبيض يغطى أجسامهن من الصدر إلى القدمين ، ويعلق على الكتفين بشريطين من القماش نفسه .

ولكن الراقصات لم تستخدم تلك الأثواب الطويلة أثناء الرقص إلا فى النادر

لأن الثوب الطويل يقلل من مدى الحركة ويقلل من حريتها فلا يسمح للراقصة إلا بخطوات قصيرة . وبرفع الأرجل لمستوى منخفض . ومن الصور التى سجلت لنساء يلبسن الملابس اليومية العادية ما هو واضح فى الأشكال ٣ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠ .

أما الصور التى يرتدى فيها النساء الملابس اليومية العادية الطويلة أثناء الرقص ، فنراها فى شكل ٢٢ ، وفى شكل ٤٨ الذى يمثل الراقصتين ( البهلوانيتين ) من الدولة الوسطى ، كما ارتدته أيضاً الراقصة الوسطى فى شكل ٣٨ من الدولة الحديثة . ويرتدى هذه الملابس أيضاً الندابات فى شكل ١٠ فى عهد النهضة .

وليست الراقصات فى الدولة القديمة أحيانا ملابس الرجال المكونة من قطعة ضيقة من القماش ، تتدلى من الحزام المربوط حول الحوض ، وتصل إلى مافوق الركبة وبهذا يكون الجزء الأعلى من الجسم عارياً ، كمنظر الراقصات فى الأشكال ٣ ، ١٧ ، ٢١ .

أما الراقصات فى شكلى ٤٩ ، ٥٠ والراقصات فى شكل ٤٧ فإنهن يرتدين مآزر مفتوحة من الأمام لتسهيل حركات الأرجل ، بينما تتدلى من الخلف قطعة من القماش .

وفى الأشكال ٢٨ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، من الدولة الحديثة ، ترى الراقصات يرتدين المآزر دون القطعة التى تتدلى من الوسط .

وكانت الفتيات الصغيرات فى الدولة القديمة يرقصن عاريات الأجسام كما فى شكل ٥٤ .

وفى شكل ٥٥ يرقصن وليس على أجسامهن سوى حزام قد لف حول وسط كل منهن .

وفى الدولة الوسطى ارتدت الراقصات أحيانا ملابس النساء القصيرة التى تصل إلى ما فوق الركبة كما فى شكل ٥٦ . ولم نجد فى الدولة الحديثة من هذا الوضع إلا حالة واحدة فقط كما فى شكل ٥٧ .

وإذا كانت الراقصات فى الدولة الحديثة رقصن وليس على أجسامهن سوى الأحزمة التى تلتف حول الوسط ، كما فى الأشكال ٤١ ، ٥٨ ، ٥٩ أو يرقصن عاريات تماما كما فى شكلى ٤٠ ، ٤١ أو كما يرى من الراقصات اللاتى يطاردن الأرواح الشريرة وهن عاريات الأجسام أثناء الاستعراض المقدم أمام هيكل الآلهة ، وذلك فى وسط شكل ٣٥ - إذا كان هذا شأن الراقصات فى ذلك العهد - فقد كيفن أنفسهن تبعاً للزى الشائع الذى لم يكن ثابتاً فى هذا العصر كما كان الحال فى الأزمنة القديمة .

وفى شكل ٥٧ نرى الراقصات يرتدين أردية ضيقة مفتوحة من الأمام يرتد طرفاها الواحد فوق الآخر . وتصل إلى ما تحت الركبة ، كمئزر الرجل . ونجد فى شكل ٤٨ الراقصة قد ارتدت مثل هذا الرداء بحيث يتدلى من الذراع الأيسر تاركا الصدر والجانب الأيمن عاريين . وفى شكل ١٥ نرى الراقصات يلبسن ملابس شفافة تغطى الجسم من الرقبة إلى العقب .

وفى شكل ٣٨ نجد الممسكة بالعود قد ارتدت رداء يتعرى فيه صدرها وجانبها الأيمن معا .

أما الملابس المادية الشائعة بين النساء فى الدولة الحديثة فقد كانت كما ذكرنا أردية شفافة طويلة واسعة بأكمام وتارة تكون ضيقة كما فى شكل ١٨ - أو تكون واسعة كما فى الأشكال ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٤١ ؛ وفى شكل ٣٣ نجد الراقصات قد لففن الوسط بأحزمة تحت الأردية . وفى شكل ٣٥ نجد الراقصات اللاتى يشيعن الجنازة يرتدين أردية مفتوحة من الأمام .

وفى شكل ٦٠ ترتدى الراقصات لباساً يبدأ من الوسط حتى القدم وله كسرات ( بليسيه ) .

وفى شكل ٤٣ ترى الفتاة الوسطى وهى من حريم امنحتب الرابع قد ارتدت رداء ضيقا بدون أكمام وبه ثنيات . وهذا الرداء المغاير يوحى بأن هذه الرقصة ليست من أصل مصرى .

وفى شكل ٦١ نجد الراقصة ترتدى كذلك رداء غير عادى مكونا من صديرية ( بلوزة ) بأكمام واسعة وبأسفلها أهداب تظهر من تحت المئزر .

وارتدى الراقصون من المصريين القدماء الملابس العادية للرجال وهى المآزر التى تراها فى شكل ١٧ من الدولة القديمة وفى شكل ٥٥ ، ٦٢ من الدولة الوسطى وفى شكلى ١١ ، ١٣ من عصر النهضة . ولبسوا فى بعض الأحيان ميدعة «مريلة» مقورة الأطراف من الأمام .

وفى شكلى ٥٦ ، ٦٤ ترى الراقصين قد لف كل منهم حول وسطه حزاما تتدلى منه قطعة قماش من الأمام ، كما ترى الراقصين فى شكلى ٦٥ ، ٦٦ قد لف كل منهم حول وسطه حزاما مزخرفا من الأمام .

وفى شكل ٤ من الدولة القديمة ترى الأولاد يرقصون وهم عراة الأجسام . كما ترى الرجال فى الرقص الجنائزى يرقصون كذلك عراة كما فى شكل ١٣ من الجهة اليسرى .

وفى شكلى ١٩ ب ، ٢٧ يظهر الرجال فى ملابس النساء ولعل السر فى ظهور الرجل الذى يقفز فى شكل ١٩ بلباس مقطوع من الأمام على شكل ميدعة ( مريلة ) يصوره فى مظهر يثير الضحك .

وفى شكل ٦٧ يظهر الراقصون بزى غريب إذ كانوا يضعون على أجسامهم قطعة من القماش تلف حول الخصر ، وتجمع من الأمام تحت الحزام إلى أسفل ثم بين الساقين إلى الخلف ، وتشبك نهايتها بالحزام من الخلف .

عنى المصريون بالنظافة عناية بالغة لدرجة دعتهم فيما بعد العصر الباكر إلى حلق شعورهم ولحاهم ـ وأن يستبدلوا ذلك بشعور مستعارة يصفونها على رؤوسهم على شكل جدائل قصيرة أو طويلة . إلا أن هناك من كانوا يبقون على شعورهم شعرهم الطبيعى . ولذا وجدنا فى بعض المقابر المقص والموس ودبابيس الشعر وأمشاط من العظم والعاج .

وكان المشط بسيطا ذى صف واحد من الأسنان أو صفين ، وحافة مقوسة ومزخرفة بأشكال أزهار أو أوراق الأشجار أو مرسوم عليها رأس آلهة الحب .

واستخدم المصريون طاقية ضيقة من الكتان كغطاء للرأس ، واستخدمت النساء كسوة كبيرة من الشعر المرسل يتدلى حتى أسفل الصدر فى مجموعتين

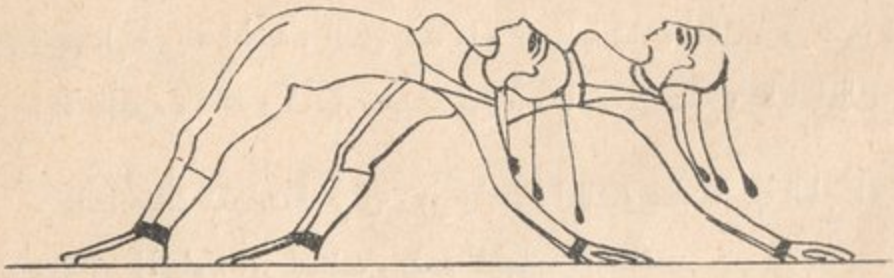
عريضتين ، كما عقصن شعورهن الطبيعية القصيرة فى جدائل صغيرة أو أسدلتها على الظهر والكتفين .

وكان الملك أيضا يعنى بحلق شعره ولحيته كسائر رعيته ، ولكن التقاليد كانت تقضى عليه بأن يلتحى بلحية طويلة صناعية مدببة يثبتها إلى ذقنه .

وبينما كان عامة المصريين يتركون شعورهم المستعارة طليقة كان الملك يميل إلى أن تضمها عصابة رأس ذات شكل خاص تنحدر جوانبها على الكتفين فى قطعتين كثيرتى الثنايا ، وتلوى من الخلف فى ضفيرة قصيرة ترسل على العنق . وتوضع على شريط الجبهة ، الذى يشد هذه العصابة شارة الملك وهى صورة أفعى مزخرفة ظاهرة واضحة وكأنها تتحدى من مكانها العالى جميع رعايا الملك .

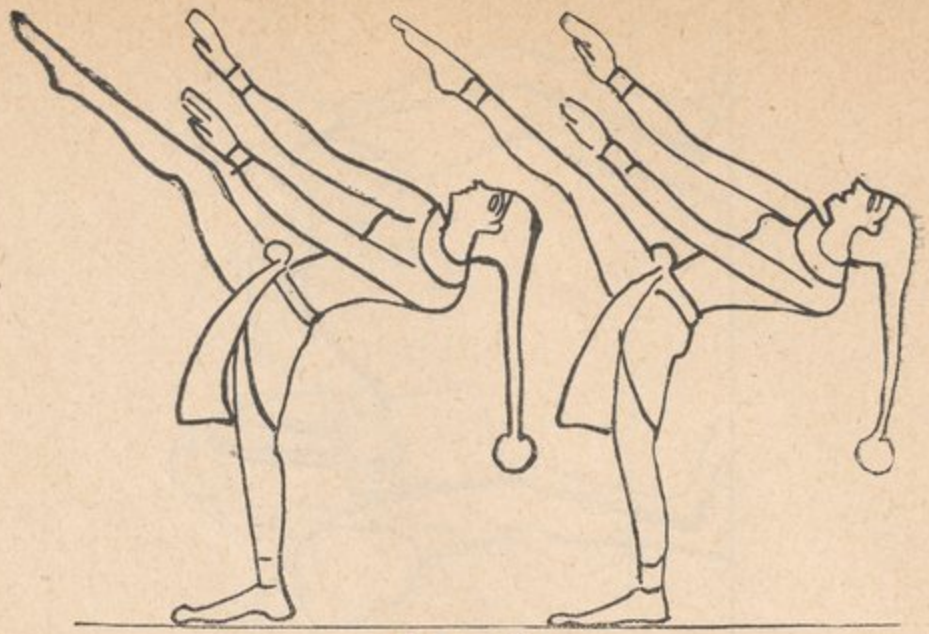
وكانت هناك شارات أخرى ترمز إلى قوة الملك وعظمته منها التاج أو العصا المعقوفة أو الهراوة أو السيف ويشبه المنجل فى انحنائه .

( شكل ٤٧ )

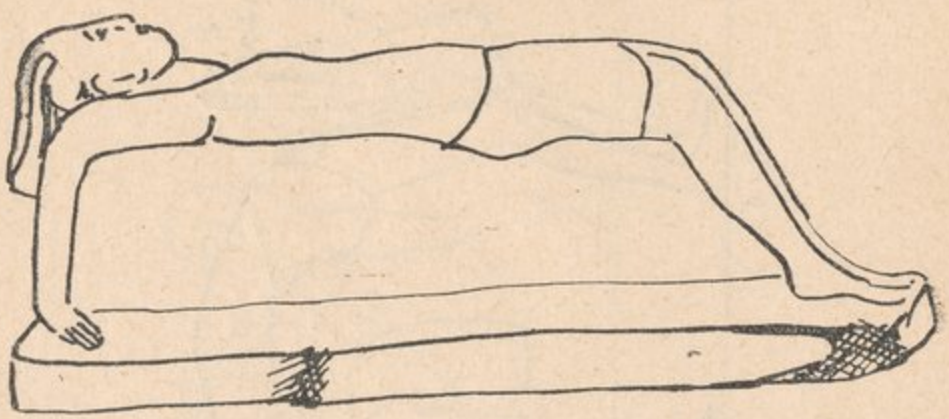


( شكل ٤٨ )

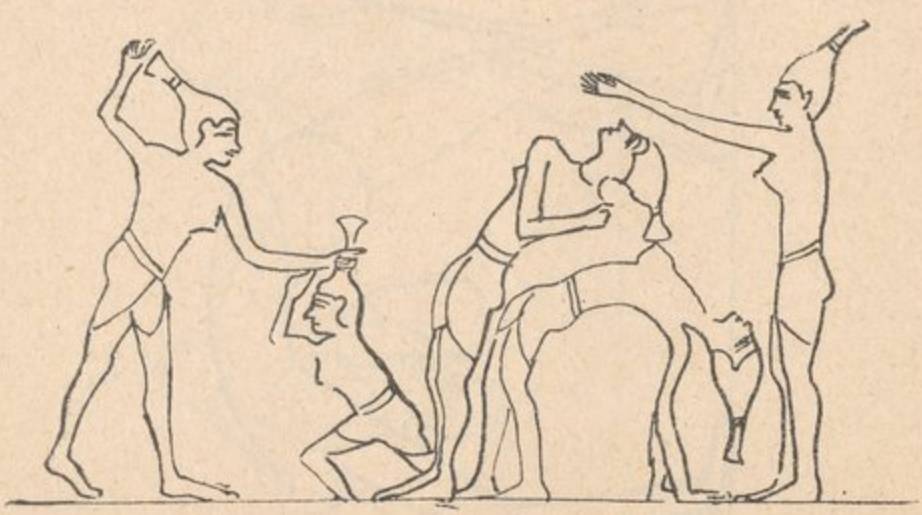
( شكل ٤٩ )



(شکل ۵۰)

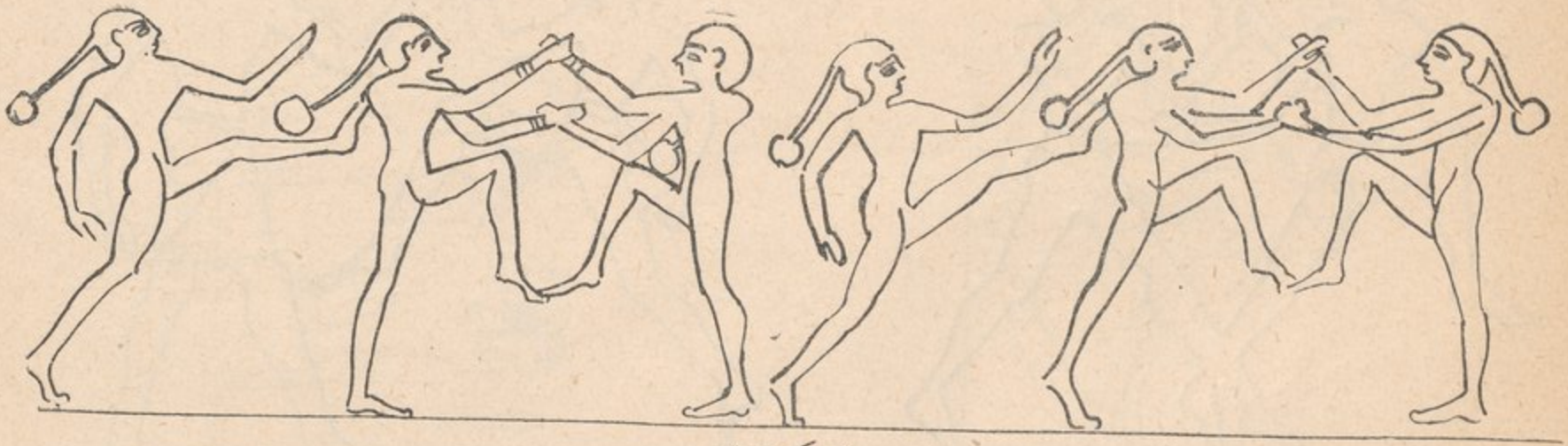


(شکل ۵۱)

