د. شريف شعبان

النبي المفقود أخناتون

الرواق للنشر والتوزيع

kindle
مكتبة الحبر الإلكتروني
https://t.me/Bookkn
by. https://t.me/d110d

النبي المفقود أخناتون

د. شريف شعبان

تم تحويل الكتاب الى الصيغة النصية بواسطة :

مكتبة الحبر الإلكتروني

أسعد الكناني

إلى

مَن علَّمتني الثقافة والتاريخ والأدب

وقبلها علَّمتني الأخلاق

أمي أ. د/ علية عزت عياد

«إنه على الطريق الصحيح، لكنه ليس الشخص المناسب لهذا الطريق».

الأديب الألماني توماس مانّ

«لو كنت مسئولًا عن المتحف البريطاني؛ فسأُكلِّف بإنشاء معرض خاص بأخناتون فقط؛ لأنه تلقى رسالة من الله.. رسالة الوحدانية».

عالم الآثار البريطاني باري كيمب

ما من شخصية طلَّت علينا فوق خشبة مسرح التاريخ المصري والعالمي، وكانت على قدر الجدل مثل الملك
المصري القديم أخناتون، فنحن أمام شخصية فريدة من نوعها قلَّما قدَّم الزمان لنا مثلها.

وكما رأينا؛ فقد اختلف على شخصية أخناتون وفكره مؤرخو وفلاسفة العالم على مر الزمن، ما بين مؤيد تام ومعارض شديد، وتباينت وجهات النظر حوله؛ باعتباره المصلح الاجتماعي والمجدد الديني من جهة، والشاب المهرطق الذي أضاع إرث أجداده ودق بإهماله أول مسمار في نعش إمبراطورية مصر القديمة من جهة أخرى.

حين ننظر إلى ملوك مصر القديمة، فنجدهم دائمي الظهور بنمط الملك المقدس والبطل المحارب دون تغيير في تلك الصورة النمطية المعهودة طيلة آلاف السنين، ولكن يأتي أخناتون ليُغيّر جميع قواعد اللعبة، ويُحدِث صدمة زلزلت المجتمع المصري ككل في كل النواحي؛ فذلك الرجل لم ينَل شهرته مثل أجداده كفاتح عظيم صاحب معارك فاصلة، مثل: تحتمس الثالث. أو إصلاحات إدارية مؤثرة، مثل: حور إم حب. أو منشآت خالدة؛ كرمسيس الثاني، أو خوفو، لكنه غيَّر من تقاليد عصره الملكية والمجتمعية؛ فبدأ بتغيير اسمه والمراسم الملكية القائمة على الجمود والصرامة، وانطلق نحو الواقعية في تجسيده وتصوير يومياته، وأصبح (العائش في الحقيقة). على أن أخطر ما جاء به هو إطاحته بعبادات أجداده، وأتى بثورة دينية فكرية كان لها صداها في تاريخ الأديان، ونظرة فلسفية سبق بها بركليس وسقراط، وهي: (فكرة التوحيد)، تلك الفكرة التي تم ربطها بشكل

مباشر وأساسي بالتوحيد السماوي. ونجد العديد من العلماء قد ربطوا بين أخناتون وأنبياء العهد القديم، وأسندوا إليه إرهاصات فكرة
التوحيد، واعتبروه خطأً هو المبشر بالوحدانية قبل الأنبياء (موسى، وداود، وسليمان)؛ مستندين في نظرياتهم على ذلك العمل الديني الفذ ذي الطابع الأدبي، وهو: (أناشيد آتون)، ومدى تأثيرها على مزامير النبي داود اللاحقة، بالإضافة إلى هجرته إلى مدينة جديدة ينشر فيها عقيدته بعيدًا عن صدامات طيبة، مدعيًا وحي أبيه آتون الذي طالبه بتلك الهجرة؛ تشبيهًا بالهجرة المحمدية المباركة من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة.

وسواء اتفقنا مع أخناتون وفكره أو اختلفنا؛ فلا بد أن نعترف بأن شخصية هذا الرجل تمتعت بالجرأة في التغيير والانقلاب على الموروث الذي يصل إلى حد التقديس، وهو الأمر الذي لم يجرؤ عليه أبوه أو جَده أو أيُّ ملك سابق أو لاحق، على الرغم من أنه آثر الهروب من وجه كهنة آمون بطيبة، وترك لهم الساحة خاوية، إلا أن آليات السلطة والنفوذ التي تمركزت في يده قد مكَّنته من إعلان هذه الثورة بكل قوة؛ رغم الصعوبات الشديدة التي واجهته، ووصلت إلى حد التهديد ومحاولة اغتياله.

كان لا بد من وجود عنصر أنثوي يشاركه فكره وفلسفته نحو عقيدته، بل ومشاعره العاطفية، ويصبح الطرف الثاني في المعادلة، فكانت نفرتيتي هي الجانب الآخر من ثورة هذا العصر، المرأة التي شاركت زوجها جرأة الأمل والرغبة في التغيير وغامرت معه في تَرْك مقرها ومستقرها، والهجرة إلى أرض جديدة. فلا يمكن أن نتناول عصر أخناتون وقصة حياته دون أن نتطرق إلى شريكته في الحكم والحب والعقيدة. ولما كانت ثورته ثورة فكرية شاملة؛ فقد ضرب أخناتون بوضع المرأة التقليدي عُرْض
الحائط، وصعد بزوجته المحبوبة نفرتيتي لتكون بجواره على كرسي العرش وذات الرأي الفعال في اتخاذ القرار، في الوقت الذي كان للمرأة وضعها خلف الملك، وليس بجواره.

وربما كانت نظرة أخناتون للمرأة نابعة من تربيته في بلاط يغلب عليه الطابع النسائي على رأسه، أمه الملكة (تي) المرأة الحديدية في عصر زوجها وابنها، تلك المرأة التي عاشت طويلًا، ولم يكن لها تأثير على أروقة القصر فحسب، ولكن بين أوساط السياسة الدولية ودوائر اتخاذ القرار على مستوى الشرق الأدنى ككل، فكان لتلك الشخصية القوية تأثيرها العميق على تكوين شخصية أخناتون وعلاقته المُركَّبة بها وبزوجته.

وما يزيد من ضبابية أحداث عصره، هو رفْض مجتمعه لتلك الثورة الفكرية، وهو ما أدى إلى تلاشيها بعد وفاته والانقلاب عليها بعنف؛ أدى إلى محو كل ما يمتُّ له بأيِّ صلة؛ حتى أصبح في نظر عصره الكاذب الأشر، والذي يقترن اسمه بالهرطقة والفجور، ووصل الأمر إلى تفادي الناس نُطْق اسمه؛ حتى كاد أن يُمحَى من ذاكرة التاريخ.

وكان لغموض شخصية أخناتون وغموض عصره أثرهما البالغ في عالم الأدب والدراما؛ فأشعل جذوة الخيال لدى العديد من المؤلفين والروائيين، مثلما فعل في الفلاسفة وعلماء التاريخ والآثار، وأصبح بطلًا للعديد من الأعمال الأدبية، سواء في الأدب المصري أو العالمي، وفتح الباب لشطحات الخيال في إعادة تركيب شخصيته المتأرجحة ما بين الطيّب الصالح والشرير المارق.

هذا الملك لا بد وأن يحظى بقدر أكبر من البحث
والاستقصاء؛ لذا آثرت أن أُمسِك بمِعْوَل التاريخ، وأحفر داخل جوانب تلك الفترة الغامضة، وأتجول بين خلجات شخصية أخناتون الثرية، والتي تثير الشفقة تارةً، والغضب تارةً أخرى.

د. شريف شعبان

اكتشاف ملك مجهول

في موقع مهجور على الضفة الشرقية للنيل بمصر الوسطى، انتبه بعض علماء القرن 18 م لوجود عدة نقوش غريبة الأسلوب في بعض مقابر لم يعتَد عليها الفن المصري القديم من قبل، كان أولها عام 1714 م حين قام الأب كلود سيكارد بنسخ لوحة منحوتة في الصخر تظهر بها ملامح ملك غريب الطلَّة أثارت دهشته وشدَّت انتباهه.

ومع قدوم القرن 19 تصاعد الاهتمام بتلك البقعة وما تحتويه من مظاهر غير معتادة، جذبت السير جاردنر ويلكنسون عام 1824 م، وقام بعمل خرائط لبقايا المنطقة، وزار مقابر كبار رجال الدولة يتكرر بها سمة لملك مريب «بدين الجسد، له بطن كبير، وله ملامح جسدية أنثوية، ويرتدي شعرًا مستعارًا؛ كالذي تلبسه النساء مع نعومة ملحوظة».

وما إن وصل كارل لبسيوس إلى المنطقة عام 1843 م على رأس بعثة الملك البروسي فيلهلم الرابع، حتى انخرط في تسجيل مناظر المقابر والأطلال الظاهرة بالمدينة، وقام بعمل رسوم عديدة أهمها لذلك الملك المخنث، وفي تلك الأحيان زادت التكهنات حول ماهية هذا الرجل الذي لم يُعرَف إذا كان رجلًا أم امرأة؛ فالشكل شكل أنثوي، ولكن الألقاب المصاحبة له ألقاب ملك رجل، وما زاد من الحيرة هو كشط أسمائه في العديد من المواقع بشكل متعمد. وفتح هذا الأمر باب الخيال، فشطح أوجوست ماريت مؤسس المتحف المصري بالقاهرة بخياله، واعتقد أنه كان خصيًّا من أسرى الحروب، ونجح في الوصول
للعرش، بينما اعتقد الفرنسي أوجين ليفيبور أنه ملكة أنثى متنكرة في زي الرجال؛ أسوة بما فعلته حتشبسوت من قبل بغية الحفاظ على العرش. ولكن يبقى النشر الذي قام به لبسيوس للمناظر

والمعلومات التي قدَّمها في مجلدات (Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien)، ورغم محدودتها؛ فإنها أساس البحث وتفسير العديد من المناظر والنقوش، والتي استند عليها وسار على دربها العلماء من بعده، خاصةً بعدما أثبت أن أخناتون هو رجل «غريب الشكل»، ولكن ليس امرأة، وكشف عن انتشار عقيدة الشمس بشكل أحادي دون بقية المعبودات المعروفة.

وخلال نهايات القرن 19، وتحديدًا في الفترة ما بين 1891 - 1892 م قام الإيطالي أليساندرو بارزانتي بفحص المقبرة الملكية وتسجيل مناظرها، رغم أنها كانت معروفة لدى أهالي المنطقة وطالتها أيادي العبث والسرقة. وفي تلك الأحيان بدأ الإنجليزي فلندرز بتري في عمل حفائره بالمدينة؛ في محاولة جادة لكشف أسرارها حين درس وسط بقايا المعبد الكبير بها والقصر الملكي وبيوت كبار رجال الدولة. وأصبحت تلك المنطقة -المعروفة بتل العمارنة- محط أنظار العديد من العلماء حتى اليوم؛ في محاولة لكشف المزيد عن هذا الملك المنشق الغامض، والذي خلت قوائم الملوك الرسمية من ذكره، المدعو أخناتون..

البداية: ما قبل أخناتون

بعد سنوات مظلمة من احتلال قبائل الهكسوس لأرض مصر وامتصاص خيراتها والسيطرة على مواردها، استطاع أمراء طيبة الوطنيون من الالتفاف حول ملكهم الشاب سقنن رع الذي رفع لواء التمرد على المحتل، فكوَّن جيشًا وطنيًّا استطاع به أن يقاوم الوجود الهكسوسي، وانتصر عليهم في أكثر من موقعة. ورغم أنه وقع أسيرًا بين يديهم وتم إعدامه بطريقة وحشية وهو لم يتعدَّ الأربعين عامًا؛ فإن ولدَيه (أحمس، وكامس) نجحا في استلام الراية وإكمال ما بدأه والدهما، ونجح أحمس في دحر قبائل الهكسوس الغازية تمامًا خارج حدود مصر.

ومع صعوده لعرش مصر المستقلة، تمكَّن أحمس من تأسيس دولة قوية بسطت سيطرتها على كل أنحاء البلاد؛ فأصبح هناك تطوُّر في الإدارة والجيش وكل مظاهر المدنية، وهو ما جعل مصر تدخل في حقبة جديدة عُرِفت باسم الدولة الحديثة أو عصر الإمبراطورية، وتعاقب على عرش البلاد ملوك محاربون صنعوا من جيش مصر أسطورة مهيبة لها سطوتها في الشرق الأدنى القديم، ونجحوا في مدِّ نفوذهم خارج الحدود، بدايةً من الملك أمنحتب الأول الذي شن حملات في النوبة وليبيا، كما بدأ وأكمل داخليًّا عددًا من مشروعات البناء.

وجاءت من بعده عائلة التحامسة، وعلى رأسهم تحتمس الأول الذي كان ضابطًا كبيرًا في جيش أمنحتب الأول، وعُرِف بأنه ملك محارب عظيم، شملت إنجازاته العسكرية حملات كبيرة في سوريا، ونجح في توسيع الحكم المصري

في الجنوب حتى الجندل الرابع للنيل. ثم خلفه تحتمس الثاني، فقام بإخماد العديد من الثورات في النوبة، وقهر قبيلة تُسمَّى الشاسو في سيناء، كما شن حملة عسكرية في سوريا لإثبات الوجود المصري بها. ومن بعده جاءت الملكة حتشبسوت، والتي كان صعودها إلى عرش مصر مصدر جدال سياسي واجتماعي، فلم تعرف التقاليد الملكية المصرية تولي المرأة حُكْم البلاد قط؛ حيث كان يُنظَر إلى دور الملك على أنه محصور للرجال فقط. ومع ذلك، لا يمكن للملك أن يحكم دون زوجة من جانبه لتتولى دور الملكة العظيمة؛ كتأكيد على رمزية التوازن بين عنصرَي الطبيعة للكون، وهما: الذكر، والأنثى. فادعت حتشبسوت -باعتبارها ابنة ملك وزوجة آخر- أنها ذات دم ملكي نقي، وسرعان ما أعلنت نفسها ملكًا رجلًا. ونجحت حتشبسوت في قيادة دفة السفينة بكل حزم وثقة. ورغم أنها لم تكن ملكة محاربة مثل أسلافها؛ فإنها حافظت على إرثهم العسكري ونفوذهم الشاسع، فأعادت حركات التجارة التي تعطلت في أثناء فترات الاضطراب واحتلال الهكسوس خلال عصر الانتقال الثاني، وقامت بتسجيل واحدة من أنجح البعثات التجارية على أحد جدران معبدها الجنائزي بالدير البحري، والتي أطلقتها نحو بلاد بونت (تقع بين إثيوبيا والصومال حاليًّا) لاستيراد العاج، والراتنجات، وخشب الأبنوس، والتوابل، وغيرها من السلع القيمة، بل ولتضمن بتلك البعثة استمرار سيطرة مصر وقوتها خارج حدودها.

ورغم أنه كان صغير السن إبان عصر حتشبسوت؛ فإنه -بعد وفاتها- تولى عرش مصر واحد من أعظم ملوكها

وقادتها العسكريين، الملك (تحتمس الثالث)، ذلك الملك الرهيب الذي وصل بجيوشه إلى أقصى حدود عرفتها مصر القديمة؛ حيث نهر الفرات شمالًا إلى الجندل الرابع للنيل في الجنوب، ونجح في تأكيد الهيمنة المصرية في بلاد الشام شرقًا وفي العمق الليبي غربًا، وحرص على ترْك بصمته على إمبراطوريته المتوسعة، خاصةً مصر والنوبة. فتحت قيادته نفذت مصر 17 بعثة عسكرية كبرى على الأقل. إلا أنه سطَّر اسمه في سجلات التاريخ العسكري حين خاض معركة من أشرس معارك العالم القديم، هي معركة (مجدو)، التي تُدرَّس خطتها في الأكاديميات العسكرية حتى الآن. ففي العام الثالث والعشرين من حُكْمه، في أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد، واجه الملك تحتمس الثالث تحالفًا عسكريًّا من ملوك كنعان، بقيادة ملك قادش، بعد أن أشعلوا نار التمرد ضد الوجود المصري ببلاد الشام، فتحرك الملك المصري بنفسه وسط جيشه المكون من العربات الحربية والمشاة ليصل عدد الجيش إلى ما بين عشرة آلاف وعشرين ألف رجل، وسار نحو مدينة مجدو، التي تحتشد عندها قوات التمرد، تلك المدينة المحصنة والواقعة على طريق التجارة بين مصر وبلاد النهرين. وكان هناك طريقان أساسيان للوصول إلى تلك المدينة، أحدهما أطول وأكثر

رحابةً وأمانًا، والآخر مباشر نحو المدينة، لكنه ضيق وأكثر خطورة، ولا يمكن للقوات سوى السير في صف واحد، وقد يخاطر المصريون بفقد القوات شيئًا فشيئًا إذا ما سلكوه. وعلى الرغم من ميل قواد تحتمس الثالث إلى الطريق الآمن، فإنه أمر باتخاذ هذا الطريق الجبلي الوعر، معتمدًا على المعلومات
الواردة من كتائب الاستطلاع بعدما عرف أن التحالف لم يفكر في خوض تحتمس الحرب من هذا الطريق ولم يتركوا فيه أي قوات. وكانت تلك المفاجأة المحفوفة بالمخاطرة التي خاضها تحتمس الثالث قد كتبت له نصرًا مدويًا حين شنَّ هجومًا حاسمًا بقيادته في جُنح الليل، نجح خلاله في القضاء على ذلك التحالف، وتأكد الوجود المصري على أراضي كنعان.

وما إن شعر تحتمس الثالث بكبر سنه حتى أصعد ابنه أمنحتب الثاني على العرش في سن 18 عامًا تقريبًا، ربما كوصي مشترك معه على العرش، وحكم لمدة 26 عامًا على الأقل. وكان الملك أمنحتب الثاني الأطول من بين أسرته في الطول، والأضخم في البنية الجسدية، يتباهى ببراعته الرياضية، وغالبًا ما يمثل نفسه وهو يؤدي تدريبات تعكس القوة والمهارة؛ حيث كان يُذكَر أنه رياضي عظيم يتمتع بقدرة كبيرة في قيادة العجلات الحربية وأداء مهول في رياضة القوس والسهم. وعُرِف عنه شغفه الشديد بالخيول، حيث تُروَى لنا قصة حذَّره فيها حراسه حين كان أميرًا شابًّا من خطورة ركوبه لحيوانات كبيرة، لكن والده تحتمس الثالث، والذي كان سعيدًا بشجاعته، قدَّم له عدة خيول هديةً، وجعله مسئولًا عن الإسطبلات الملكية.

حافظ أمنحتب الثاني على حدود الإمبراطورية التي عززها والده ومن بعده ولده تحتمس الرابع، وقام الأخير بشن حملات في بلاد الشام والنوبة؛ بغرض تأمين الثروة والقوة لمصر وضمان حدود إمبراطورية مهيبة لا تغيب عنها شمس الشرق الأدنى.

عالم أمنحتب الثالث

طيبة 1353 ق. م

لنذهب في رحلة عبر الزمن إلى طيبة.. عاصمة الإمبراطورية المصرية، وحاضرة العالم القديم أجمع، فالنيل يشق المدينة العظيمة إلى قسمين تتراص المباني على جانبَيه، بينما تطل صروح معابد الكرنك شامخة بأعلامها الباسقة ترفرف عاليًا.

نجد الملك العظيم أمنحتب نب ماعت رع (1) واقفًا بشرفة قصره بمنطقة الملقطة الواقعة على مقربة من العاصمة مفتول العضلات قوي البنيان، يطل على حركة المراكب في النيل، ويصل

لمسامعه ضجيج حركة السكان. ففي كل ركن من أركان طيبة حركة تشييد ومعمار، وأسواق يجيئ فيها من كل حدب وصوب، تعرض مختلف المنتجات الآتية من أنحاء العالم، بينما انتعشت خزائن الدولة ليس من الضرائب والموارد الداخلية فحسب، بل من وابل الجزية والغنائم الواردة من الأقاليم التابعة لمصر. فكانت تلك الأقاليم تصب على مصر خيرات لا حصر لها من أحجار كريمة، وأخشاب، وذهب، وفضة، وأقمشة، وغيرها، بينما يمجد أمراء تلك الأقاليم مليكهم الجالس في طيبة يرسلون له عبارات الخضوع والمذلة، بل شاركهم في ذلك الأمر ملوك الممالك المتاخمة لحدود الإمبراطورية.

أما الفرق العسكرية فكانت تستعرض قوتها في الطرقات؛ من حيث الدروع اللامعة، والسيوف البتارة، والرجال ضخام البنية، تلك القوى التي سيطرت على بقاع الإمبراطورية، وحافظت على حدودها. في حين
رفرفت أعلام السفن المصرية، والتي قبضت على البحرين الأحمر والمتوسط، ومجرى النيل العظيم، فكانت أذرع الملك وأدواته للرخاء التجاري والسيطرة العسكرية التي لم تُقاوَم، حتى أصبحت الإمبراطورية المصرية في أوج عنفوانها وعلى قمة مجدها.

ولم تكن الخيرات القادمة على شكل منتجات فقط، ولكن جاء إلى مصر أفواج من الأجانب في صورة تجار يعرضون مختلف بضائعهم، ورسل سلام قادمين من مختلف الممالك يطلبون وُدَّ الملك الأكبر، وطلبة علم جاءوا ينهلون من علوم مصر القديمة، وموظفين يعملون تحت راية الإمبراطورية، وصُنَّاع مهرة أصحاب حِرَف قدِموا لينفذوا مشروعات معمارية فخمة، ويشتركوا في صناعة أعمال فنية ضخمة، وصفوف العبيد والجواري القادمين من الشمال والجنوب بمختلف ألوانهم وأجسادهم وطبائعهم، جميعهم محملين بأفكار مختلفة وألسنة متعددة، فلم تكن المصرية هي اللغة الوحيدة التي تصدح في جنبات المدينة، ولكن انفتحت حدودها الثقافية لتكون طيبة مدينة عالمية.

كل هذا قد صنع ثورة اجتماعية، وغيَّر من تركيبة وسلوك المصريين؛ فقد ساروا على نهج ملوكهم، وذاقت شهيتهم طعم الثراء، واتسع أفق تفكيرهم، وخرجوا من عزلتهم التي اشتُهِروا بها، وخففوا من تمسُّكهم بتقاليدهم الاجتماعية القديمة، وقللوا من مظاهر عاداتهم الدينية المتوارثة بعدما اتصلوا بشعوب أخرى، وبدأت عادات وتقاليد اجتماعية وطقوس ومعتقدات دينية جديدة تتسرب بين خبايا تفكيرهم وثنايا عقولهم وأروقة بيوتهم، وأصبح الترف
ليس في متناول كبار رجال الدولة وأثريائها فقط، بل انتشرت عبر مختلف الطبقات. وانتشرت مجالس الرقص والطرب والمجون في القصور والمنازل الفخمة تحييها فئة أسيرات الحروب الوافدة إلى مصر؛ حيث احترفن تلك المهنة ونشأت في طرقات طيبة مواخير الجعة والنبيذ تسكنها المغنيات والراقصات، ويرتادها العمال والفلاحون وأفراد الطبقات الدنيا من المجتمع.

لم يكن حال البلاد يرضي العائلات القديمة المحافظة في طيبة وبقية الأقاليم المصرية، فقد استشرى الأمر وفاحت رائحته حتى نجد بعض البرديات يحذر فيها الآباء أبناءهم والمعلمون تلاميذهم من ارتياد مثل تلك الأماكن التي يُمارَس فيها ما يتنافى مع التقاليد التي كان عليها المجتمع المصري. فبدأت تلك التقاليد العتيقة في التواري بشكل سريع أمام أفكار عصرية قادمة من الخارج مغايرة لما اعتنقه المصريون آلاف السنين. في حين قفزت طبقات أخرى من مواضعها، خاصةً طبقة الصناع والعمال وصغار الموظفين، وتغيرت أحوالها، واحتلت مراكز اجتماعية لم تكن لتدركها لولا هذا الانفتاح الكبير.

لم يقف الأمر عن هذا الحد فقط، بل انتشرت طبقة من غير المصريين أو الذين لم يكونوا ذوي دم مصري خالص من المهاجرين إلى مصر من تجار ودبلوماسيين أو الجواري القادمات مع الأميرات الآسيويات، فتزوجن من رجال القصر وكبار الموظفين وقادة الجيش؛ فظهر هذا الجيل المهجن، ووصلوا بالنفوذ والثراء إلى السيطرة على بعض حركات التجارة والتحكم في بيع بعض السلع، خاصةً الآتية معهم من الخارج، ووصل الأمر إلى أن أصبح لهم صوت
مسموع داخل القصر الملكي، بينما انزوى بعض أبناء كبار الموظفين القدماء ذوي الخبرة وأصحاب الولاء للتقاليد الملكية.

لم يكن أمنحتب وعالمه سوى صورة مصغرة من هذا العالم المزدحم، فقد كان ذلك الملك الشاب ميالًا للترف والثراء راغبًا في المتعة والبزخ، وطبع أركان بلاده وشعبه بطبعه، وأحضر كبار الفنانين والمعماريين من بقاع العالم؛ ليقيموا له العديد من القصور المهولة والمعابد الرهيبة والمزينة بمختلف الزخارف والمناظر الفنية البديعة، وانطلقت بوادر تيار فني جديد متأثر بالأفكار الواردة من الخارج يتمثل في إبراز الملامح الطبيعية الواقعية بعيدًا عن المثالية التي اعتادها الفن المصري القديم، خاصةً الفن الملكي، حتى أضحى عصره عصر رخاء وسلام، وأصبح المعمار الباذخ والثراء الفاحش هو عنوان زمنه.

عند الجانب الغربي للنيل العظيم، تجمع كبار المهندسين، وعلى رأسهم المهندس أمنحتب بن حابو، يشرفون على بناء معبد الملك الجنائزي لتقديسه كمعبود في أثناء حياته وبعد مماته، والذي كان في عصره أكبر مجمع جنائزي عرفته طيبة، فلم يسر قلب جلالته شيء مثل إقامة مبانٍ عظيمة لم يُبنَ مثلها منذ أن خُلِق العالم؛ حيث جلب العمال أجود كتل الحجر الجيري ذات الحجم الكبير عبر مراكب خشبية أبحرت في النيل، وزينت جميع أجزائه بالذهب، وحُلِّيت أرضيته بالفضة، بينما كُسِيت أبوابه بصفائح ذهبية وزُيِّنت أركانه بتماثيله المصنوعة من الجرانيت الآتي من الجنوب والحجر الرملي الصلب، بينما يتصدر مدخل المعبد تمثالان مهيبان للملك جالسًا يطل على ناظريه بمهابة بالغة يزرع في قلوبهم الرهبة. الفناء المفتوح للمعبد الهائل المساحة يضم 64 عمودًا بتيجان على شكل حِزَم البردي، موزعة في صفين على ثلاثة جوانب من الفناء، بينما زُيِّنت الأعتاب العلوية المستندة على قمة الأعمدة، بالخراطيش التي تحتوي على اسم الملك وألقابه، وهي المساحة المخصصة لعامة الشعب في أثناء زيارتهم للملك؛ كي يُقدِّموا له وللمعبود آمون الولاء والطاعة،

أما صالات المعبد الكبرى فيستند سقفها على صفوف من الأعمدة، يبلغ عددها 32 عمودًا بتيجان على شكل حِزَم البردي، وتُزيّن الجدار الشرقي للصالة مناظر تُمثِّل الملك مع حملة القرابين، وهو يسكب السوائل، ويُقدِّم الأضاحي من الحيوانات والطيور والأسماك لسيد العالم القديم آمون رع (2) .