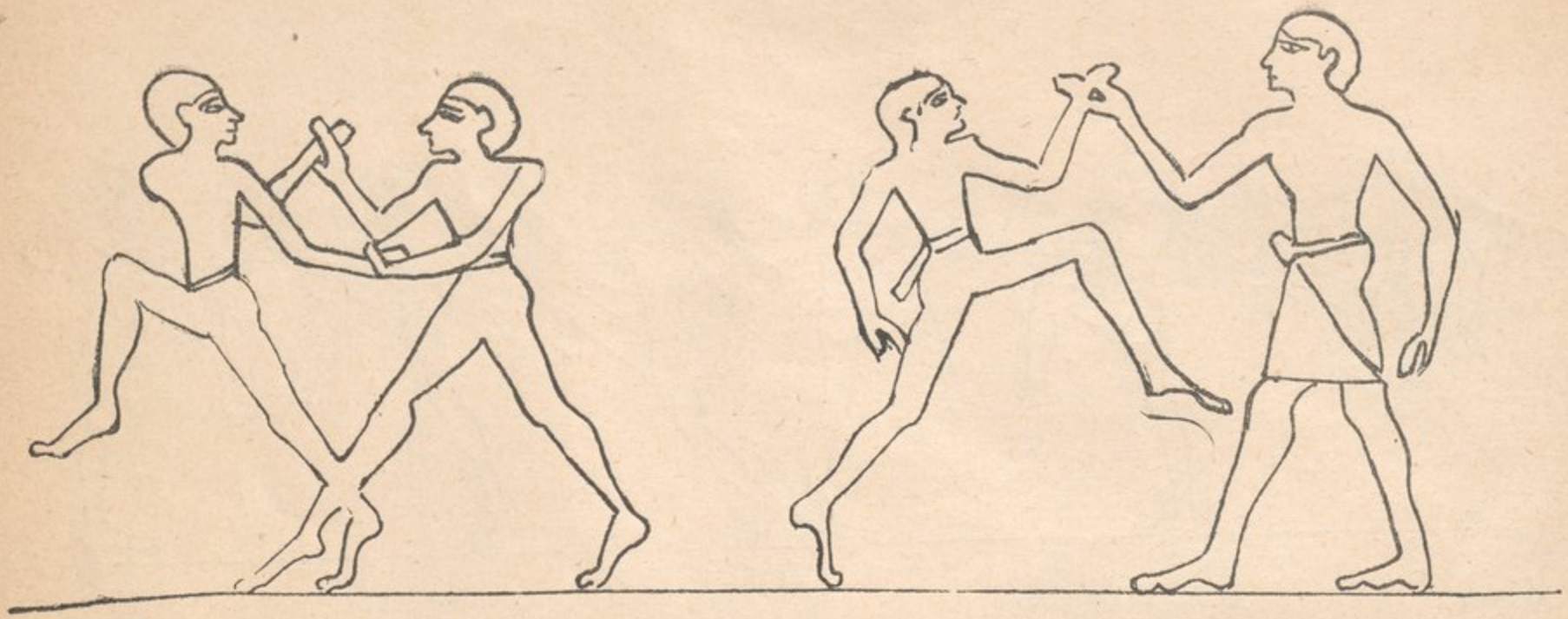


(شکل ۵۲)

( شکل ۵۲ )



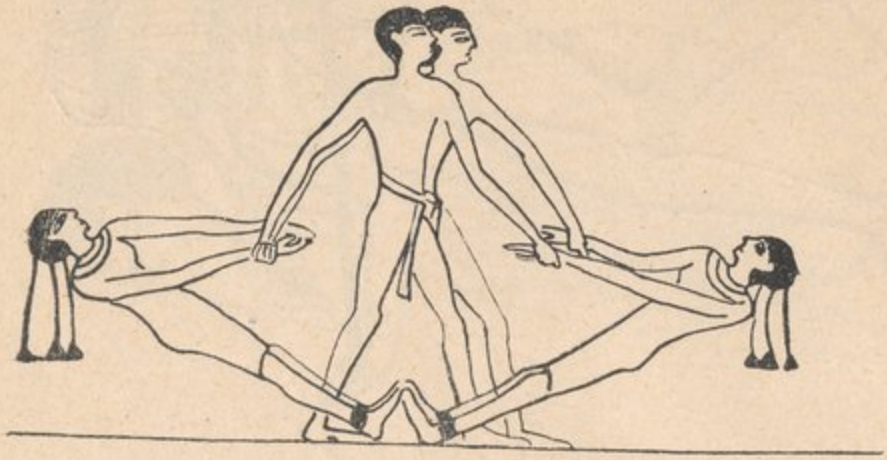
( شكل ٥٤ )



(ب)

(شكل ٥٥)

(ا)



( شكل ٥٦ )

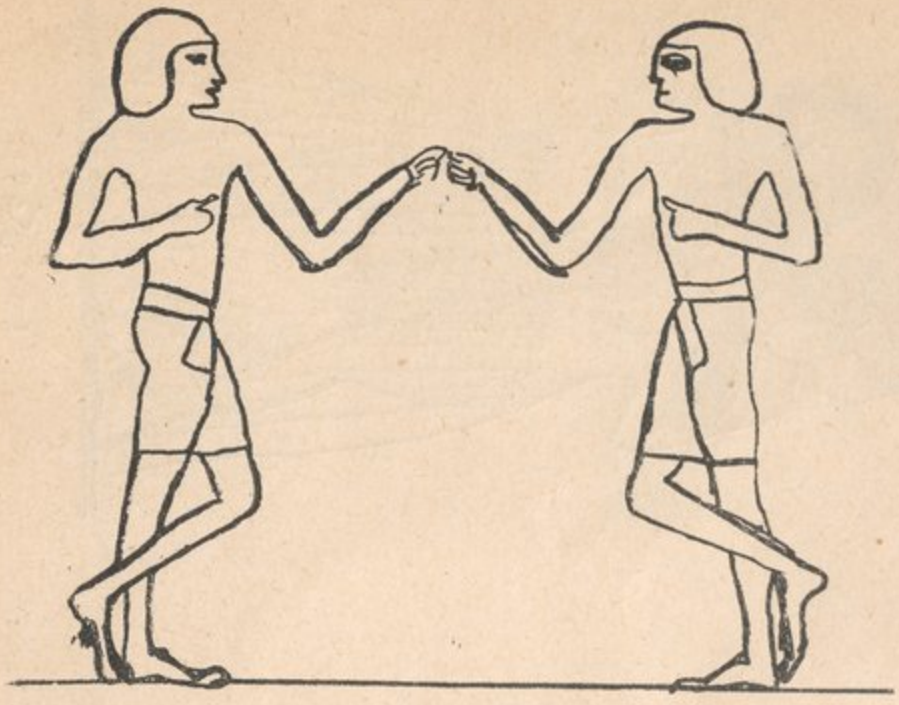
( شكل ٥٧ )

( شکل ۵۸ )

( شکل ۵۹ )

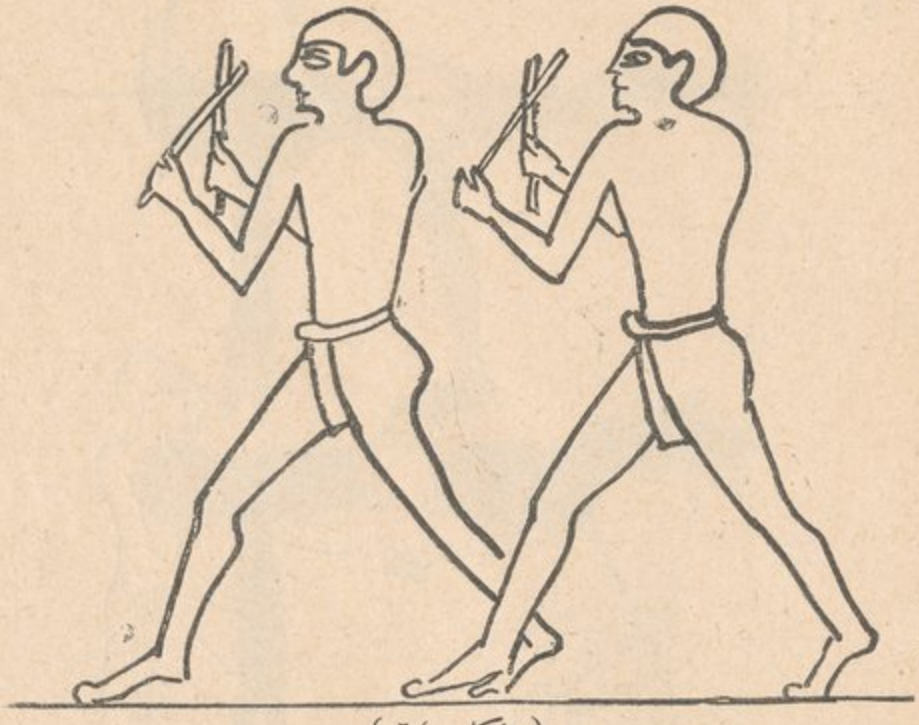
(شكل ٦٠)

(شكل ٦١)

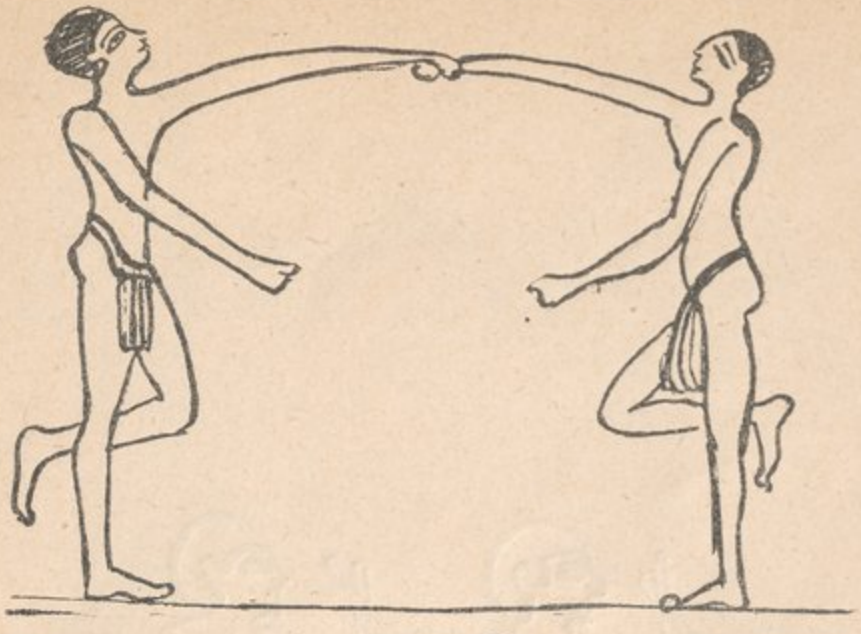


(شكل ٦٢)

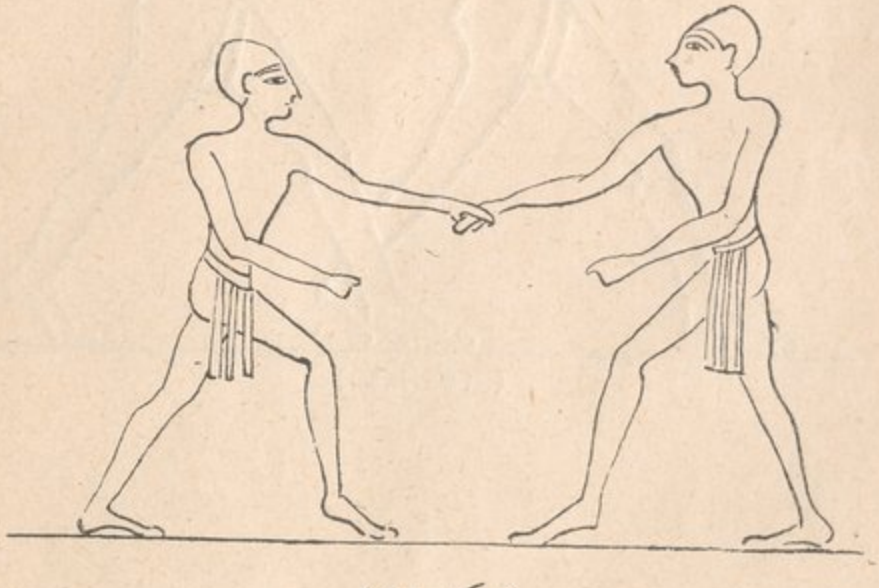
(شكل ٦٣)



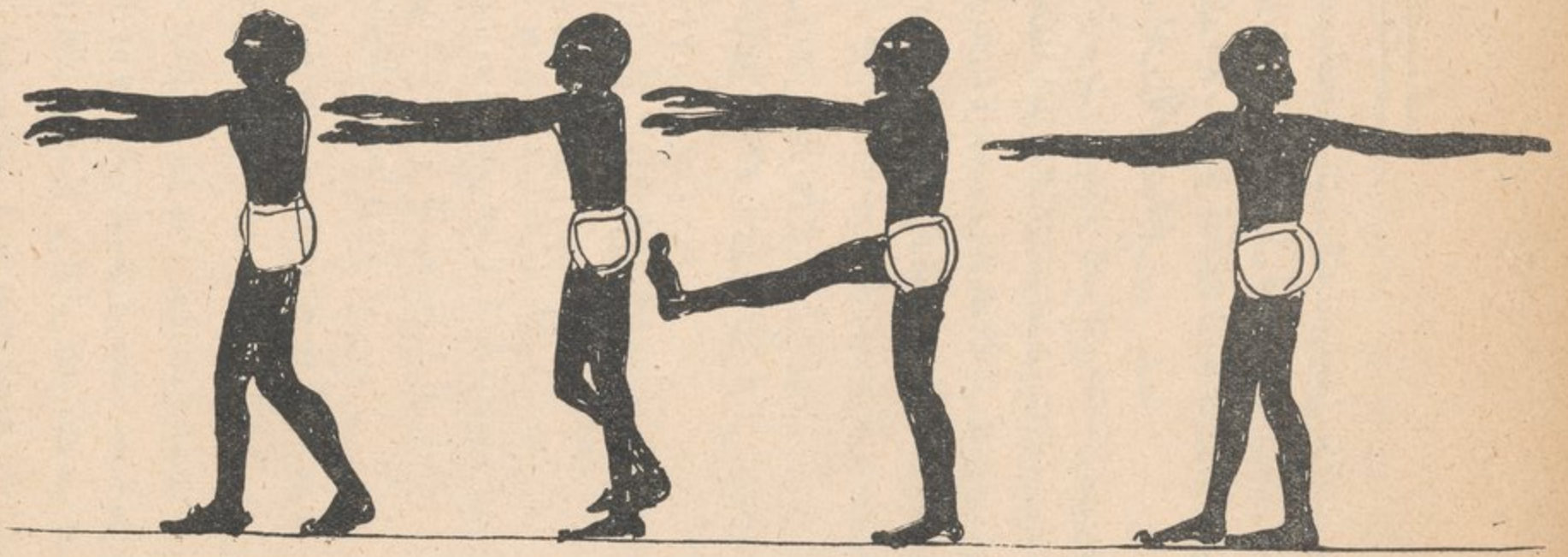
( شكل ٦٤ )



( شكل ٦٥ )



( شكل ٦٦ )



( شكل ٦٧ )

رابعاً — تصفيف الشعر :

لقد كانت المصريات فى الدولتين : القديمة والوسطى يتركن شعرهن طويلا ، ومقصوصاً ، قصا متساويا ، ومسرحا إلى أسفل ، ويضفرنه فى ثلاث ضفائر : اثنتان منها دقيقتان ومسترسلتان على الكتفين إلى الصدر ، والثالثة سميكة ومرسلة إلى الخلف وتغطى الجزء الأعلى من الظهر .

أما النساء اللاتى حرمتهن الطبيعة من الشعر الغزير فقد كن يضعن على رؤوسهن شعراً مستعاراً مصففا بالطريقة السابقة . وهذه الطريقة فى تصفيف الشعر نجدها فى الراقصة الوسطى من شكل ٣٨ ، وفى الراقصات التى تصفق فى شكل ١٥ ، وفى راقصات شكل ٣٠ ، وفى النسوة اللاتى يصفقن فى الأشكال ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، وفى شكل ٧ نجد الراقصة قد تركت شعرها كله يتدلى على ظهرها مربوطا بالشريط.

أما الراقصات فى الدولة القديمة فكن يقصصن شعورهن ، ومن كانت ذات شعر طويل فإنها كانت تخفيه تحت قلنسوة تغطى الرأس تماما كما فى الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٤٩ .

وهذه الطريقة فى تصفيف الشعر أتبعت أيضا فى الدولة الحديثة ، وترى فى الأشكال ١٦ ، ٢٩ ( الفتاة الوسطى ) ، ٣٢ ، ٣٣ .

وفى شكلى ٤٧ ، ٥٠ نجد الشعر مجمعا إلى الوراء فى ضفيرة كبيرة تنتهى بكرة كبيرة . وقد لا يكون ذلك شعرا بل قلنسوة تغطى الرأس باحكام وتنتهى بذيل طويل ، كما ترى هذه الطريقة أيضاً فى شكل ٥٤ .

وفى عهد الدولة المتوسطة استعملت هذه الطريقة كذلك غير أن الشعر كان فى عدة ضفائر تنتهى كل واحدة منها ( بشرابة ) كما فى الأشكال ٢٩ ، ٤٨ .

وقد استعملت كذلك تلك الطريقة فى عهد الدولة الحديثة كما فى الأشكال ٣٣ ، ٤١ وفى شكل ٥٢ نجد الراقصة الوسطى قد صففت شعرها بطريقة غريبة ، فالشعر ملفوف على إطار ثابت مركز على الرأس كتاج ملك مصر العليا .

هذا وقد كان تصفيف الشعر فى عهد الدولة الحديثة يتأثر بتغيير الزى ، وكان على الراقصات اتباع ما يقتضيه ذلك التغيير .

فنى الأشكال ٢٨ ، ٣٦ ، ٥٣ ، ٦١ نجد للراقصات شعرا طويلا مدلى ، وفى شكلى ٥٩ ، ٦٠ نجد الشعر قصيرا مقصوصا بطريقة تجعله يشبه طريقة الرجال فى قص شعرهم . وكذلك كان شعر بعض الراقصات فى شكل ٤٠ .

ونجد الشعر المستعار الكبير الحجم على رؤوس الراقصات فى الأشكال ٣١ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١ . وقد يلبس بعض الراقصات قلنسوات طويلة تسترعى الأنظار ( طراطير ) كما فى شكل ١٤ .

أما شعر الرجال فكان على الدوام قصيرا ، وكانوا أحيانا يضعون قلانس على رؤوسهم ، ونرى ذلك فى الأشكال ٢٣ ، ٥٥ ، ٦٦ من الدولة القديمة ، وفى وفى الأشكال ٥ ، ٢٥ ، ٥٦ من الدولة الوسطى ، وفى شكلى ١١ ، ١٣ فى عهد النهضة الحديثة .

وفى شكل ٥٢ تجد الراقصين والراقصات قد زينوا أنفسهم بتيجان مصنوعة من الغاب أو البوص أو من ألياف النخيل وضعت على رؤوسهم على هيئة تاج مصر العليا .

ويرى على رأس الرجل فى شكل ٦٨ قلنسوة لها ذيل طويل ينتهى بكرة كالتى استخدمتها الراقصات .

وفى شكل ٤ ترى للأولاد جدائل من الشعر مسترسلة على الجانب الأيمن .

وطبيعى أن الرجال كانوا أقل من النساء اهتماما بنواحى الزينة ، ولم يفعلوا ذلك إلا فيما ندر . فنى شكل ٦٣ ترى الأولاد قد وضعوا حول سيقانهم الخلاخيل ، وفى شكل ٦٨ لبس الرجال البنيقات « الياقات » وظهرت الأشرطة على رؤس الراقصين فى شكل ٥ وفى نفس الشكل مسك الرجل بالعصا ، أما فى شكل ٢٧ فترى رجلين قد ظهر واحد منهما حول عنقه سلسلة بها ( شرابة ) من الخلف .

خامساً — الزينة فى الرقص :

تجملت المصريات بالحلى فى مختلف أشكالها وألوانها . وكان ذوقهن فى هذه الناحية رائعاً جميلا ، وابتكارهن فى صنعها من الظواهر الغريبة فى هذا العهد البعيد . ومن العجب أننا فى هذا العصر الحديث لا نزال نجد الذوق المصرى القديم يكتسح غيره من الأذواق ونجد الفن القديم يمتاز على غيره مما يتحلى به النساء .

وأهم ما كانت تتجمل به الراقصات بنيقات ( ياقات ) ضيقة أو عريضة مزخرفة بألوان زاهية ، كما فى الأشكال ٣ ، ٢١ ، ٣١ فى الدولة القديمة ، وفى شكل ٣٠ من عصر النهضة .

وكان النساء يحلين أذرعهن بالأساور كما فى الأشكال ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٧ كما حلين سيقانهن بالخلاخيل فى الأشكال ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٩ .

وفى الدولة الحديثة وضعن فى آذانهن أقراطا كما فى الأشكال ١٨ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٣

وفى الدولة القديمة وضعن حول صدورهن أشرطة كما فى الأشكال ١٧ ، ٢١ ، ٣١ . كما وضعن أكاليل الزهور على رؤوسهن فى شكل ٣ .

أما فى الدولة الحديثة فقد وجدت الأشرطة والأكاليل على رؤوس الراقصات فى الأشكال ٧ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ .

كذلك استخدمت الراقصات الأمشاط حتى فى العهد القديم ففى شكل ٤١ من الدولة القديمة نجد امرأة واحدة قد وضعت مشطا فى شعرها يتميز عن الشريط فى أنه لا يلتف حول الرأس

وقد كانت الزهرة المفضلة عندهن زهرة اللوتس التى ترى فى الأشكال ٣ ، ١٥ ، ١٨ .

هذا وفى عصر الدولة الحديثة استعملت الراقصات نوعاً من الزينة غريبا بالنسبة لنا الآن . إذ كن يضعن فى أعلى الرأس مخروطا من الدهن المتجمد نوعا والمشبع بالروائح العطرية ، كى يسيل أثناء الرقص على الشعر والملابس فتنتشر منه رائحة ذكية ، وترى هذه الزينة فى الأشكال ١٥ ، ٢٩ ، ٣٧ .

ولبس المصريون النعال المصنوعة من البردى أو سعف النخل أو الجلد بسيور تربطها بالقدم من الأمام والخلف .

أما أدوات الزينة فكانت كثيرة متنوعة منها عقود الخرز والأحجار شبه الكريمة ، ومنها الأساور المصنوعة من القرن او العظم أو العاج أو النحاس ، ومنها القلائد العريضة التى تتألف من عدة صفوف من الخرز ، ومنها سلاسل الذهب والفضة عليها نقوش دقيقة ، ومنها الأقراط التى على شكل حلقات بسيطة تعددت أنواعها وأشكالها .

واستخدم الرجال مختلف العصى والصولجانات ، وكانت العصى بطول الرجل تقريباً ، وكانت فى أغلب الأحيان مزركشة وتحلى من الأعلى ببكرة صغيرة أو برأس حيوان . كما كانت هناك العصا القصيرة رمز السلطة وعنوان القيادة .

واستخدم المصريون للتزين أيضاً أنواعا مختلفة من الطيب والعطر حتى تصير رائحة المنزل والجسم والملابس مستحبة ، كما صنعت حبوب تمضغها النساء فتجعل أنفاسهن طيبة .

( شكل ٦٨ )

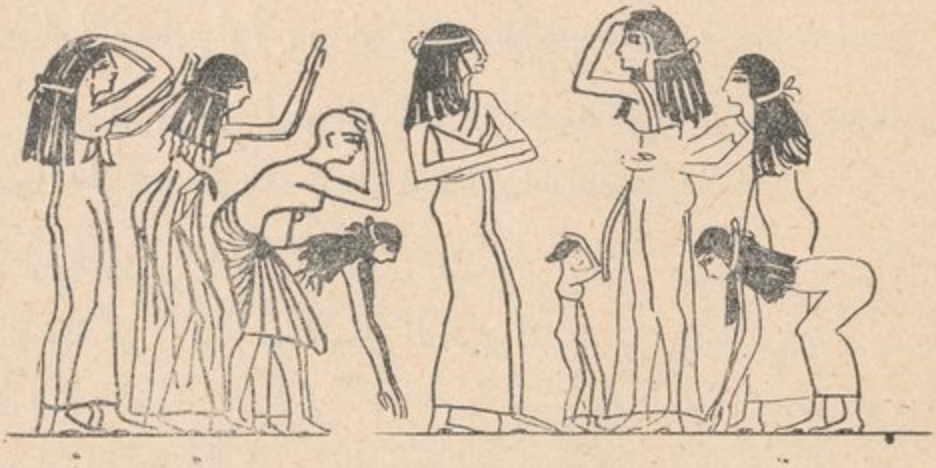
ا ب ح ى هـ و

( شكل ٦٩ )

شکل (۷۰)

(شکل ۷۱)

( شكل ٧٢ )



( شكل ٧٣ )

# الباب الثالث

## أصول الرقص عند قدماء المصريين

تبين الصور والنقوش البارزة التى خلفها قدماء المصريين لحد كبير الأسس والقواعد التى اتبعوها فى رقصهم وإليك بعض هذه العناصر :

١ — حركات الرجلين :

تعد حركات الرجلين الأساس الأول لحركات الجسم وأوضاعه . والخطوة الأساسية حينما يتحرك الجسم للأمام أن توضع القدم التى سيرتكز عليها ثقل الجسم على الأرض بحيث يستند باطن القدم كله عليها ، وترفع الساق الأخرى ممتدة أو منثنية قليلا مع اتجاه أصابع القدم فيها إلى أسفل نحو الأرض ـ وهو ما نعبر عنه اليوم بشد المشط ـ ثم مع ميل الجسم للأمام واستناد العقب على الأرض يرفع الجسم للأعلا ، ثم تخفض الساق المرفوعة حتى تلامس الأرض بأطراف الأصابع أولا ، وبباطن القدم كلها بعد ذلك .

ومن الغريب أن تكون كل هذه المواصفات لحركة الرجل هى ما تنادى به أصول الحركة فى التمرينات البدنية الحديثة والحركات الإيقاعية .

ويلاحظ فى الصور أن عقب القدم التى يرتكز عليها ثقل الجسم ترتفع فى اللحظة التى ترتفع فيها الساق الأخرى فتكسب الحركة مرونة ورشاقة . وفى بعض الصور كما فى شكلى ١٣ ، ٥٧ تصنع قدم الساق المتقدمة زاوية قائمة أو حادة مع عظمة الساق . ولا نعرف على وجه التحديد إن كان ذلك يرجع إلى نقص فى فن الحركة أم أن تلك الحركة جزء من خطوة لأخرى حركية . ومن غير المحتمل أن يكون الغرض من ذلك ضبط الوقت لأن الضرب بالعقب لا يفيد فى التوقيت .

وشكل ١٦ يبين خطوة طويلة على امتداد الساق أما الأشكال ١١ ، ١٧ ،

٢٣ ، ٥٥ ففيها نفس الخطوة مع ثنى الساق عند الركبة .

وصور الراقص المواجه فى شكل ٧٤ تدل على الخطوة لمسافة قصيرة . فى حين أن النسوة فى شكل ٥٤ يأخذن خطوات طويلة حتى يخيل لنا أنهن يعتزمن القيام بحركة « الفشخ » أما الزوجان فى نفس الشكل فيقومان بحركة التقدم للأمام ولعلهما سيتجهان إلى النظارة فى اللحظة التالية أو أنهما سينتهيان فى وضع متشابه بعد وضع القدم على الأرض أو أنهما سيتقدمان للأمام فى نفس الاتجاه الذى بدأنا منه وإن كان ذلك غير متوقع لأنهما فى هذه الحالة يرفعان نفس الساق فى وقت واحد .

وشكل ٣٤ هو الصورة الوحيدة التى تبين الجرى التوقيعى .

كذلك استخـــدم المصريون الحجل والوثب بكثرة فى الرقص أسوة بخطواته الأخرى .

وفى شكل ١٧ من اليسار نرى وثبات تكاد تكون الساق الأمامية فيها ممتدة ، أما الساق الخلفية فهى منثنية عند الركبة ومرفوعة وبذلك ينتقل مركز ثقل الجسم على شكل قوس فوق الساق الأمامية .

والوثب بالرجلين معاً يظهر فى شكل ٢٧ ، ٣٩ .

ويلاحظ أن الجندى الأسود فى شكل ٣٩ يحاول الوثب مع اعتدال القامة ولكن تنقصه الرشاقة ، وربما كان يحاول محاكاة الراقص المصرى الرشيق .

وفى شكل ٦٩ ، نجد امرأتين تقومان بنفس الوثبة بالرجلين معاً ، أما المرأة الثانية فقد ثنت رجليها تحتها بعد ارتفاعها عن الأرض ، فى حين أن الثالثة ضمت ساقيها إلى جسمها . ولا نعرف على وجه التحديد إذا كان القصد هو الوثب فى المحل أم كان القصد هو الوثب مع التقدم للأمام . والحجل فى المحل أو الوثبات القصيرة تظهر فى أمثلة كثيرة وبخاصة فى حالة الرقص مع الموسيقى شكل ٣٧ . ويصعب توضيح الوثب فى المحل والوثب مع التقدم إلى الأمام مع التفرقة بينهما فى الرسم .

وفى شكل ٥٠ نجد المرأتين تمدان الساق كى تحاذى ارتفاع الجسم ، وفى نفس الوقت ينثنى الجسم إلى الخلف . ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان هذا الوضع

تمهيداً لخطوة طويلة أمامية كما هو الحال فى شكل ٥٤ الذى يشتمل على عدد من الراقصين ، أم أن الراقصتين ستعودان إلى وضعهما الأول المستقيم .

وفى شكل ٧ نجد أن حركة مد الساق التى قامت بها الراقصة اليمنى فى الزوجين اليساريين فتشبه الرقص العادى الحديث حيث تتقدم واحدة وتتأخر الأخرى .

وتقاطع الأرجل فى الأشكال ٢٥ ، ٦٢ ، ٦٧ هو مد الساقين بقوة إلى الأمام حتى يتيسر للراقص أن يقوم بحركة دوران حول نفسه ( بيرووت ) .