ومع مرور القرون، ورغم سقوط أحجار المعبد أمام رياح الزمن وتحوُّله إلى ركام وبقايا؛ فإن تمثالَي الملك ما زالا صامدَين في وجه التاريخ، وهما المعروفان باسم تمثالَي (ممنون) (3) . ولعل أرضية المعبد ما زالت تبوح لنا بأسرار الملك أمنحتب الثالث وتُقدِّم لنا كنوزه، ففي عام 2010 م تم العثور على رأس من الجرانيت للملك أمنحتب الثالث بطول كبير يصل إلى نحو 250 سم بجانب 83 قطعة أثرية أخرى. وفي عام 2020 م، تم اكتشاف تمثال للملك أمنحتب الثالث بارتفاع 130 سم، وتمثال حجري آخر له يجلس بصحبة المعبود رع حور آختي.

حريم الإمبراطور

لم يكن حب الملك للبزخ قد توقف عند حد أو بلغ سقفًا،
لكن ثراءه وقوة سلطانه قد أطلقا العنان لشهوته نحو مختلف صنوف النساء، فقد امتلأت حجرات قصره بمئات الجواري من أنحاء الإمبراطورية، وسكنت أجنحة خاصة بالحريم أميرات قادمات من مختلف الأقاليم؛ حيث نرى أميرات سوريات وبابليات وآشوريات، بينما كان يرسل حكام المدن السورية الواقعة تحت النفوذ المصري عشرات الفتيات الجميلات؛ كهدايا من أمرائها مصحوبات بالجزية السنوية والعطايا المختلفة من الأحجار الكريمة، والمعادن النفيسة، والخيول، والأثاث، ومستحضرات التجميل، وغيرها؛ لاسترضائه وكسب عطفه، ومحاولة لمد أواصر المودة بين مصر وأقطار العالم القديم، ومقابل بعض الهدايا والعطايا الثمينة الواردة من مصر.

وكان في أغلب الأحيان يأمر الملك باستقدام العديد من تلك الفتيات الحسناوات، فها هو يرسل مع أحد رسله إلى أمير (جيزر) (4) المدعو (ميلكيلي) يطلب منه أن يرسل إلى مصر أربعين من العذارى يتخيرهن من حسان قومه وأجملهن قوامًا، وأن يكُنَّ صبيحات الوجوه، وجاء في هذا الخطاب من عبارات ما يدل على شدة شغف الملك بالجمال وولعه الرهيب بالنساء؛ فيقول لهذا الأمير: «وسأتخذ من هذه الهدية مقياسًا لحُسْن ذوقك وخبرتك». وطلب من أحد أمراء سوريا المسمى (شوباندو) عشرين عذراء، كما طلب من أمير أورشليم (عبدي خيبا) أن يرسل إليه إحدى وعشرين فتاةً من أبكار بلاده، لتدخلن ضمن حريم قصره، وأن يسلم هذه الهدية النفيسة إلى عامله الأمين (شوتا) حتى تصل إليه.

ونجد في أسلوب خطاب الملك العظيم لأمرائه وأتباعه ما

يدل على أنه لم يصبح يفكر سوى في إنعاش رغباته بعدما ذاق حلاوتهن، وأغرق نفسه في ملذات الترف بين جارياته وحفلات الرقص التي يقيمها في قصره كل يوم، ولم يصبح في نظر هؤلاء الأتباع والأمراء الملك العظيم المحارب، بل عاشق النساء، والذي يصطفي رجاله حوله على قدر ما يأتون إليه بصنوف النساء الحسناوات.

وسار أمنحتب الثالث على نهج والده تحتمس الرابع الذي تزوج من أميرة من مملكة ميتاني (5) ؛ حيث طلب من الملك (سوترانا) ملك ميتاني أن يزوجه إحدى بناته، فجاء بالأميرة (جلوخيبا) قادمة في موكب مهيب محملة بالهدايا والعطايا المختلفة بصحبة تماثيل للربة عشتار لمباركة الزيجة الملكية.

ولكن من المثير في الأمر، حين قام الملك كدشمان إنليل ملك بابل بإرسال خطاب للملك يبدي فيه تحفُّظه من إرسال ابنته لأمنحتب الثالث كي يتزوجها بعدما انقطعت أي أخبار من أخته التي سبق وأرسلها أبوه زوجةً للملك؛ فخشي ملك بابل أن يكون قد أصابها سوء أو ماتت دون أن يصلهم الخبر، كما ألح عليه أن يتبادل معه الزيجة؛ فيرسل له أميرة مصرية من البيت المالك. فرد عليه أمنحتب الثالث يطمئنه بأنها بخير وفي أفضل حال بجناحها داخل قصره، بينما رفض أن يزوجه أي أميرة مصرية؛ متحججًا بأنه: «لم يسبق في تاريخ مصر أن تزوجت أميرة مصرية من حاكم أجنبي من قبل»، لكنه أرسل له إحدى فتيات القصر كي يكف عن إلحاحه.

ورغم كل هذا السجل الحافل بالحريم مختلفات الألوان
والمذاق؛ فإن امرأة واحدة هي التي سيطرت على القصر ومجريات الأمور في الدولة، بل وعلى قلب الملك وعقله قبل كل شيء، هي الملكة (تي).

حقًّا لم تكن ذات دم ملكي يجري في عروقها، ولكن والداها كانا يَشغَلان وظائف مرموقة في كيان الدولة المصرية، فكان والدها (يويا) كاهن المعبود (مين) رب الخصوبة، وأمها (تويا) كانت المشرفة على الملابس في البلاط الملكي ووصيفة في قصر الملك تحتمس الرابع، وتدل تلك الصلات على أن هذا الزواج قد جاء عن طريق قصة حب نشأت منذ الصبا بين الأمير الوريث أمنحتب والصبية اليافعة متقدة الذكاء مليحة الطلَّة (تي).

وجاء الزواج مبكرًا في العام الثاني من تولي أمنحتب عرش مصر، ولما كان هذا الزواج خارجًا على التقاليد الملكية المتعارف عليها؛ حيث إن تكون الزوجة الرئيسة صاحبة دم ملكي وأميرة من أميرات البيت المالك، إلا أن حب أمنحتب الجارف لـ(تي) ونظرته الثورية للتقاليد الاجتماعية والبروتوكولات الملكية جعلته يُعلِن رفضه لتلك التقاليد غير مبالٍ بها، ورفع فتاة من عامة الشعب لتكون هي الزوجة الأولى والملكة الرئيسة للإمبراطورية، ومن رحمها يأتي ولي العهد المنتظر.

وقد خَلّد ذكرى هذا التتويج الأسطوري بعمل تذكارات أقام لها احتفالًا خاصًّا؛ حيث نقشه على جعارين تذكارية مصنوعة من أحجار كريمة كان يأمر بتوزيعها على المعابد وأفراد الشعب من حين لآخر. بل وأحدثت تلك العلاقة ثورة أخرى في عالم الفن؛ حيث ظهرت الملكة ولأول مرة في تاريخ المصريين القدماء في تماثيل بحجم ضخم
مجاورة للملك في جلسته. فها هو تمثال الملك أمنحتب الثالث والقابع عند البركة بالمتحف المصري بالتحرير جالسًا وبجواره الملكة تي بارتفاع يزيد على 7 أمتار يخلب نظر الرائي إليه، ويبث قدرًا من الهيبة تشاركه فيها الملكة بنفس الطول والحجم، هو أعظم مثال على تلك الثورة؛ حيث يُعَد أضخم تمثال أسري على الإطلاق. فتجلس الملكة تي بكامل زينتها الملكية في وقار وهدوء تضع يدها اليمنى خلف ظهر الملك أمنحتب لتعضده وتكون خير سند له، بينما تظهر أمام التمثال وعلى جانبَيه ثلاث من بناتهما (6) .

ولم يقف الأمر عند ذلك الحد، ولكن أمنحتب الثالث قد بنى قصرًا منيفًا لـ(تي) بالبر الغربي لطيبة بالقرب من معبده الجنائزي عبَّر من خلاله عن مدى حبه لها ورغبته في إرضائها، فجلب له خيرة مهندسي الإمبراطورية وأفضل صُنَّاعها جعلوا منه آية في المعمار. ولما كانت الملكة تي تحب الترفيه وأرادت أن تخرج في رحلة تنزُّه إلى بحيرة بالقرب من القصر، أمر الملك أمنحتب الثالث على الفور بحفر بحيرة، وتم الأمر في أقل من أسبوعين، وأصبحت الملكة تخرج في مركبها بصحبة زوجها وبعض الوصيفات للإبحار في تلك البحيرة، فينظران إلى انعكاس ضوء القمر على صفحة مياهها ويستمتعان بشدو الوصيفات وأغانيهن العذبة.

أما ذلك القصر المهيب بمدينة هابو، فهو يمثل بذرة ثورة معمارية وفكرية؛ حيث ضرب أمنحتب الثالث بتقاليد الفكر المصري عُرض الحائط مرة أخرى وأقام قصره بالبر الغربي للنيل، عكس ما كان متبعًا آنذاك من إقامة مبانٍ
جنائزية من معابد ومقابر على الجانب الغربي، بينما خصص البر الشرقي للمباني الدنيوية؛ كالقصور. ولعله أراد بذلك أن يكون بعيدًا عن ضوضاء المدينة وحركتها، على الضفة اليسرى؛ حيث الهدوء والسكينة. على أن الزمن لم يُبْقِ من آثار هذا القصر الفاخر إلا قِطَعًا صغيرة من الحجر المنقوش، تُمثِّل اثنتان منها انتصارات الملك على الآسيويين والنوبيين.

كنوز يويا وتويا

حتى عام 1922 م، ظل اكتشاف محتويات مقبرة يويا وتويا بوادي الملوك بالأقصر واحدًا من أهم الاكتشافات الأثرية التي تمت في تلك المنطقة. ففي السادس من فبراير عام 1905 م، وخلال الموسم الثاني للحفائر، نجح عالم الآثار البريطاني جيمس كويبل، تحت إشراف الأمريكي ثيودور دافيز، من العثور على مقبرة أبوَي الملكة تي. وداخل تلك المقبرة والتي تحمل رقم (KV 46) تم العثور على كم مهول من الكنوز التي ظلت في مكانها حتى طالتها يد الاكتشاف. فما إن فتح كويبل

باب المقبرة حتى وجد التوابيت الخشبية المذهبة، والخاصة بالزوجين تحتل المساحة الأكبر من المقبرة، وهي توابيت ضخمة ذات أغطية على شكل آدمي وصناديق الأواني الكانوبية التي كانت تحفظ أحشاء الجسد بعد تحنيطه بها لكل منهما، بالإضافة إلى عدة كراسي خشبية فخمة مطعمة بالعاج والأحجار الكريمة، وصناديق لحفظ المجوهرات، وأسِرَّة مذهبة وفضية، وعجلة حربية تخص يويا، وثلاثة كراسي تخص الأميرة سيت آمون ابنة الملك أمنحتب الثالث، على أن أروعها على الإطلاق القناعان الجنائزيان المذهبان لكل
من يويا وتويا، وجميعها محفوظ حاليًّا بالمتحف المصري بالتحرير. كل تلك الكنوز المهيبة تدل على مدى المكانة العليا التي بلغها كل من يويا وتويا في حياة ابنتهما الملكة، ومدى النفوذ الكبير الذي حظيا به.

وعلى الرغم من كل تلك الكنوز المكتشفة؛ فإن المقبرة قد تعرضت للسرقة أكثر من مرة خلال العصور القديمة، المرة الأولى بعد إغلاق المقبرة بوقت قصير، ومرتين أخريين خلال حفر المقبرتين المجاورتين (KV3) و(KV4)، ورغم قيام للصوص بسرقة بعض المنتجات الجنائزية، مثل: الزيوت، وبعض الكنوز، والكتان الموضوع على بُعد من المومياوات؛ فإن شرطة الجبانة قد نجحت في تنظيم محتويات المقبرة من جديد، وإعادة حمايتها من أي سرقات تالية.

ومن الأمور الشيقة والمرتبطة بيويا ومومياته، والتي لاقت جدلًا واسعًا، اعتقاد بعض الباحثين والمهتمين بالمصريات خطأً -ومنهم صحفي يُدعَى أحمد عثمان، والذي ذكر في كتابه (غريب في وادي الملوك) الذي أصدره سنة 1987 م، ومعه المهندس سيد كريم- أن النبي يوسف عليه السلام قد عاش في عصر الدولة الحديثة، وأن يويا هو نفسه النبي يوسف عليه السلام ، كما أن عزيز مصر الذي عاش يوسف في قصره هو الملك (أمنحتب الثاني)، وهو الذي حاولت زوجته إغواء يوسف عليه السلام ؛ ما تسبب في حبسه، قبل أن يقوم بتفسير الحلم للملك، ومن ثَم يُكافأ بالإشراف على خزائن مصر، وبعد وفاة الملك تولى ابنه (تحتمس الرابع) الحكم، الذي عيَّن يوسف عليه السلام وزيرًا له، إلا أن تحتمس الرابع تُوفِّي سريعًا وهو
لم يبلغ الثامنة والعشرين من عمره، ليتولى من بعده ابنه (أمنحتب الثالث)، وفي تلك الفترة أصبح يوسف -أو يويا- من أهم رجال الدولة؛ حيث تزوج الملك من ابنته (تي)، وعيَّنه وزيرًا ومستشارًا له، والمسئول الأول عن شئون الدولة بعد الفرعون، كما أُطلِق عليه لقب (أبي الفرعون)، وهو نفس اللقب الذي ورد في سفر التكوين بالتوراة؛ حيث أطلقه ملك مصر على النبي يوسف عليه السلام :
«فالآن ليس أنتم أرسلتموني إلى هنا، بل الله، وهو قد جعلني أبًا لفرعون، وسيدًا لكل بيته، ومتسلطًا على كل أرض مصر» (سفر التكوين 45: 8).

وادعى عثمان معتمدًا على الرواية التوراتية أن الملك قد منح يوسف خاتمًا بعدما نجح في تفسير حلمه، وعجلة حربية، وعقدًا من الذهب الخالص، وهو ما عُثِر عليه في مقبرة يويا، كما اعتمد في نظريته على التشابه اللفظي بين يوسف ويويا؛ نظرًا لأن كلًّا منهما ليسا اسمًا مصريًّا، وإنما من

أصل عبراني، بالإضافة إلى تحليله لمومياء يويا بالمتحف المصري بالقاهرة مثبتًا أنه ذو أصل آسيوي وليس مصريًّا، كما أنه مات عن عمر 110 أعوام، وهو نفس العمر الذي حددته التوراة لوفاة النبي يوسف عليه السلام .

ولكن تُعَد نظرية أحمد عثمان مجرد احتمالات تميل للخرافة أقرب منها للحقيقة دون إثباتات علمية أو أدلة أثرية حقيقية؛ حيث إن التوراة تقول صراحةً إن يوسف طالب أهله عند مماته بأن يحفظوا جثمانه وينقلوه معهم عندما يحين وقت خروجهم من مصر، وهو ما فعله النبي موسى عليه السلام بعدها بعدة قرون؛ أي أن جثمان يوسف عليه السلام -طبقًا للتوراة- لم يبقَ مدفونا بمصر،
بينما ظلت مومياء يويا في مصر آلاف السنين حتى عُثِر عليها بمقبرته رقم (KV 46) في وادي الملوك عام 1905، لتُنقَل مع محتويات مقبرته إلى المتحف المصري بالتحرير. كما أن لقب (والد الفرعون) لم يُطلَق على يويا وحده، بل أُطلِق على غيره من الشخصيات ذات الأهمية والمكانة العليا في التاريخ المصري القديم؛ مما يعني أنه لا يمكن الاستناد إليه كدليل على أن يويا هو ذاته يوسف النبي.

الصبي الفيلسوف

كان هذا الزواج السعيد قد أثمر عن خبر سار أبهج الإمبراطورية كلها كان ينتظره الملك بفارغ الصبر؛ فقد أنجبت الملكة المحبوبة تي ابنهما الأكبر تحتمس ليكون ولي العهد. وما إن اشتد عوده حتى أصعده أبوه ليتقلد منصب كبير الكهنة في مصر العليا والسفلى وكبير كهَّان المعبود بتاح بمنف. ولم يمضِ الوقت حتى أنجبت الملكة أخًا أصغر سُمِّي على اسم أبيه، ليكون أمنحتب الرابع، في حين أنجبت من الإناث سيت آمون وهي الكبرى، ومن بعدها إيزيس، وحنوت تانب، ونبت آح، وباكت آتون. وعلى عكس بقية إخوته، ورغم أنه نشأ في كنف أبيه مدلَّلًا محبوبًا؛ فإنه لم تظهر أي إشارات أو ذِكْر لأمنحتب على آثار أبيه، وهو ما جعل نشأته وتربيته غامضة مجهولة، فكل ما نعرفه عنه أنه كان ضعيف البنية رقيق الجسد ذا صحة مهزوزة؛ لذلك لم يكن معدًّا لمستقبل عسكري واعد مثل أبيه وأجداده العظام، ونشأ في بيئة نسائية ناعمة لا تشجع على الخشونة بعدما شبَّ بين وصيفات وجواري القصر؛ فانزوى أمنحتب بين حدائق القصر وينابيعه، ومالت نفسه نحو السلام، وصب كل تركيزه في التفكير والتأمل وإطلاق
روحه للتحليق في عالم ما فوق الطبيعة، وهو ما جعله يبحث عن قوى عليا تسيطر على تلك الطبيعة.

وبينما أبدى تحتمس من اهتمام بالكهانة التقليدية لبتاح وبقية الأرباب وتهيئة نفسه ليكون ملك مصر وراعي مصالحها وحامي حدودها، وجد أمنحتب الرابع في نفسه ميلًا كبيرًا نحو العقيدة الشمسية؛ حيث المعبود رع؛ مما دعا بعض العلماء في الاعتقاد بأنه وُلِد وترعرع في منف؛ حيث التأثر بعقيدة الشمس المرتكزة بهليوبوليس، وإن كانت تلك العقيدة فعليًّا لها انتشارها في كل ربوع مصر. كما أن خاله (عانن) قد حمل لقب كبير كهنة رب الشمس، ورغم أنه لم يكن له ذات التأثير في

الكرنك مثلما كان تأثيره في هليوبوليس؛ فإن هذا اللقب قد منح عانن مرتبة كبيرة ضمن كبار كهنة آمون في الكرنك، وهو ما ألقى بظلال تأثيره على أمنحتب الرابع.

ولكن يبدو أن الرياح قد جاءت سوداء نذيرة بشؤم، فقد اختطف الموت الأمير الأكبر تحتمس وهو في سن صغيرة في أثناء العقد الثالث من حكم والده، مفسحًا الطريق لأمنحتب؛ كي يحصل على منصبه وليًّا للعهد وكبيرًا للكهنة.

وكعادة حياة أمنحتب الرابع الغامضة، كانت الفترة المبكرة من حياته كغلام محدودة المصدر لدى العديد من العلماء والباحثين؛ حيث اعتقد بعض منهم أنه مع زيادة شعور الملك أمنتحب الثالث بالضعف والوهن، قرر أن يجعل من ابنه شريكًا له في الحكم. لم يكن هذا الأمر بدعة قد ابتدعها حيث سار أجداده على ذات المنوال منذ الدولة الوسطى في تصعيد أبنائهم ليكونوا شركاء على العرش الملكي مثلما فعل أمنمحات الأول مع ابنه سنوسرت الأول،
وكما فعل تحتمس ثالث مع ابنه أمنحتب الثاني، ولكن سرعة تدهوُر صحة أمنحتب الثالث جعلته يتخذ هذا القرار المهم، والذي استمر مشاركًا له في الحكم ومصاحبًا له على العرش (7) .

---

(1) لقب أمنحتب الثالث بن تحتمس الرابع، ويعني (صاحب عدالة رع).

(2) أحمد فخري، مصر الفرعونية، صـ 233.

(3) يصل ارتفاع كل تمثال إلى 18 مترًا، ويزن كل منهما 720 طنًّا، ويبعدان عن بعضهما حوالي 15 مترًا. سُمِّيا «ممنون» نسبةً لبطل حرب طروادة (ممنون ابن الربة إيبوس) الذي قُتِل على يد (أخيليس)، وبعد وفاته أصبحت أمه تنتحب عليه في كل فجر. وكان التمثال الشمالي يصدر صوت صفير؛ بسبب فراغات بين أحجاره، يشبه صوت النحيب؛ فربطه الرومان بممنون ونحيب أمه عليه.

(4) تل الجزر حاليًّا بالأراضي المحتلة.

(5) تكونت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد، شمال الهلال الخصيب بسوريا وبلاد النهرين.

(6) تم اكتشافه في معبد الملك الجنائزي بمدينة هابو على شكل شظايا، وتم تركيبه عام 1897 م على يد الفرنسي جورج دارسي، ثم نُقِل إلى المتحف المصري بالتحرير مع افتتاحه عام 1902 م.

(7) اختلف العلماء حول مدة الشراكة ما بين 9 أعوام أو 12 عامًا، ولكن اعتقد بعض آخر -مثل الأمريكي بيتر دورمان Dorman، والإنجليزي نيكولاس ريفز Reeves- بأنه لم يكن هناك أي شراكة بين الملكين، سوى مجرد معاونة لم تزِد على عامين. أما

كلٌّ من الكندي دونالد ردفورد Redford، والإنجليزي السير آلان جاردنرGardiner؛ فقد نفوا تمامًا وجود أي حُكْم مشترك بين أمنحتب الثالث وابنه.

بوادر ثورة تلوح في الأفق

استغاثة من العالم الآخر

بدأ العالم الخارجي يتشكل وجهه من جديد مع ظهور عدة قوى إقليمية متمثلة في مملكة الحيثيين (8) ودولة ميتاني، واللتين بدأتا في إظهار أطماعهما في التوسع على حساب المدن التابعة للإمبراطورية المصرية، فبدأت مملكة الحيثيين في إخضاع الجزء الشمالي من سوريا وسيطروا على مملكة (يمحاض) (9) الأمورية، وأخذت تستميل بعض أمراء المدن التي كانت موالية لمصر لصالحها، خاصةً الأموريين في بيروت وصور وصيدا وعكا وحول نهر العاصي، وتمدهم بالعتاد والسلاح؛ من أجل الإغارة على الأقاليم التابعة لمصر والاستيلاء عليها، وأخذ الأموريون يتأرجحون بين الولاء لمصر والولاء للحيثيين. وفي هذه الأثناء قام بعض الزعماء الأمورية بدور كبير في إضعاف السيطرة المصرية على سوريا الشمالية والوسطى، واستغلوا هذه الظروف لإقامة ممالك خاصة بهم في هذه المناطق.

أما الملك أمنحتب الثالث، فقد كان غارقًا حتى أذنيه في الترف بين جارياته وحفلات الرقص التي يقيمها في قصره كل يوم. أصبحت أصوات الغناء والطرب وضحكات الجواري الأجنبيات هي ما يتردد بين جنبات البلاط المصري بدلًا من صيحات الحروب التي كان يصدع بها قادة جيوش أحمس الأول وتحتمس الثالث وأمنحتب الثاني، وانتشرت روائح مختلف أنواع الخمر القادم من داخل وخارج مصر، بدلًا من روائح البخور المقدس الذي
كان يجلب رضا الأرباب ويزيح الأرواح الشريرة.

لم يفكر الملك في أن يزور أرجاء إمبراطوريته العظمى ولو لمرة واحدة، أو يطل شامخًا على عجلته الحربية المصفحة بالذهب بين جنوده البواسل، يحيي رعيته من شعوب العالم الخاضعة تحت إمرته ويسمع شكواهم أو يحقق مطالبهم، لكنه اكتفى بمراسلات بينه وبين أتباعه من حكام الأقاليم وملوك الشرق وأمراء المدن الشامية تطمئنه على أحوال البلاد. ولكن لم تكن سطور تلك الرسائل تصف حقيقة الوضع كاملة، بل كانت تخفي وراءها نارًا تحت الرماد، فقد بدت كلمات حكام تلك المدن تحمل إطراءً للملك وتبجيل عظمته إشباعًا لغروره وإمعانًا في خديعته، في حين كان الأمر على الأرض مغايرًا تمامًا.

كان أحد هؤلاء الحكام الأموريين، ويُدعَى (عبدي عشرتا) ذا أصل غامض قد أشرف على جزء كبير من حوض نهر العاصي، لكن طمعه قاده في أن يمد نفوذه؛ فاحتل عدة مدن مجاورة له. ولم يكتفِ بهذا الأمر، بل أخذ يهادن ملوك الحيثيين، ويدعي طاعته لهم، وساعدهم في فتح بعض المناطق في شمال سوريا، بينما كان يحاول اكتساب مناطق جديدة لحسابه. وما زاد من فجوره، أنه كان ينسخ نفس العبارات لملك مصر لينافقه ويضلله عما يخطط له، ويدعي ولاءه الأعمى له بكلمات معسولة تُرضِي مسامعه. ففي إحدى الرسائل التي بعثها عبدي عشرتا إلى أمنحتب الثالث كتب مرائيًا مولاه: «إلى الملك الشمس سيدي، هكذا يقول عبدي عشرتا عبدك وغبار قدميك.. عند قدمَي الملك أجثو سبع مرات.. انظر، إنني خادم الملك، وكلب بيته، وجميع الأمور أحرسها للملك سيدي».

وقد وصل ببعبدي عشرتا أنه تحالف مع قبائل بني إسرائيل سيئة السمعة، تلك العصابات البدوية التي اتحدت مع بعض القبائل الآرامية ونزحت إلى منطقة الشام؛ حيث أطلق عليهم المصريون اسم العابيرو (العبيرو) أو الخابيرو أو الإخلامو، واستشروا في تلك البلاد وهدَّدوا مدنها، واتخذهم الأمراء الأموريون أتباعًا في خدمتهم ليزيدوا من قوتهم، ومد سلطانهم في حروب بعضهم البعض، ثم تركوا لهم المدن الصغيرة ليتخذوها مقرًّا لهم ومسرحًا لنهبهم. وكانت الأقوام المحيطة بهم تطلق عليهم اسم (عبرين)؛ أي: العبرانيين، ومن ثَمَّ سُمِّيَت لغتهم العبرية، وكانوا يتحدثون بلجهة آرامية؛ تأثرًا بهم. وهذه التسمية ليست اسمًا لقوم من الناس بل نعتًا لهم، ومعناه: قوم عابرون لنهر الأردن؛ لذا فإن نسب العبرانيين لم يقتصر على بني إسرائيل وحدهم كما يُعتقَد خطأً، وإنما يُمثِّل بنو إسرائيل فرعًا صغيرًا من العبرانيين.

في تلك الأحيان كان (رب حدي) حاكم منطقة ميناء جبيل مواليًا حقيقيًّا للتاج المصري مخلصًا لأمنحتب الثالث، قد شعر بالخطر الحقيقي، خاصةً بعد أن تقدمت قوات عبدي عشرتا لمحاصرة جبيل ولم يعد هناك وجود أمني مصري حقيقي. حينها تمكن عبدي عشرتا من الاستيلاء على قطنة وحماة ثم دمشق، واحتل أريحا والتبرون وعددًا من المدن الساحلية، مثل: سيميرا (10) التي كانت مقر الحاكم المصري. وبقيت جبيل في مرمى الخطر الداهم طيلة ثلاث سنوات، خاصةً أن المؤن لم تكن تصل إليها من دلتا مصر إلا ببطء شديد. وازدادت شكوى رب حدي من هذه الحال؛ حتى صرح بأنه سيضطر آخر
الأمر إلى تسليم سكان بلاده وأولاده؛ حتى يمكنه أن يدفع ثمن ما يقتات به؛ فبعث لملك مصر يقول: «إن حقلي قد أصبح كالمرأة التي لا زوج لها؛ لأنه يعوزه الزرع». وفي نهاية الأمر هدَّد بأنه إذا لم يصله جواب أو يرسل جيشًا لنجدته في خلال شهرين؛ فإنه سيضطر لعقد مهادنة مع (عبدي عشرتا)، أو أنه يقتل نفسه وأهله، وبذلك يتخلص من الحياة وأعبائها (11) .

وعلى إثر ذلك أرسل أمنحتب الثالث قوة من الجيش تمكنت من استرجاع سيميرا، ولكنها لم تتمكن من وقف زحف الحيثيين باتجاه الجنوب. واتضح أن ذلك الخائن اللعين (عبدي عشرتا) كان يحرض سكان الولايات المصرية بالثورات على الحكم المصري. وكان لهذه التحريضات أثرها

الفعال في كثير من الإمارات؛ فقد قُتِل أمير (أمبي) وأمير (عرقا)؛ بسبب هذه الدسائس والفتن، ووصل الأمر إلى محاولة اغتيال لرب حدي نفسه، لكنه فلت منها، غير أنه أُصِيب بإصابات بالغة.

في تلك الفترة العصيبة كان لا بد أن يتولى أحد زمام الأمور ويمسك بدفة قيادة البلاد، كان هذا الشخص هو الملكة تي. فبعد وفاة ابنهما الأكبر تحتمس والذي كانت وزوجها يعداه لتولي العرش من بعده، ومع حداثة سن أمنحتب الرابع وضآلة خبرته السياسية، وما رأته من ضياع حال زوجها وتدهوُر صحته، اعتمدت الملكة على ذكائها الشديد وحنكتها السياسية التي اكتسبتها مع مرور السنين؛ فجندت لها موالين وأتباع أقوياء داخل وخارج القصر، وأصبح لها أعين في كل مكان بالبلاد. وتدريجيًّا أصبحت هي الحاكم الفعلي لمصر صاحبة الأمر والنهي واتخاذ
القرار، وبلغ الأمر بأن ذاع صيتها بين أمراء المدن الشامية الموالية لمصر؛ فقاموا بمراسلاتها بشكل مباشر بخطابات موجهة باسمها يطلبون منها الدعم لثقتهم في رجاحة عقلها، وإيمانهم بمدى قوتها وسلامة قرارها.

الأيام الأخيرة

لم يعد جسد الملك يتحمل الأمراض التي تعالت عليه؛ رغم أنه لم يتعدَّ الخمسين من عمره، بعدما ترك نفسه لملذات الشراب والنساء؛ حتى وهن جسده، ووصل به بأن ظهر مصورًا في مقبرة (خرو إف) (TT192) ساقي الزوجة الملكية العظيمة بجبانة العساسيف بطيبة بشكل مغاير تمامًا عما كانت عليه هيئة الملك المصري الذي كان يُمثَّل في أبهى صورة وأمثل جسد، فقد تجرأ الفن في إظهاره رجلًا ضعيفًا هرمًا امتلأ جسده وترهلت عضلاته وتصاعدت التجاعيد في وجهه، ويظهر للناظر إليه جليًّا بأنه رجل بدأت شمسه في المغيب، وهي المرة الأولى التي صور فيها الفن المصري القديم الملك بشكل واقعي بعيدًا عن المثالية المعهودة.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل أرسل رجال قصره وأطباؤه إلى (توشراتا) ملك ميتاني، والد زوجته يطلبون منه شفاعة الربة عشتار ربة الشفاء من مدينة نِينَوى لعلاجه من أوجاعه المستعصية، بعدما عجزوا عن مداواة ملكهم وهم المعروفون ببراعتهم الطبية. ولدينا رسالة موجهة من الملك توشراتا يبشر فيها صهره بإرسال تمثال الربة عشتار إلى طيبة ضمن الموكب المصاحب لابنته (تدوخيبا) القادمة للزواج من الملك المحطم؛ كي تبارك هذا الزواج ويحل عليهما البهجة والبركة مثلما أرسل تمثالها من
قبل خلال مراسم زواج الملك من الأميرة (جلوخيبا).

ورغم نفي بعض العلماء فكرة إرسال تمثال المعبودة عشتار بغرض علاج الملك المصري؛ حيث لم يذكر ذلك صراحةً في رسائل توشراتا؛ فإن ذلك لا ينفي وجود دور كبير لمعبودات أجنبية في الفكر الديني المصري، بل ووصولهم إلى داخل البلاط الملكي، ورغبة رجال البلاط في التقرب للربة الأجنبية إذا لزم الأمر.

ولكن شفاعة الربة لم تؤتِ بثمارها، ولم تتمكن من تخليص الملك من أمراضه؛ فأغمض الملك عينيه ولم يفتحهما مرة أخرى. فارق أمنحتب الثالث الحياة بعدما حكم مصر طيلة 38 عامًا على أقل تقدير بعدما وجدنا آخر أثر له يحمل اسمه عبارة عن بطاقة آنية مكتوب عليها اسمه وعامه الثامن والثلاثون من الملقطة. وما إن انتشر الخبر خارج القصر الملكي؛ حتى عم البلاد الحزن الشديد، بل حزن العالم كله على وفاة أكثر الرجال قوةً ونفوذًا، حتى تذكر لنا نصوص توشراتا بأنه بكى من شدة الحزن وانقطع عن الطعام والشراب حزنًا على أخيه (12) .

ومع تحليل مومياء الملك المشاركة بموكب المومياوات الملكية في 2021، والراقدة بمتحف الحضارة بالفسطاط، تأكد أن الملك كان يبلغ من العمر خمسين عامًا تقريبًا في وقت وفاته. ومن الواضح أنه في سنواته الأخيرة كان يعاني مشكلات خطيرة في الأسنان؛ حيث فقد العديد من أسنانه نتيجة خرَّاجات شديدة سببت له التهابات بالغة، بالإضافة إلى الإصابة بالسمنة والتهاب المفاصل، كما فقد شعره أيضًا، وقدَّرت الأشعة المقطعية طول المومياء
بحوالي 154 سم (13) .

***

مات أمنحتب الثالث تاركًا مصر وهي في أوج عظمتها ونفوذها وثرائها، وامتدت علاقاتها السياسية والاقتصادية إلى أقصى مدى لها في تاريخها القديم، وثرواتها -التي قضت عليه- تفيض من خزائنها كالنهر. ولكن على الجانب الآخر بات الوضع مربكًا على جميع الأصعدة؛ فقد فتحت وفاته أبواب بوادر انشقاق كبير داخل البلاد وخارجها؛ حيث زاد نفوذ كهنة آمون بشكل مريع، وانتشرت معابدهم في كل مكان، وأصبحت سطوتهم تجابه سطوة الملك، كما استشرت سلطة الأجانب وأصحاب الدم المختلط بكثرة داخل أروقة البلاط الملكي وفي أوساط التجارة والصناعة على حساب المصريين أصحاب الأرض والدم المصري الذين شعروا بالغربة داخل وطنهم.

أصبحت البلاد في حاجة ماسة لملك شاب يشعل داخله جذوة التوسع والحماس كما كان أجداده، ولكن مع صعود أمنحتب الرابع إلى عرش والده لم يكن الأمر مرضيًا، ورغم مشاركته في الحكم وتحمُّله قدرًا من الخبرة؛ فإنه كان شابًّا حالمًا مرهف الحس لا يقوى على مجابهة ما يحدث خارج البلاد أو مقاومة سلطان كهنة آمون المتنامي؛ فلم يستبشر بوجوده أحد، ولم يعد أحد في كل الأوساط والطبقات يعرف ما الذي ستأتي به رياح الأقدار، سوى أن الأمور تنذر بأن البلاد تسير من سيئ لأسوأ.

---

(8) تكونت شمال ووسط الأناضول، وضمت أجزاء من شمال سوريا وبلاد النهرين، وبلغت قوتها خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

(9) تقع شمال غرب سوريا، وكانت عاصمتها حلب، وازدهرت خلال القرن التاسع عشر قبل الميلاد.

(10) تل كزل في محافظة طرطوس بسوريا حاليًّا.

(11) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الخامس، مؤسسة هنداوي للنشر (نسخة إلكترونية).

(12) O’Connor, David (ed), Amenhotep III perspectives of his reign. p. 22.

(13) زاهي حواس، كتالوج المومياوات المصرية: المتحف القومي للحضارة المصرية، ترجمة شريف شعبان، صـ 88 - 89.

المدينة الذهبية المفقودة

في يوم الثامن من أبريل عام 2021 م، استيقظ العالم على خبر هز أرجاءه، وهو مفاجأة اكتشاف مدينة كاملة مفقودة تحت رمال الأقصر؛ فقد نجحت البعثة المصرية الخالصة برئاسة عالم الآثار زاهي حواس ومساعده عفيفي رحيم في العثور على أكبر مدينة في مصر القديمة؛ حيث تُعَد هذه المدينة بما كُشِف في داخلها أكبر مستوطنة إدارية وصناعية عُثِر عليها، ويعود تاريخها إلى عهد الملك أمنحتب الثالث، واستمر استخدامها من قِبَل الملك توت عنخ آمون؛ أي منذ 3000 عام.

وقد عرفنا اسم المدينة من خلال ما تم العثور عليه من سدادات طينية لأواني النبيذ، والتي تحمل نصوصًا هيروغليفية تحمل اسمها وهو (thn aten) (تحن آتون)؛ أي: إشراق آتون أو صعود آتون. وهذا الاسم كان معروفًا من قبل؛ حيث ذُكِر في ألقاب بعض الأمراء والموظفين الذين كانوا يعملون في المدينة، ولكن موقع المدينة نفسها لم يكن معروفًا حتى الكشف عنها.

وعلى غير ما كان مخططًا له، كانت أعمال التنقيب قد بدأت في سبتمبر 2020 م في هذه المنطقة؛ بحثًا عن معبد توت عنخ آمون الجنائزي، وكان الملك آي، خليفة توت عنخ آمون، هو مَن قام ببناء معبده بالجانب الجنوبي لمعبد رمسيس الثالث في مدينة هابو.

وفي غضون أسابيع من الحفر، بدأت تشكيلات من الطوب اللَّبِن في الظهور في جميع الاتجاهات. وما أثار الدهشة هو أن الموقع بات في حالة جيدة من الحفظ؛

حيث العثور على عدة منازل بجدران شبه مكتملة يصل ارتفاع بعض منها إلى نحو 3 أمتار، وغُرَف مليئة بأدوات الحياة اليومية، بينما بقيت الطبقات الأثرية على حالها منذ آلاف السنين، وتركها السكان القدماء كما لو كانت بُنِيت أمس. وتشير المراجع التاريخية إلى أن المدينة كانت تتألف من ثلاثة قصور ملكية للملك أمنحتب الثالث، والمركز الإداري والصناعي للإمبراطورية المقسم إلى ثلاث مناطق أو أحياء، بالإضافة إلى جبانة، كما قُسِّمت المدينة إلى عدة شوارع جانبية.

ماذا في داخل المدينة المفقودة؟

الحي الأول

في الجزء الجنوبي من المدينة، عثرت البعثة الأثرية المصرية على الحي الأول وهو المخبز، ومنطقة الطهي، وأماكن إعداد الطعام كاملة مع الأفران وأواني التخزين الفخارية تتراكم حولها طبقات كثيفة من الرماد؛ مما يدل على نشاط مكثف في فترة استخدام هذه الأفران؛ حيث إن المنطقة كانت تخدم عددًا كبيرًا من العمال والموظفين.

وما يثير الاهتمام بتلك المنطقة هو إحاطتها بجدران متعرجة زجزاجية، وهي من العناصر المعمارية النادرة في العمارة المصرية القديمة، وإن كانت قد استُخدِمت بشكل أساسي في نهاية الأسرة الثامنة عشرة؛ تأثرًا بعمارة الشرق الأدنى القديم، وهو أسلوب معماري يعطي ثباتًا أكثر للجدران، ويوفر أماكن دائرية استغلها المصري القديم في عمل أفران للتصنيع أو طهي الطعام داخل مساحات محدودة. هذا الجدار الزجزاجي يحيط بالحي الأول من
الجهة الشمالية الشرقية، ويوجد مدخل واحد فقط لهذا الحي يقع في الجهة الشرقية، وهو مدخل ضيق، على جانبه من ناحية الشمال حجرة مربعة قد تكون غرفة الحراسة للتحكم في الدخول والخروج من وإلى هذا الحي. يؤدي المدخل إلى ممر آخر يمتد من الجنوب إلى الشمال، وإذا اتجهنا شمالًا من هذا الممر نجد حجرات صغيرة مختلفة المساحات عُثِر بها على كميات كبيرة من الفخار والفيانس والتمائم وأدوات الحياة اليومية.

وإلى الشمال من الحي الأول يمتد الشارع الرئيس للمدينة الذي يفصل بين الأحياء بعضها البعض، ويمتد الشارع من الغرب إلى الشرق؛ لذا يُعتقَد أن مدخل المدينة الرئيس يقع في الجهة الغربية للمدينة، والشارع يحده من الجنوب السور الزجزاجي الذي يمثل الحد الجنوبي للحي الثاني، ويتفرع من الشارع شارع آخر جانبي يمتد من نهاية الحي الأول من الجهة الشرقية، ويتجه باتجاه الجنوب، ليؤدي إلى المدخل الرئيس للحي الأول. وتلاحظ أرضية الشارع أعلى من أرضية الحي الثاني، وأيضًا الحي الأول، وهي طريقة معروفة للمصري القديم لحماية المنازل والورش من العوامل الجوية والرياح وتوفير مناخ رطب داخل البيوت. ويمتد الشارع الرئيس باتجاه الشرق، وإن لم تنتهِ أعمال الحفائر في النهاية الشرقية له حتى الآن.

الحي الثاني

أما الحي الثاني، والذي كُشِف عنه جزئيًّا، فيُمثِّل الحي الإداري والسكني، وهو أكبر في المساحة من الحي الأول، ويحيط به الجدار الزجزاجي من الجوانب الجنوبية والشمالية والشرقية؛ حيث يضم وحدات أكبر ذات تنظيم
جيد. ويضم الجدار نقطة دخول واحدة فقط شبيهة بما في الحي الأول تؤدي إلى ممرات داخلية ومناطق سكنية.

الحي الثالث

خُصِّص الحي الثالث لمنطقة ورش العمل؛ حيث تضم بإحدى جهاته منطقة إنتاج الطوب اللَّبِن المستخدم لبناء المعابد والملحقات، ويحتوي الطوب على أختام تحمل خرطوش الملك أمنحتب الثالث (نب ماعت رع)، وكذلك اكتُشِف عدد كبير من قوالب الصب الخاصة بإنتاج التمائم والعناصر الزخرفية؛ ما يشكل دليلًا آخر على نشاط المدينة الواسع لإنتاج زخارف كل من المعابد والمقابر.

وقد عثرت البعثة في جميع أنحاء مناطق الحفائر على العديد من الأدوات المستخدمة في النشاط الصناعي، مثل: أعمال الغزل والنسيج، كما تم اكتشاف ركام المعادن والزجاج. ولكن المنطقة الرئيسة لمثل هذا النشاط لم يتم اكتشافها بعد.

ومن أغرب ما عُثِر عليه، دفنتان غير مألوفتين تضمان هياكل عظمية لبقرة أو ثور داخل إحدى الغرف، وما زال البحث جاريًا لتحديد طبيعة هذه الدفنات والغرض منها. كما تم العثور على دفنة غريبة لشخص ما بذراعيه ممدودتين إلى جانبه، وبقايا حبل ملفوف حول ركبتيه. ويُعَد موقع ووضْع هذا الهيكل العظمي غريبًا نوعًا ما، وما زلنا رهن الدراسات من أجل الكشف عن ماهيته وحل لغز وفاته.

أما من العناصر الشيقة التي عُثِر عليها بالمدينة، إناء يحتوي على جالونين من اللحم المجفف أو المسلوق،
ويحمل نقوشًا قيمة يمكن قراءتها: «السنة 37، لحوم مسلوقة لعيد (الحِب سِد (14)) الثالث للملك أمنحتب الثالث، من جزارة حظيرة المدعو (خع)، التي صنعها الجزار (إيوي)».

كما تم الكشف عن جبَّانة كبيرة لم يتم تحديد مداها بعد، واكتشفت البعثة في داخلها على مجموعة من المقابر المنحوتة في الصخور بأحجام مختلفة، والتي يمكن الوصول إليها من خلال سلالم منحوتة، وهي سمة مشتركة لبناء المقابر في وادي الملوك ووادي النبلاء.

هذا الاكتشاف العظيم لتلك المدينة المفقودة يُعَد من أهم الاكتشافات الأثرية؛ لأن هذه المدينة كانت محل بحث من علماء الآثار منذ سنوات طويلة دون العثور عليها. ومع اكتشافها، أصبحت تُمثِّل كنزًا من المعلومات المفقودة عن الحياة المدنية ببدايات فترة العمارنة بصفة خاصة ذات الصبغة الغامضة، وعن تفاصيل الحياة اليومية للمصري القديم بصفة عامة، فقد اشتُهِرت الحضارة المصرية بأنها حضارة جنائزية، وأن أغلب مكتشفاتها سواء كانت مقابر أو معابد تُمثِّل الحياة الجنائزية للمصري القديم، في حين أن مواقع الحياة اليومية كانت قليلة وأن معظم ما اكتُشِف عنها في حالة سيئة؛ لأن طبيعة مباني المدن السكنية كانت من الطوب اللَّبِن الذي يتحلل بسرعة نتيجة العوامل الجوية وارتفاع نسبة المياة الجوفية في الأراضي المصرية. ولكن لحسن الحظ أن تلك المدينة بحالة رائعة من الحفظ؛ نظرًا لعدم استخدامها بعد عصر الملك أمنحتب الثالث، ولأن سكان المدينة قاموا بغلق أبوابها وتركوا معظم مقتنياتهم داخل مساكنهم وورشهم بعد تغيُّر الأحوال السياسية والدينية؛ أملًا في العودة مرة أخرى يومًا ما إلى المدينة.

لذا؛ فإن اكتشاف المدينة يُقدِّم لنا فهمًا أعمق للحياة اليومية للمصريين القدماء؛ من حيث: أسلوب البناء، وديكورات المنازل، والأدوات التي استخدموها، وكيفية تنظيم العمل؛ حيث إنها المرة الأولى التي يتم فيها اكتشاف مدينة متكاملة بهذا الحجم الكبير، بخلاف اكتشاف مدينتَي دير المدينة شمال وادي الملوك، والتي اكتُشِفت في القرن التاسع عشر، وتحديدًا عام 1886 م، وهي المدينة التي سكنها العمال والفنانون الذين عملوا في مشروع حفر وتزيين مقابر الملوك بوادي الملوك خلال الدولة الحديثة، ومدينة العمال بناة الأهرام التي اكتشفها زاهي حواس عام 1990 م بمنطقة حيط الغراب الواقعة جنوب شرق هضبة الجيزة، والتي كانت مقر سكن العمال والصناع الذين شاركوا في بناء أهرام الجيزة إبان الأسرة الرابعة من الدولة القديمة.

---

(14) هو عيد ملكي للاحتفال بمرور عدد معين من سنوات الحكم، وغالبًا ما كانت ثلاثين عامًا، ولكن اختلف كل ملك في الاحتفال به دون التقيد بعدد أعوام ثابت.

أخناتون ملكًا

أخناتون: أمنحتب الذي كفر

سنوات مبكرة.. غير هادئة

رُفِعت الأعلام مرة أخرى، واستقبلت طيبة بالورود والمواكب طلَّة الملك الجديد، أمنحتب الرابع. وسار الكهنة في الشوارع يهللون باسم آمون ليحمي عرش الملك وحدود الإمبراطورية، بينما جثت الجماهير وهي تردد اسم مليكهم المحبوب؛ على أمل أن يكون في عهده الجديد ما يعوضهم عن الهلاك الذي عاشوه في عهد أبيه.

صعد أمنحتب الرابع على العرش وهو في عمر يتراوح ما بين العاشرة أو العشرين من عمره دون دليل مؤكد، وحافظ على التقاليد الملكية المصرية مثل سابقيه دون ملاحظة أي تغيير؛ حيث حصل على ألقابه المعتادة، مثل: لقبه الحوري (الثور القوي للريشتين)، ولقبه النبتي (عظيم الملكية في الكرنك)، وهو ما دل على مهادنته لبقية المعبودات الشهيرة، وعلى رأسها آمون. كما ظهر في العديد من المناظر في باكورة عهده وهو يُقدِّم أشهى القرابين لمختلف المعبودات ذات الصيت والنفوذ، مثل: أتوم، وأوزير، والربات نخبت وحتحور، بالإضافة إلى رب الشمس رع، بينما استمر كبير كهنة آمون يمارس نفوذه ويحافظ على مكانته، يسير في موكبه الفخم وخلفه العشرات من الكهنة الصغار يقيمون طقوسهم المقدسة داخل جدران أكبر معبدين في طيبة للمعبود آمون، وهما: الكرنك، وعلى بعد 1كم ونصف إلى الجنوب منه معبد الأقصر.

أما الأسلوب الفني والمعمار الملكي، فقد استمر كما هو من حيث إقامة المعابد بشكلها المعهود؛ فقد أمر بإكمال
أعمال والده بالكرنك المهيب، والتي لم يسعفه العمر لإتمامها، وقام بزخرفة جدران الصرح العاشر جنوبي الكرنك بمناظره وهو يتعبد للمعبود رع حور آختي على شكله المعتاد حين ظهر على هيئة رجل برأس صقر، كما كان الملك يظهر على بعض الأحجار وهو واقف بيدين متقاطعتين على صدره، وهو الوضع المعروف بالوضع الأوزيري؛ أي تقليد للمعبود أوزير رب البعث وراعي العالم الآخر. أما كبار رجال الدولة، فاستمروا في نقر مقابرهم في غرب طيبة متبعين ذات الأساليب الفنية التقليدية؛ من حيث: المثالية في تنفيذ المناظر، والحفاظ على ثبات الموضوعات المسجلة على جدران مقابرهم.

في تلك الأحيان، وخلال العام الخامس من حكمه حيث استقرار الأمور نسبيًّا، بدأ أمنحتب الرابع في التفكير في ميوله القديمة التي شبَّ عليها؛ حيث تقديس الشمس، واختار أحد مظاهرها، وهو المعبود (آتون)؛ ذلك المعبود القديم، وبدأ رويدًا رويدًا يعيد بثَّ وجوده بين مختلف المعبودات؛ فأقام له مجمع معابد بالقرب من حرم الكرنك، وأطلق على الأكبر منها باللغة المصرية القديمة (جم با آتون)؛ أي: (مقاطعة آتون الساطع)، وظهر على صروح ذاك المعبد على شكل رجل برأس صقر مثله مثل المعبود الشمسي رع حور آختي، ثم ظهر بالشكل المجرد الذي استمر بعد ذلك، وهو قرص الشمس ذات الأشعة المنتشرة، والتي تنتهي بأيادٍ بشرية.

ورغم تهدُّم جنبات هذا المعبد؛ فإن أحجاره ما زالت تحمل السمات الفنية التي ظهر بها العهد الجديد، وهي الأحجار المعروفة تاريخيًّا باسم أحجار التلاتات، وتكمن
أهميتها في مناظرها المتعددة وحجمها القياسي ووزنها الصغير، والذي جعل البناء بها أكثر كفاءة.

ولم يهتم كهنة آمون بما يضمره الملك الجديد من تغييرات بسيطة لا تمس مكانتهم ولا تؤثر على العامة؛ فهم كهنة المعبود الأكبر آمون رع الراسخ في وجدان الناس وقلوبهم منذ آلاف السنين، كما أنه لا يُوجَد تحرُّك عسكري يتم أو نصر يتحقق إلا بمساعدته وتأييده لفيالق جيش الإمبراطورية.

ومع مرور الوقت، أخذ الملك يزيد من ثروة معبد آتون ومنحه العطايا والهبات والعبيد، بينما أهمل معبد آمون، وبدأ في تجفيف موارده؛ لتقل خطورة الكهنة وتتهاوى سطوتهم. وبدت خطورته في انفراده وعدم الرغبة في اقتران اسم آتون باسم المعبود التقليدي آمون مثلما كان يحدث من قبل، ووصل به الأمر بأن أطلق على طيبة معقل آمون اسم (ضياء آتون)، وسمى منطقة المعبد باسم (مدينة ضياء آتون).

كل ما جرى قد أشعر كهنة آمون بتصاعُد الانقلاب، خاصةً مع تزايُد أعداد من الرجال حول الملك ممن يؤمنون باتجاهه الديني؛ رغم أنه لم يعلن التغيير بشكل رسمي، وتحسسوا الخطر الذي أخذ يهدد نفوذهم، فلم يعد الأمر مجرد نزوة لشاب حالم أو مجرد فلسفة عابرة، لكنه أضحى أمرًا واقعًا يتم تنفيذه على الأرض، فبيتوا الرغبة في خلق المصاعب أمامه واعتبروه عدوًّا مباشرًا لهم ولمعبودهم؛ رغم أنهم لم يُقدِموا على إعلان ذلك حينها.

أصبحت العلاقة بين أمنحتب الرابع وكهنة آمون علاقة
تناطُح واضحة للعيان، وصار الأمر حتميًّا لدى الملك بأن يعلن عن نوازعه الدينية الجديدة على الملأ دون خوف ويُظهِر للعالم كله ارتباطه الشديد بمعبوده الجديد/ القديم آتون، حينها أقدم على فعلة لم يُقدِم عليها أي أحد على مدار تاريخ مصر القديمة: مع قدوم العام الخامس من حكمه أرسل إليه (إيبي) كبير السقاة بمنف يخبره بأن ممتلكات الملك في منف مزدهرة وفي أفضل حال، وهي آخر وثيقة لدينا تحمل اسم أمنحتب الرابع، وبعدها أعلن الملك رسميًّا تغيير اسمه من أمنحتب؛ أي: آمون راضٍ؛ ليتبرأ من لفظ آمون في اسمه، وينتسب إلى معبوده المفضل فيكون أخناتون؛ أي: المفيد لآتون، ولم يكتفِ بهذا، بل أطلق على نفسه لقبه الحوري ليكون (مري آتون)؛ أي: محبوب آتون، واسمه النبتي (المقاطعة العظيمة في آخت آتون)، ولقب حورس الذهبي (تمجد اسم آتون) (15).

كان هذا بمثابة إعلان حرب مباشرة على كهنة آمون، والبدء في انحسار نفوذهم والإعلاء من شأن المعبود الجديد؛ ليكون هو معبود الدولة والملك شخصيًّا، وانطلقت الثورة رسميًّا على كل ما هو قديم وتقليدي، وجرى إبطال طقوس بقية المعبودات بصفة رسمية في جميع معابد مصر، وانصب

الاضطهاد الأكبر على آمون وأتباعه من كهنة ومريدين، فأينما يظهر اسم آمون على الأحجار والسجلات وتماثيل الأجداد تنطلق جماعات العمال بأمر الملك لتشويهها ومحوها وإزالتها، فنرى تسلُّق العمال على مسلتَي حتشبسوت بالكرنك، وأزالوا اسم آمون حتى أعلى نقطة فيها، بل وصل الأمر إلى أنه تم كشط لفظة آمون من اسم أبيه أمنحتب الثالث. وبات آمون وغيره من المعبودات في
طيِّ الظل والاضطهاد أمام عنفوان المعبود الجديد الأوحد آتون، ووجد الناس أنفسهم داخل عصر جديد.

****

كانت الملكة العجوز تي تنظر بعين الرضا لما كان يفعله ابنها، وأرادت أن تقوم بدورها في دعمه كما ينبغي؛ رغم كل تلك الظروف الحالكة. فبنفوذها جلبت لابنها بطانة قوية وجمعت حوله العديد من النبلاء وكبار رجال الدولة؛ ليكونوا بمثابة حزب قوي يناصر الملك في قراراته ضد تيار آمون ورجاله. وأغدق الملك بالمناصب الرئيسة في البلاط ومراكز قوى في الدولة على الذين اعتنقوا عقيدة آتون؛ فأخذوا يسبحون بمديحه ويتشدقون بقدراته وأصبحوا حائط صد منيع ضد نفوذ رجال آمون، وأداة تأثير كبيرة على مختلف أفراد الشعب وطوائفه، وأعمدة دولته الجديدة التي أسسها بفكر مختلف ورحلوا معه فيما بعد إلى بقعته الجديدة.