ونلاحظ أن الراقصة فى الرقصة القصصية التعبيرية فى شكل ٢٨ ، ٥٢ تمثل العدو المنهزم فى وضع الجثو ونرى فى شكل ٣٤ ، ٥١ فتيات يرقصن بمصاحبة الموسيقى - ثم نراهما فى شكل ٩ فى وضع آخر يمثل السجود للعبادة . ويعد وضع الجثو للفتاة فى شكل ٣٣ بديعاً لدرجة كبيرة لأن مرونتها سمحت لها أن تتخير الحركات والأوضاع الرشيقة الجميلة فى حين أن الفتاة فى شكل ٩ تغالت فى السجود واضطرت لأن تنحنى كثيراً للأسفل . وبالمثل اتخذت الفتاة فى شكل ٥٢ وضعاً مناسباً كى تضع زميلتها يدها فوق رأسها .

ويتضح من شكلى ٦٥ ، ٦٦ القيام بحركة دوران قدرها ١٨٠° حتى يلفان ثم يعودان لمواجهة بعضهما بعضاً .

هذا وأوضاع الرقص الموضحة فى شكل ٦٩ تدل على التقدم فى الحركة ، لأننا نجد المرأة تقف على القدم اليسرى ، وتثنى اليمنى عند الركبة مع ضمها إلى جسمها ثم ترتفع قليلا قليلا حتى تثب فى الهواء .

٢ — حركات الذراعين :

بينما يقع ثقل الجسم على الرجلين والقدمين فيحد من حركاتهما إلا أن الأذرع تظل حرة فى حركاتها اللهم إلا إذا تطلبت حركات الجسم وأوضاعه تعاون الساقين مع الذراعين ، أو أريد أن يقوم الرجال والنساء بأداء الحركات مع اللعب على الآلات الموسيقية ، فالذراعان فى هذه الحالة يصبحان غير طليقين وتتقيد حركاتهما .

استخدم المصريون الصاجات فى الرقص ، وكانت من النوع الصغير الحجم

الذى يسمح بمسكها بالأصابع دون أن ترى فى الصور . وأغلب الظن أن الراقصتين فى شكل ٣٣ استخدمتا الصاجات . وربما كان هذا تعليلا لضم الراقصات الثلاثة لأكفهن . ويحتمل أن تكون الفتاة الصغيرة فى شكل ٤١ قد أمسكت الصاجات فى يديها أيضاً .

كذلك استخدم المصريون الضرب بعصى من الخشب فى التوقيت ، وسمح هذا للراقصات بحرية الحركة كما فى شكلى ٣٢ ، ٤٠ . واتخذت الراقصتان فى شكل ٤٠ وضعاً متماثلا جميلا واتخذت أذرعتهما ( شكل S ) وواضح أن حركة اليد اليمنى للراقصة الواقفة إلى اليسار أرق وأدق من حركة زميلتها . ولعل سبب ذلك تعب الثانية . وكانت الراقصات بالدف أقل حرية فى حركتهن إذ كن يقرعن الدف فى فترات تتلائم مع نغمات الموسيقى باليد اليمنى مما حد من الحركة كلها . وبالمثل نلاحظ أن حرية الحركة بين النسوة اللاتى يرقصن ومعهن المزامير فى الأشكال ٣٢ ، ٣٧ ، ٤١ ضئيلة لأنهن لا يستطعن رفع أيديهن عن الآلات .

وتكاد هذه الحرية تكون معدومة لدى الراقصات اللاتى يحملن العود كما فى الأشكال ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٣ . إذ لا فرصة لديهن لتحريك الأذرع إطلاقاً . وفى شكل ٣٤ ترى النساء اللاتى يرقصن فى صحبة الآله ويلوحن بأغصان الأشجار فى الهواء حتى يطردن الأرواح الشريرة . والمدهش فى هذه الصورة أن الحركة أضفت على الذراعين جمالا .

أما فى شكلى ٦٥ ، ٦٦ فنجد زوجين يرقصان بحركات موحدة أمسك واحد منهما بيد زميله واحتفظ بمسافة واحدة منه طوال الوقت لذلك لم يكن لديهما فرصة تحريك أذرعهما فتقيدت حركاتهما وإن كان فى استطاعتهما ثنى الذراعين ومدهما لحد معين أو رفعهما وخفضهما قليلا .

كذلك من شكلى ٥٤ ، ٥٥ تماسك الزوجان بالأيدى فقلّت حركتا الأذرع ولم يتمكنا إلا من حركات ضئيلة اقتصرت على الجذب والشد والضغط .

ومن المعروف أن بعض حركات الجسم أو أوضاعه تتطلب للقيام بها حركة خاصة من الأذرع بدونها يستحيل أداء هذه الأوضاع أو على الأقل يصعب أداء الحركة .

فى النقوش بالاشكال ٤٨ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ سندت اليدان الجسم وترك للراقص أو الراقصة حرية تحريك الذراع حسب رغبتها إما بثنيها خفيفاً كما فى شكلى ٥١ ، ٥٣ أو بثنيها فى زاوية قائمة كما فى شكل ٥١ أو ببسطها إلى الخارج على هيئة قوس كما فى شكلى ٤٨ ، ٥٢ .

وفى شكل ٥٠ احتفظ الراقصون بتوازن أجسامهم فى وضع مائل عن طريق بسط الذراعين . ونلاحظ أن أقل حركة إلى اليمين فى مركز الثقل تخل بالتوازن وتؤدى إلى وقوع الراقص .

وفى شكل ٢٦ نجد الراقصين يستندون على أيديهم الموضوعة على الأرض ويرفعون الأرجل كى تلمس القدمين الرأس من الخلف .

للأذرع كذلك أهميتها حين يريد الراقص أن يدور حول محوره دورة كاملة مقدارها ٣٦٠° . ففى أشكال ٢٥ ، ٢٦ ، ٦٧ نرى الراقص يطوح ذراعيه بطريقة تجعل الجسم يتحرك آلياً فى الجهة المطلوبة ثم مد ذراعه الثانية إلى الاتجاه الآخر المقصود ببطء فى أول الأمر ، ثم بقوة بعد ذلك . وبقيت الذراع الأولى ممتدة حتى يظل الجسم فى حركة دورانه . وكلما ازدادت حركات الأذرع إتزاناً وقوة يصل الراقص إلى غرضه فى أداء لفة كاملة مقدارها ٣٦٠° .

وحركات الذراعين المتشابهة فى شكل ٦٩ تساعد الراقصة على الاتزان والتحفز للوثب العالى كما هو الحال فى الوثبة الثلاثية الحديثة .

وإذا دققنا النظر فى الأشكال ، ١٢ ، ١٣ ، ٢١ فى الرقص الدينى نجد أن حركات الأذرع تحددت بموصفات معينة وبخاصة الوضع المعتاد فى مثل تلك الرقصات وهو مد الذراعين أماماً مع ثنيهما قليلا عند المرفق حتى تكون الأكف منبسطة إلى أعلى فى محاذاة الرأس للضراعة والتوسل كما يلاحظ فى أشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٣١ التى اختيرت من بين أشكال متعددة للتدليل على هذا الوضع .

وقد ذكرنا أن وضع اليدين هكذا فى الرقص كان معروفاً حتى فى عصور ما قبل التاريخ كما تبين فى شكلى ١ أ ، ١ ب .

والرقص بتحريك ذراع واحدة ممتدة ومنثنية قليلا عند المرفق تظهر فى شكلى ١٣ ، ٤٩ . بينما فى شكلى ١٠ ، ٣٠ نشاهد حركات أخرى للأذرع .

ونستنتج من ذلك كله أن كل تلك الحركات تمت وفق أصول خاصة وقواعد معينة . وعند مقارنة حركات الراقصين الذين يرقصون رقصة الأقزام فى شكل ١٤ بحركة الراقصتين على يمين شكل ١٦ نجد تشابهاً كبيراً فى أوضاع الأصابع .

فالراقصون لرقصة الأقزام فى مقبرة أنتفوكر امتدت ثلاث أصابع من أيديها اليمنى واثنى إصبعان فتشابه الشكل بالوضع السابق ذكره فى شكل ١٤ حيث تدلت أصابع اليد اليسرى بحرية بجانب الجسم . مما يثبت أن تلك الحركات تمت بحسب قواعد وموصفات معلومة .

ومما يجب الإشادة به فى هذا المجال أن الفن بلغ شأناً عظيماً فى هذا العهد البعيد حتى أن الفنان المصرى كان قادراً على التعبير على أية حركة مهما صغرت أو التعبير عن الحالة النفسية والعقلية فيظهر الرقص الحربى كما فى شكل ٧٤ بحيوية ظاهرة حتى ليخيل للرائى أن الراقصين على وشك أن يتركوا الرقص ليبدأوا معركة حقيقية .

وفى شكل ٥٢ نجد امرأة تقوم بدور الملك خير قيام ، إذ تمسك بصولجان تأرجحه بيدها اليمنى فى حركة ملكية بينما تحاول زميلتها أن تتحاشى الصولجان . أما المرأة التى تمد ذراعيها إلى الداخل فى نفس الشكل فتعبر بهذا الوضع عن اتجاه الريح .

وعبر الفنان عن وضع التحدث حينما يريد الفرد أن يتكلم مع غيره بأن مد الذراع مع ثنيه قليلا حتى تكون راحة اليد فى محاذاة الرأس . وقد وجدنا وضع الأيدى هذا فى الأشكال الآتية : شكل ٣ ، ٤٧ وعند السيدتين الوسطتين فى شكلى ٧ ، ٥٧ وفى الواثبين فى شكلى ٢٠ ، ٢٧ وفى الرجلين الأولين فى شكل ١٣ .

ويؤيد ذلك التفسير بالكتابة الهيروغليفية المنقوشة على تلك الصور حيث عبرت عن التكلم أو النداء . ولا مجال للشك فى أن المرأتين اللتين فى شكل ٤٧ تخاطبان الفتاة الواقفة أمامهما فى وضع هادىء تتدلى فيه الذراع اليسرى بحرية بينما تنثنى اليمنى عند المرفق كى تضعها على قلبها دلالة على الرضا والاقتناع .

ووضع السيدات فى شكلى ٧ ، ٥٧ يدل على أنهن يتحدثن كل إثنين معاً ، وأنهن يقمن بتمثيل منظر أو مناظر مضحكة .

أما وضع الرجل الذى يثب فى شكل ٢٧ فغامض بخلاف تلك الصور فى شكلى ١٨ ، ٣٦ التى عبرت عن خضوع الفتاة وهى تنحنى فى شكل ١٨ أو عن التضرع والالتماس فى شكل ٢١ ، أو عن الحيرة فى حركة يدى الفتاة فى شكل ٣٨ وكلها تدل على براعة فنية رائعة .

وأما الصور التى تعبر عن المناظر الجنائزية ، فكثيراً ما نرى فيها تعبيرات الأسى والحزن واضحة معبرة ولعل أكثر الأوضاع شيوعاً فى هذا الميدان مد الذراع أو الذراعين معاً إلى الأمام مع الثنى عند المرفق ، ووضع راحة اليد على الرأس ، كما فى الأشكال ١٠ ، ٧٢ ، ٧٣ وفيها أيضاً نجد الرجال والنساء يبسطون أذرعتهم إلى الأمام ، أو إلى الجانبين ، مع رفع المرفق فى زاوية قائمة كما فى الأشكال ١٠ ، ٧١ ، ٧٣ أو خفضه حتى تلمس الكف الأرض كما فى أشكال ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ففى شكل ٦٦ نرى امرأتين مربعتى الأذرع ، مما يدل على أن هذه الحركات والأوضاع لم تكن دائماً تعبيراً طبيعياً ، وإنما هى حركات معدلة اقتضتها المواقف أو الظروف خاصة كتشابه الحركات للمجموعة فى شكل ٧٣ والمرأتين الوسطتين فى شكل ١٠ ، ١٣ وإذا كان الرقصون والراقصات قد تحرروا فى حركات أذرعهم ، فإن حركاتهم جاءت منتظمة وليست كالحركات التى يؤديها الجنود السود فى شكل ٣٩ .

وكثيراً ما تتشابه حركات الأذرع والأيدى بحركات الأقدام ، ففى شكل ٤٩ نجد الراقصة تقف على قدمها اليمنى ، وتتدلى ذراعها اليمنى حرة بجانب جسمها ، بينما ترتفع ذراعها اليسرى ورجلها اليسرى إلى أعلى مع الانثناء - وبالمثل نجد الرجل والمرأة فى شكل ١٧ - فقد رفع كل منهما ذراعه ورجله منثنياً عند المرفق والركبة ، ومسك كل منهما الشخشيخة التى لها رأس الغزال وهذه الأخيرة لم تحد من حركاتهما ولكنهما على العكس زادت من جمال منظرهما .

كذلك نجد هذا الميل إلى التوافق والتناسق بين حركات الأذرع والأرجل عند الراقصين فرادى فى شكل ٥٤ أو جماعات كالنسوة فى شكل ٦٩ .

وتتضح حركات الأذرع وتظهر عند الراقصتين فى شكل ٦٨ وفى شكل ١٧ وعند الراقصات فى شكلى ٢٣ ، ٥٨ .

ومما يجدر ذكره أننا إذا دققنا النظر فى صور الراقصين من الرجال والنساء نلاحظ أنهم جميعاً يتجنبون الحركات المتوترة التى تشتد فيها انقباضات العضلات حتى لا يوحون للرائى بالتوتر والصلابة .

حركات الجذع :

يمكن أن نصنف حركات الجذع من الناحية الفنية إلى :

١ — الإنثناء إلى الأمام .
٢ — الإنحناء إلى الخلف .
٣ — الإنحناء على الجانب .
٤ — دوران الحوض والكتفين .

مع استطاعة الراقص ضم هذه الحركات بعضها إلى بعض وأدائها فى وضع يكون فيه العمود الفقرى قائماً ، أو منثنياً إلى الأمام ، أو منحنياً إلى الخلف . وتمكن الفنان المصرى ببراعته أن يظهر أيضاً فى لوحاته طريقة أداء الحركات وعما إذا كانت الحركة معتدلة السرعة أو بطيئتها .

هذا ولما كان وصف حركات الجذع بالتفصيل يقتضى الإطالة فسنقتصر على ذكر ملخص للعناصر الظاهرة فى الحركات المبينة فى الأشكال الآتية :

أولا — صور الإنثناء إلى الأمام : ١٨ ، ٣٦ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ .

ثانياً — صور الإنحناء إلى الخلف : ٦ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ .

ثالثاً — صور الإنحناء إلى الأمام والخلف بالتبادل فى : ٦٩ .

رابعاً — صور اللف الجانبى فى : ٣٣ ، ٦١ .

خامساً — صور دوران الكتف فى : ٧ ، ١٨ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٦٦

سادساً — صور دوران الجذع :

١ — لفة مع استقامة العمود الفقرى : ٧ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ .

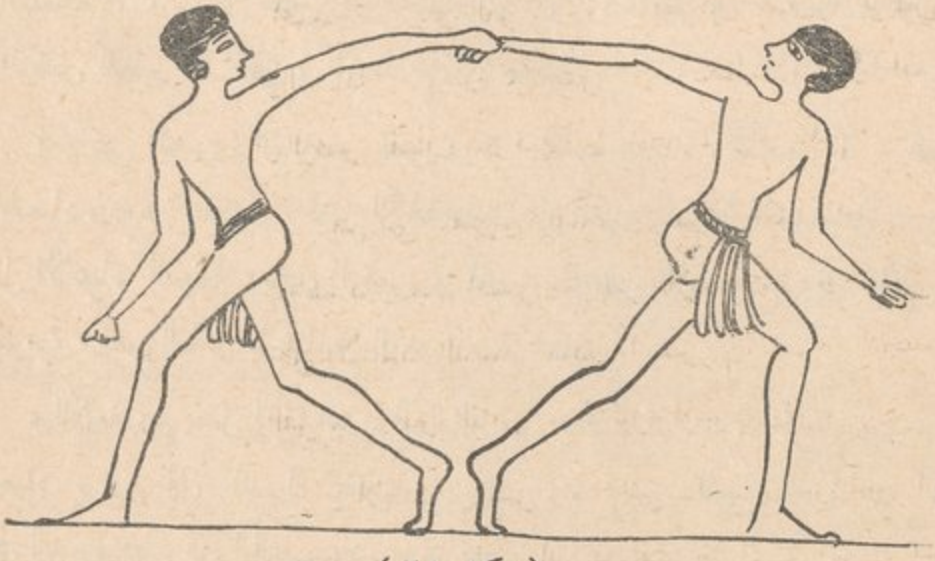
٢ — لفة مع اثناء العمود الفقرى للأمام : ٦١ ، ٧٥ .

٣ — لفة مع ثنى العمود الفقرى إلى الخلف : ٥٠ ، ٥٢ .

٤ — لف الجذع بسرعة : ٥٥ ، ٦٣ ، ٦٥ .

ونحن إذا قارنا حركة الجذع بحركة الأطراف المتشابهة نجد أن حركة الجذع فى الغالب هى الأصل وفى بعض الأحيان تكون الحركتان متساويتين فى العرض والأداء وأحياناً أخرى تكون حركة الجذع ثانوية ، وطوراً لا يكون هناك تناسق بين الجذع والأطراف وذلك حينما يحاول الراقص أن يوحى إلى النظارة اتجاها فكرياً معيناً . ويلعب الجذع دوراً رئيسياً فى حركة الانحناء إلى الخلف كما نجد ذلك فى كثير من النقوش كما فى الأشكال : ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ وفى الشقلبة المزدوجة شكل ٦ ويبقى الجذع ثابتاً لا يتحرك فى الرقص الجنائزى كما فى الأشكال : ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ .

( شكل ٧٤ )



( شكل ٧٥ )

# الباب الرابع

## أنواع الرقص عند قدماء المصريين

لم يعنى المصريون القدماء بتسجيل أى لون من ألوان الفنون التى كانوا يمارسونها مثل عنايتهم بتسجيل رقصاتهم .

ولقد عرف أن كان على الخدم أن يقوموا بتسلية السيد فى بيته حينما يعتريه السأم والملل ، وأن يدخلوا على قلبه السرور عندما يعود لأسرته بعد كد اليوم وتعبه . فيجلس بجوار زوجته ويقوم خدامه بألوان كثيرة من اللهو الذى يبعث على الضحك ويملأ دنيا المنزل بهجة وحبوراً .

وكانت الألعاب الرياضية بشتى أنواعها المعروفة اليوم من نواحى الترويح فى تلك العصور ، وكان الرقص ناحية أخرى هامة من أنشطة الحياة فى ذلك المجتمع . ومن الغريب أن المصريين اعتبروا الرقص تعبيراً طبيعياً عن الفرح والسعادة ، وأن كل حفل أو احتفال لا يكون تاماً إلا به ، فكانت السعادة والرقص لفظين مترادفين فى أشعارهم وأزجالهم .

نعم غنى المصرى القديم ورقص فى كل مناسبة سعيدة . فعندما يقوم الفلاح بالحصاد وجمع المحصول يرقص للآلهة دليلا على شكره ، واعترافاً بفضلها . وحينما تحل الأعياد الدينية يعادل الرقص فى أهميته التمجيد والتسبيح وفى المناسبات القومية يرقص الناس بأكاليل الزهور والرياحين .

وللأسف لم يصل إلينا الشىء الكثير عن هذه الرقصات الوطنية سوى منظر حصاد يرجع إلى الدولة القديمة حيث يقوم بعض العمال بحركات رقص وفى أيديهم قطع من الخشب يضربونها بعضها بالبعض الآخر .

وكان الفن التعبيرى منتشراً فى الدولتين القديمة والوسطى ، وامتاز بالهدوء والرقة والأصالة ، فكانت حركات الراقصات رشيقة لا تكاد العين تلحظ فيها ارتفاع القدم عن الأرض ، بينما تقوم الأذرع بأوضاع وحركات غاية فى الدقة والانسجام .

وكانت هناك أيضاً رقصات امتلأت حركة وحيوية ، حتى كادت تضارع فى فنها ما نراه اليوم فى الباليه والرقص الكلاسيكى من حركات وأوضاع . كما كانت هناك رقصات معقدة تعتبر أصلا لكل الحركات الأكروباتية الحديثة .

وصحبت الموسيقى الرقص ، وكان الموسيقيون يختلفون عن الراقصين والراقصات فى بعض الأحيان أو يلعب الراقصون أنفسهم على أدوات الموسيقى أثناء رقصهم - فالراقصات مثلا كن يقرعن الدف أو يصفقن وهن ينثنين بأجسامهن .

وكان الرقص والغناء والموسيقى ثلاثة الأركان المتلازمة فى كل حفل أو اجتماع ، ولذا عنى بها أهل المنزل عناية بالغة . حتى أنه فى القصور الكبيرة كان يعين لفرقة الغناء والموسيقى رئيس ( مايسترو ) يقود الفرقة عند العزف ويضبط التوقيع ومن أمثلة من شيد بذكره فى الدولة القديمة « رحم رع » التى كانت فى الوقت نفسه مشرفة على الحريم ، « ونفر رومب » الذى كان رئيساً لمطربى فرعون ومديراً لمنشدى المعابد فى الدولة الحديثة .

وتولى المغنى بنفسه ضبط النغم كما هو الحال فى الفن الحديث . وكان المتبع فى ضبط النغم حينذاك التصفيق فيحرك المغنى ذراعيه بشدة أما المغنية فتكتفى بتحريك اليدين بخفة .

وسنعالج فى هذا الفصل أنواع الرقص عند قدماء المصريين .

أولا : الرقص الحركى البحت :

يعد الرقص فى أصله انطلاقاً بهيجاً لطاقة حيوية زائدة عند شخص لم يعتد الخمول . وللرقص لذة يتذوقها كل من الراقص والمشاهد ، مصدرها الحركة وما يصاحبها من إيقاع أو نغم يريح الأعصاب ، فتتوافر الطاقة ويتأخر ظهور التعب وتطول مدة الحركة ، فتتحول حركات منتظمة رتيبة وبخاصة إذا ماوجد النظارة معنيين بها وأخذو يتابعونها بالتصفيق المنتظم أو بصيحات توقيتية رتيبة . وتساعد الراقص فى محاولته الظهور على من معه من الراقصين والراقصات وفى أن يبرهن بحركاته على تطور الرقص من حالة لم يكن يتمشى فيها مع قواعد أو أصول إلى فن له أسسه وقواعده . ويمكننا أن نضمن فى هذا

النوع الرقصات التى يوضحها شكلا ١ ، ٢ من عصر ما قبل التاريخ ، والرقصات التى تمثلها أشكال ٥٨ ، ٦٠ ، ٣٣ من العصور المتأخرة .

ثم إن التوافق الملحوظ بين أوضاع الراقصين والراقصات فى الرقص الجنائزى الموضح بالأشكال ٣١ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٥ ، ١١ - وبين أوضاع الراقصين المرسومة على الأوانى والزهريات فى عصر ما قبل التاريخ كما فى شكلى ١ ، ٢ لدليل على اهتمام المصريين القدماء بعاداتهم الجنائزية والدينية .

ثانيا : الرقص الرياضى :

لقد كانت رغبة الراقص فى أن يبز غيره من الراقصين سبيلا إلى السمو بحركات هذا النوع من الرقص وبأوضاعه . فالرغبة والحماس والغيرة كلها عوامل تدفع بعض الراقصين إلى تحسين حركاتهم من حيث رقتها وملاءمتها للذوق السليم وتمشيها مع توقيت معين ، أو تدفع البعض الآخر إلى اختيار حركات صعبة تتطلب جهداً أكبر أو مرونة قد لاتتيسر لكل فرد لما تحتاج إليه تلك الحركات من مرونة فائقة ومران طويل .

وقد رسم الفنان المصرى تلك الرقصات الرياضية أو الأكروباتية فى الصور الآتى بيانها :

ففى شكل ٥٠ نرى رقصة بديعة تقف المرأة فيها على قدم واحدة ، وترفع الأخرى عالية جداً بينما ينحنى جذعها إلى الخلف وتمتد ذراعاها فى محاذاة الساق المرفوعة . فهى تشبه حركة « الفسخ » وإن كانت هذه أكثر صعوبة من تلك لأنها تكاد تكون فى مستوى عمودى ولا تستند فيها الساق المرفوعة على شىء وهى إما أن تكون حركة نظر ستعود بعدها الراقصة إلى الوضع المعتدل ، أو تكون استعداداً لخطوة أمامية .

وفى شكل ٥٣ الأيسر نرى انحناءات إلى الخلف يصعب معها حفظ توازن الجسم مدة طويلة ولعل الرسام قصد بها تصوير أوضاع خاطفة سيعمل بعدها تقوس وهو من غير شك وضع جميل شائع تعبر عنه الصور المبينة فى الأشكال ٤٨ ، ٢٨ ، ٥٣ وفى التمثال شكل ٥١ ، والملاحظ أن التقوس فى شكلى ٢٨ ، ٥٣ قد أديا بمهارة

فائقة ولكن التقوس فى شكل ٤٨ كان بسيطا ، أما فى شكل ٥١ فكان مسطحاً تقريباً لدرجة يصعب معها تخيل إمكان العودة بعده إلى الوضع المعتدل ، وغير خاف أن الراقصة أثناء أداء هذه الحركات قد تقرب يديها من قدميها لتعود إلى وضع التقوس ، أو قد تبعد يديها عن قدميها لكى تصل إلى وضع الاضطجاع ، أو تؤدى ذلك تمهيداً إلى تحريك يديها وقدميها كى تسير على أربع . وللصورة التى يوضحها شكل ٢٨ قيمتها الفنية حيث صورت فيها الفتاة فى لحظة خاطفة قبل أن تتم التقوس .

وفى شكل ٢٦ كان الوضع الأول هو الانبطاح مع سند اليدين على الأرض ثم يتقوس الصدر للخلف وتمد الذراعان وترفع الساقان لأعلى مع ثنى الركبتين للمس الرأس ، حتى يستطعن لمس رؤوسهن بأقدامهن ويعتبر أداء الرقصة الذى يوضحه شكل ٦٩ يميناً ناقصاً عاجزاً غير رشيق ، فإما أن الراقصة كانت تحاول الوثب إلى ارتفاع بسيط وتنتهز فرصة إرتفاع مركز ثقل جسمها وانخفاضه فتقبض ساقيها بسرعة إلى جسمها ، ثم تبسطهما ثانية حتى يخيل إلى الناظر أن الجزء العلوى من جسمها ثابت أما ساقاها فتتحركان انقباضاً وانبساطاً ، أو أن الفتاة كانت تريد أن تثب باستمرار مع الارتداد كل الوقت . أما الفتاة فى شكل ٦٩ فإنها لاتنتمى إلى المجموعة التى تضمها الصورة ، لأنها الوحيدة التى ظهرت فى ثوب طويل ولعل الرسام قصد بتصويرها هكذا أن تظهر وكأنها تتحرك إلى الأمام بحركة غير واضحة بالقدمين اللتين تبدوان كأنهما ثابتتان طوال الوقت

ولم يكن من الميسور الوثب فى حركة توقيتية منتظمة مع استقامة الجسم والارتداد إلى هذا الوضع كما فى شكلى ٢٧ ، ١٩ب لذلك أضفى الفنان على الصورة معنى وحياة بإضافة امرأة فى شكل ٢٧ ، وإضافة رجل فى شكل ١٩ب ، حيث يحاول كل منهما بحركات القدمين واليدين تشجيع الفتى الواثب على إتقان أداء حركاته .

وإنه لمن الصعب أن تدرك الحد الذى يفصل بين الرقص الأكروباتيكى وبين الحركات الأكروباتيكية البحتة أو أن تفرق بينهما . وقد عبر الرسام

فى شكل ٦ عن ثلاث حركات لرقصة معقدة اشتركت فيها امرأتان متساويتان تقريبا فى الطول ومتعادلتان فى القوة واتبعتا فى أدائها الخطوات الآتية :

وقفت إحداهما خلف الأخرى مع تباعد القدمين ( وقوف فتحا )

ثم ثنت الأمامية ظهرها إلى الخلف واحتضنت زميلتها حول خصرها ، أما الفتاة الخلفية فإنها ثبتت جسمها إلى الأمام لتمسك بالفتاة الأمامية من وسطها أيضاً ثم مدت جذعها عالياً لترفع زميلتها إلى أعلى بحيث يمر رأس الزميلة بين ساقيها وينثنى جسمها إلى الأمام وهى فى أثناء ذلك كله حرصت على أن يكون جسمها مائلا بدرجة كبيرة حتى يتيسر لقدمى زميلتها الوصول إلى الأرض فى نهاية الحركة ، وعندئذ تعود الفتاتان إلى الوضع الأول ، وتصبح الفتاة الأمامية خلف زميلتها ، لترفعها كما رفعتها ، وهكذا تتبادلان العمل عدة مرات ، وتؤديان سلسلة من الحركات المنسقة فى توقيت منتظم .

وقد ورد فى وصف الرقص الأكروباتيكى فى مصر القديمة على لسان شاب من سيراكوزا زار مدينة منف فى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد حين دعاه أحد أغنيائها إلى وليمة أعقبها حفل ـ قال : « وفجأة اختفى الراقصون ، ليحل محلهم جماعة أخذوا يثبون فى كل اتجاه ثم تجمعوا ثانية وارتقى بعضهم فوق بعض برشاقة استدعت الإعجاب ، وكونوا مجموعات على شكل أهرامات ارتفعت حتى السقف ، وفجأة أخذوا فى الهبوط واحداً تلو الآخر فى وثبات خفيفة وظلوا هكذا فى حركة مستمرة يرقصون ويقفزون على أيديهم ثم يتجمعون ، اثنين اثنين ، ثم يثنى أحدهما رأسه ويضعه بين ساقى الثانى ، وهكذا يتولى رفع جسم الأول فإذا استقام جسم الأول وعاد إلى الوضع العادى يثنى الثانى رأسه ويضعه بين ساقى الأول فيتولى هذا بدوره رفع جسم صاحبه ثم تتكرر هذه العملية مرات عديدة يتبادل فيها اللاعبان الأوضاع بسرعة فائقة ومهارة عجيبة ورشاقة استرعت الأنظار » .

وتبين من وصف تلك الرقصة الأكروباتية الزوجية أنها كالرقصة المصورة فى شكل ٦ والتى أدتها الفتاتان ووصفناها سابقاً .

وفى خطاب الفتى السيراكوزى ما يدل على أن الموسيقى صاحبت كل هذه الحركات بنغمات توقيعية ، وربما كان هذا هو الذى دعاه لأن يسميها « رقصاً » لاعتقاده أن كل حركة تصاحبها الموسيقى تعد رقصاً حتى ولو كانت الحركات أكروباتية .

ثالثا : الرقص التمثيلى :

وفيه يقلد الراقصون حركات الطيور أو الحيوانات أو حركات الشعوب . والهدف منه عند الأمم البدائية هو مجرد التسلية وخلق جو من المرح وكان بعض تلك الشعوب النائية يعتقد أن تقليد حركات حيوان تجعل هذا الحيوان مهما كان مكانه يقترب نحو الراقص ـ فبعض أهالى أفريقيا مثلا يؤدون رقصة تسمى رقصة « النعام » قبل أن يبدءوا فى صيد هذا الطائر لاعتقادهم أنهم بهذه الوسيلة سيجذبون النعام إليهم . كذلك أشاع بعض الكهنة أن رقصهم يساعد على كثرة هطول الأمطار وبالتالى فى زيادة غلات المحصولات .

ومما يساند الرأى فى أن المصريين القدماء عرفوا الرقص التمثيلى أنه يوجد على حجر فى معبد آمون بالكرنك العبارة التالية عن الملك أحمس :

« إن عظمته تتضح على ملامح الرجال كعظمة آتون فى السموات وحينما ترقص النعامة فى الصحراء » .