ومن أشهر هؤلاء الرجال (نخت با آتون) الذي نال منصب الوزير الأول وحامل الختم الملكي وعدة ألقاب مهمة أخرى، رغم ذلك؛ فإننا نجد أن مقبرته في تل العمارنة بسيطة، وكل ما أُنجِز من عمله فيها هو مدخلها وواجهتها، أما في داخلها فلم يكتمل سوى جزء صغير من رقعتها والأجزاء العلوية من ثلاثة أعمدة قد نُحتِت في الصخر الذي حُفِرت فيه المقبرة. ويبدو أنه أراد أن يضرب المثل لغيره باتخاذ مقبرة بسيطة لنفسه؛ كي يظهر أمام الناس بمدى تواضُعه وزهده؛ رغم منصبه الرفيع.

وهناك (حويا) الذي عمل موظفًا لدى بلاط الملكة تي
وحمل عدة ألقاب مثل المشرف على الحريم الملكي والمشرف على الخزانة، وقدَّم قدرًا كبيرًا من الإخلاص والثقة جعلت الملكة توصي به ليدخل في خدمة ابنها وفي بلاطه.

ونعرف (بنثو) الطبيب الأول في القصر، والذي عمل أيضًا كاتب الملك والخادم الأول في معبد آتون وكبير سمراء الملك، وهي ألقاب تدل على أنه أحد أكبر وجهاء عصره ومن أهم رجال أخناتون، خاصةً أنه قد عُرِف عنه مهارته الشديدة في الطب.

أما (باك) كبير نحاتي القصر ومدير محاجر البحر الأحمر، ذلك الرجل الذي عمل في عهد أمنحتب الثالث وورث تلك المكانة والموهبة من أبيه (مين). ومن بين نقوشه التي تركها لنا نقشًا على لوحة في الصخر بالقرب من أسوان مع والده، والتي تكمن أهميتها -رغم محو اسمه عمدًا- في أننا

نعرف منها أن أخناتون كان هو المعلم الأول لهؤلاء المهندسين والنحاتين، وذلك لتنفيذ فلسفته من خلال مجال الفن.

على أن أشهر رجال عصره هو الكاهن (مري رع)، وذلك لحصوله على لقب كبير كهنة آتون؛ مما منحه مكانة دينية عظمى خلف الرسول الأول أخناتون نفسه، بالإضافة إلى إنعام الملك عليه بعدة ألقاب أخرى، مثل: حامل المروحة على يمين الملك، وحامل خاتم ملك الوجه البحري.

وكما نعرف الكاهن (با نحسي) الذي شغل المرتبة الثانية بعد مري رع في معبد آتون، ويدل اسمه على أنه كان من أصل نوبي أو سوداني. وكان مثله مثل مري رع ذا أصل بسيط ونشأ في أسرة متواضعة، ووصل إلى مكانته العالية بعطف الملك عليه. وما جعل الملك يقربه منه ويمنحه تلك المكانة هو أنه لم يكن لديه أي تاريخ في السلك الديني يتعلق بآمون.

أما الكاهن الشهير (آي)، فقد حصل هو الآخر على منصب كبير كهنة آتون، وحامل المروحة على يمين الملك، والمشرف على الإسطبلات الملكية، وهو منصب مهم في السلك العسكري بجوار مناصبه الدينية، بالإضافة إلى لقب (أبو المعبود)، وهو لقب يمكن تفسيره بأنه حمو الملك أخناتون وصهره وابن يويا وتويا؛ أي: أخ تي. ولم يكن يعرف آي أنه بجوار كل تلك المناصب يخبئ له القدر أن يكون ملكًا على مصر فيما بعد.

وهناك (مري رع الثاني)، وكان من كبار رجال بلاط أخناتون؛ فقد حمل عدة ألقاب مهمة، مثل: كاتب الملك، والمشرف على جناح الحريم الملكي، والمشرف على الخزانة.

ومن بين تلك الزمرة من الرجال، وصل إلى أعلى المناصب رجل مجهول الأصل يُدعَى (توتو)، حصل على ألقاب مستشار الشئون الخارجية، ورئيس أعمال الملك، وخازن الذهب والفضة، والمشرف على الوفود الأجنبية، وربما قد حصل على المنصب الأخير؛ بسبب إجادته للغات أخرى، ولأصوله الشامية، والتي أهَّلته فيما بعد لتكوين شبكة علاقات مشبوهة تشعبت داخل مصر وخارجها.

---

(15) حمل ملوك مصر خمسة ألقاب ملكية، وهي: الاسم الحوري
نسبةً للمعبود حورس، والاسم النبتي، واسم حورس الذهبي، واسم التتويج الذي كان يُوضَع داخل الخرطوش، بالإضافة إلى الاسم الشخصي الذي كان يُولَد به الملك.

نحو العاصمة الجديدة

«إنه مكان لا يملكه أي معبود أو أمير...»

في وصف اختيار موقع عاصمة أخناتون

وصل الأمر بين الملك أخناتون وبين آمون وعالمه إلى محطة النهاية، وأصبح وجوده داخل طيبة في ظل ثورته الفكرية أمرًا مستحيلًا داخل بيئة ملغمة بالغيوم والرفض الكامل لتلك الثورة؛ فأصبحت الصدور ملأى بالغضب الشديد مصحوبة بالقلق البالغ، ينظر العامة لتحرُّكات الملك ونفوذ رجاله وطقوس قرابينه لمعبوده الجديد -والتي كانت تتم بمبالغة كبيرة وبزخ جارف- بعين شذرة وحزن على معبودهم القديم الذي توارت شمسه.

أما الملك فأصبح مهددًا داخل قصره في طيبة تطاله الأعين الحانقة، وكأنها أسهم تدخل في صدره، ويسمع همهمات الألسن الناطقة باللعنات، وكال كهنة آمون له مختلف المؤامرات، ووصل الأمر برغبتهم في إزاحته من العرش وتدبير المكائد على حياته نفسها، وكاد المتآمرون أن ينجحوا في الخلاص منه؛ لولا يقظة حراسه الشخصيين في كشف تلك المؤامرة.

البقعة البكر

قرر الملك وزوجته نفرتيتي أن يتركا العاصمة القديمة، ويتجها إلى بقعة جديدة تكون هي معقل الثورة ومقر عبادة آتون، بقعة بكر لم تطأها قدم من قبل ولم يُعبَد فيها معبود آخر. ولم تكن تلك المدينة هي المقر الديني ومنطلق العقيدة الجديدة فحسب، بل إنها ستكون عاصمة الدولة وحاضرة العهد الجديد.

ولم يكن هذا القرار سهلًا؛ حيث ترك طيبة عاصمة الإمبراطورية ومركز العالم القديم، المقر الإداري والديني العريق ومحط التجارة والاقتصاد الدولي وموطن كبار رجال الدولة وكبار العائلات المصرية، لكنه كان قرارًا فريدًا من نوعه، لا يجرؤ عليه سوى شاب جريء ثوري الفكر تصاحبه زوجة شجاعة وافقت زوجها على هذا القرار. استحضر أخناتون تلك البقعة التي زارها في إحدى المرات خلال العام الرابع من حكمه عندما كان بصحبة نفرتيتي وهما في زورقه، والتي تبعد عن طيبة حوالي 450 كم؛ حيث تطل من وراء هلال خصيب أرض مقفرة رملية تكتنف البراري وتسكنها الحيوانات المفترسة مغلقة من الناحيتين بالتلال التي تصل حتى شاطئ النهر، لتكون أشبه بعالم صغير مستقل لم يعرفه إنسان من قبل. ووقع الاختيار على تلك المنطقة؛ كي يبدأ فيها أخناتون دعوته حرًّا طليقًا دون قيود أو مضايقات، ووجدت نفرتيتي فيها المكان المثالي هربًا من أبهاء طيبة الكئيبة والنظرات المؤنبة؛ حيث يحكم آتون وحده دون أي معبود آخر معه. أشار أخناتون إلى تلك البقعة وأقرها عاصمة عصره الجديد، ووهبها لمعبوده؛ فسماها (آخت آتون)؛ أي: أفق آتون (16) .

ومع قدوم العام الخامس، انطلق أخناتون إلى مكان العاصمة الجديدة، ولم يكن معه زوجته فقط، بل صحبه كبار رجال دولته المخلصين؛ ليحددوا أسس المدينة ويقيموا مرافقها، ولنا أن نتخيل الملك حينما استدعى كبير المهندسين نخت وكبير النحاتين باك؛ كي يشرفا على
عمليات الإنشاء، ووصف لهم مخيلته في إقامة المدينة، وأمرهم بإعداد التصميمات وتمهيد الأرض لإقامة المباني والطرق، وإحضار أمهر الصناع وأعتى الفنانين ليزخرفوا الأعمدة والجدران بمناظر الفن الجديد؛ فكان عليهم أن يرسموا الطبيعة كما هي في الحقيقة: نضرة واقعية غير محدودة وغير مجردة؛ فانطلقوا في رسم ونقش الزهور والحيوانات والطيور ممتلئة بالحركة والحيوية، فهي من صُنْع يد آتون.

اتجه المهندسون وعمالهم نحو الشمال؛ حيث المنطقة المختارة لبداية العمل في رحاب الصحراء المجاورة للشاطئ الشرقي للنيل، وتشكلت آخت آتون من خلال ثلاث طرق تخترقها من الشمال للجنوب بطول 10 كم، وتتصل فيما بينها بطرق من الشرق للغرب على مساحة 5كم. أما مركز المدينة فكان يضم مجمع المعابد الرئيس لآتون؛ فقد أراد أخناتون إقامة ثلاثة معابد أكبرها يشرف عليه الكاهن الأكبر؛ ليتعبد فيه الملك وزوجته كل يوم، ومعبد ثانٍ للملكة تي، وثالث لأخت الملك (باكت آتون).

وكان تصميم المعابد -حسب العقيدة الجديدة- يختلف كليًّا عما كانت عليه المعابد المصرية القديمة، فكانت المعابد التقليدية بمثابة عالم مصغر مغلق يبدأ بصرح وخلفه أفنية واسعة محددة بأعمدة تنتهي بقدس الأقداس، تلك الحجرة المظلمة التي يقبع فيها تمثال المعبود على مركبه المقدس، بينما ترتفع أرضية المعبد وينخفض سقفه حتى أضيق نقطة بقدس الأقداس.

أما معابد آتون فكانت بلا سقوف أو حدود، أبهاؤها مكشوفة للسماء مباشرةً؛ حتى تتمكن أشعة آتون من
الدخول وتضيء كل شبر بغير عائق. وجاءت ثورة المعمار في عدم وجود قدس أقداس داخلي يسكنه الكهنة لخدمة تمثال المعبود كما كان في السابق، فلا ظلام ولا غموض ولا دخان بخور يعبئ المكان ولا حواجز تحجز الناس عن معبودهم المطلق. وتأتي فلسفة تصميم المعابد في أن آتون ليس له تمثال وتجسيد، فهو يشرق على العالم كله على السواء دون تفرقة. ورغم تهدُّم أركان تلك المعابد؛ فإننا من بقاياها يمكن أن نستشرف تخطيطها، فجاء المعبد الكبير على شكل مساحة طولية تتكون من سلسلة متعاقبة من الأفنية المفتوحة تضم موائد قرابين.

وأخيرًا، وفي العام السادس، اتجه الملك بصحبة زوجته المحبوبة نفرتيتي، والملكة الأم تي، وأخته الكاهنة باكت آتون، وعدد من النبلاء وكبار رجال الدولة والبلاط من المرفأ الكبير بطيبة، ولكن تلك المرة غادر الأسطول الملكي طيبة دون رجعة متجهًا نحو العاصمة؛ حيث وقف الملك وأعلن

أمام الجميع: «إن جلالتي لن يغادر حدود مدينة آخت آتون أبدًا...». وما إن سمع الجمع تلك الكلمات حتى أصابتهم الصدمة الكبرى؛ فالملك بعد الانتهاء من مدينته سوف يهجر مدينة آمون عاصمة الأجداد، ويترك شعبها دون أن يلتفت لهم أبدًا ويمكث في آخت آتون حتى الممات.

وإمعانًا في الانغلاق، أمر أخناتون بمحاوطة مدينته الجديدة بمجموعة من اللوحات الحجرية نُحِتت على واجهات التلال الصخرية العالية التي تتشكل في شبه دائرة تحيط بالموقع لتكون بمثابة حدود للمدينة، أقام منها (3) على الضفة الغربية، و(11) على الضفة الشرقية. تلك
اللوحات قد نُقشِت بعدة مناظر بالحجم الضخم؛ لتناسب ارتفاع اللوحة المهول؛ حيث ضمت مناظر للعائلة المالكة وهي تتعبد لآتون في وضع ذي مهابة وتبجيل مصحوبة بنصوص هيروغليفية تنص على قرارات الملك بتقديم القرابين للمعبود آتون. وقد أراد أخناتون أن تكون تلك اللوحات بمثابة لافتات إعلان عن مدينته يراها القاصي والداني تبشر الداخل وتنذر العاصي بأن تلك المدينة هي المدينة المقدسة للمعبود الأوحد، مملوكة لآتون الأب بجبالها وصحاريها ومياهها ومَن عليها من ناس وحيوانات وجميع مخلوقات سواء حالية أو سيصنعها آتون في المستقبل. كما أقر على تلك اللوحات أنه لن يُعبَد في تلك البقعة أي معبود سوى آتون، ولن تُجرَى أي صلوات أو طقوس لأي معبود آخر. وبالرغم من تلك المساحة الشاسعة التي حاوطتها تلك اللوحات؛ فإن المدينة الفعلية كانت تقع فقط على الضفة الشرقية، والتي معها ضمت جبَّانات ومقابر، في حين أن منطقة الغرب لم يعد لها دور مهم في عالم العمارنة.

---

(16) والتي سُمِّيت في عصرنا الحالي تل العمارنة، تلك التسمية التي ظهرت في القرن التاسع عشر في كتابات الرحالة الأجانب؛ نسبةً لقرية قبيلة بني عمران.

جنة العمارنة

«آخت آتون العظيمة في الجمال تبدو مثل ومضة في السماء...».

وصف أحد النبلاء لمدينة آخت آتون

ما إن وصل الملك وحاشيته إلى أرضه المقدسة حتى انطلق الموكب المهيب إلى الحي الملكي بعربات حربية تقليدية نحو الجانب الشمالي للقصر الكبير عبر طريق صاعد يمر فوق الشارع

الرئيس للمدينة. فمن فوق هذا الطريق كان يمكن للملك والملكة أن يريا كل جوانب المدينة على ارتفاع كبير، وكثيرًا ما كانا يمران فوق هذا الطريق سواء مترجلان أو راكبان عربتهما الملكية، وسواء كانا بمفردهما أو بصحبة بناتهما.

وكان أفراد الشعب الآتوني الذين يقطعون الشارع الرئيس للمدينة يمكن لهم أن يروا بسهولة أفراد الأسرة المالكة في أثناء عبورهم الطريق الصاعد في أوضاع طبيعية، وهو أمر لم يعتَد عليه أهل طيبة أو منف، والذين لم يروا ملوكهم سوى في أثناء الاحتفالات الرسمية أو بعدما تحولوا إلى معبودات بعد وفاتهم. وكان من الواضح أن النبلاء وكبار رجال الدولة قد وصلوا إلى آخت آتون قبل وصول الأسرة المالكة؛ حيث شُيِّدت منازلهم بجانب القصور الملكية في بقاع ممتازة وضعوا أيديهم عليها بمجرد أن رأوها.

كانت نفرتيتي على قدر من الشجاعة في الانتقال إلى (المجهول)، خاصةً ومعها ثلاث فتيات صغيرات، بينما كانت هي حاملًا في الرابعة؛ لمجرد أنها تريد معايشة
تجربة فريدة آمنت بها، ورأت أنها المدينة المثالية التي فيها ستشب بناتها في جو من البهجة والهدوء. ويبدو أن انفعالاتها الجياشة قد هدأت بعض الشيء، خاصةً عندما وجدت حركة المعمار في المدينة تسير على خطى واسعة وسريعة كما دار في مخيلتها.

على مقربة من المعبد الكبير، أقام الملك ثلاثة قصور، أكبرها هو محل إقامته ومركز الحكم، وكان عبارة عن مبنى طويل شاسع إلى الغرب من الشارع الرئيس، ضم الجناح الشمالي من القصر أفنية مفتوحة ومخازن ومساكن خُصِّصت للموظفين العاملين به، في حين شمل الجناح الجنوبي حجرات الحريم الملكي من جواري وأميرات، كما شمل فناءً مفتوحًا كبيرًا كان محاطًا بتماثيل الملك والملكة.

أما القصر الثاني فهو الشمالي من القصر الكبير، وهو يتكون من فنائين مفتوحين كبيرين ذوي صالات أعمدة تؤدي إلى قاعة العرش، بالإضافة إلى مجموعة مخازن.

وإلى الجنوب نجد القصر الثالث وهو يطل على النيل، ويضم هو الآخر عدة مخازن وصالات. ويعتقد بعض العلماء بأن هذا القصر هو قصر الإقامة الفعلي، بينما كان القصران الآخران هما مقرين إداريين للحكم.

ورغم تهدُّم المدينة؛ فإن أطلالها دلت على مدى الثراء الذي ضخه الملك في منشآتها ومهارة مهندسيه الذين جلبهم معه وظهر في معمارها. كان قصر الملك آية في الإبداع الفني والثراء المعماري، يعكس فلسفة أخناتون في استعراض معاني الحقيقة والجمال الطبيعي، فنجد
مجموعة من الأبهاء الضخمة والصالات والردهات الفسيحة التي تصل إليها أشعة الشمس بسهولة تحمل سقوفها عدة أعمدة خشبية، بينما كانت حجرات القصر مجهزة بالأثاث الفخم والمفروشات

الأنيقة ذات الألوان البديعة، في حين أبدع فنانو البلاط في تزيين جدران وسقوف تلك الردهات والحجرات بمناظر طبيعية تمثل سهول ومروج العمارنة من طيور وحيوانات وأسماك وزهور يستمتع بها الملك في مخدعه المغلق، وكأنه وسط الطبيعة الحقيقية.

أما بالنسبة لأجنحة الأميرات الصغيرات، فكشفت لنا الحفائر التي دارت خلال القرن التاسع عشر عن وجود بقايا جناح صغير يتكون من ست حجرات، وهي حجرات الأميرات الست. وكانت كل حجرة مزودة بكوة داخلية تُستخدَم كسرير للنوم. ولم تُبنَ حجرات هذا الجناح مرة واحدة عند زيارة أخناتون ونفرتيتي، ولكنها كانت تزداد كلما وُلِدت أميرة جديدة؛ فتُضاف لها حجرتها المخصصة لها.

أما الجناح الملكي، فكان عبارة عن جناحين واسعين مخصصين للملك وزوجته يضم كُلٌّ منهما حجرة نوم وعدة حجرات أخرى، بالإضافة إلى حمامات فخمة للاستحمام. وكان الجناح الخاص بأخناتون يضم بابًا يفتح على حديقة القصر مباشرةً، أما جناح الملكة فكان منغلقًا لا يطل على حديقة أو الساحة الخارجية لمزيد من الخصوصية. وإذا ما أطلقنا العنان لخيالنا حول جناح تلك المرأة الفاتنة، فلنا أن نتصور سريرها مذهبًا أو مصفحًا برقائق ذهبية وله أرجل منحوتة، مفروشًا بمراتب وثيرة ناعمة وله مسند رأس مُطعَّم بزخارف من العاج، يغطيه من أعلى بمظلة رقيقة للوقاية من ناموس العمارنة، بينما يحتوي بقية الجناح على مناضد صغيرة وكراسي خشبية مريحة وصندوق لحفظ الملابس الفخمة، وآخر أصغر؛ من أجل مجوهرات الملكة وأدواتها التجميلية.

أما حمامات القصر، فيبدو أن مدخلها كان يضم ستائر كثيفة؛ لحجب الرؤية وتجديد الهواء، عوضًا عن الأبواب الخشبية التقليدية، بينما كانت تضم أحواض استحمام عميقة محفورة في الأرضية ذات مصاطب صغيرة ترتفع قليلًا عن أرضية الحمام؛ كي يتمكن الخدم والوصيفات المسموح لهم بمرافقة الملك أو الملكة في صب الماء أو التدليك في أثناء عملية الاستحمام، بالإضافة إلى رف عريض خُصِّص لوضع أواني الزيوت والدهانات العطرية وجرار المياه وأدوات الاستحمام المصنوعة من كتان وألياف قطنية خشنة. وعن أرضياتها فكانت مبلطة ببلاطات عريضة من الحجر الجيري الأبيض الذي تم تنعيمه ليكون مثل الرخام في ملمسه، وتحتوي على قنوات صرف لتسريب المياه المستعملة خارج الحمام. وهذا الأمر يأخذنا لنتصور مدى حب أخناتون ونفرتيتي للاهتمام بالبدن والتطيُّب بالزيوت والدهانات العطرية لمنح جسديهما روائح زكية وترطيب بشرتيهما من حرارة الطقس الصحراوي ولفحات هوائه الساخن (17) .

وحين نطل على منازل النبلاء وكبار القوم، فسنجدها كانت على درجة كبيرة من الثراء والإبداع مثلما كانت منازلهم في طيبة والتي تركوها إرضاءً للملك، وطمعًا في بزخ العصر الجديد، فرضيت زوجاتهم فيها عن الحياة الجديدة بعدما عشن في رفاهية تضاهي حياتهن السابقة وأمضين وقتًا كبيرًا في اللهو والمآدب والحفلات (18) .

وكانت تلك المنازل من الطوب اللّبِن على مساحات كبيرة ملحق بها حدائق غنَّاء، كلما كبرت دلت على وضع صاحبها الاجتماعي والسياسي، كما كانت محاطة بأسوار مستطيلة حمايةً لها وللحديقة من الغرباء، ولها بوابة واحدة تسمح بدخول عربة صاحب المنزل. أما الحدائق فكانت تنمو نباتاتها وأشجارها في حُفَر من طمي النيل، وفي كل حديقة بركة ماء مغطاة بزهور اللوتس أمامها تكعيبة من أعناب يجلس أسفلها صاحب المنزل وأسرته وأصدقاؤه في ليالي صيف العمارنة الجافة.

ومثل منازل طيبة الرطيبة، كانت مداخل منازل العمارنة لها عدد من الدرجات، ولها حاجزان على الجانبين وتوصل إلى باب المنزل الأساسي والذي كان يضم اسم صاحبه وألقابه بالهيروغليفية الملونة. وإذا ما دلفنا داخل المنزل فسنمر عبر ردهة تقودنا إلى حجرة الانتظار؛ حيث مجلس الزوار وتُظهِر بقاياها أنها كانت ملونة بالأحمر والأزرق والأخضر، كما ضمت كتابات بحجم كبير عبارة مديح من صاحب المنزل لأخناتون ولعقيدة آتون؛ تأكيدًا على تبعيته للفكر الجديد.

وحين نأخذ جولة داخل أحد منازل أثرياء العمارنة متعددة الطوابق، فسندخل إلى قاعة رئيسة ذات سقف عالٍ تُعَد هي مركز المنزل، ومن بقايا الأسقف نجد أنها كانت ملونة باللون الأزرق في مضاهاة للسماء، بينما زُيِّنت تيجان الأعمدة التي كانت تحملها على شكل زهرة اللوتس، ومن تلك القاعة ندلف إلى قاعة أخرى أصغر في الحجم
تطل على حجرات مكشوفة للشمس كانت تستعملها الأسرة للاستمتاع بشمس آتون شتاءً، وأخرى شمالية تتميز بإدخال نسيم الهواء الرطب في الصيف. وفي نفس الطابق نجد حجرات النوم الخاصة بأهل المنزل حول القاعة الرئيسة، وكانت تضم مصطبة قليلة الارتفاع لوضع السرير، وبها غرفة استحمام.

أما الطابق الثاني فكان يضم قاعات الولائم والمطابخ الخاصة بها وحجرات لتخزين الطعام والشراب، خاصةً النبيذ، بالإضافة إلى بهو خاص لنساء المنزل وضيوفهن؛ حيث جرت عادة المصريين القدماء على أن تستقل النساء بأجنحة خاصة في منازلهن مع ضيوفهن دون الاختلاط مع الرجال في مجالسهم.

وكان يلحق بتلك المنازل الفخمة جناح خاص بالخدم يقبع في آخر الحديقة، كما ضمت إسطبلات للخيول وزرائب للمواشي وصوامع للغلال من شعير وقمح، ملحقًا بها أفران فخارية لصناعة الخبز، ومطابخ تضم مواضع لغلي الماء وشيِّ اللحوم.

أما بيوت الطبقات الدنيا من الصناع وأصحاب الحرف والفلاحين والعمال، فقد احتشدت في ممرات ضيقة ملتوية تؤدي إلى الطرق الرئيسة للمدينة. وبعد حين، نشأت عند أطراف المدينة قرية عمالية في مساحات مربعة الشكل لأصحاب الحرف والصناعات يحيط بها سور، قُسِّمت في ستة صفوف من المنازل بُنِيت بطول خمسة شوارع. وكان لا يُدخَل إلى تلك القرية سوى عن طريق باب واحد، وكان بيت كبير الطائفة هو الأكبر بين بيوت عماله. ولم يمنع وجود تلك القرية من استمرار الأكواخ والبيوت

الصغيرة متكدسة داخل العاصمة متجاورة لأحياء الأغنياء، فنرى بيوت صُنَّاع الذهب وصياغ الفضة وصانعي الزجاج في أحياء ملاصقة لمنازل النبلاء والكهنة؛ دلالةً على التساوي أمام آتون من الناحية الروحية، ورغبةً من الأثرياء على وجود العمال بجوارهم؛ للاعتماد عليهم أطول وقت ممكن من الناحية النفعية.

عالم الموتى في مدينة الشمس

أما المقبرة الملكية، المقر النهائي المنتظر للملك والمعروفة حاليًا برقم (TA26)، فكانت تقع في وادٍ ضيق بين المرتفعات الصخرية على بعد 10 كم ونصف شرقي المدينة. وتبدأ بسلم ذي 20 درجة يؤدي إلى مدخل حيث يأخذنا عبر ممر منزلق يتفرع منه ممر آخر إلى حجرة دفن جانبية (أعتقد أنها خُصِّصت لنفرتيتي) ثم سلالم أخرى بجوارها حجرتان جانبيتان، ومنها إلى بئر كبيرة، ومنها إلى حجرة صغيرة تؤدي إلى حجرة الدفن ذات الأعمدة والمخصصة للملك.

ورغم طبيعة صخور المنطقة الوعرة والتي صعَّبت من عملية حفر الممرات وإعداد الجدران للنقش؛ فإن فناني العمارنة قد تباروا في إعداد تحفة فنية تليق بملك الشمس وأسرته، وبالرغم من تهشُّم أغلب المناظر عنوة؛ فإن ما بقي دلَّنا على أنه في يوم من الأيام كانت هناك مناظر رائعة تمثل الاحتفالات المعتادة وتقديم القرابين من قِبَل الزوجين لآتون، بالإضافة إلى وجود خرطوشين كبيرين يحملان اسم الملكة نفرتيتي في تأكيد على دورها الديني في تلك العقيدة.

وتمثلت الصعوبة أيضًا في عمل التوابيت الحجرية الضخمة وجميع قطع الأثاث الجنائزي الخاصة بأخناتون ونفرتيتي وبناتهما الست، بما في ذلك تماثيل الأوشابتي (19) التي كانت تُوضَع في المقبرة؛ لضمان استمرار خدمة المُتوفَّى في العالم الآخر.

وإلى الشمال الشرقي من المعبد الكبير، قام كبار رجال الدولة بحفر مقابرهم بشكل مشابه لمقابر النبلاء الموجودة بالبر الغربي لطيبة؛ حيث المدخل المؤدي لقاعة ذات أعمدة يليها حجرة صغيرة ثم بئر أو درجات تؤدي إلى حجرة الدفن. وكانت المناظر المصورة على جدران تلك المقابر تقليدية لعصرها نعرف منها يوميات الحياة الراقية في العمارنة؛ حيث حياة الملك الخاصة والعامة وابتهالاته لآتون وتمثيله بين أسرته وعطفه على شعبه وحاشيته، يكفائهم بالحلي والذهب، بالإضافة إلى نصوص من أناشيد آتون، وإن انفردت بعض المقابر بمناظر جديدة، فنجد في مقبرة رئيس الشرطة معحو مناظر نعرف من خلالها النظام الشرطي الذي أُقِيم لحماية تل العمارنة، فنلاحظ عدم وجود سلاح مع حرس الشرطة الذين يتبعون الملك؛ مما يدل على أنه كان محبوبًا؛ رغم أنه تعرَّض لمحاولة اغتيال، فنجد منظرًا لقوة شرطة تقبض على المجرمين وإحضارهم أمام كاتب العدل لينالوا جزاء خيانة الملك. وفي مكان آخر نشاهد أن نقطة الحراسة كانت محصنة وليس لها إلا باب واحد، والدخول منه كان محروسًا بسياج على هيئة أعمدة يصل بعضها ببعض حبال حاجزة.

أما المدعو توتو، فقد نُقِشت مقبرته بالمناظر التي تصف مناسبات ترقيه المتنامي والمكافآت السخية التي نالها؛
حيث نشاهد فيها مناظر الاحتفالات الضخمة التي أُقِيمت لهذه المناسبات بكل أبهة وفخامة، بينما شملت المكافآت الملكية الماشية السمينة، بالإضافة إلى الحلي الذهبي الفاخر.

وفي مقبرة الكاهن الأكبر مري رع، نجد منظر تنصيبه كاهنًا لآتون، فيظهر الملك والملكة تتبعهما الأميرة (مريت آتون)، وهم متكئون على جدار الشرفة ومطلون منها، بينما ظهر مري رع ماثلًا أمامهم؛ حيث يصل وبصحبته أهل بيته؛ فيركع أمام الملك الذي يقلده تلك الوظيفة السامية ويغدق عليه ما يثقل كاهله من حلي الذهب بين هتاف المتفرجين. أما الهدايا التي منحها إياه الملك فقد تسلمها الخدم ليحملوها له. وجاءت مجموعة من المغنيات والراقصات للاحتفال بهذه المناسبة السعيدة أمام هذا المحفل العظيم.

***

شُيِّدت المدينة حسب فلسفة آتون؛ حيث إن أشعة الشمس تطال كل شيء؛ فلا وجود لسقف يغطي المعابد أو الطرق المؤدية إليها، كما لا توجد قاعات كبرى ذات عمد مظللة أو حجرات معتمة. وكان هذا الأمر مرهقًا لحاشية الملك، فكان حملة المظلات يقفون خلف الملك لتظليله من الشمس الحارقة، بينما تُرِك المحيطون به دون أي عناية أو تظليل. ووصل الأمر لحد الشكوى من السفراء الأجانب، فنرى تذمرًا من الملك الآشوري (آشور باليت) يشتكي الملك بأن سفراءه قد أُجبِروا على الانتظار تحت وهج شمس العمارنة إلى أن يُؤذَن لهم بمقابلة الملك.

وكما رأينا، فقد أراد أخناتون أن ينقل كل ما هو متقدم وجميل في طيبة إلى أرضه الجديدة؛ ليجعل منها عاصمة لا مثيل لها، وأغرت المدينة ببهائها وروعتها كبار رجال دولته وتجارها بالقدوم إليها والسكن فيها؛ ليكونوا ملاصقين للدولة الجديدة وخيراتها، فهي مدينة المستقبل ومركز الحكم الجديد؛ فأغلقوا مساكنهم وأهملوا حفر مقابرهم، وتركوا دكاكينهم في طيبة؛ سعيًا للغد الأفضل ورغبةً في مواكبة العصر الجديد.

وتدفقت ثروات الإمبراطورية لتصب في جنبات آخت آتون؛ فأغدق الملك على أتباعه بالمناصب والذهب والأمتعة النفيسة، وقرَّب لنفسه طبقة كبار رجال الدولة ووجهاء آخت آتون الذين هم واجهة المدينة وصفوة العصر. وكُرِّست آخت آتون لتكون بقعة تقديس أبدي لآتون تحمل اسمه في كل وقت، فلا يوجد معبود سواه بها، ولا يمكن أن يصيبها التلف أو النهب أو الغضب، فهي الأرض الطاهرة النقية، كما أضحت المدينة المكان الذي يستطيع فيه آتون ونبيُّه الأوحد أخناتون أن يحكما العالم منفردين، وأصبح كل قاطني المدينة يدينون بالمعبود الأوحد، ويعملون على خدمته هو والملك، تاركين الماضي خلف ظهورهم.

أما مَن ابتعدوا عن العمارنة وآثروا البقاء في أماكنهم بطيبة في ظلال آمون المنسي، فقد سكنوا في مدينة صامتة غربت عنها شمس الحضارة، وتحولت عنها أضواء النفوذ والسلطة والمال، ولم يعد لهم أي اتصال بالملك أو بدوائر الحكم حوله، وأصبحوا في غياهب الظلمات.

---

(17) جوليا سامسون، نفرتيتي الجميلة التي حكمت مصر، ترجمة مختار السويفي، صـ 106.

(18) وينفريد هولمز، كانت ملكة على مصر، ترجمة سعد أحمد حسين، صـ 101.

(19) يعني اسمها المجيبة، وبدأ ظهورها مع الدولة الوسطى، وكانت تُوضَع في المقابر المصرية القديمة بملامح تشبه ملامح المُتوفَّى؛ لتقوم بالعمل بدلًا منه في حقول جنة الإيارو.

ثورة الفن الآتوني

لم تكن ثورة أخناتون الفكرية مقصورة بين جدران المعابد وخلال سطور الصلوات الموجهة لآتون فحسب، لكن كان لا بد لتلك الثورة من بوق قوي يصدح للعالم كله، حينها امتدت ألسنة شعاع آتون لتصل إلى عالم الفن. ولما كان الفن المصري هو أحد أهم أركان حضارة المصريين القدماء وأساس خلودهم، ومثلما بدت نذر الثورة الفنية إبان عهد أبيه أمنحتب الثالث، وجد أخناتون أنه لا بد وللفن أن يلحق بركاب ثورته، بل وأن يكون هو أحد رءوس الحربة في نشر أفكاره بين الشعب؛ فعكس فن العمارنة معالم عهد تميز عنوانه بمفهوم (الحقيقة)، تلك الكلمة التي أصبحت جزءًا من الشعار الملكي الذي اختاره أخناتون لنفسه، وعنوانًا لفلسفته، بل وعصره ككل وهو (العائش في الحقيقة).

أطلق أخناتون العنان لطاقات المهارات الفنية الكامنة في عقول وأرواح فناني عصره، خاصةً مع إيمانهم بفلسفته الروحية، كما حررهم من القيود العتيقة والقواعد الموغلة في القِدَم التي كانت تسيطر على أسس الفن وتُمسِك بيد الفنانين، وتكبل حرية إبداعهم وقدراتهم على التجديد والابتكار. ومن باب الحرية في التعبير التي منحها الملك للفنانين المعاصرين، انسابت الحيوية والبهجة بين خطوط وتفريعات الأعمال الفنية، وابتعدت الحدة والصرامة خطوات للوراء.

وكان الفن المصري على مر عصوره القديمة حريصًا أيما الحرص في الحفاظ على الصورة المثالية للملكية

المصرية، فكان الملك المصري صورة نموذجية للكمال يطل على شعبه وأمام معبوداته سواء في صورة نقش أو بقالب منحوت من خلال دقة تنفيذ متناهية بسمات رسمية منضبطة وملامح وجه هادئة جامدة توحي بأنه ليس ببشر، لكنه سليل المعبودات في الأرض، جسد ممشوق وعضلات مفتولة، منزه عن العيوب أو الإعاقات، يمنحه النقش والنحت أبدية الشباب مهما طال الزمن. في حين تظهر الزوجة الملكية آية في الجمال الهادئ الوقور، متزينة بكامل زينتها، وتجلس في رحاب زوجها المعبود الطيب دون أي انفعال أو حركة. أما موضوعات الفن الملكي، فقد اقتصرت على موضوعات محددة يظهر فيها الملك إما يمارس دوره الديني في تقديم القرابين أو يمسك بسلاحه الفتاك ويقوم بواجبه الوطني في ضرب أعداء بلاده؛ ليقدم أوراق اعتماده للمعبودات؛ باعتباره الملك الورع المسيطر حامي البلاد من الفوضى.

وجاء أخناتون ليقلب كل تلك المعايير رأسًا على عقب، ويُقدِّم الشكل الملكي ولأول مرة متماشيًا مع فكرة الحقيقة بملامح أكثر طبيعية وسمات لبشر عادي أبعد عن كونه منزهًا.

ظهر أخناتون مع زوجته في بداية عهده داخل شرفة قصرهما بطيبة محنيًّا على سور الشرفة يتلقى هتاف شعبه الواقف بالأسفل لتحيته وتبجيله، بينما تقف نفرتيتي خلفه دون أن تشارك التحية، لكنها تمسك في يدها اليسرى إحدى زهور الزنبق. أما الشرفة فكانت بلا سقف يحميهما، لكن الحماية آتية من أشعة الشمس ذات الخطوط المستقيمة لترعى الملكين وتصبغ عليهما البركة، وهذا التكوين الفني
المليء بالحركة والحيوية كان بداية شعلة الثورة الفنية.

وقد لاحظ فنانو العمارنة مع الوقت تزايُد نظرات الحب المتبادل بين أخناتون ومحبوبته نفرتيتي ومشاعر الولع التي لم يحاولا إخفاءها، فكانت مصدر إلهام كبير ومتعة موحية لأعمالهم في تجسيد ملكهم العظيم، وانطلقوا يرسمون مناظر متعددة للزوجين في جلسات ود وصفاء، فكان من غير الوارد أن نجد أخناتون ونفرتيتي مفترقين عن بعضهما البعض في أي نقش، فدائمًا ما كانا متلازمين يظهر الملك جالسًا على كرسيه بأريحية زوج وأمامه زوجته يتجاذبان معًا مشاعر العشق، أو وهما يتعبدان للمعبود آتون، فيظهر أخناتون واقفًا رافعًا يديه لأعلى وخلفه زوجته تمارس نفس الطقس، بينما يطل عليهما آتون في شكله المعتاد؛ حيث يطلق أشعته لتغطيهما وتنتهي بأيادٍ بشرية تلامس أيديهما وتُربِّت عليهما. وفي أحيان أخرى تظهر العائلة المقدسة مجتمعة في وضع عائلي أكثر منه مشهدًا ملكيًّا، فنرى الملك المعظم يجلس وحوله بناته يلعبن ويلهين وأمامه زوجته متقابلة وهي تمسك بإحدى بناتها وجميعهم تحت رعاية آتون وحمايته، بل تجرأ الفن في إظهار الملك وهو يُقبِّل إحدى بناته ويعانقها في مشهد أبوي نادر وفريد، وهو وضع مستحيل أن تراه مع أي ملك مصري قديم على الإطلاق.

وذلك المعبود المطلق، فلم يحصره الفنانون في صورة آدمية أو حيوانية أو مركبة، لكنه ظل بصورته المعهودة، وهي قرص الشمس ذات الأشعة الممتدة دائم الظهور مع رسوله الأوحد أخناتون، فلم يظهر أخناتون أو زوجته سوى في وجود معبودهما آتون، والذي لم يفارقهما في أي من
مناظرهما؛ طلبًا للبركة المستديمة، وإعلانًا أمام العالم بأن آتون هو معبوده، وكأنهما عنصر واحد لا يتجزأ.

أما الملكة الحسناء فكان سحرها ملهمًا لفناني عصرها، فأظهرت كل الأعمال الفنية مدى أنوثتها العذبة وأناقتها التي كانت موضة عصرها، فنرى نفرتيتي هي وبناتها وهن يرتدين ملابس شفافة تكشف خطوط ومنحنيات الجسد الممشوق؛ حيث كانت الملكة تفضل ارتداء أردية طويلة تغطي الصندل الذي ترتديه في قدميها مصنوعة من القماش الشفاف؛ استعراضًا لجمالها ورشاقتها. وتأكيدًا على دورها العظيم الذي لعبته في الحكم، لم تظهر نفرتيتي جاثية عند قدمَي زوجها أو طولها لا يتجاوز ساقه، بل سارت على درب الملكة تي وأصبحت في حجم مماثل له تقوم بنفس حركاته وطقوسه.

الملك الشاذ

سيرًا على ثورة فن النقش وتماشيًا لعقيدته الجديدة، وإيمانًا بمبدئه العائش في الحقيقة، بدأ أخناتون في كسر التقاليد الفنية المثالية في النحت فيما يخص تماثيله هو نفسه، فبدت تماثيله تظهره بملامحه الطبيعية، والتي بدا خلالها غريب الشكل؛ حيث ظهر بتمدد في رأسه وجسد مترهل وبطن منتفخة وأرداف منبعجة وترسبات دهنية واضحة، وهو تكوين جسدي غير طبيعي ينم عن خلل تشريحي لم يعتَد الفن الملكي المصري على إظهاره من قبل. ذلك الأمر قد فتح باب التكهن والافتراضات حول طبيعة أخناتون نفسها وميوله الجنسية. فيرى البعض أن أخناتون كان يعاني من مرض ما في بطنه أدى إلى انتفاخها وهو ما يُعرَف بالاستسقاء، أو أنه أُصِيب بمتلازمة مارفان Marfan syndrome والتي ينتج عنها استطالة غير طبيعية في الأطراف ونحول الوجه وتقعُّر الصدر. بينما اتجهت آراء أخرى تشكك في ذكورة الملك؛ نتيجة تكوينه الجسدي؛ بسبب إصابته بمتلازمة فروليش (Fröhlich’s syndrome) المتسببة في وجود كيس أو تورُّم في المحور الوطائي النخامي (hypothalamic-pituitary axis) مع قصور في الغدد التناسلية.

قام الدكتور إيروين برافرمان (I. Braverman) الطبيب بجامعة ييل بتحليل مناظر وتماثيل أخناتون، وخرج بنظرية أكثر تطرفًا وغرابةً حول هذا السبب؛ حيث يعتقد أن الشكل الأنثوي لأخناتون قد نتج من تحوُّل جيني؛ بسبب إصابته بمتلازمة أنتلي بكسلر (Antley-Bixler

syndrome)، والتي ينتج عنها تشوهات في الهيكل العظمي، أو بمتلازمة كلاينفلتر (Klinefelter's syndrome)، والتي تسببت في تغيير جسد الملك؛ من خلال التباطؤ في إنتاج هرمونات الذكورة في مقابل زيادة هرمونات الأنوثة أكثر مما يجب؛ حيث تُسبِّب المتلازمة انخفاضًا في كتلة العضلات، وتقلُّص شعر الجسم والوجه وتوسيع أنسجة الثدي؛ مما جعل له هيئة أنثوية، كما كان رأس أخناتون ذا شكل ممسوخ؛ بسبب التئام عظام الجمجمة في سن مبكرة (20) .
وما يزيد من تلك الفكرة هو اعتقاد بعض العلماء بوجود علاقة بين أخناتون وخليفته على العرش الملك الغامض سمنخ كارع معتمدين على بعض المناظر لهما وهما في أوضاع شاذة؛ حيث يظهر سمنخ كارع وهو جالس على حِجر أخناتون ليُقبِّله مثلما كان يُقبِّل بناته؛ مما زاد في تلك الاحتمالية الغريبة.

ولكن مع دراسة حياة الملك أخناتون يتضح أنه كان زوجًا طبيعيًّا للملكة نفرتيتي وأنجب منها ست بنات؛ مما ينفي عنه وجود أي مشكلات بيولوجية أو ميله للشذوذ الجنسي، في حين أن ظهوره بشكل مزدوج الجنس في تماثيله ونقوشه هي نظرة فلسفية رمزية أكثر منها تمثيلًا طبيعيًّا، والتي ترجع لرؤيته لنفسه؛ حيث إنه كان ينظر لنفسه باعتباره رسول آتون المنفرد يحمل في نفسه عنصرَي الطبيعة الذكر والأنثى.

ولم تكن تلك الفكرة قد ظهرت عند أخناتون لأول مرة في الفن المصري القديم؛ حيث سبقه تمثيل المعبود (حعبي) رب النيل بشكل مزدوج؛ أي أنه يحمل بين ملامح جسده الذكر والأنثى عنصرَي الحياة؛ حيث الوجه واللحية
الرجولية، والصدر والبطن الممتلئة ذات الطابع الأنثوي؛ كتمثيل للنيل وقدرته على تخصيب أرض مصر من خلال الفيضان وروح الخير المنبثقة منه.

وكان المصري القديم طوال حضارته يجرم الشذوذ الجنسي نفس تجريمه للزنا، وهو ما ذُكِر في كتاب الموتى في الاعترافات المنفية أول الفصل (125)؛ حيث ينص على أن المُتوفَّى لكي يُخلَّد بالعالم الآخر لا بد أن ينفي عن نفسه تهمة ارتكاب الفاحشة مع النساء أو حتى الرجال؛ أي أنه لن يُخلَّد إذا فعل هذين الذنبين. ورغم ما قام به أخناتون من ثورة فكرية وانقلاب على التقاليد المصرية في شتى مستوياتها؛ فإنه لم يُعرَف عنه تجرؤه على أسس الأخلاق أو أن يعلن ميله أو تشجيعه لفكرة الشذوذ بشكل رسمي؛ حيث إنها تتنافى مع الطبيعة السليمة التي صورها آتون في عالمه الفاضل.

---

(20) Braverman, I, Redford, D. & Mackwiack, P., "Akhenaten and the Strange Physiques of Egypt's 18th Dynasty" in: Annals of Internal

Medicine 150(8) May 2009:556-60

ماذا حدث في العام (12)؟!

كل شيء بات هادئًا في العمارنة، لا أحداث أو اضطرابات تُذكَر. كل شيء يسير في يُسْر دون تعكير صفو الملك أو حاشيته. حتى جاء العام 12 من حُكْم أخناتون حاملًا معه حدثين غاية في الأهمية.

بدأ الحدث الأول مع قدوم مركب الملكة الأم (تي) في زيارة غير متوقعة للعمارنة؛ حيث كانت تسكن قصرها في طيبة، وجاءت مصطحبة معها كامل حاشيتها، وعلى رأسهم (حويا) المشرف العام على قصرها وخزانتها وجناح الوصيفات الخاص بها، وقد منحه أخناتون عدة نياشين ذهبية وتكريمات؛ نظرًا للمناصب المهمة التي شغلها، حتى حصل على لقبَي (من أصحاب الذهب) و(الممدوح من سيد الأرضين)، وهما من أهم وأرفع الألقاب المصرية. وكانت الملكة حتى تلك اللحظة تحتفظ بلقبها الملكي الرسمي (الزوجة الملكية العظمى)؛ رغم وفاة الملك أمنحتب الثالث؛ دلالةً على مدى قوة تلك المرأة وسطوتها داخل البلاط وخارجه.

سجل حويا تفاصيل تلك الزيارة على جدران مقبرته بقدر كبير من التفاصيل؛ حيث تدل المناظر على حرص أخناتون في توفير كل مراسم الترحيب والحفاوة في استقبال الملكة الأم ومعها ابنتها أخت الملك باكت آتون خلال تلك الزيارة الاستثنائية؛ رغم أننا لا نعرف هل كانت زيارة خاطفة أو مستديمة بالعمارنة. ظهر الملك مرافقًا لها خلال زيارتها إلى معبد آتون الكبير، بالإضافة إلى زيارتها إلى معبد آخر بُنِي خصيصًا لها؛ حيث يظهر وهو يقود والدته
بيده نحو الباب العظيم الذي يُرَى من داخله مائدة القربان العظيمة التي يُصعَد إليها بدرج.

أما في خارج المعبد، فنرى حويا وهو يقود ثمانية صفوف من الموظفين الصغار الذين تحت مراقبته وقد كلفهم بالهتاف للملك وأمه والتهليل لهما؛ حيث يُحتمَل أن هؤلاء الموظفين هم خيَّالة ومعهم خيولهم، وأن تلك الخيول هي ضمن خيول الإسطبلات الخاصة بالملكة تي.

وإمعانًا في إظهار الاحتفال بالزوجة الملكية العظمى، نجد منظرًا يُظهِر لنا إقامة وليمة عظيمة على شرف الملكة تي، والذي من خلال روعة تنفيذه نعرف تفاصيل فخامة تلك المأدبة من طعام وشراب وملابس وزينة للحضور الملكي. تظهر الملكة تي جالسة مع باكت آتون على مائدة الطعام في مواجهة كل من أخناتون ونفرتيتي واثنين من بناتهما، وهما: (مريت آتون)، أما الأميرة الثانية فقد مُحِي اسمها. وقد جلس كل منهم أمام مائدة منفصلة مكدسة بمختلف أنواع الطعام ومائدة أخرى للمشروبات. وحضرت تي بكامل زينتها المعهودة؛ حيث ارتدت رداءً طويلًا وعلى رأسها غطاء

الرأس ذو الريشتين وقرنا البقرة حتحور بينهما قرص الشمس، بينما لم يلتزم أخناتون ونفرتيتي بالبروتوكول الرسمي، وارتديا فقط باروكتين دون التيجان الملكية.

ويُلاحَظ أن الفنان لم يراعِ إظهار أي آداب ملكية خاصة بمراسم الموائد والمآدب المعتادة؛ حيث ظهرت الأميرات الصغيرات بحجم أصغر وهنَّ يأخذن نصيبهن من الطعام من والديهنَّ وجدتهنّ دون تكلُّف، بينما ظهر أخناتون وهو يأكل بنهم شديد؛ حيث يمسك في يده قطعة لحم ملاصقة لقطعة عظم طويلة، في حين نرى نفرتيتي قابضة بيدها على بطة أو فرخة بأكملها وتأكل منها. ونجد مجموعة من الأواني التي كان يُعاد ملؤها كلما فرغت، كما نرى موقدين مشتعلين ربما استُخدِما لحرق البخور أو تسخين أواني الطعام بشكل مستمر خلال المأدبة.

وتدل بقايا الأطباق التي عُثِر عليها في العمارنة أنها كانت مطلية من الداخل بطبقة بيضاء مزججة، كما أن بعضًا منها احتوى على رسومات على شكل سمكة ملونة لها أيدٍ استُخدِمت كمقابض للطبق، بينما كان البعض الآخر مصنوعًا من نبات القرع المجفف. وكان يُقدَّم في تلك الأواني الفواكه والخضراوات التي كانت تُزرَع في الضفة الغربية للعمارنة.

ومن أجل راحة الحضور؛ جلس كل من أخناتون وأمه وزوجته والأميرات على كراسي تأخذ شكل استدارة الجسم ذات مساند للظهر، بينما وضعوا أقدامهم على مساند للأقدام بها وسائد لينة.

وننتقل إلى منظر آخر حيث انتقال العائلة إلى حجرة الشراب، فيظهر كل من أخناتون ونفرتيتي جالسين في مواجهة الملكة تي وهم يمسكون بكأس شراب ويتناولون الحلوى والفواكه، وقد استبدل الملكان ملابسهما بأردية ذات كسرات تغطي الأكتاف؛ ربما بسبب برودة الجو في المساء أو أنهم تناولوا الشراب في مكان مفتوح بارد الطقس.

ويرافق المأدبة منظر للخدم وهم يُحضِرون الطعام والشراب لإمتاع الضيوف، بالإضافة إلى فرقة من المغنيين
والمغنيات المصريين والأجانب يضفون على المأدبة قدرًا من البهجة ويُدخِلون السرور على قلوب الضيوف؛ حيث نجد العديد من عازفي الهارب المصري وعازفات تعزفن على العود، بينما يظهر عازفون لآلة (الجنك) الوترية، وهي عبارة عن آلة ضخمة بطول العازف، عليها زخارف أجنبية، بينما يظهر العازفون عليها بملابس غير مصرية الطابع؛ حيث يرتدون أثوابًا متعددة الطبقات وعلى رءوسهم قلنسوات طويلة مدببة، وفي الأغلب هم كانوا من الموسيقيين التابعين لبلاط الملكة تي.

أما الحدث الثاني، والذي كان على نفس القدر من أهمية الحدث الأول بل وأكثر وظهر أيضًا على جدران مقبرة حويا، هو وصول العديد من الوفود الأجنبية إلى مصر حاملين معهم وابلًا من الجزية

لتقديمها إلى أخناتون في مقره.

وقد تم إضفاء طابع من الفخامة والصخب لمظاهر تلك المناسبة الدولية؛ حيث يبدأ المنظر بموكب الملك والملكة من القصر، فيظهر كل من أخناتون ونفرتيتي جالسين في محفة فاخرة يُعتقَد أنها كانت مصنوعة من الإلكتروم (مزيج بين الفضة والذهب لتلمع في ضوء الشمس) محمولة على أعناق رجال الحاشية، بينما يظللهما حملة المظلات العالية ذات الشكل نصف المستدير، ويقترب منهما حملة المراوح المصنوعة من الريش للترطيب عليهما في جو العمارنة الحارق. ورغم فقدان ذراعيهما؛ فإنه يظهر من بقايا المنظر أخناتون في جلسة تقليدية هادئة في حين كانت نفرتيتي تطوّق وسطه بذراعها في مودة ظاهرة.

كان يسير ضمن ركاب الموكب عدد من الحرس المجندين
من قبائل البدو؛ يحملون عصيهم الخاصة المعقوفة التي عُرِفت بها تلك القبائل، كما كان كل واحد منهم يزين رأسه بريشتين. أما حويا فيظهر وسط هؤلاء الجنود، ولكنه كان يلبس ملابس عادية. ونشاهد كاهنًا يحرق البخور أمام المحفة الملكية، في حين نجد على رأس الموكب مجموعة من الغلمان والرجال يرقصون ويهتفون تهليلًا لفخامة الموكب.

ومع وصول الملكين إلى قاعة الجزية، نجدهما جالسين على كرسيين متجاورين داخل مقصورة ملكية مرتفعة وخلفهما الأميرات الست، بينما وقف ممثلو الوفود على مقربة عند درجات المقصورة لينالوا شرف مقابلة الملكين.

أما الوفود الأجنبية فكانت قادمة من كل من الجنوب والشمال والغرب، كُلٌّ يحمل المنتجات المعروفة بإقليمه يُقدِّمها جزية مفروضة لينال رضا أخناتون ونفرتيتي، فنجد وفود الجنوب القادمة من النوبة والسودان تحمل سبائك الذهب والفضة، وأنياب الأفيال، والتحف المصنوعة من العاج وخشب الأبنوس، ودروعًا مزخرفة، وجلود فهود، بالإضافة إلى عدة حيوانات، مثل: الفهود، والقرود، والغزلان، كما حملوا معهم الزيوت والتوابل، مثل: المسك، والمُرّ، وخشب الصندل، والبخور. ومن بين عناصر جزية الجنوب أيضًا صف من العبيد وُضِعوا في الأغلال، يسيرون فرادى وأزواجًا، وأولادهم ونساؤهم خلفهم.