ويتبين من شكل ٥٢ بتقليد حركات الظواهر الطبيعية حيث رمز الفنان إليها بكلمة « الريح » حتى يسهل فهم الصورة . ومن الكتابة والصورة معاً تستطيع أن تتخيل طريقة أداء الرقصة كلها .

والمناظر فى ا ، ب تدل على أن الرسام كان يرمى إلى الاقتصاد فى المساحة ، ولهذا رسم الفتاة المعتدلة شديدة القرب من باقى الفتيات حتى ظهرت ذراعاها المنبسطتان فوق باقى الفتيات والواقع أن الفتاة التى تمثل الريح كانت على مسافة غير قريبة من الفتاتين الأخيرتين ، وعند قذف ذراعيها إلى الخارج كانت تمثل هبات الريح أو النسمات ، أما الفتاتان الأخيرتان فإنهما كانتا بانحناءتهما تمثلان تمايل الزرع .

ووضع التقوس البسيط فى شكل ٤٨ يمثل الكلاب السلوقية .

رابعا : الرقص الزوجى :

لم يعرف المصريون القدماء الرقص الزوجى بالطريقة الحديثة المعروف بها الآن ، لأننا لم نعثر على صورة واحدة تمثل رجلا وامرأة يرقصان معاً أو حتى يمسك فيها أحدهما بيد الآخر ، لذلك اقتصر الرقص الزوجى عندهم على رجلين معاً أو امرأتين معاً .

وفى آثار الأسرة الخامسة نجد صورة لمجموعة من الراقصات تمسك كل اثنتين فيها إحداهما بيد الأخرى مرفوعة أماماً مع ثنى الركبة فى وضع تتقابل فيه أصابع القدمين شكل ٥٤ . غير أن الصورة لاتتضح فيها الحركة التى سبقت تلك الحركة ولاتبين الحركة التى تليها . ومن الجائز أن تلى الحركة فى شكل ١٥ حركة أخرى متممة لها ، لأن الحركة فى الجهة اليمنى فى نفس الشكل ليست لفتاتين ترقصان معاً ، بل هى لمدرس يمرن فتاة .

ويدل وضع الراقصين فى الأشكال ٦٥ ، ٧٥ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٢٠ على مدى اهتمام المصريين بفن الرقص فى العهد القديم . فهناك ستة أوضاع فى هذه الأشكال لكل منها اسم خاص ، ولكن مع الأسف يتعذر فهم معانى الكلمات على وجه التحديد لأن كل كلمة تحمل أكثر من معنى واحد . فشكل ٦٥ مثلا قد يعبر عن الشوق ، وشكل ٧٥ قد يعنى التحرر ، وشكل ٢٤ قد يصور الأمل فى الثراء ، وشكل ٦٦ قد يعنى الخطف ، وشكل ٢٠ يصور الحزن ، وشكل ٦٦ يمثل البحث عن الجمال أيضا ولكنها مع ذلك قد تحتمل معانى أخرى غير تلك التى ذكرت .

ولعل القارئ يتساءل عن الرابط بين هذه الأسماء وأوضاع الرقص ، فالصور تبين أن الراقصتين تؤديان حركات متجانسة ، وكل حركة منها تلى الأخرى - تارة بخفض الذراعين وتارة بثنيهما قليلا - ولعل الغرض الأساسى من هذا أن يتمتع المشاهد بالنظر إلى تلك الحركات المتناسقة . فالصورة رقم ٦٢ توضح أن المصريين فى عصر الدولة الحديثة كانوا يسرون برؤية الرقص المتناسق كما كان الحال عند أجدادهم فى الدولة القديمة غير أن الراقصين فى الدولة الحديثة لم يمسك أحدهم بيد آخر بل قبضوا أيديهم ولمس بعضهم البعض الآخر بالإبهام

فقط . وواضح فى شكل ٤٠ أن التناسق كان أساس رقصة الفتيات بالصنجات الخشبية ، وكن بذلك أكثر حرية فى الحركة لعدم تماسكهن بالأيدى .

هذا وفى شكلى ٧ ، ٥٧ نجد أربعة أزواج من النساء يرقصن : ثلاثة أزواج يواجهن بعضهن البعض الآخر وفى الزوج الثانى تعطى إحدى الراقصتين ظهرها لزميلتها مما يدل على أن فى هذه الرقصة حركة دوران . وليس بخاف صعوبة الحركات فى هذه الصورة بالنسبة للحركات التى ظهرت فى باقى الصور . فهل أراد الفنان بها رسم رقصة كاريكاتورية بحركات غير متناسقة كى يثير ضحك النظارة الذين تعودوا مشاهدة حركات أنيقة رشيقة ؟ أم أن الراقصات هنا يعبرن عن فكرة معينة ؟

وفى شكل ٥٨ يصعب أن تقرر ما إذا كان رقص الفتاتين مترابطا ومتصلا بعضه بالبعض الآخر ؟ أم أن كل واحدة منهن تؤدى رقصة مستقلة عن رقصة زميلتها ؟.

## خامسا : الرقص الجماعى :

إذا قصد بالرقص الجماعى أن كل راقص فى الجماعة يستطيع أن يؤدى حركات تخالف حركات الآخرين دون أن تعبر الصورة كلها عن فكرة معينة ، فإنه يمكن أن نقول : إن الولدين والفتاتين فى شكل ٥٦ يرقصون رقصا جماعيا ، وكذلك الصبيان الستة فى شكل ٤ . كذلك نجد أن شكل ١٦ يمثل رقصاً جماعيا يقوم به أربعة أشخاص ينقسمون زوجين ويتقدمون بخطوات رقص بعضهم نحو بعض ، وتوقع الراقصات الثلاث اللاتى فى المؤخرة النغم بأيديهن . أما كيفية نهاية الرقصة عند تقابلهن فلا يمكن استنتاجها من الصورة . وشكل ٣٨ يمثل خمس راقصات تؤدى كل منهن حركة تخالف حركات الأخريات ولا يربط بين حركاتهن إلا نغم التوقيت ، فهو موحد على ما يظهر . والأمر يختلف عن ذلك فى شكل ٥١ ، ففيه راقصتان إحداهما تلعب بالعود والأخرى تنفخ فى مزمار مزدوج ، وبين هاتين الراقصتين تقوم فتاة صغيرة برقصة تستعمل فيها الصنجات . وبينما ترى حركات الراقصتين الكبيرتين مقيدة غير طليقة لانشغالهما بالموسيقى نجد أن حركات الفتاة الصغيرة حرة طليقة فكانت رقصتها رشيقة أنيقة .

وفى شكل ٤٠ تقوم بالرقص ثمان راقصات فى صفين — كل صف فيه أربع راقصات ، ويرافقهن أيضا فتاتان توقعان النغم بالدق على طبول صغيرة وصنجات خشبية . ويظهر أن حركات الراقصات الكبيرات هنا ترمى إلى نفس الغرض الذى ترمى إليه الراقصة السابقة .

أما إذا قصدنا بالرقص الجماعى معناه الأعم وهو الرقص الذى يقوم به كل أعضاء جماعة بحركات موحدة فإننا فى هذه الحالة نعتبر الرقص الجنائزى رقصا جماعيا ولاشك أن صفوف الراقصات تدل على أنهن يؤدين حركات موحدة تبهج الناظر فى تكرارها كما يبدو ذلك فى الأشكال ٥٧ ، ٥٣ ، ١٤ ، ١٢ ، ١٣ التى يمكن اعتبارها أيضاً قطعا فنية رائعة فى ميدان النحت .

سادساً: الرقص الحربى :

يعتبر الرقص الحربى ناحية من نواحى الترويح عن الجنود وقت السلم .

وفى شكلى ٣٩ ، ٧٤ أجزاء من صورتين كبيرتين استقى فيهما الفنان المناظر من الطبيعة والحياة المعاصرة . فالصورتان للدولة الحديثة التى كان للمصريين فيها جيش من الجنود المرتزقة بعضه من السود والبعض الآخر من الليبيين أو من جزر البحر المتوسط ، لذلك كان الجنود فى صورة ٣٩ من السود وفى شكل ٧٤ من الليبيين .

والمتأمل فى الصورتين يكشف إلى حد كبير عن كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية فى تلك الفرق العسكرية ، كما يحس أن دقات الطبول الكبرى تحاول أن تغطى الصخب وأصوات الجنود العالية ، وتحاول فى الوقت نفسه أن توحد حركة الراقصين فى توقيت منتظم .

أما الليبيون فكانوا يوقعون أنغامهم بدق عصى منحنية بعضها على بعض ، ويمسك زملاؤهم بعصى مماثلة ، ويقومون برقصة أشبه ما تكون بالمبارزة ، ويظهر ذلك من حركة الجندى « فى اليسار » الذى يمثل الهجوم ، وزميله « على اليمين » الذى يمثل حركة الدفاع .

سابعاً: الرقص القصصى :

فى شكل ٥٢ نرى الفتيات يعرضن أوضاعاً وصوراً من التاريخ . فالفتاة الراكعة تمثل ملكا مهزوماً ، والفتاة الواقفة تمثل ملكا مصريا واضعا يده اليسرى على رأس الملك المهزوم وفى يده اليمنى عصا .

ومن الصورة يتبين أنها لاتمثل مشهداً من مشاهد الرقص . وإنما قصد بها أن تمثل اللحظة الفاصلة فى حرب الملك مع أعدائه ، تاركة لخيال المشاهد تصور المعركة من أولها إلى آخرها . فالأمير العدو يقابل الملك المصرى ثم ينهزم الأمير فى المبارزة ، ويرمى بسيفه ، ويلوذ بالفرار ، ولكن الملك يتبعه ويلحق به فلا يستطيع الأمير المغلوب النجاة ، ثم يركع أمام الملك المصرى طالباً العفو عنه ، فيضع الملك يده اليسرى على رأسه ، ويرفع بيده اليمنى عصا .

ولما لم يستطع الفنان رسم كل مناظر القصة اكتفى برسم المنظر الأخير الفاصل منها . وتلك كانت طريقة الفنانين فى تسجيل ما يريدونه فى الرقص أو الصيد أو الاجتماعات أو عند تقديم الهدايا للملك ، أو عند تصوير معركة حربية .

ولاشك أن الفرق بين الرقصة الحربية للجنود فى شكل ٧٤ وبين الرقصة القصصية المذكورة هنا واضح . فبينما ترى الجنود يرقصون وبأيديهم قطع من الخشب قد تكون أسلحة حربية أو تقليداً لها ، نجد الراقصة التى تأخذ فى هذه الحالة دور الملك ( شكل ٥٢ ) تؤدى حركة كاملة بدون عصا فى يدها مما يحمل على أن المنظر المعروض يمثل مشهد رقص ، ولو كان القصد منه لوحة للزم أن تمسك الفتاة بعصا .

ثامنا : الرقص الغنائى :

عرف المصريون أيضاً الرقص الغنائى ، فقد وصف أحد المؤلفين الإغريق وليمة أقامها أحد أثرياء منفيس . ذكر فيها مايلى :

رأيت جماعة من الموسيقيين حاملين فى أيديهم آلات موسيقية كالقيثارة ،

والعود المفرد والمزدوج ، والطبل والصنجات ، ثم صدرت إشارة فدخل وسط القاعة رجل وامرأة يحملان صنجات مستديرة مقعرة مصنوعة من الخشب مثقبة بأكفهما وأخذا يضربان بعضهما على بعض فى توقيت منتظم مع خطوات رقص .

وكان هذا الراقصان تارة يرقصان منفردين ، وتارة يرقصان معاً ، وتارة يجرى الراقص الشاب وراء الراقصة مظهرا حبه لها ، فتهرب الفتاة منه بعد أن تدور حول نفسها كأنها ترفض دعوته ، وكان الرقص لطيفا مسلياً واتصف بالخفة والرشاقة . وقد أعجبتنا كذلك الأغانى التى صفق لها النظارة » .

وإذا رجعنا إلى الرسوم التى تمثل الرقص الغنائى عند قدماء المصريين نجد أن ثلاثاً منها توضح ماذكرناه :

فشكل ٦٨ يمثل ثلاث راقصات واحدة منهن فى وضع الوقوف وقد ارتدت الملابس العادية للنساء ، أما الأخريان فكانتا تلبسان ملابس الرجال ، وإن كان زى الواحدة منهما يخالف زى الأخرى حتى يسهل على النظارة التميز بينهما ، وكانتا تتحدثان إلى الفتاة الواقفة بهدوء أمامهما كما لو كانتا تحاولان كسب عطفها .

وفى شكل ٣٦ تمثل الفتاة المنحنية فى الوسط دور الاستعطاف والرجاء .

وفى شكل ٣٨ نرى الفتاة الواقفة فى الوسط متجهة بجسمها إلى اليمين نحو الفتاة التى تضرب على العود ، بينما مال رأسها إلى الجهة اليسرى نحو الفتاة التى تلعب بالطنبور . وقد خلت يدها من آلات الموسيقى ، ولكن حركة ذراعيها تدل على التردد . والذى يفهم من الصورة أن الموسيقيين يحاولان بغنائهما الظفر برضاء زميلتهما .

تاسعاً : رقص الأقزام :

لقد كان لرقصات الأقزام أهمية بالغة عند قدماء المصريين ، ودليل ذلك الرسالة التى وجدت منحوتة على قبر «هرخوف» رئيس التشريفات وقائد القوافل وهى موجهة إليه من الملك «بيبى نفركار» أحد ملوك الأسرة السادسة رداً على رسالة

أرسلها « هرخوف » إلى الملك ، بعد عودته منتصرا من إحدى الحملات الحربية التى أمره الملك بالقيام بها : —

« فى اليوم الخامس عشر من الشهر الثالث للفيضان فى السنة الثانية ، بأمر الملك لصديقه الوحيد « هرخوف » رئيس التشريفات وقائد القوافل :

وصلتنى رسالتك ، التى تنهى فيها أنك قد عدت بالجيش من « عمام » ومعك مختلف الهدايا التى أرسلتها « هاتور » سيدة « عمام » إلى روح الملك « نفركار » ملك مصر العليا والسفلى ، وأنك قد أحضرت من بلاد الأرواح قزما يرقص رقصات قدسية مثل ذلك الذى أحضره « بواردر » حارس الخزينة من « بونت » فى عهد الملك « أزوس » :

وإليك أوامر سيدك الخاصة بالمحافظة على هذا القزم :

« سافر فوراً بطريق النهر إلى القصر ، وأسرع بإحضار القزم الذى جئت به من بلاد الأرواح ، فانى مشتاق لرؤية الهدايا التى أحضرتها ، وأرعاه كى يعيش بصحة جيدة ليرقص الرقصات القدسية التى ستدخل السعادة فى قلب الملك « نفركار » ملك مصر العليا والسفلى » .

وعندما يبحر معك على السفينة تأكد أن هناك رجالا فى كل أنحائها للمحافظة عليه حتى لا يسقط فى الماء ، ولا بد أن ينام معه آخرون ، وفتش عليه عشرات المرات كل ليلة وسأكافئك أكثر مما كوفىء « بواردر » من الملك « أزوس » ، لأن أكثر ما أشتاقه هو رؤية الأقزام » .

من هذه الرسالة يتبين مبلغ إهتمام الملك « نفركار » بمشاهدة رقصات القزم المقدسة وسرور المصريين عامة بمشاهدة حركات الأقزام الراقصة . ودليلنا على ذلك أيضاً أن أخبار القزم الذى أحضره « بواردر » للملك « أزوس » كانت ما زالت عالقة بالأذهان بعد أن مضى عليها مئات السنين ، بل أن أكبر دليل على ماكان للأقزام من أهمية عند قدماء المصريين أن الملوك كانوا يدفنون أقزامهم بالقرب من مقابرهم . وفى متحف القاهرة تمثال لقزم منحوت من الحجر الجيرى فى عهد الأسرة الخامسة يعد من أجمل أعمال الفن المصرى القديم .