وتظهر وفود الأقاليم السورية وجزر البحر المتوسط حاضرين بمظهرهم المألوف؛ حيث اللحى الطويلة والملابس الواسعة المزخرفة الملونة، يُحضِرون جزيتهم متمثلة في عجلات حربية فخمة تجرها أجود الجياد وبها
عدد من الأسلحة، كما أحضروا معهم حيوانات من البيئة السورية، مثل: الظباء، والأبقار الوحشية، وأسدًا مستأنسًا، بالإضافة إلى العديد من الأواني ذات الأغطية المشكَّلة على شكل رءوس حيوانات وأواني الأمفورا الطويلة ذات العنق الضيق. ويأتي دور وفود القبائل الليبية مرتدين ملابس ذات طيات ويغطون رءوسهم بأغطية يبرز منها الريش، ومعهم جزيتهم على هيئة بيض وريش نعام.

ويُلاحَظ أن عدد العبيد القادمين من الشام يفوق عدد عبيد الجنوب؛ حيث نجدهم قد مُثِّلوا في تسعة صفوف يختلف عدد كل صفٍّ من أربعة إلى ستة عبيد، وكلهم ينتظرون طلَّة الملك. وكانت كل مجموعة من العبيد في حراسة ضابط مصري وحارس. وبما أن أخناتون لم يكن تواقًا لأي أعمال حربية، فكان وجود العبيد لتنفيذ أعمال مدنية شاقة داخل مصر بعيدًا عن الخدمة العسكرية.

ويبدو أن قدوم الملكة تي السابق لاحتفالية الوفود الأجنبية لا ينفصل عنها؛ إذ يُحتمَل أن الملكة أرادت بعلاقاتها أن توجه أنظار ابنها وبطانته السياسية الغارقين في عقيدة آتون لأهمية الإمارات التابعة لمصر، وما يرد منها من خيرات وضرورة توسيع اهتمامهم وتوطيد علاقاتهم بأطراف الإمبراطورية وأقاليمها. ولمَّا كانت الملكة تي عبر عقود لها صلات قوية منذ حُكْم زوجها أمنحتب الثالث؛ مما أصقل خبراتها السياسية ومنحها دراية كبيرة وفهم عميق لمجريات الأمور داخل وخارج مصر وأحوال الدول المجاورة لها، يبدو أنها هي مَن وجهت -برسائلها المتبادلة- الأمر لحكام المدن الأجنبية لإرسال تلك الجزية إلى العمارنة، ريثما تكون المحاولة الأخيرة؛ كي يستفيق أخناتون من حالة العزلة، ويعرف ما يدور في فُلْك إمبراطوريته.. قبل فوات الأوان.

نفرتيتي.. الجميلة أتت

«إنها ذات المفاتن الجميلة.. إنها حلاوة الحب».

من وصف أخناتون لنفرتيتي

الملكة المدهشة

أضحت تلك المرأة واحدة من أكثر النساء زهوًا وقوةً في تاريخ مصر القديمة، في صعودها وصمودها بجوار زوجها ودعوته الجديدة، وحتى اختفائها من على مسرح التاريخ دون أي دليل أو أثر على مصيرها.

وكما فعل أبوه، تعلَّق قلب أخناتون بفتاة ليست ذات دم ملكي خالص؛ حيث كانت أصولها غامضة، فيُحتَمل أنها كانت ابنة إحدى الملكات الثانويات بقصر أمنحتب الثالث أو احتمال غير مؤكد أنها ابنة الكاهن والقائد العسكري المحنك آي، في حين هناك مَن يربطها بإحدى الأميرات الميتانيات

تادوخيبا زوجة أمنحتب الثالث ثم أخناتون من بعده، فكان يعني اسمها الجميلة أتت، وهو نفس معنى اسم نفرتيتي، ولكن أثبتت أغلب الدراسات خطأ هذا الاحتمال تمامًا.

وكان على أمنحتب الرابع حينها أن يتزوج من إحدى أخواته، وهي سيت آمون؛ حسب التقاليد الملكية؛ كي يضمن الحفاظ على الدم الملكي النقي، ولكن قلبه اختار غيرها، وهو ما بقي عقبة كبيرة في طريقه. إلا أن القدر قد ساعده في رغبته بطريقة مفجعة حين مرضت سيت آمون مرضًا شديدًا أذهب حياتها؛ فأصبح الطريق ممهدًا تمامًا لنفرتيتي كي تجلس على عرش مصر بجوار محبوبها أمنحتب الرابع/ أخناتون، وتصبح الزوجة الملكية الكبرى.

ويبدو أن تلك المرأة كان لها نصيب ضخم من اسمها، فكان جمالها الأخاذ وملامحها الساحرة بالإضافة إلى ذكائها الحاد ورجاحة عقلها قد أسروا عقل أخناتون
ووجدانه، فأينما ذهبت يتحدث العامة والخاصة عن جمالها ويحتشدون لرؤية حسنها. إلا أن السبب الأكبر في قوة تلك العلاقة وعمقها هو إيمان نفرتيتي بفكر ودعوة أخناتون ودعمها الكامل له. فكانت نفرتيتي قد نشأت في نفس المناخ الذي أفرز أفكار أخناتون الثورية؛ مما زاد من ولعها بفكره وشخصيته وسرعة وسهولة اعتناق أفكاره، فكانت نفرتيتي نموذجًا للمرأة التي عاشت مع زوجها أجمل سنين عمرها، وساندته في أحلك مراحل حياته، وخاضت معه أشرس المعارك ضد كهنة آمون.

تطور وضع نفرتيتي في أثناء فترة وجودها بجوار زوجها في طيبة ببداية حكمه بشكل سريع مثير للدهشة؛ حيث انتشرت النقوش التي تصورها على قدم المساواة بجواره في مختلف منشآت العاصمة. ومثلما فعل أبوه، أقيم للزوجين تماثيل ضخمة يراها القاصي والداني لتكون إرهاصة فنون العصر الجديد. ولم يقف الأمر عند ذلك الحد، بل ظهرت نفرتيتي وهي تتعبد للمعبود الجديد سواء مع زوجها أو بشكل منفرد، وهو ما أصبح يعكس قوة شخصيتها ومدى تأثيرها سواء في البلاط الملكي أو العقيدة الجديدة.

وما إن صرح أخناتون بفكره الثوري وعقيدته الدينية وانتقاله إلى العاصمة الجديدة، حتى كانت نفرتيتي هي أول الداعمين له بشكل رسمي، ونالت منصب رسول آتون مع زوجها. وكانت نفرتيتي مشاركة لزوجها في طقوس عقيدته مماثلة لدوره، وكأنها النصف الأنثوي للعقيدة الآتونية؛ حيث ظهرت واقفة ترفع يديها تعبدًا لآتون مثل زوجها وتُقدِّم بيدها اليمنى نموذجًا لـ(الماعت) أو العدالة والحقيقة والصدق، أمامها مائدة القرابين المكدسة بكل ما لذ وطاب من طيور ولحوم وخبز وفواكه، بينما يغشى المشهد دخان البخور المقدس الذي يعطر شعاعات آتون. وهنا ثارت نفرتيتي على المنظر التقليدي للملكة المصرية التي انحصر دورها الطقسي في مجرد هز آلة السيستروم (الصلاصل).

كان اسمها الكامل هو (نفر نفرو آتون نفرتيتي)، وهو الاسم الذي حصلت عليه بشكل رسمي مع بدء دعوة أخناتون لعقيدته الجديدة؛ حيث كان يكتب كاملًا داخل خرطوش ملكي، فلم تسمح الملكة باستخدام اسمها المختصر خلال مكوثها بالعمارنة، وأشير إليها في جميع آثارها باسمها الكامل. هذا الاسم الذي يدل على أنها ملكة حاكمة تشارك زوجها في كل شيء، سواء في الدور السياسي أو الكهانة الدينية.

ومن المثير في الأمر على ما يؤكد تعاظُم دور نفرتيتي في السياسة وتمتُّعها بسلطات واسعة، نجد مناظر لها باعتبارها (الملك المحارب)؛ حيث ظهرت في تلك الوضعية في العديد من النقوش سواء في طيبة أو بالعمارنة، وهي تمسك بسلاح بيد، وتمسك بناصية أحد الأعداء بيدها الأخرى لتهم بضربه بالضربة القاضية، تلك السمة التي كانت من المناظر الملكية التقليدية المتكررة في تاريخ الفن المصري القديم، بدايةً من الملك نعرمر على صلايته (21) الشهيرة، والذي بدأ معه توحيد مملكة مصر وبداية الدولة المصرية، وهي سمة كانت مقتصرة على الملوك فقط دون الملكات. فعلى عكس مناظر نفرتيتي الأنثوية ذات الطابع الأمومي المعهود والأناقة الفائقة، ظهرت على نقش في طيبة، وهي تهم بضرب أحد الأعداء مرتدية تاجها الأزرق الشهير والمقتبس تصميمه من تاج الحرب المبتكر إبان حكم تحتمس الثالث (22) ، وفي نقش آخر تظهر نفرتيتي على هيئة أبي الهول وهي تسحق الأعداء بين قدميها. ومن المؤكد أن كل تلك النقوش قد ظهرت بعلم وموافقة الملك أخناتون، بل إنه هو نفسه مَن أصدر أوامره للفنانين بنقشها.

وحين كان الموكب الملكي لأخناتون ونفرتيتي يشق شوارع طيبة أو آخت آتون، ويمر بين جموع الشعب المصري الذي كان يهتف لحياتهما، كان الملكان يشاهدان تماثيلهما الضخمة المقامة عند أطراف صروح المعابد التي ترفرف عليها الأعلام، ونُقِشت عليها مناظرهما معًا وهما على قدم المساواة. كما كانت نفرتيتي تظهر في مواكب احتفالات عيد (الحِب سِد)، ولم يكن من المعتاد أن تشترك الملكات في مواكب هذا الاحتفال العام. ومع ذلك نراها بجوار زوجها، وهما معًا يخرجان من القصر الملكي، يرتدي أخناتون العباءة القصيرة التقليدية التي كان يرتديها ملوك مصر في هذا الاحتفال، بينما تظهر هي مرتدية ثوبًا طويلًا ذا أكمام طويلة يتناسب وقاره مع الطقوس الملكية التي ستقوم بها في أثناء هذا الحفل الرسمي. وما إن رآها الشعب في أثناء مشاركتها في مراسم هذا الاحتفال الملكي، حتى أصابه أفراده الدهشة بعدما كان قاصرًا على الملوك فقط، وأصبح إعلانًا أمام الجميع بأن الملكة شريكة في الحكم. وبذلك فاقت في دورها ما كانت حماتها الملكة (تي) تقوم به، والتي كانت مساندة لزوجها في الحكم بشكل غير صريح، في حين ظهرت نفرتيتي واقفة منفرجة
الساقين وكأنها تخطو خطوات واسعة دلالة على الحركة والنشاط، وهي وضعية لم تكن معتادة للملكة المصرية التي عُرِف عنها السكينة.

ومع أوج نفوذ آتون وبركاته في آخت آتون، أصبحت نفرتيتي سيدة المدينة وحديث سكانها هي وأسرتها، فنراها على جدران مقابر نبلاء العمارنة تمارس دورها الحقيقي في مراسم شئون البلاد،

فتظهر مع مليكها وهما على شرفة القصر يقومان بتحية (بارن نفر) رئيس الحرفيين التابعين للملك؛ حيث يظهر أخناتون وهو يُلوّح بيده للرعية وبجواره نفرتيتي تميل بجذعها نحو الشرفة في تحية صاحب المقبرة، كما تظهر وهي تُسهِم في مناسبة منْح وإهداء نياشين (الياقات الذهبية) لكبار الشخصيات، والتي تُعَد من أعلى النياشين الملكية ومعها لقب (من أصحاب الذهب)؛ حيث تطل من شرفة القصر بجوار زوجها وهي تُقدِّم النياشين إلى الكاهن آي، بينما يقف الأخير تحت الشرفة متلقيًا الهدايا الملكية وهو في غاية العرفان والسعادة.

منذ العام الثاني لحكمه، أنجبت الملكة لزوجها وليدتهما الأولى سماها (ميريت آتون)؛ أي محبوبة آتون، وهي الابنة الأكبر والأشهر بين أسرة أخناتون؛ حيث كانت الأكثر تصويرًا على جدران المقابر والمعابد، بل وورد ذِكْرها في الخطابات الرسمية. وبعد أربعة أعوام أُخرى أتت للوجود الابنة الثانية وهي (ماكت آتون)؛ أي منحة آتون ما زاد الفرح في قلب الملك، فأمر أخناتون باك نحات القصر بعمل نقش عائلي يجمع تلك العائلة المقدسة في الوضع الطبيعي المألوف لفن العمارنة؛ حيث يظهر أخناتون على كرسي
بسيط وتجاوره نفرتيتي، وهي تمسك بساقه أو تمس كتفه، بينما تجلس إحدى الفتيات فوق ركبته، بينما تلعب الأخرى بالقرب من قدميه. وفي رحاب العاصمة الجديدة أنجبت نفرتيني الابنة الثالثة (عنخ إس إن با آتون) (23) ، ومع العام التاسع وُلِدت (نفر نفرو رع)، وهي الفترة التي ولدت فيها (نفر نفرو آتون تاشريت) وبعدها بعامين أنجبت الابنة الأخيرة (ستب إن رع)؛ حيث أصبح لديها ست بنات. وأصبح وجود الأميرات الست هو الآخر جزءًا لا يتجزأ من اشتراك نفرتيتي في المراسم الرسمية للبلاد؛ كما كُنَّ بطلات المناسبات الملكية المصورة في العديد من مقابر نبلاء العمارنة.

---

(21) هو لوح من الحجر، كان يستخدم في العادة لطحن الكحل ومواد الصباغة، ثم اتخذه المصريون القدماء أداة لتسجيل أحداثهم التاريخية الهامة.

(22) محفوظ حاليًّا بمتحف الفنون ببوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

(23) تغيّر اسمها بعد عصر العمارنة وزواجها من الملك توت إلى عنخ إس إن آمون.

رأس نفرتيتي.. الجوهرة المسروقة

«مليحة الوجه.. ربة السعادة.. فريدة الحسن..
مصدر لسعادة سيد القطرين».

من وصف نفرتيتي على إحدى لوحات الحدود

ليس ثمَّة قطعة فنية مذهلة نالت شهرة في أي بقعة في العالم أو زينت أي متحف من متاحف الدنيا مثلما كانت رأس الملكة نفرتيتي، تلك القطعة الفريدة التي ليس لها مثيل من حيث الدقة في التنفيذ وروعة التفاصيل والألوان الزاهية، وكأن النحات قد أنهى العمل بها أمس، وكأن رأس الملكة بديعة الحسن تنظر إلينا وتهم لتحدثنا.

لنتخيل تحتمس النحات الملكي ببلاط العمارنة، بعدما استدعته الملكة؛ كي يصنع لها ذلك الرأس، فجلس أمامها يطالع حسنها داخل جناحها الملكي، أو أنها زارته في ورشته الملحقة بالقصر الملكي، وبعدها جلس يُشكِّل بأنامله نماذج أولية للرأس من الجبس، ثم هَمَّ بإزميله كي ينحت القطعة النهائية من الحجر الجيري. فخرج الرأس بارتفاع 48سم ووزن 20 كجم ملونة بطبقات من الألوان على الحجر؛ فالوجه متماثل تمامًا وسليم تقريبًا يمتاز بالسيمترية والملامح المصرية. زُيِّن بؤبؤ العين اليمنى بالكوارتز ذي طلاء أسود ومثبت بشمع العسل ليعطي نظرة حقيقية، بينما فقدت العين اليسرى بؤبؤها وتُرِكت بيضاء، وعلى رأس الملكة تاجها الأزرق المميز، والذي لم تلبسه ملكة قبلها أو بعدها، بينما يزين صدرها قلادة ذات صفوف مزينة بمختلف الألوان.

ومع هوس العديد من الباحثين بألوان الرأس التي ما
زالت زاهية حتى اليوم، وفي عام 1970 م، قام كل من الكيميائي هـ. ويديمان H.G.Wiedemann مع زميله ج. باير G.Bayer بفحص اللون (الأزرق المصري)، ضمن المواد التي قاما بدراستها برأس نفرتيتي، وقد سبقهما في فحص تلك الألوان الكيميائي راثجن F.W.Rathgen في عام 1920 م، والذي كان يعمل كيميائيًّا بالمتحف الوطني ببرلين. ولكن بعد مرور أكثر من نصف عقد من أبحاث ويديمان، توصلت الأساليب الحديثة إلى نتائج أفضل. فبعد تردُّد في البداية، وافق مدير المتحف في عام 1979 م على أخذ عينة من كل الألوان الموجودة بالرأس. كما أخذ ويديمان عينة من المادة التي كانت موجودة بالمخزن. تلك المادة عبارة عن قطع أسطوانية صغيرة سوداء ظلت داخل صندوق صغير يحمل اسم (من عين الملكة نفرتيتي رقم 21300). وطبقًا لرقم الجرد، فمن الواضح أن تلك المادة كانت جزءًا من رأس نفرتيتي أو جزءًا من لون أسود بعيني نفرتيتي. وسرعان ما قام ويديمان بفحص عينات الألوان مرة أخرى ونجح في الاستفادة من تحليل راثجن السابق له؛ حيث إن اللون الأزرق بالتاج ينتمي إلى اللون الأزرق المصري البلوري، وليس ضمن مواد زجاجية كما اعتقد راثجن.

العين المفقودة

من بين ألغاز رأس الملكة، تلك العين المفقودة والتي أثارت الكثير من الجدل، فمع اكتشاف التمثال النصفي لأول مرة، لم يكن هناك بؤبؤ العين اليسرى كما هو الحال في العين الأخرى، ولم يتم العثور عليها؛ على الرغم من البحث المكثف حينها، وعُرِضت مكافأة كبيرة بقيمة ألف
جنيه إسترليني في مقابل العثور عليها أو الحصول على معلومات تتعلق بمكان وجودها. وفتحت العين المفقودة العديد من التكهنات التي تميل للخرافة، مثل أن نفرتيتي ربما تكون قد عانت من التهاب في العيون، وفقدت عينها اليسرى في الحقيقة، وما ينفي هذا الأمر هو وجود بؤبؤ في تماثيل أخرى لها.

وطرح لودفيج بورخاردت L. Borchardt مكتشف الرأس سؤالًا مهمًّا، إذا ما كان تجويف العين اليسرى الخالي يضم بقايا لتطعيم العين؛ حيث قال: «لا يوجد أي أثر على وجود وسيلة ربط بتجويف العين..كما أن أرضية العين مصقولة، وليست على عمق يسمح بوجود تطعيم؛ فيبدو أن العين اليسرى لم تحتوِ على تطعيم للعين أبدًا...»، ولكن خلال تلك الفترة المبكرة من الاكتشاف، ماذا كان بورخاردت يعلم عن تجويف العين إن كانت تتضمن تطعيمًا أم لا، وكيف تم استخدام أداة لاصقة بالتجويف دون فحص علمي دقيق آنذاك؟

أما ديتريش فيلدونج D.Wildung مدير متحف برلين السابق، فيرى أن الرأس ما هي إلا نموذج صُمِّم لطلبة النحت في عصر العمارنة؛ كي يصنعوا على غراره مختلف التماثيل والنقوش وتعليمهم كيفية نحت قاع العين، وبالتالي لم يهتم تحتمس بتفاصيل العين، وهي نظرية خطأ تثير الدهشة والسخرية معًا، فكيف لفنان عبقري أن يصنع عملًا فنيًّا متكاملًا من الدقة والبراعة في الألوان والتفاصيل، أن يترك تفصيلة صغيرة مثل تلك دون الاهتمام بها؟!

وقد أشارت الفحوصات المختلفة لـ(عين نفرتيتي) إلى
وجود طبقة من شمع العسل. وبما أن الشمع مادة عضوية، فإنه تم فحص عينَي نفرتيتي عبر أسلوب تحليل نظائر الكربون C-Isotope؛ حيث تطور هذا الأسلوب على يد ليبي W.F.Libby في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. ولا يمكن تطبيق أسلوب ليبي إلا من خلال إضافة 5 جرام على الأقل من الكربون النقي والذي يفوق القدر المتاح من اللون المأخوذ من عين نفرتيتي. ولكن باستخدام تقنية AMS، والتي تطورت عبر السنين الماضية، فإنه يمكن تحديد عمر القطعة حتى من خلال استخدام كميات ضئيلة من العينات. وأرى أنه من المحتمل أن العين المفقودة كانت موجودة بالفعل، لكنها سقطت مع مرور الزمن.

من التجارب الغريبة وغير المنطقية التي أُجرِيت للرأس، قرر متحف برلين عام 1992 إخضاع الرأس للكشف بالأشعة المقطعية عن طريق أطباء بمستشفى Charite الجامعية ببرلين؛ لمعرفة

ما داخلها من طبقات جصية أو حجرية، وتمت إعادة التجربة عام 2006 بشكل أكثر دقة واحترافية. وتوصل الباحثون إلى نتائج أكثر غرابةً؛ حيث أثبتوا وجود وجه حجري آخر أسفل طبقات الجبس الملونة التي تغطي التمثال، وهي مختلفة بعض الشيء عن الملامح التي نعرفها عن نفرتيتي؛ حيث وجدوا تجاعيد طفيفة عند أركان الفم وحول العينين، ووجود نتوء عند الأنف بالوجه الحجري، وهو ما يرجح أن أحدًا قد أمر بعمل تعديل بين طبقتَي الحجر والجص عندما قام تحتمس بتخليد ذكرى زوجة الملك أخناتون منذ 3300 عام؛ من أجل إخفاء مثل تلك الملامح التي تُظهِر تقدُّم الملكة في
السن. وما يدعم تلك الفرضية هو أن تلك الرأس هي مثال للثورة الفنية التي قامت على فكرة الواقعية، وهو ما يثبت أنها ملامح الملكة الحقيقية.

وفي المقابل، كان من الممكن تجنُّب تعريض الرأس للكشف بالأشعة المقطعية إذا ما استعان المتحف المصري ببرلين بنحات محترف لشرح السبب في تنفيذ الطبقة الداخلية للوجه المصنوعة من الحجر الجيري بتلك التفاصيل؛ حيث يمكن فقط لملامح الوجه على الجبس أن تصل لدرجة الإبداع إذا ما كانت الطبقة الداخلية من الوجه مصممة بهذا القدر من التفاصيل، كما يجب أن تكون الطبقة الداخلية منفذة بشكل كامل؛ حتى تتوازن مع الخطوط العامة وشكل طبقات الجبس. فكيف يمكن للمتحف المصري ببرلين أن يسمح لأطباء بالحكم على جودة عمل فني فريد من نوعه سواء التغييرات السلبية والإيجابية على الوجه الخارجي له؟! وهل يمكن الاستعانة بنحات أو فنان عند إجراء تجارب علمية على مومياء؟!

أما عن أسوأ التجارب التي طالت الرأس، هو ما قام به فيلدونج عام 2003 حين اتفق مع اثنين من الفنانين المجريين، وهما: أندراس جاليك Andras Galik، وبالينت هافاس Balint Havas على صناعة جسم امرأة عارية يتماشى مع رأس نفرتيتي. ومع تصنيع الجسم، قام فيلدونج بأخذ الرأس من المتحف وحمله إلى الأستوديو الخاص بهما، ووضع الرأس على الجسد المصنوع وتم تصويره بالفيديو، في حركة قبيحة اعتقد فيلدونج أنه يصنع بها دعاية للرأس وللمتحف، مدعيًا بأنه اتبع درجات الحذر واستخدم الوسائل والإجراءات المناسبة خلال
عملية النقل، وبرر عمله الشائن البغيض بأنه استعراض لالتقاء الفن القديم مع الفن المعاصر وكسر حدود الزمان والمكان!

ولكن على عكس ما كان يتوقع وكما تماشى مع المنطق والقيم، اجتاح الغضب الأوساط الثقافية، بل وعلى مستوى الشارع المصري والعالمي من تصرُّف فيلدونج غير المحسوب، وتعالت الأصوات المطالبة بإعادة الرأس لمصر خشيةً عليها من أي عبث جديد، واعتبر المصريون بأن هذا الأمر إهانة بالغة لقطعة فنية فريدة حين تُعرَض على جسد عارٍ قبيح، بل ولسيرة ملكة عظيمة يتم تشويهها لغرض دعائي رخيص. وفي خضم تلك الأزمة، أرسل زاهي حواس أمين المجلس الأعلى للآثار حينها خطابًا رسميًّا شديد اللهجة للحكومة الألمانية اعترض فيه على هذا التصرف غير اللائق، وأشار أن وجود الرأس المصري في متحف غير مصري لا يعني أنه يمتلكه، بل هو ملك لمصر ولها الحق في حماية آثارها من أي عبث في إشارة لما قام به فيلدونج من جريمة.

لودفيج بورخاردت المكتشف اللص

منذ أن قام النحات تحتمس بنحت ذلك الرأس عام 1354 ق. م وإيداعه داخل ورشته، توارى الرأس عن الأعين آلاف السنين، حتى تم الكشف عنه في أوائل القرن العشرين. ولم يكن اكتشاف رأس نفرتيتي سوى عملية تندرج ضمن السرقة الممنهجة، يجب فضحها في كل مكان.

تبدأ القصة في 6 ديسمبر 1912 في العمارنة، حين وجد عالم الآثار الألماني بورخاردت هذه التحفة الرائعة في
ورشة النحات تحتمس (24) إلى جانب تماثيل نصفية أخرى غير مكتملة لنفرتيتي. ومن شدة إعجابه بتلك القطعة الفريدة ويقينه بأنها سوف تمكث في المتحف المصري بالتحرير، خدع بورخاردت السلطات المصرية في ذلك الوقت بكل ما أُوتِي من وسائل عندما قدَّم لمسئول مصلحة الآثار المصرية صورة للرأس بوضع (لم يُظهِره في أفضل حالاته)؛ حيث كان الرأس ملفوفًا في صندوق داخل إضاءة معتمة عندما جاء كبير مفتشي المصلحة الفرنسي جوستاف لوفيفر للتفتيش عما اكتشفته البعثة الألمانية، بينما كتب بورخاردت في يوميات الحفائر زورًا أنه وجد (رأس أميرة من الجبس)، وليس رأسًا من الحجر الجيري الملون للملكة نفرتيتي.

ويأتي السؤال:

كيف أرسل بورخاردت الرأس إلى ألمانيا؟

في تلك الفترة، كان قانون الآثار ينص على أن كل بعثة تنقيب تحصل على حوالي 50٪ مما تم العثور عليه، بينما تأخذ مصلحة الآثار المصرية النصف المتبقي. وعندما تم الكشف عن رأس نفرتيتي جرت عملية التقسيم في منطقة العمارنة في أقل من شهرين، حينها قام الألمان بتغطية الرأس بالجبس والطين لطمس معالمها الجميلة؛ كي يتسنى لهم أخذها خارج البلاد. ويبدو أنه كان يوجد اتفاق ينص بأن يحصل الألمان على القطع المصنوعة من الجبس، بينما تظل القطع الكبيرة الحجرية في حوزة المصريين، وقد أراد بورخاردت بموجبه أن يـأخذ القطع الجصية المكررة بدعوى أنه ليس من الضروري أن تبقى في مصر.

وطبقًا لرأي السيد ج. رودير مدير متحف Roemer-Pelizaeus بهيلدسهايم عام 1924، والذي شهد عملية التقسيم، فإن الصندوق كان مفتوحًا وكان بإمكان لوفيفر أن يرى الرأس واضحًا، لكنه لم يفعل.