ولا عجب أن يهتم المصريون القدماء بالأقزام وقصاتهم ، إذ كانوا يعتقدون كما وجد فى إحدى اللوحات المنقولة عن رسومات الهرم - أن القزم سيكون رفيقاً لروح الملك ، وأنه هو الذى يجعل ربان السفينة يحمل روح الملك إلى العالم الآخر فى حقول السماء .

وكانوا يعتقدون أيضا أن الربان هو القزم الراقص الذى يجلب السرور إلى قلب الإله رع وهو متربع على عرشه . وإن كنا حتى الآن لم نعثر على رسوم قديمة لقزم يرقص ، غير أن هناك آلاف من التماثيل والصور التى تمثل الإله بيس وهو يطرد الأرواح الشريرة برقصة ، ومن هذه الصور ٦٤ ، ٦٥ .

ومن المؤكد أن رغبة الناس فى مشاهدة الأقزام ورقصهم يرجع إلى مهارة فى التقليد والتهريج .

ونظراً لقلة عدد الأقزام وقلة ما سجل من صورهم تبعاً لذلك فإن الراقصين العاديين ذوى الأجسام العادية أخذوا يقلدون رقصات الأقزام كى يحلو محلهم ويلعبون دورهم وصورة ٥٩ دليل على ذلك .

## عاشراً — الرقص الجنائزى :

يمكن أن نميز فى صور قدماء المصريين ثلاثة أنواع من الرقص الجنائزى وهى :

(١) رقص الطقوس (٢) الرقص المعبر عن الحزن (٣) الرقص المسلى لروح المتوفى.

ويعتبر رقص الطقوس أهم هذه الأنواع ونجده فى صور ماقبل التاريخ كما فى شكلى ١ ، ٢ وقد كان يؤديه خليط من الرجال والنساء بمصاحبة زملاء يصفقون بأيديهم تصفيقاً منتظما لضبط الأيقاع ، فيتحرك الرجال والنساء فى أوضاع معتدلة بخطوات رقص حرة رافعين أيديهم فوق رؤسهم كما فى شكل ٤ . الذى يصور منظراً متكاملا للرقص .

ولسهولة المقارنة أختيرت بعض الصور الفردية من مناظر رقص متشابهة . فى شكل ٥ ، ٨ من الدولة القديمة وشكل ٢٣ من الدولة الوسطى ، وشكل ٧٤ فى عصر السياتيك وكلها تدل على أن المصريين عرفوا هذا النوع من الرقص . وإذا كانت

هذه المناظر قد أختفت بعض الوقت فى الدولة الحديثة فإنها عادت ثانية إلى الظهور فى عصر السياتيك مع غيرها من مظاهر حياة الناس لذلك كان هذا النوع من الرقص معروفا فى الدولة القديمة حيث ظهر فى صور متعددة ـ ومعروفا كذلك فى الدولة الوسطى حيث عثرنا فى مقابر بنى حسن على صورتين منها فى مقبرتى الأميرين « باكثى وختى » .

هذا وقد أصبح رقص الأقزام رقصاً جنائزيا فى الدولة الوسطى بعد أن كان فى المملكة القديمة رقصاً دنيويا صرفا . والدليل على ذلك أنه حينما أرسل الملك «كسبركا» إلى «سينوهى» يطلب منه العودة إلى حاشيته بعد أن فر هارباً إلى سورية ـ عبر له عما يعده له من حفاوة فى حياته وما سيناله من تكريم بعد مماته ، وأنه سوف يدفن تحت مظلة وستجر الثيران عربته ، ويعزف الموسيقيون أمام نعشه ، كما سيرقص قزم أمام باب قبره . وستقام الصلاة من أجله وتذبح الذبائح على مائدة القرابين .

وسجلت صور رقص الأقزام فى مقبرة الوزير «أنتفوكن» المعاصر «لسينوهى» حيث نجد أربعة رجال عاديين فى ملابس الأقزام ( شكل ٥٩ ) يرقصون وأيديهم اليمنى ممتدة إلى الأمام مع الانثناء قليلا ، بينما تتدلى الأيدى اليسرى إلى الجانب . كذلك نجد صوراً مشابهة فى مقبرتى « ركمهر » « وباهيرى » حيث يقوم رجلا بحركات رقص هادئة تخالف رقصات الأربعة السابقين أما الرقص المزدوج كما فى شكل ( ٥٥ ) وصور الرقص التى نقشت فى مقبرة « تسلبير » فلا يعد رقصاً للأقزام ، لأن المصريين لم يسموا الرقص المزدوج رقصاً جنائزيا إلا فى الدولة الحديثة .

كذلك عبر قدماء المصريين عن الحزن بحركات وأوضاع خاصة مأخوذة من الأوضاع الطبيعية التى يتخذها الحزين عادة فى حزنه كما فى الأشكال ٦٦ ، ٧١ ، ٧٢ ومن الطبيعى أن تتعدل بعض تلك الأوضاع والحركات حتى تتلائم والتوقيت الموضوع لها ، كما يظهر ذلك فى صورة المرأتين على اليسار فى شكل (٦٦) وفى شكل المرأتين فى الوسط ، ومن الثمانية أشخاص فى الشكل (٧٢) .

ويمكننا أن نقرر أن الرقص الجنائزى نشأ وتوالد من التعبيرات الطبيعية للحزن ولذلك قام به جميع الحاضرين فى كل حفل أو جمع لا الراقصون وحدهم ولا الراقصات وحدهن .

ويرجع النوع الثالث من الرقص الجنائزى إلى أعتقاد المصريين القدماء فى البعث وأن هناك حياة أخرى بعد هذه الحياة الدنيا ، وأن الروح ستعيش بعد موت صاحبها كما كانت تعيش فى الدنيا ، وتقاسمه فرحه وأحزانه ، وراحته وتعبه . وفى هرم الملك بى توجد هذه العبارة : « أن الروح ترقص لك أنها تغنى لك » .

فليس غريبا إذن أن نجد خدم أليت الذين رقصوا له أبان حياته يرقصون له أمام قبره ، ثم صوروا هذه الرقصات على جدران مقابرهم لأعتقادهم بأنه عند سماع التعويذات وأطلاق البخور تتحول هذه الصور إلى أشخاص حقيقيين يقومون بخدمة سيدهم وتسليته .

## حادى عشر — الرقص الدينى :

كان الرقص عند قدماء المصريين كما كان عند باقى الأمم القديمة جزءا من عبادتهم وركنا فى شعائرهم الدينية — ذلك لأن القدماء نسبوا إلى آلهتهم كل الصفات البشرية — فالالهة يحب الرقص كما يحبة الأنسان ، ويحب الموسيقى كحب الناس لها ، ويحب رائحـــة العطر والبخور حباً عميقا — وفى تعاليم آنى « أن الغناء والرقص والبخور غذاء للآلهة » . وفى طقوس الآلهة « مت » وجدت هذه العبارة :

« أن مدن « بى دب » مزينة بأكاليل من الكروم والأهـــالى يرقصون لك » وفى معبد دندرة بلاد هاتور نجد هذه الصلاة :

« تقرع الطبول لروحها ، ونرقص لسيادتها ، ونرفع صورتها للسموات العلى » . هى سيدة العقود الرنانة ، وسيدة الهتاف ، وهى سيدة المرح والرقص ، وسيدة الغناء ، وهى سيدة صنع الأكاليل ، وسيدة الجمال ، وسيدة الحجل .

عندما تتفتح عيونها للشمس والقمر تهتز قلوبنا طربا للنور ، هى سيدة النشوة. ونحن لا نرقص لأحد سواها ، ولا تهتز إلا لروحها » .

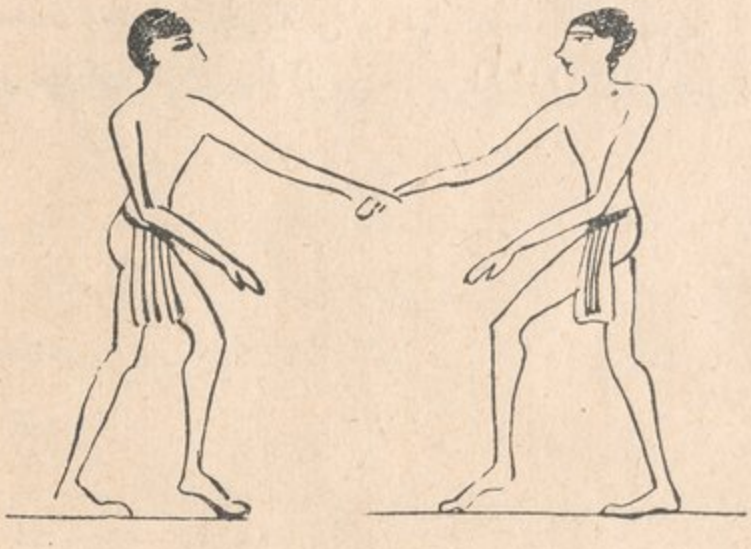
وتظهر النساء عاريات أو فى جلباب واسع مفتوح من الأمام ، ويمشين فى الموكب أمام نعش الآلهة ، ويقرعن الطبول ، ويلوحن بأغصان الأشجار لطرد الأرواح الشريرة حتى لا يتعطل سير الموكب أو يعترضه عائق .

وإن كان الرقص والبخور والغناء لتمجيد الآلهة والسمو بشأنها فانها اعتبرت جزء من الشعائر الدينية لا تتم الصلاة إلا بها — أما رقص الأقزام فقد كان القصد منه تسلية الملك وإن كان فى الوقت نفسه يعد رقصا دينيا لأن الملك كان أحد الآلهة ، اليه توجه الصلاة ، واليه تقدم القرابين .

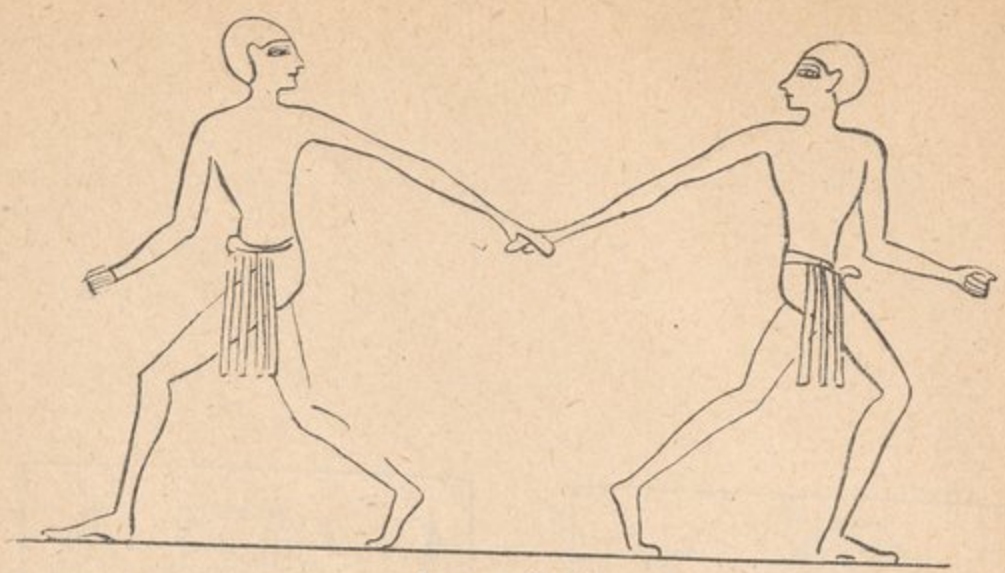
حقا لم يصل الينا الشىء الكثير عن تصوف المصريين القدماء أو تفاصيل عبادتهم ولكننا نعرف أن الطقوس على نوعين أحداهما خاص يشترك فيه نفر معدود معروف ، والآخر عام يشترك فيه الشعب كله .

وعلى هذا الأساس عين وزير الخزانة « أكهر نفرث » نائبا للملك «سنوسرت» فى الأسرة الثانية عشرة فى إقامة الصلوات للآلهة « أوزوريس » فى أبيدوس وفى مقابرها سجلت له المواقع الحربية التى قهر فيها أعداء «أوروريس» . وشملت هذه الصلوات والعبادات أنواعا وألوانا من مظاهر الحياة فى ذلك العصر .

( شكل ٧٦ )



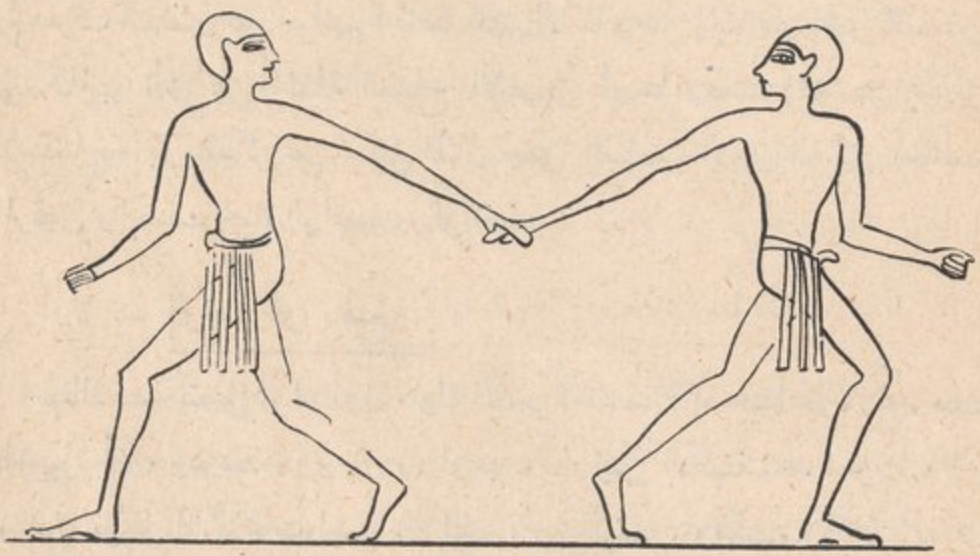
( شكل ٧٧ )



( شـكل ٧٨ )

( شـكل ٧٩ )

( شـكل ٨٠ )



( شكل ٧٨ )

# الباب الخامس

## المستوى الاجتماعى لفن الرقص عند المصريين القدماء

على الرغم مما تركه المصريون من آثار فخمة ونقوش رائعة سجلت لهم تاريخهم العظيم وأبقت لهم حضارتهم الخالدة لم نتوصل للحصول على صورة واضحة عن النواحى الاجتماعية فى حياة الراقصين والراقصات فى مصر القديمة ، ولم نعرف الكثير عن حياتهم الخاصة اللهم إلا ما وصل إلينا من بعض القصص التى كانت تأتى على ألسنة السياح الإغريق أو ما وصلنا إليه عن طريق الاستنتاج ، وسنذكر على سبيل المثال بعض العناصر الاجتماعية التى أحاطت بالرقص واتصلت بحياة الراقصين والراقصات .

أولا — الرقص فن رفيع :

فهناك قصة تتصل بمولد أول ملوك الأسر الخامسة . إذ حينما علم « رع » ملك ساخيبو بأن « ردزدت » زوجة « راوسر » - رئيس الكهنة - قد شعرت بآلام الوضع ، توسل إلى الآلهات «است ، ونبذر ، ومسكهنت ، وهكت» ، قائلا: « إذهبن أيتها الآلهة إلى «ردزدت» لتساعدنها على ولادة التوائم الثلاثة فهناك مراكز عظيمة تنتظرهم فى هذه البلاد ، إنهم سيبنون معابدكن ، ويعدون أكاليل الزهور لكن ، كما سيضاعفون الهدايا التى تقدم لكن » .

عندئذ تحولت الآلهات إلى موسيقيات ، وراقصات ، وسار وراءهن تابعهن « ختوم » حاملا كيساً . ولما وصلن إلى منزل «راوسر» وجدوه مرتدياً معطفاً مقلوباً ، فأخذن فى التصفيق ، وضرب الصنجات ( الصاجات ) .

ولكنه قال لهن : أيتها السيدات ، هنا سيدة فى حالة وضع ، فقلن له ، دعنا نراها ، لأننا نفهم فى شئون الولادة ، فقال لهن : أدخلن .

ولما تمت عملية الوضع ، خرجت الآلهات إلى « راوسر » وقلن له : «إفرح يا راوسر ، فقد رزقت بثلاثة أطفال » ، فقال لهن : « بماذا أكافئكن أيتها

السيدات ؟ ـ خذوا هذا القدر من الشعير ، وليحمله تابعكن إلى مخازنكن ، فحمل « ختوم كيس » الشعير على كتفه ، وعاد الجميع من حيث أتوا .

فسجلت الأسطورة على أن رع إله الشمس قد رزق بثلاثة توائم من « ردزدت » زوجة « راوسر » رئيس كهنته وأن « رع » أرسل الآلهات الأربع « وختوم » لمساعدة « ردزدت » عند وضعها فتنكر هؤلاء فى صورة سيدات راقصات حتى لا يعرفهم « راوسر » وأحكمن تنكرهن حتى أن « راوسر » لم يشك فيهن ولم يستطع الوقوف على حقيقة أمرهن .

ومن هذه القصة نستنتج أن الرقص كان فناً رفيعاً له قدره ومنزلته حتى أن الآلهة لا تتردد فى أن ترقص فى المناسبات ، وأن الراقصات يكافأن على رقصاتهن .

ويظهر أن الراقصات كن يمارسن أعمالا أخرى لكسب العيش بجانب عملهن الفنى ، فحياتهن لم تختلف عن حياة غيرهم من الفنانين .

ثانياً ـــ الرقص فى قصور الملوك والأمراء :

وكانت قصور الملوك والأمراء تضم عدداً من الناس يقومون بوظائف معينة منها الرقص ومنها الغناء والسمر والموسيقى ـ وتمتع هؤلاء بأسباب العيش الرغد وعاشت الراقصات فى طمأنينة وسعادة لتوفر أسباب الراحة لهن فى قصور أسيادهن . وفى الشكلين ٦٢ ، ٦٣ نرى حجرة واسعة فى قصر العمارنة للملك أخناتون ( امنحتب الرابع ) وهى حجرة مخصصة للحريم تمارس فيها الراقصات رقصاتهن على أنغام جوقة موسيقية نسائية كما تظهر فى جوانب الحجرة موائد الطعام وشراب .

ثالثاً ـــ الحفلات :

ولقد وجد بين أوراق البردى فى كتاب خاص بمعهد اللاهون للملك « سنسرت كريركار » من الأسرة الثانية عشرة ، الذى حكم ١٩٠٦ ـ تبين أشتراك الراقصين والراقصات والمغنيين فى الحفلات الدينية . كما تبين أنه كان بمعبد اللاهون خمس راقصات من أصل آسيوى ، وأثنتان من أصل زنجى ، وواحدة مصرية ، وأربعة أشخاص مجهت أسماؤهن .

والمعروف أن المصريين القدماء كانوا ينظمون حفلات الرقص فى مناسبات كثيرة متعددة نذكر منها :

رأس السنة الجديدة ، وفاء النيل ، حين يصير القمر بدراً ، وحين يصير هلالا ، أيام النسىء الخمسة ، أعياد الآلهة ، أعياد الملوك . وكانت لهم أغانى وأناشيد يتغنون بها فى الحقول وفى وقت الحصاد وعند البناء وفى المناسبات القومية والدينية . ولكثره هذه الحفلات تمتع الراقصون من موظفى المعابد ببحبوحة فى العيش ورخاء وفير فلم يشكو تعطلا أو بطالة فى وقت من الأوقات .

ولعل كثرة هذه الحفلات ، وتعدد ألوانها وأغراضها ، وأهمية المناسبات التى تتصل بها وتقام من أجلها لعل ذلك يكون دليلا على شدة وعى المصريين القدماء ، وحسن إدراكهم لضرورة إقامة الحفلات فى مثل هذه المناسبات حتى يزداد تقدير الناس لما أقيمت من أجله ، وتزداد عنايتهم ورعايتهم لشئونها ، ويزداد تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم ، بل لعل هذا كله يكون من الأسباب التى جعلت للمصريين فى هذا العهد البعيد أنماطا خاصة وطبائع فريدة لم تكن لغيرهم فى الناس .

رابعاً ـ المكانة الإجتماعية للراقصين والراقصات :

بالمقارنة بين الراقصين والراقصات الذين يحملون نعش الآلهة فى الحفل الدينى المبين فى صفحتى ٥٦ ، ٥٨ نرى أختلاف الأشخاص القائمين بالرقص فيه : فبينما نجد مجموعة من الأجانب ليس بينهم غير مصرية واحدة ، نجد مجموعة أخرى من السيدات المصريات تظهر عليهن مظاهر الأبهة والثراء ، ذلك لأنهن ينتسبن إلى النبلاء أو الأعيان أو لأنهن ينتمين إلى عائلات الكهنة . .

ومنه يتضح أن الأسر المصرية الكبيرة كانت تعلم صغارها وبخاصة البنات أصول الرقص ، حتى تصبح هذه الناحية إحدى هواياتهن يمارسنها فى وقت الفراغ وفى الحفلات الخاصة كما يمارسنها فى المهرجانات الدينية التى تقام تمجيداً للآلهة .

وكانت هذه الناحية الأخيرة بالذات تسبغ أكبر الشرف على الفتاة الراقصة .

خاتمـــة :

# هـذا الكتاب

تضمن هذا الكتاب بضعة من الحقائق عن فن التعبير الحركى والرقص عند قدماء المصريين ، يرجع الفضل الأول فى تسجيلها إلى تلك النقوش الرائعة التى لاتزال باقية فى القبور والمعابد ، وإلى ما كتبه المؤرخون عن الحضارة المصرية القديمة . وإلى ما سجله الباحثون عن الفن المصرى القديم ، وإلى الدراسات المقارنة التى قام بها الأخصائيون عن فنون الرقص .

وتلك الحقائق إن دلت على ما كان لمصر فى الأزمان الغابرة من مدنية مزدهرة ، وحضارة مشرقة ، فإنما تدل أيضاً على وعى المصريين القدماء بشئون مجتمعهم ، ورعايتهم لكل صغيرة وكبيرة تتصل به وتتأثر بها مقوماته .

فالمصريون شعب عريق فى أصالته ، بعيد فى تاريخه ، عميق فى فلسفته ، جاد فى نظرته للحياة . . . شعب آمن بنفسه ، وأعتز بقوميته ، وفكر فى وجوده وعرف خالقه فبحث وكد ، وبنى وابتكر ، وأدرك قيمة حياته ، فعمل على أن يجعل لحياته طعماً ، وأراد أن يعيش ويستمتع بعيشته فسعى بشتى الوسائل للنهوض بالفرد وبالمجتمع .

والرقص من جهة أخرى فن تعبيرى بحق ، يتصل بالفرد وبالمجتمع ، ويصف بطريق مباشر وغير مباشر حياتهما . ويعبر عن نواحى كثير فى تلك الحياة ـ من جد ولعب وعمل وترويح ـ كما يلقى ضوءا وهاجا على الاتجاهات الفلسفية السائدة ، والمثل وانماط الإجتماعية المنتشرة بين الناس .

الرقص كذلك نوع من المهارات المهذبة ، ولون فى الثقافة العامة ، وقطعة من الحياة التى يحياها الناس ، وجزء معبر عن تلك الحياة . فهو مظهر للميول والطبائع وصورة فى المستويات الأدبية والمسالك الخلقية ، وسجل لما أكتسبه القوم فى عادات ، وصحيفة معبرة من التاريخ .

ولعلنا فيما ذكرنا فى حقائق نكون قد أدركنا أن المصريين القدماء بلغوا شأواً بعيداً فى حضارتهم ، وأنهم كانوا على قدر كبير فى فلسفة الحياة ، حتى أنهم عنوا عناية بالغة بالفنون فى شتى ميادينهما ، وحققوا مالم يحققه غيرهم من الشعوب فى شتى مجالاتها ، على اعتبار أن الفنون هى الحياة ، بل أن الفن كساء تلك الحياة وسبيل لهجتها والوسيلة فى الاستمتاع بها .

ولعلنا نكون قد أدركنا أيضا أن جزءا غير قليل من هذه الحضارة بقى على مر العصور لأهميته ، وانتقل مع الدهر من عهد إلى عهد لأصالته ، وظل متينا محببا للنفس لقيمته . بل لعلنا نكون قد استنتجنا من هذا العرض فى فن الرقص بالذات أن الكثير مما نراه اليوم من قواعد فنية يرجع فى أساسه إلى فلسفة مصر القديمة وما وضعته من مبادىء ونظريات ، وأن جزءاً كبيراً من الحركات فى الباليه والرقص الكلاسيكى وغيرها يرجع فى نشأته إلى ما اتبعه المصريون القدماء فى أوضاع وأشكال وطرائق .

فهذا الكتاب . . سجل متواضع . . لمجد خالد . . وصورة صغيرة لفن عريق . . وهو خطوة أولى فى نهضتنا الثقافية تتلوها خطوات إن شاء الله .

المؤلفة

# استدراك

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ٣٠ | ١ | شكل ٩ ب | شكل ١ ب |
| | ١٦ | شكل ٣٥ | شكل ٤٢ |
| ٣١ | ١٣ | ٣٢ ، ٤٠ | ٣٢ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٦٤ |
| ٧٦ | ٢٢ | ١١ ، ١٧ | ٧ ، ١٧ |
| ٧٧ | ٢٣ | ٣٧ | ١٩ ب |
| ٧٨ | ٧ | ٢٨ ، ٥٢ | ١٨ ، ٥٢ |
| | ٨ | ٥١ | ٣٢ |
| | ٩ | للعبادة | للعبادة وللشرب |
| ٨٠ | ٢٤ | شكلى ا أ ، ١ ب | ١ أ ، ٢ ب |
| ٨١ | ٢ | رقصة الأقزام | الرقصة التى تشبه رقصة الأقزام |
| | ٤ | أنتفوكر | أنتفوخر |
| | ٢١ | ٤٧ | ٦٨ |
| ٨٢ | ١١ | ٦٦ | ٧٣ |
| ٨٣ | ٢٠ | ٦٩ | ٦ |
| ٩٨ | ٨ | ومن هذه الصور ٦٤ ، ٦٥ | ٧٩ ، ٨٠ |
| | ١٣ | ٥٩ | ١٤ |
| | ٢٠ | ٤ | ٣١ |
| | ٢٣ | شكل ٥ ، ٨ | شكلي ٢١ ، ٢٢ |
| | | شكل ٢٣ | شكل ٥ |
| | | شكل ٧٤ | شكل ١١ |
| ٩٩ | ٥ | باكثى وختى | باختى وختى |
| | ١٤ | ٥٩ | ١٤ |
| | ١٨ | ٥٥ | ٦٢ |
| | ٢٢ | ٦٦ | ٧٣ |
| | ٢٣ | ٧١ ، ٧٢ | ٨ ، ١٠ |
| | ٢٤ | ٦٦ | ٧٣ |
| | ٢٥ | ٧٢ | ١٠ |

i15889622
b13785916
c198793
m198792

main
000001198793
GV 1709 G472x

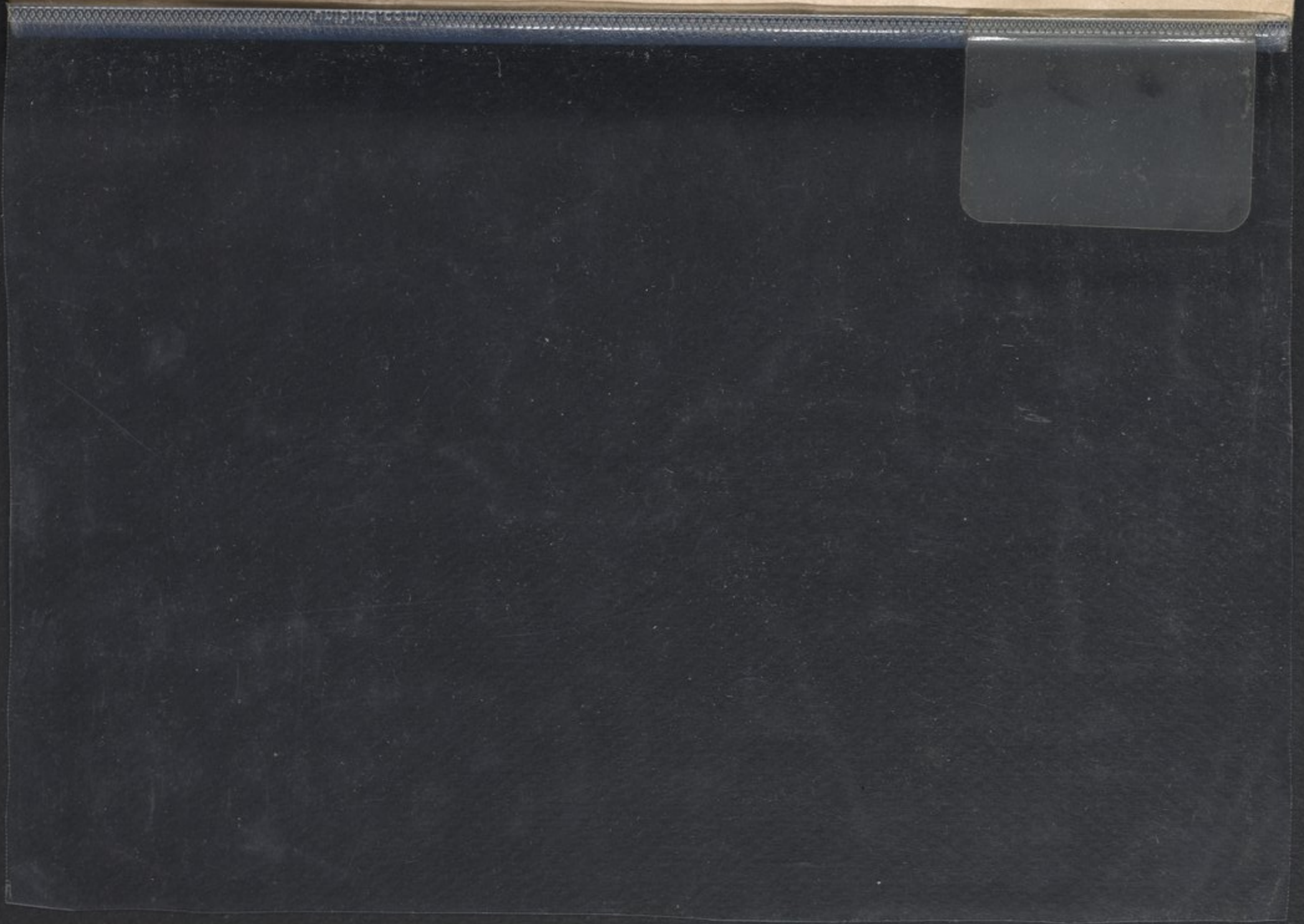
71320360

9 AUG 1989

al-Ghamraawii, Nafiisah
Ta'biir al-harakii 'inda
Qudamaa' al-Misriyyiin al
GV 1709 G472x

مطبعة مخيمر
٢٩ شارع الجيش ت ٤٧١٩٣

GV
1709
G472x



مطبعة مخيمر
٢٩ شارع الجيش ت ٤٧١٩٢

GV
1709
G472x