أما السيد جوتربوك أمين سر الجمعية الألمانية للشرقيات DOG شاهد التقسيم الآخر، والذي أرسل خطابًا للسيد رودير حول الرأس والتقسيم، فيذكر أن الصور الفوتوغرافية لم تكن مفيدة بالنسبة لعملية التقسيم، كما أكد أن الحجرة التي كان بها الصندوق كانت ذات إضاءة سيئة؛ مما سهَّل عملية الخداع. ويشير خطاب جوتربوك إلى رودير إلى أن بورخاردت كان يعرف تمامًا ما كان يقوم به وأن الأمر لم يلتبس عليه؛ حيث عارض جوتربوك إدراج القطعة بأنها مصنوعة من الجبس، حينها رد بورخاردت بأن الجبس كان واضحًا أسفل الطلاء في بعض المناطق من الرأس وهو ما يُعَد افتراضًا (مبدئيًّا) على أنها من الجص أو الجبس، وقد أخبر جوتربوك أنهم لم يستطيعوا عمل فحوصات دقيقة؛ لأن الألوان يمكن أن تتضرر، وهذا ما يمكن عمله فقط في برلين. وبعدها ادعى بورخاردت كذبًا بأنه قد أخطأ عند اكتشاف الرأس؛ حيث إنها من الحجر الجيري. وفي حقيقة الأمر فإن أجزاء الحجر الجيري تبدو جلية في عدة مناطق من الرأس، وهناك فارق كبير وغير محتمل للخطأ في الوزن بين قطعة من الحجر الجيري بهذا الحجم وأخرى من الجبس.

ويذكر لنا مقال بجريدة الأهرام بتاريخ 9 يناير 1937 عملية التقسيم: «بعد عملية القسمة، كان للمكتشف حق حمل نصيبه صناديق، ونقلها مغلقة للمتحف المصري
بالقاهرة. وهناك تم ختم الصناديق دون اختبار محتوياتها. وقد أعفت تلك الأختام الصناديق من تفتيش الجمارك...». وإذا ما كان هذا الأمر صحيحًا، فإن بورخاردت قد أرسل الرأس إلى برلين في صورة طرد عبر البريد. وبعد وصولها إلى ألمانيا، استمر بورخاردت في محاولاته لإخفائها عن الناس طيلة سنوات (حتى 1923)؛ حتى لا تستطع مصر أن تطالب بها. فلم يقُم بنشرها في عام 1913 ضمن بقية القطع التي عثر عليها في هذا الموسم كما كان من المفروض عليه أن يفعل؛ حيث كان أول نشر للرأس في عام 1923، ولم يتم عرض الرأس حتى ذلك التاريخ.

وتشير بعض المصادر أنه في عام 1913، أعطى بورخاردت الرأس لتاجر آثار يُدعَى جيمس سيمسون؛ لكي يخبئ الرأس في منزله طيلة عشر سنوات، ثم أعطاها للمتحف المصري في برلين (Ägyptisches Museum und Papyrussammlung) هديةً؛ حيث قام هينريش شايفر مدير متحف برلين آنذاك بعرض الرأس أمام الزوار معارضًا رغبة بورخاردت، حينها انكشف السر الذي بات عشر سنوات طي الكتمان، وخرجت الملكة أمام الجميع.

وما إن عرفت السلطات المصرية بخروج الرأس من مصر، حتى قامت على الفور بالمطالبة بعودتها كما تم منع الجمعية الألمانية للشرقيات DOG ومتحف برلين بعمل حفائر في مصر، فكان من الواضح أن الأمر هو بمثابة انتهاك صارخ للقانون.

في فترة العشرينيات (بدايةً من عام 1924) عمل كُلٌّ من الألماني هينريش شايفر، وعالم الآثار المصري سليم حسن، والفرنسي بيير لاكو على التفاوض لإعادة الرأس
لمصر. وفي عام 1929، قام لاكو والذي أجرى مفاوضات مع كُلٍّ من الملك فؤاد الأول والوزير الألماني بارون فون شتورير Baron Von Stohrer بزيارة سرية لألمانيا لإتمام الصفقة. وفي

ربيع عام 1930، تم التوصل إلى اتفاق بتبادل الرأس مع قطعتين مصريتين مهمتين من تماثيل الدولتين القديمة والحديثة ونسخة من كتاب الموتى ذات رسومات بديعة، بالإضافة إلى إصدار تصاريح حفائر. وقد ادعى مقال بجريدة (La Bourse Egyptienne) بتاريخ 13 ديسمبر 1933 والمقتبس من مقال بجريدة (La Libre Belgique) في 28 نوفمبر 1933 أن بارون فون شتورير قام بزيارة الملك فؤاد الأول في 9 ديسمبر من هذا العام بقصر المنتزه، وأعلن قيام الحكومة الألمانية بمنح رأس نفرتيتي لمصر. ومع ذلك، وبعد عدة أيام قام الوزير الألماني بزيارة أخرى للملك وألغى المنحة؛ لأنها قد لاقت معارضة شعبية واسعة في بلاده.

ومع تولي الملك فاروق الأول عرش مصر، ومع قدوم عام 1942، طالبت مصر الجانب الألماني بإعادة الرأس مرة أخرى، واعتبر السياسي والقائد الألماني هيرمان جورينج إعادة التمثال إلى الملك فاروق الأول بادرةً سياسيةً بين البلدين، حينها كانت أفضل دعاية للملك الشاب ونقطة بيضاء تُحسَب لعهده وسط صدامات سياسية عنيفة بينه وبين سلطة الاحتلال الإنجليزي العدو الأول للألمان. ومع قُرْب تسليم الرأس لمصر، ذكرت مصادر قيام أدولف هتلر بزيارة نفرتيتي لإلقاء نظرة الوداع، لكن الزعيم الألماني ما إن رآها حتى وقع في حب نفرتيتي، ورفض طلب مصر رفضًا قاطعًا. وفي خضم نيران الحرب العالمية الثانية
عام 1943، نقلت السلطات في برلين الرأس إلى عدة أماكن سرية للحماية، منها: حديقة حيوان Flakturm، ثم تم نقلها إلى متحف التاريخ القديم ببرلين في 1944؛ بسبب القذف المدوي الشديد للمدينة، والذي أصاب حديقة الحيوان ومستودعًا ضخمًا في الحديقة ببرلين. وفي أوائل أبريل 1945، ومع اقتراب الجيش السوفيتي من برلين، تم نقل الرأس مرة أخرى إلى منجم الملح Grassleben في منطقة land Brunswick، وأصبحت تحت وصاية الجيش الألماني، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القطع. وكان هذا الإجراء أمرًا طبيعيًّا؛ حيث كانت تلك المناجم، والتي ترجع للعصور الوسطى، قد حُفِرت على أعماق كبيرة بطقس جاف، وهي ما تُعَد بيئة مناسبة لحماية وأمان القطع. وظل الرأس مختبئًا حتى سقوط برلين وانهزام الرايخ الألماني.

وجاء يوم 12 مايو 1945؛ حيث تم التحفظ على الرأس من قِبَل الجيش السابع الأمريكي، وأصبحت تحت وصاية قطاع القطع الفنية والأرشيفات MFA&A بالجيش الأمريكي والذي كانت مهمته حماية الكنوز التراثية بمناطق الحرب بأوربا. كان كابتن والتر فارمر مدير نقطة التجمع المركزية بمدينة Wiesbaden قد حصل على سلطة حماية رأس نفرتيتي، حينها خطط الأمريكيون لنقلها إلى واشنطن العاصمة باعتبارها قطعة فنية يليق بالشعب الأمريكي المنتصر أن يشاهدها ويحتفظ بها، لكن الوثائق الأمريكية تدعي بأن الرئيس الأمريكي هاري ترومان -وتحت ضغط عدد من الضباط الأمريكيين، على رأسهم فارمر نفسه، الذين عارضوا الأمر بدعوى (أخلاقيات

المهنة)- قد أمر بالإبقاء عليه في ألمانيا؛ حيث دخل ضمن مجموعة متحف شارلوتنبرج Charlottenburg ببرلين الغربية، وظل به حتى تم نقله إلى متحف التاريخ القديم والذي تم تجديده.

وبعد الحرب العالمية الثانية، قدَّمت مصر طلبًا رسميًّا آخر، ولكن هذه المرة إلى مجلس مراقبة الحلفاء الذي كان مسئولًا عن القطع الأثرية في ألمانيا، ولكن في عام 1947 رفض المجلس طلب مصر، ونصح مسئوليها بإعادة تقديم الطلب إلى السلطات الألمانية الجديدة.

ومع توليه أمانة المجلس الأعلى للآثار في مصر عام 2002، اعتبر زاهي حواس خروج رأس نفرتيتي من مصر بطريقة غير مشروعة أمرًا فاضحًا وقضية قومية لا بد من التصدي لها وبالتالي يجب إعادته، وقدَّم من الوثائق والمستندات ما يشير إلى خداع بوخاردت في تهريب التمثال إلى الخارج. ففي عام 2005، طلب حواس أن تتدخل منظمة اليونسكو لإعادة التمثال. بعد ذلك بعامين، هدد بمنع إقامة أي معارض للقطع الأثرية المصرية في ألمانيا إذا لم يتم إعارة التمثال لمصر، ولكن مرة أخرى لم يجد أي رد. في المقابل، زعمت السلطات الألمانية أن التمثال هش للغاية؛ بحيث لا يمكن نقله، وأن الحجج القانونية المصرية لإعادته إلى الوطن كانت واهية.

وقد ازداد التعنت الألماني في الرفض المستمر من مدير المتحف آنذاك وهو فيلدونج؛ حيث طلب منه حواس استعارة الرأس فقط لمدة ثلاثة أشهر خلال افتتاح المتحف الكبير (حين كان مزمعًا افتتاحه في 2015)، لكنه رفض بشدة؛ مدعيًا نفس الادعاءات السابقة؛ رغم أنه قام بفعلة شنعاء تم ذكرها من قبل.

في عام 2009 أرسل حواس طلبًا رسميًّا لاستعادة التمثال النصفي إلى فريدريك سيفريد، مدير المتحف المصري في برلين، بينما في الثاني من يناير 2011، كرر طلبه إلى السيد هيرمان بارزينجر رئيس مؤسسة التراث الثقافي البروسيStiftung Preußischer Kulturbesitz؛ من أجل استعادة التمثال؛ كي يتم عرضه خلال افتتاح المتحف الآتوني بالمنيا (الذي كان سيتم افتتاحه في أوائل 2012)، ولكن لا حياة لمَن تنادي؛ فقد تحججت السلطات الألمانية بقيام أحداث شغب خلال ثورة يناير، وهو ما يمكن أن يعطل رجوعه، خاصةً مع قيام مظاهرات في ميدان التحرير الملاصق للمتحف المصري تطالب ببقائه في مصر (25) .

والآن تحاول السلطات في مصر فتح ذلك الملف المهم من جديد، في محاولة استعادة ذلك الرأس، وما زالت المعركة مستمرة حتى الآن. وأطالب بقيام حملة رسمية وشعبية لاسترداد رأس الملكة نفرتيتي، والتي تُعَد واحدة من أهم علامات الحضارة المصرية القديمة وتحفة فنية تُمثِّل ملكة من أهم ملكات مصر، والتي يجب أن تعود إلى حضن الوطن.

هل رأس نفرتيتي مزور؟

من بين الألغاز التي تحيط رأس نفرتيتي اعتقاد البعض بأن النسخة المعروضة في متحف برلين ليست أصلية؛ حيث يُعتقَد أنه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية واستحواذ الولايات المتحدة على الرأس، قامت فعليًّا بنقلها إلى أراضيها وإخفائها في مكان ما، ومنها سرداب وزارة الخزانة الأمريكية بواشنطن، بينما قُدِّمت لألمانيا نسخة مقلدة شديدة الدقة والإتقان؛ كي تحتفظ بها. ولكن منذ قيام الكيميائي ويديمان بدراسة العينة في عام 1979 م، فإن فكرة تزييف الرأس غير واردة، كما أنه مع التحليل الخاص بعينة شمع العسل يمكن التغلب على مثل تلك الشكوك. ومع ذلك، هناك مَن يشكك في عملية التحليل نفسها، فلهؤلاء الذين يعتقدون أن رأس نفرتيتي مزيفة لهم مبرراتهم حول الظروف الغامضة التي تحيط بعملية أخذ عينة الشمع؛ حيث ادعوا أن يكون الشمع قد أُخِذ من قطعة أخرى بالمتحف.

أما الكاتب السويسري مصري المولد هنري شتيرلين Henri Stierlin، فخرج إلينا بنظرية غاية في الخطورة حول فكرة نسخ الرأس. فخلال كتابه المنشور في 2009 م (Le buste de Néfertiti: Une imposture de l’égyptologie?)؛ أي هل رأس نفرتيتي خدعة في علم المصريات؟ ادعى شتيرلين في كون رأس نفرتيتي الموجود ببرلين -والذي يُعَد أيقونة العاصمة الألمانية- حديثة الصُّنْع، وليست مصرية قديمة. فيرى شتيرلين أن لودفيج بورخاردت، والذي قاد الحفائر التي عُثِر بها على الرأس قد أمر النحات جيرهارد ماركس Gerhardt Marks بعمل ذلك الرأس من الحجر الجيري القديم مستخدمًا ألوانًا قديمة؛ كي تُستخدَم بمثابة نموذج لعرض إحدى القلادات التي تم العثور عليها. وعلَّق شتيرلين لمجلة دير شبيجل بأنه: «حتى ذلك الوقت كان يمكن رؤية نفرتيتي في النقوش فقط، بينما أراد بورخارت رؤيتها بشكل ثلاثي الأبعاد».

وقد نالت نظرية شتيرلين -رغم غرابتها والتشكيك في مصداقيتها- قدرًا من التشويق، كما أثبتت قوتها بالعناوين الرئيسة لأخبار العالم. وقد سرد شتيرلين قصة غامضة مفادها أنه عندما قدِم الدوق الساكسوني يوهان جورج لزيارة المقبرة بمدينة العمارنة، انبهر بشدة بجمال رأس نفرتيتي. وبدلًا من كشف سذاجة الضيوف الملكيين، احتفظ بورخاردت بالحقيقة لنفسه.

وقد اعترض مؤرخو الفنون على تلك النظرية؛ حيث علَّق آري هارتوج Ari Hartog أمين متحف جيرهارد ماركس -وهو متحف فني بمدينة بريمين مخصص لعرض أعمال هذا النحات الألماني المشهور من القرن الـ20 - قائلًا إنه إذا ما كان رأس نفرتيتي حديثًا؛ فهو أمر لا يمكن تأكيده أو تصديقه. ويمكنني الرد على هذا الادعاء بأنه قد تم بالفعل العثور على نماذج أخرى ملونة ثلاثية الأبعاد لنفرتيتي، أشهرها تمثالها الصغير من الحجر الجيري الملون وهي بصحبة أخناتون محفوظ حاليًّا بمتحف اللوفر.

---

(24) كانت أطلال الورشة عبارة عن بيته ومجمع لورشته، وتم تعرُّف المبنى عن طريق العثور على بقايا غطاء عين فرس من العاج بين الأطلال عليه اسم تحتمس ومنصبه.

(25) زاهي حواس، الحارس، نهضة مصر 2021، صـ 323-317.

رحلة البحث عن مومياء نفرتيتي

السيدة الشابة والسيدة العجوز

في عام 1898م اكتشف الفرنسي فيكتور لوريه زوجًا من المومياوات في مقبرة الملك أمنحتب الثاني KV35 بوادي الملوك، والتي استُخدِمت كخبيئة، إحدى هاتين المومياوتين عُرِفت باسم السيدة الشابة، والتي حامت الشكوك بأنها الملكة نفرتيتي. وقد تبنت دراسة تقليدية خلال القرن العشرين هذا الافتراض، في حين توصلت عملية بحث متطورة خلال الكشف بالأشعة المقطعية CT-Scan، والتي قام بها زاهي حواس للمومياء بدايةً من 2007 بأن هذا الأمر مستبعد إلى حد كبير (26) . وكانت المومياء -والتي عُثِر عليها ملقاة على أرضية حجرة جانبية بالمقبرة- في حالة شديدة السوء، منزوعة اللفائف الكتانية، حليقة الرأس، مجهولة الهوية، دون أي بطاقة أو أثر يدل على شخصيتها (مثل المومياء الثانية)، كما أن ذراعها اليمنى باتت مقطوعة.

وكان العلماء الذين اعتقدوا مؤخرًا بأن تلك المومياء خاصة بالملكة نفرتيتي قد اعتمدوا في استنتاجهم على وجود ذراع ملتوية ملقاة بجوار المومياء أكثر من اعتمادهم على ذراع أخرى مستقيمة عُثِر عليها أيضًا بالقرب من المومياء. في حقيقة الأمر كانت الملكات عادةً ما تُحنَّط بطريقة تجعل إحدى الذراعين منحنية (اليسرى في الأغلب) والأخرى مستقيمة، في حين أشارت نتائج عملية الكشف بالـCT، معتمدة على كثافة العظام وأطوال الذراعين، بأن الذراع المستقيمة هي المتعلقة بالمومياء،
وليست الذراع المنحنية.

وهناك نقطة أخرى تتعلق بقضية نفرتيتي الشيقة، وهي أن الجزء السفلي لوجه مومياء المرأة الشابة في حالة سيئة، وهو ما يُعَد دليلًا على شكل مختلف تمامًا عن الشكل الخاص بزوجة الملك أخناتون العظيمة. وقد رأى د. أشرف سليم، عالم الأشعة بكلية طب قصر العيني، والذي كان ضمن فريق البحث، أنه إذا كان وجه المومياء قد دُمِّر بعد عملية التحنيط؛ فإنه من المتوقع أن يرى كسورًا بالعظام الجافة وبشرة تحمل جروحًا وندبات، بينما كشفت عملية الكشف بالـCT عن وجود قطع صغيرة جدًّا من العظام المكسورة ضمن فجوة الجيوب الأنفية؛ مما يرجح أن الإصابة البالغة التي أصابت الوجه قد حدثت قُبَيل عملية التحنيط وبالأحرى قبل الوفاة؛ مما دل على أنها تعرضت إلى عملية اعتداء وحشي قد يكون هو سبب الوفاة. كما أن لوريه قد عثر على قطعة من الكتان

محشورة داخل المومياء، وهو ما جعله يعتقد أنها ماتت عمدًا من الاختناق بتلك القطعة من الكتان الذي استُخدِم لتكميمها.

ويرفض زاهي حواس تلك الفكرة؛ معتمدًا على عدة نقاط، منها: باروكة الشعر التي كانت ترتديها الملكة نفرتيتي، والتي عُثِر على مثلها بالمقبرة، وفكرة أن للمومياء أذنين مثقوبتين مرتين. وهاتان النقطتان يمكن أن نراهما في النساء غير الملكيات بالدولة الحديثة، وهو الأمر الذي لا يجزم بأن تلك المومياء لنفرتيتي. وكان العمر المقدر الذي حدده الكشف بالـCT هو ما بين 25 - 35 عامًا، وهذا الأمر يتشابه مع العديد من نساء الدولة الحديثة، وليس
نفرتيتي وحدها، والتي ما زلنا لا نعرف عمرها بشكل محدد حين وفاتها، بينما تتجه أغلب الآراء العلمية إلى أن تلك المومياء المعروضة بالمتحف المصري بالتحرير تخص ابنة الملك أمنحتب الثالث، وتي، وأم توت عنخ آمون الملكة (كيا).

بجوار مومياء المرأة الشابة، عُثِر على مومياء سيدة محنطة بطريقة جيدة لها شعر مموج. وقد اقترحت الدراسات السابقة بأن تلك المرأة قد تُوفِّيت عن عمر يقارب الـ50، وهو ما جعل العديد من العلماء يعتقدون أن تلك المومياء هي للملكة (تي) أم الملك أخناتون. وما يدعم تلك النظرية هو عمرها المتقدم والوضع (الملكي) المحتمل ليديها (حيث الذراع اليسرى مضمومة على الصدر، والذراع اليمنى مستقيمة بجوار الجسد كما ذكر من قبل). في بداية الأمر لم تؤكد أو ترفض عمليات الكشف بالـCT هذا التحديد. أما د. أشرف سليم فقد أشار إلى أن الأسلوب الجيد في التحنيط ووضع الأذرع يشير إلى احتمال كون تلك المومياء ملكية. وكان عمر الوفاة -من خلال الاعتماد على وجود تغيرات متوسطة بفقرات العنق وبالركبتين- قد حُدِّد ما بين 40-60 عامًا، ويصل طول المومياء إلى نحو 145سم. ولكن مع إتمام نتائج الكشف عام 2010 م، أصبح لدينا التأكيد بالأدلة الدامغة على أن تلك المومياء هي مومياء الملكة العظيمة (تي)؛ حيث قامت دراسة بمقارنة خصلة من شعر السيدة العجوز مع خصلة أخرى عُثِر عليها داخل صندوق صغير منقوش عليه اسم الملكة (تي) من مقبرة توت عنخ آمون، واستنتجت وجود توافُق بين الخصلتين. ورغم مرور القرون؛ فإن شعرها ما زال
يحتفظ حتى الآن بخصلات كثيفة ذات لون أحمر، وإن كان شعر الملكة أسود في الأساس وليس أحمر كما يظهر حاليًّا، ولكن تحول فيما بعد إلى اللون الأحمر نتيجة المواد التي تم استخدامها في عملية التحنيط، والتي أثرت على شعر المومياء فتحول اللون من الأسود إلى الأحمر.

ومع قدوم عام 2021 شاركت تلك الملكة العظيمة زوجها في موكب المومياوات الملكي، وباتت ترقد جواره في سلام بقاعة المومياوات في متحف الحضارة بالفسطاط.

مومياء المقبرة KV21

في رحلة جديدة حول البحث عن مومياء نفرتيتي، قام زاهي حواس بإجراء تحاليل على زوج آخر من المومياوات لسيدتين عُثِر عليهما داخل المقبرة KV21 بوادي الملوك، والتي وجدها الإيطالي جيوفاني بلزوني 1817 م، وأُعِيد اكتشافها على يد الأمريكي دونالد ريان 1989 م. وكانت المومياوان في حالة سيئة للغاية مهشمتين ومبعثرتين؛ حيث عُثِر على جذع إحداهما بممر المقبرة، بينما بُعثِرت الأجزاء الأخرى في حجرة الدفن. حينها قام فريق البحث بتحليل الحمض النووي لكُلٍّ منهما. وكانت المومياء الأولى KV21A بلا رأس، بينما احتفظت بالنصف الخلفي من الجذع، ولكن مع فقدان الكتف والذراع اليسرى وبعض فقرات من العمود الفقري، أما اليد اليسرى فكانت ملتوية مشيرة إلى وضعية (الملكة). ومع تحليل الحمض النووي لبقايا تلك المومياء أعلنت النتائج الأولية عام 2010 م أنها تخص الملكة أم الجنينين الذين عُثِر عليهما في مقبرة توت عنخ آمون مقارنةً بالحمض النووي لهما، وهي الملكة عنخ إس إن آمون زوجة توت، ولكن لا بد من استكمال التحاليل
والأبحاث عليها بشكل أدق لتأكيد هويتها، وهو ما سيقوم به فريق العمل لاحقًا.

أما المومياء الثانية KV 21B فلم تكن في حال أفضل من سابقتها؛ حيث فقدت الجزء العلوي من الجمجمة، بينما احتفظت بمحجر العين اليسرى، وتُظهِر الأسنان وجود تآكُل بها، في حين فُقِد جزء كبير من عظام الصدر، والمحشو بلفائف من الكتان. ورغم تقدير عمر وفاة صاحبتها بحوالي 45 عامًا بناءً على تحاليل الحمض النووي لها؛ فإن تلك الحالة المزرية لا تُقدِّم لنا أي معلومات كافية حول هويتها، وإن يمكن ربطها بالسلالة الملكية. ويعتقد زاهي حواس بأن تلك المومياء هي للملكة نفرتيتي بناءً على التقليد الملكي المصري بأن تُوضَع الأم بجوار ابنتها خلال عملية الدفن، فإذا ما كانت مومياوا KV35 هي لكل من الملكة تي وابنتها السيدة الشابة، فإنه من المرجح بعد التعرف المبدئي إلى مومياء عنخ إس إن آمون أن تكون تلك المومياء لأمها الملكة نفرتيتي. ولكن ما زال الأمر قيد البحث ووضع الاحتمالات دون تأكيد وفي انتظار
نتائج التحاليل النهائية للمومياء KV21A.

وفي عام 2015 م، أشار العالم الإنجليزي نيكولاس ريفز بافتراض وجود (مقبرة خفية) خلف مقبرة توت عنخ آمون؛ معتمدًا على عمليات فحص رادرات وأجهزة مسح ضوئي للجدار الشمالي لحجرة دفن الملك توت قام بها منذ عام 2009 م؛ حيث ادعى وجود آثار لبابين مغلقين يُحتمَل أنهما مدخل لمقبرة الملكة نفرتيتي، مع وجود بعض المواد العضوية، والتي قد تكون بقايا بشرية، معتقدًا أن مقتنيات (توت) هي في الأصل مقتنيات (نفرتيتي)
صاحبة المقبرة الأصلية، مع وجود احتمالية كبيرة لاكتشاف مومياءها بتلك المقبرة الخفية (27) .
ولكن في حقيقة الأمر فإن استخدام الرادارات لا يستطيع تأكيد وجود مواد عضوية؛ مما يُضعِف احتمالية رأي ريفز.

Hawass, Z; et al. “Ancestry and pathology in King(26) .Tutankhamun’s family”. JAMA. 303 (7) 2010: 638–47

Reeves, Nicholas; Wilkinson, Richard H. The Complete Valley of(27) the Kings: Tombs and Treasures of Egypt’s Greatest Pharaohs (2010 .paperback ed.). London: 1996

هل كان أخناتون نبيًّا؟!

«وَقَدْ أَرْسَلَ الرَّبُّ إِلَيْكُمْ كُلَّ عَبِيدِهِ الأَنْبِيَاءِ مُبَكِّرًا وَمُرْسِلًا».

سفر إرميا 4:25

كان احتكاك مصر بالشعوب الأجنبية خلال توسعاتها العسكرية قد أدى إلى وجود تأثير وتأثُّر فكري متبادل؛ حيث وفدت إلى مصر معتقدات دينية متأثرة بما جال بالشرق الأدنى من أفكار الوحدانية التي نادى بها نبي الله إبراهيم عليه السلام خلال هجراته المتعددة، مضمونها التعبد للرب الأوحد دون سواه. وسريعًا ما توافقت تلك الفكرة مع تبجيل المصريين القدماء لمعبودهم القوي آمون واتحاده مع الفكر الشمسي ليتكون المعبود المشترك آمون رع رب الإمبراطورية ككل. إلا أن المصريين القدماء -رغم وجود معبود مسيطر على فكر الدولة- ظلوا يعكفون على تبجيل مختلف المعبودات الأخرى سواء كانت المحلية أو الإقليمية أو تلك الواردة من الشرق الأدنى.

آتون والعقيدة الشمسية

لسبب ما؛ تسللت الريبة داخل خلجات الملك تحتمس الرابع تجاه كهنة آمون خاصةً مع تزايُد نفوذهم وتصاعُد سلطانهم؛ فأصبحت معابد آمون تفيض بالخيرات وتنعم بالعطايا المستمرة من أراضٍ، وورش، ومنتجات، وخدم، وغيرها من الكنوز، وأصبح لهم كلمة مسموعة وتأثير بالغ بين الناس؛ فعمل الملك على حفظ التوازن بين القوى الدينية والسياسية، وقام بتشجيع كهنة رع، وإعادة إحياء العقيدة الشمسية من جديد، خاصةً مع اتحادهما من قبل مع بدايات الأسرة الثامنة عشرة؛ فتسيد آمون رع المشهد الديني، وأصبح هو ملك الأرباب ورب الإمبراطورية وسيد العالم القديم، بل وانتشرت عبادته خارج حدود مصر في ليبيا والنوبة.

ويبدو أن أمنحتب الثالث قد ورث عن أبيه تلك البوادر الثورية في الفكر العقائدي، واعتنق هو الآخر الميل نحو العقيدة الشمسية، بل وصل الأمر إلى تصعيد معبود شمسي كان قد توارى -وهو آتون- ليجعله أحد معبودات الدولة الكبرى، والراعي الرسمي للملكية، وسمى أحد قواربه الملكية باسمه (روح آتون)، وظهر المعبود آتون في عهده على شكل آدمي برأس صقر، وهو شبيه بالتجسيد الآدمي للمعبود رع. وكان أمنحتب الثالث قد ادعى لنفسه لقب (آتون الساطح)، وهي الفكرة التي ورثها من بعده أمنحتب الرابع؛ من خلال المزج الديني الملكي باعتبار أن رب الشمس / الملك هو الأوحد، وليس فقط المعبود الأكبر، مع تواري دور بقية المعبودات.

ولمَّا كانت العقيدة الشمسية موغلة في أسس الفكر المصري القديم؛ لما للشمس من أهمية بالغة في الحضارة المصرية القديمة؛ حيث إنها المحرك الأساسي للزراعة بجانب نهر النيل، وهي مقياس الليل والنهار ومصدر الضياء وأساس دورتَي الصيف والشتاء، بدأ تقديس الشمس منذ الخيوط الأولى للحضارة المصرية؛ فنجد المعبود رع رمز شمس الظهيرة الساطعة هو المسيطر على جميع الأرباب، واتحد معه (خبري) صورة الشمس المشرقة و(أتوم) صورة الشمس الغاربة، وجعل الملك خفرع من أبيه خوفو شمسًا تشرق بين الهرمين، وبدأ ملوك الأسرة الخامسة في نسب أنفسهم للشمس، وجعلوا عقيدتها هي عقيدة الدولة، وأقاموا أول معابد لها في منطقتَي أبي صير وأبي غراب بالجيزة، كما نجدها في متون الأهرام تحت اسم رع، والذي يمد يده ليرعى الدولة والملك، وينتظر الصالحين من الموتى في رحلتهم بالعالم الآخر.

وقد ظهر اسم المعبود الشمسي آتون لأول مرة في برديات أبي صير (28) ، والتي اكتُشِف بعضها بالمعبد الجنائزي للملك نفر إير كارع من الأسرة الخامسة، ثم ظهر مرة أخرى في أيام الأسرة الثانية عشرة حين ذُكِر في نصوص قصة سنوحي الشهيرة. وظل هذا المعبود الغامض مجرد صورة شبيهة للمعبود الأشهر رع حتى عصر الدولة الحديثة.

---

(28) هي أكبر وأقدم مجموعة من البرديات المصرية القديمة، وترجع لعصر الدولة القديمة. تم الكشف عنها في 1893 م في معبد
أبي غراب بالقرب من قرية أبي صير بالجيزة. هي عبارة عن سجلات إدارية تخص المعابد الجنائزية لملوك الأسرة الخامسة، ومنها عرفنا النظام الإداري الذي ساد في تلك الفترة.

المصريون والتوحيد

عرف المصريون القدماء -مثل غيرهم من بناة حضارات العالم القديم- تعدُّد المعبودات؛ حيث كانوا يُجسِّدون قوى الطبيعة والصفات الخيرة والشريرة في صورة معبودات يُقدِّمون لها القرابين، ويقيمون لها الطقوس؛ إما جلبًا للخير أو درءًا للشر. وقد تم تقسيمها وتجسيدها حسب مدى نفعها أو تأثيرها؛ فمعبودات قوى الطبيعة كانت تُمثِّل الشمس والقمر والنيل، ولها صفة شاملة السيطرة؛ كالمعبود الأشهر رع وحعبي روح النيل، أو معبودات تحمل صفات الخير؛ كحتحور ربة الأمومة والسعادة، والتي كانت تُصوَّر على شكل بقرة مقدسة أو امرأة لها أذنا بقرة، وإيزيس ربة الحب والجمال الزوجة المخلصة لأوزير رب العالم الآخر وأم حورس الوريث السماوي لعرش مصر، أو قوى الشر، مثل: المعبود ست الذي كان يُجسَّد في شكل حيوان خرافي مُركَّب أو في شكل فرس

النهر، والمعبود سوبك المجسد في شكل تمساح، أو أخرى إقليمية لم يخرج تأثيرها عن نطاق الإقليم الذي خرجت منه، وكانت يتم تجسيدها على شكل آدمي أو مُركَّب بجسد آدمي ورأس حيوان أو طائر أو حيوان كامل. واستمر المصريون يقدسون تركيبات مختلفة من المعبودات طيلة خمسة عشر قرنًا، سواء بشكل منفرد أو ثواليث أسرية عبارة عن معبود وزوجته وابنهما مثل الثالوث الأشهر (أوزير، وإيزيس، وحورس)، وثالوث طيبة (آمون، وموت، وخونسو)، وثالوث منف (بتاح، وسخمت، ونفرتوم)، وغيرها من الثواليث الأسرية، كان لكل منها نظامها الخاص من كهنة ومعابد ومقاصير وطقوس.

وعلى الرغم من قيام ملوك مصر باصطفاء أحد المعبودات ليكون رب الدولة والراعي الملكي مثلما حدث مع الدولة القديمة، مثل: (رع)، والدولة الوسطى: (منتو)، والدولة الحديثة: (آمون رع)؛ فإنه لا أحد منهم قد قام بنبذ بقية المعبودات وإهمالها؛ فقد شهدت الميثولوجيا المصرية القديمة قدرًا من التسامح في التعامل مع مختلف المعبودات وممارسة طقوسها دون تضارُب أو اقتصار؛ رغم وصول عددها إلى المئات.

وعلى جانب آخر، وجنبًا إلى جنب مع التطورات البطيئة للأفكار السابقة، ظلت فكرة الوحدانية تراود أذهان كبار المفكرين المصريين من حين لآخر؛ حيث وضعوا ما يشبه عقيدة الحلولية والتشبيه، والتي وصلت بهم إلى الإيمان بوحدة المعبود. وهذا ما ظهر منذ البداية في نظريات الخلق لدى فلسفة المصريين القدماء؛ فنجد الإقرار بوحدة (المعبود الخالق) قائمة في مذهبَي عين شمس ومنف (29) القديمين لتفسير خلْق الكون ونشأة الوجود؛ حيث وجود خالق واحد تلتف حوله بقية المعبودات، مثل: آتوم في المذهب الشمسي، والمعبود بتاح الصانع في المذهب المنفي.

ويدَّعي عدد من الدارسين -منهم نديم السيار- أن المصريين القدماء قد عرفوا التوحيد السماوي منذ بداية التاريخ خلال الألف الثالثة قبل الميلاد؛ أي قبل زيارة النبي إبراهيم عليه السلام لمصر خلال القرن التاسع عشر قبل الميلاد، وأن تلك المعبودات المختلفة ما هي إلا أوجه متعددة لمعبود واحد، أو أنها هي صورة الملائكة التي خلقها المعبود. كما تواردت بعض الآراء خطأً أن نبي
الله إدريس عليه السلام هو الذي جاء إلى مصر وعلَّم المصريين التوحيد، بينما حرَّف المصريون اسمه إلى أوزوريس! ولكن في حقيقة الأمر فإن المعبود أوزير أو أوزوريس هو معبود العالم الآخر والبعث ولا علاقة له لغويًّا أو وظيفيًّا بالنبي إدريس عليه السلام ، فلم يُعلِّم أوزير المصريين أي علوم سوى أنه كان راعيهم في العالم الآخر.

وهناك مَن يحاول أن يربط خطأً بين طقوس المصريين القدماء وبين عبادات الإسلام؛ في محاولة لإثبات إيمان المصريين القدماء بالتوحيد السماوي، حيث يُذكَر باطلًا أن طقوس المصريين تمركزت حول خمسة أركان مثل أركان الإسلام؛ كالصلاة، والحج، والوضوء؛ رغم أنهم لم يتركوا لنا في مناظر طقوسهم ما يدل على أن صلواتهم كانت خماسية، كما أن مناظر تطهير الكهنة في المياه المقدسة لا يعني أنهم عرفوا وضوء الإسلام! واعتمد البعض على مناظر للركوع والسجود

أمام الملك وكبار رجال دولته بأنها مناظر صلاة إسلامية، كما شبهوا اصطفاف تماثيل الأوشابتي بصفوف المصلين، وهي تشبيهات عارية تمامًا من الصحة. أما بالنسبة للحج، فقد كان الحج إلى أبيدوس عادة مصرية منذ العصور الأولى ترتبط بزيارة المعبود أوزير في قبره الرمزي؛ لاكتساب البركة والشفاعة للعالم الآخر (وهو ما يمكن ربطه بزيارة الأضرحة وموالد الأولياء والقديسين حاليًّا). ومع زيارة نبي الله إبراهيم عليه السلام حين دعاهم لدين جديد، طوعوا الفكرة حسب تقاليدهم، وهي بعيدة كل البعد عن دعوة النبي إدريس عليه السلام .

وبالعودة إلى المعبود الشمسي المفضل رع؛ نجده قد لعب دورًا بارزًا في فكرة وحدة المعبود بين أواخر الدولة
القديمة وأوائل الدولة الوسطى باعتباره معبودًا خالقًا وذا مكانة عليا في عالم أرباب المصريين؛ فجعلوه مشتركًا مع عدة معبودات أُخَر من باب الاتحاد، مثل: سوبك رع، ورع حور آختي، وأتوم رع، وعلى رأسهم آمون رع، وبذلك أصبحت تلك الأرباب صورة من ذلك المعبود الأساسي، وأشكالًا متعددة لجوهر واحد.

ورغم ما أصاب بني إسرائيل من تأثُّرهم بفكرة الشرك والتعدد، وميلهم خلال عصر القضاة في أثناء إقامتهم بأرض كنعان، وتقديسهم لمعبودات الشام المحلية، مثل: بعل الكنعاني، وعشتار الآشورية، وغيرهما؛ فإن فكرة الرب الواحد (يهوه) تسطع بين الحين والآخر، ووجدت طريقها إلى مصر مع توسُّعها العسكري خلال إطلالة الدولة الحديثة في ضوء التبادلات التجارية والتأثيرات الفكرية. أصبح رب الإمبراطورية المصرية آمون هو فردًا مطلقًا خفيًّا وصفه المصريون في نصوصهم بأنه: «أكبر مَن في السماء، وأسن مَن في الأرض، رب الكائنات، حافظ كل شيء...».

وكما رأينا كيف أوجدت فكرة التوحيد لنفسها مكانًا بالميثولوجيا المصرية، إلا أن الفارق الكبير والجوهري بينها وبين الوحدانية السماوية هو أن المصريين لم يكتفوا لربهم باسم موحد ولم ينزهوه تمامًا عن التشبيه أو التشكيل في تمثال أو نقش، ولم ينكروا تعدُّد المعبودات إلى جانبه؛ فأضحى رب المصريين بمثابة كبير عائلة المعبودات. ولعل هذا الأمر يمكن تفسيره في صعوبة التخلص من القديم الموروث، بالإضافة إلى طبيعة المصريين نفسها التي كانت تميل للسماحة وتقبُّل عبادات الآخر بما فيها تقبُّل معبودات
أجنبية وافدة وأفكار جديدة مستوردة. (حتى سنجدهم فيمابعد يتقبلون وجود بني إسرائيل بينهم في جزيرة إلفنتين، وتلاصُق معبدَي خنوم ويهوه خلال الأسرة 26).

وجاءت السياسة لتلعب دورًا غاية في الأهمية والخطورة؛ من حيث استخدام الدين، وتوظيف تأثير الكهنة على الشعب، فما كان لكل إقليم معبوده وكهنته، واختلاف أدوار المعبودات وتأثيرها؛ حتى أصبح الملك يستخدم كهنة كل معبود لكي يوهموا أتباعهم بأنه معهم ويسيطر عليهم من خلالهم، دون تركيز السلطة الدينية والنفوذ الاقتصادي في كهنوت معبود واحد فقط.

وفي عهد تحتمس الرابع، ومع بزوغ نجم آتون من جديد، تم تصعيده ليكون معبودًا مميزًا، بينما قام ابنه أمنحتب الثالث باتباع منهج وسط بين قوة آمون والرغبة في آتون، فقد حابى دعوة آمون القديمة وهادن كهنته وحافظ لهم على سطوتهم وصلاحياتهم، بينما أقام لمعبوده عدة معابد منفصلة، وسمح بعبادته جهرًا في طيبة، وأطلق اسمه في عدة نواحٍ، ولكن دون إهمال أو تنكيل بمعابد بقية المعبودات أو نبذ دور كهنتها، وسار الفكر القديم حيث التَعدد، والفكر الجديد حيث الوحدانية جنبًا إلى جنب.

---

(29) ينص مذهب عين شمس أو هليوبوليس على ظهور الكون عبر الماء الأزلي (نون)، ومنه خرج آتوم رب العالم ليخلق الكون، ومن نسله تأتي بقية المعبودات، أما مذهب منف فيدور حول خلْق الكون على يد الصانع الأول بتاح معبود المدينة.

أخناتون: فيلسوف مجدد أم شاب مهرطق؟

يبدو أن أخناتون قد تأثر بهذا الزخم الكبير من الأفكار والمعتقدات، سواء الموروثة من آلاف السنين أو تلك الواردة من الشرق، والتي تشعبت داخل قصر أبيه ممتزجة بتأثره الكبير بفكرة رب الشمس وما كان يسمعه من خاله (عانن) أحد أكبر كهنته؛ فراقت له فكرة المعبود المنفرد، وانطلق في العام التاسع من حكمه يعلن نسخة راديكالية حادة من فكره، وأخذ يمارس الاضطهاد ضد بقية المعبودات، وأطلق رجاله يمنعون طقوسها ويمسحون أسماءها، ويُرهِبون مَن يعارض فكر الدولة الجديد، معلنًا آتون الرب الأوحد للإمبراطورية والكون، بل جعل من نفسه وزوجته نفرتيتي الرسولين والوسيطين المنفردين بين ذلك المعبود وبين الشعب المصري، وأصبح في أيديهما هما فقط مفاتيح الطقوس وإحلال البركة، وأصبح آتون هو المعبود الأوحد وليس فقط المتفرد بين أقرانه، وأُزِيلت من على النقوش والكتابات صفة الجمع في اللغة المصرية القديمة التي كانت تدل على أكثر من معبود، وهي (ntrw)

ومع قدوم العام العاشر من حكمه، جاءت ثورة فكرية جديدة على يد أخناتون؛ حيث تم إسقاط اسم المعبود (حورس) من الصيغة الملكية المقدسة، وأصبح الشكل النهائي له يُتلَى كالتالي: «رع الحي حاكم الأفقين متلألئًا في الأفق في اسمه رع.. الأب الذي تجلى مرة أخرى كآتون...». وبذلك اختفت الرابطة الأخيرة التي كانت تصل
العقيدة القديمة بالجديدة. ويقرر الملك في نقوشه بأن تعاليمه الجديدة إنما هي فيض من أبيه آتون، وتحولت تعاليم العقيدة الجديدة وكأنها رؤية مقدسة أُوحِيت إلى أخناتون كنبي.

وما عاب هذا التوجه هو الجنوح بعنف لفرض هذا الفكر؛ فانتفت سمة التسامح التي عُرِف بها الفكر المصري القديم، وحلَّ محله التعصب الفكري والديني برعاية عصر العمارنة. وخلال سنين حكمه، ولأول مرة في تاريخ مصر القديمة، نفذ أخناتون برنامجًا عقائديًّا جذريًّا غيَّر فيه من تركيبة الفكر المصري الذي كان متغلغًا داخل وجدان المصريين طيلة قرون، ومعه أعاد تشكيل الهرم الكهنوتي؛ فأزال تسلسُله المعهود، وتم القضاء على أي سلطة دينية أو نفوذ كهنوتي لأتباع أي معبود، خاصةً كهنة آمون.

وحين النظر إلى تلك القضية من زاوية أخرى جديدة، نرى أن فكرة أخناتون في التوحيد شملت بُعدًا اقتصاديًّا غلَّفه الاعتقاد الديني ليضمن تأثيره؛ حيث إن اقتصادات المعابد كانت توازي اقتصاد الدولة نفسها من خيرات مزارع وورش تصنيع تماثيل للمعبودات وقرابين وغيرها؛ مما جعل منها دولة داخل الدولة ونُصِّب كهنتها ملوكًا في الظل أصحاب الثروة والسلطة؛ لذا فإنه مع تقليص صلاحيات الكهنة وحصر خيرات المعابد، فإن كل تلك الخيرات ستصب في مصلحة كاهن واحد، وتنهال في مدينة واحدة، وتتركز السلطات السياسية والدينية في قبضة رجل واحد وهو أخناتون.

ومع ترويج أخناتون لمعبوده الجديد، نجد ظهور آتون في رمز مختلف عما كان يظهر عليه من قبل؛ حيث ظهر
على شكل قرص الشمس الذي تنبعث منه الأشعة الذهبية المنتشرة تنتهي بأيدٍ بشرية كان يصل بعضها إلى فتحتَي أنف الملك والملكة لمنحهما الحياة دلالة واضحة على أن تلك القوة تكمن في السماء، وتتنزل بالخير لتحكم العالم وأقدار البشر. وسرعان ما حوَّله أخناتون من معبود الإمبراطورية صاحب السطوة السياسية في الأقاليم التابعة لمصر، ليجرده من الملامح المصرية البحتة، ويمنحه صفة العالمية؛ الذي يسيطر على مجريات الكون ومصائر كل الخلائق، ليس البشر فقط، بل الحيوانات والطيور والنباتات، وهي صفة جديدة لم تكن المعبودات المصرية ذات الأشكال البشرية والحيوانية قادرة على تحقيقها والقيام بها بما فيهم آمون رع نفسه. وتأكيدًا على فكرة عولمة عقيدة آتون باعتباره رب الجميع في كل الأصقاع، نجد تصوير بعض الأجانب وهم في وضع تعبُّدي لآتون في مقبرة أخناتون بالعمارنة.

وإمعانًا في تصوير قدرة ذلك المعبود المتفردة، كان يتم وضع اسمه مفصلًا أو رمزيًّا داخل خرطوشين مثل اسم الملك المصري؛ في إشارة إلى أنه ملك سماوي مبجل يسيطر على الكون، ولم يُصوَّر في شكل تمثال له شكل مُركَّب أو يُرمَز له بشكل قرص الشمس في الهيروغليفية مثل بقية المعبودات، بل هو المحلق فوق الكون يُنطَق اسمه صوتيًّا لا رمزيًّا. وعلى عكس تلك الرؤية العالمية لآتون، فإن إغراق أخناتون في التبتل والتأمل الباطني لصفات المعبود لم يجعله مهتمًّا بنشر تلك الفلسفة خارج حدود البلاد والتبشير بها في أرجاء الإمبراطورية والعالم القديم، فكان على اعتقاد كبير بأن الدعوة لرب واحد يعبده

الجميع ويتساوى كل الخلق عنده، يمكن أن تسود وحدها دون تبشير موجَّه أو ضغط سياسي للخارج، وأن تربط بين مصر وأتباعها وجيرانها برباط الحب والسلام أكثر من الحرب والمصاهرة، كما اكتفى في اعتبار نفسه هو الكاهن الأول والرسول الأوحد والابن البار لآتون، يليه كهنة تابعون منفذون لأوامره يقيمون الطقوس حسب رؤيته ووحيه دون أن يصنع صفًّا ثانيًا أو زمرة رسل مبشرين ينطلقون بين المدن أو الأقاليم المختلفة للتبشير بتلك العقيدة الجديدة؛ لذلك لم نجد لفلسفة أخناتون الجديدة أي وجود خارج مصر اللهم إلا إطلاق اسم (جم آتون) في إحدى بقاع النوبة، ومدينة أخرى في سوريا اندثرت ولم يُعثَر على مكانها حتى الآن.

ولم يكتفِ أخناتون بهذا الأمر فحسب، بل عمل في ضوء فكره على القضاء على جميع أنواع الشعوذة والسحر والذي كان عماد العقيدة المصرية القديمة، فلم يعُد للسحرة أو الكهنة دور يُذكَر في ظل العقيدة الجديدة، وقضى أيضًا على أي أساطير تمجد أي معبود قديم أو تجعل منه بطلًا أو تُضخِّم من قوته، فلم تعُد هناك تمائم أو قلادات تحمي الناس أو حواديت تُتلَى عليهم لتروي قُوى فوقية تتحكم في مصائرهم أو تحدد أقدارهم.

وحين نستعرض الفارق الذي أتت به العقيدة الآتونية، فسنجد أن عقيدة آتون لم تعرف التثليث أو الثالوث المقدس الذي كان سائدًا عند المصريين، إلا أن آتون تفرد بنفسه دون أن يكون له أسرة مقدسة. ويظهر الاختلاف الجلي بين آتون وآمون في التكوين الوصفي، فآمون -حسب تفسير اسمه- هو الخفي الذي يرى ولا يُرَى ويقع
قدس أقداسه في نهاية المعبد؛ حيث البقعة المعتمة المليئة بالغموض، ولا يمكن الوصول إليه إلا بعد القيام بعدة طقوس معقدة لا يقوى عليها سوى كبار الكهنة. أما آتون فعلى العكس تمامًا، هو الظاهر الجلي للعيان، ولا يمكن حجبه عن أي أعين، تمتد أشعته على كل مكان لتصل إلى كل الخلق أيًّا كانوا وأينما كانوا.

على أن أخطر ما جاء به آتون هو الاختلاف الجذري والعميق فيما يتعلق بالعالم الآخر ومصير الموتى، فقبل أخناتون كان أوزير هو سيد العالم الآخر ورب الموتى وراعي رحلتهم السفلية، وهو الذي يقف الجميع أمامه في محاكمة عادلة لتحديد مصيرهم؛ إما جنات الإيارو أو حفر النار والهلاك والعدم. وكان لتلك السلطة الأخروية سطوة مهيبة تسيطر على عقول المصريين؛ لما سوف يلاقونه في العالم الآخر المجهول، وهو ما جعلهم في الدنيا يقومون برحلات حج إلى أبيدوس لتبجيل سيد الموتى أوزير، وإرفاق اسمه وصورته مع موتاهم في صورة تعاويذ عُرِفت باسم الخروج في النهار والمعروفة شعبيًّا بكتاب الموتى، وغيرها من الكتب الدينية التي تصف رحلة المُتوفَّى في العالم الآخر.

ولكن مع قدوم عقيدة آتون ورفضها لبقية المعبودات ومن بينها أوزير، لم يعُد هناك محاكمة للموتى أو ذِكر لسلطة أوزير عليهم؛ حيث إن آتون في تكوينه المضيء هو المضاد التام لإظلام العالم

الآخر، وتوارت رحلة الشمس الليلية التي كانت تقوم بها لتضيء عالم الموتى. ونجد الاعتقاد الجديد بأن المُتوفَّى يرقد في الليل وحينما تشرق الشمس فإنها توقظه، فيقوم مسرورًا فيغتسل ويرتدي ملابسه وعند باب المقبرة يصلي لآتون ويذهب إلى المعبد الكبير في صحبة آتون والعائلة الملكية حيث المؤن والقرابين. وأصبح الملك أخناتون يحل محل أوزير كونه راعيًا للموتى بعدما كان راعيهم في الحياة الدنيا، فالملك هو الذي يمنح كبار موظفيه المؤن والعطايا والحياة الكريمة، وهو الخط العمودي لميزان العدالة باعتباره الملك العائش في الحقيقة، وبالتالي هو الذي يمنحهم العفو والقرابين في الحياة الأخرى أيضًا. وأصبحت مناظر خروج العائلة الملكية من القصر وتقديم القرابين اليومية في المعبد الكبير من أحب الموضوعات التي تُنقَش على جدران مقابر كبار رجال الدولة؛ باعتبار شفاعة الملك أصبحت هي المقصد الأول للمُتوفَّى.

وعند عادات الدفن، اكتفى الناس فقط بوضع تماثيل الأوشابتي الصغيرة، والتي تساعد المُتوفَّى في عالمه الآخر، ولم تعُد مقابر العمارنة مثل مقابر طيبة تضم فصولًا من تعاويذ كُتُب العالم الآخر، مثل: كتاب الليل والنهار، وكتاب الكهوف، وغيرها لحماية المُتوفَّي، لكن جدرانها ضمت نقوشًا عبارة عن دعوات لآتون وأجزاء من أناشيده التي يتضرع فيها المُتوفَّى لمعبود الشمس.

وهل تقبَّل المجتمع المصري حينها تلك الدعوة؟

انتشرت تلك الدعوة على نطاق واسع، خاصةً بين العديد من أتباع الملك الذين قد شاركوه في اعتناق العقيدة الجديدة والابتهال للمعبود الأوحد، سواء كان ذلك نابعًا من إيمانهم بقوة المعبود وتأثير الدعوة الجديدة، أو إرضاءً لهوى العهد الجديد وتسيير مبادئهم وفق متطلبات العملية السياسية ومهادنة النظام الجديد؛ للحصول على أكثر
مكاسب ممكنة لا أكثر.

أما باقي المجتمع فكان في حالة صدمة اجتماعية وثقافية؛ لما جرى من زلزلة معتقدات ضربت جذورها آلاف السنين؛ حيث جاءهم ما سُمِّي بالإصلاح الديني على شكل فرض سياسي من سلطة عليا. وهناك دوائر في البلاد كانت تعُد أخناتون فاقدًا للرشد متبعًا لهواه المضلل وأصبح من المكروهين، أغلبهم من معتنقي مذهب آمون ورجاله وأتباعه وكبار رجال الدولة القدامى الذين تكسبوا من خلف معبودهم؛ فجار عليهم الزمن خلال ذلك العهد الجديد، أو العائلات القديمة التي رأت في تلك الثورة استكمالًا لما جرفه والده من محو للعادات والتقاليد القديمة وفرض أفكار لم يعتادوها. ولكن كان عليهم أن يطيعوا النظام الديني الجديد في الابتعاد عن المعابد والمقاصير القديمة؛ خوفًا من بطش عساكر الملك، بينما ظلت قلوبهم معلقة بأسوارها ونقوش صروحها.

أما بالنسبة للعوام والطبقات العمالية والدنيا داخل العمارنة، فإن السمو الفكري لمبادئه كان أكبر من إدراكهم الشعبي؛ فعزلهم عنها وزادهم التصاقًا بمعتقداتهم القديمة. ففي الحي العمالي بآخت آتون كانت المفاجأة: فقد وُجِدت أدلة أثرية على عدم تركهم لمعبوداتهم القديمة، سواء الكبرى منها، مثل:

حتحور، وأيزيس. أو الصغرى منها، مثل: بس، وتاورت، وكان لا يمكن لهم أن يستعيضوا بأشعة الشمس البعيدة عن أيديهم بديلًا عن التمائم واللوحات ذات النقوش السحرية والتي كانوا يشترونها من الكهنة بأثمان ضئيلة؛ بغية الحماية اليومية من قُوى الشر والحسد وجلبًا للخير والزرق. وفي المقابل لم يُلقِ الملك وحاشيته
بتلك الطبقة الدنيا ومعتقداتها السلفية بالًا، ولم يجد منهم خوفًا أو تهديدًا على فكره وفلسفته؛ فتركهم لمعتقداتهم القديمة.

أخناتون والأنبياء

﴿وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾

سورة النساء الآية 164

طلَّت فكرة الوحدانية التي نادى بها أخناتون لتجذب ألباب العديد من الباحثين المعاصرين، التاريخيين منهم والدينيين؛ مما جعلهم يربطون بين ملك مصر القديمة وبين أنبياء الله المكرمين؛ بناءً على العلاقة بين الوحدانية التي نزلت بها الأديان السماوية وفكرة الوحدانية الآتونية؛ رغم الاختلاف الجذري بينهما. ويتمادى البعض في اعتباره هو نفسه نبيًّا ممن لم يُذكَروا في القرآن الكريم في تفسير خاطئ للآية الكريمة، وذلك على أنه قد اتخذ الشمس مجرد قبلة له في تعبُّده. ولكن في حقيقة الأمر تتنافى فكرة التوحيد السماوي مع فكرة أخناتون كليةً في ثلاث نقاط أساسية:

أولًا: اتخاذ أخناتون معبوده على شكل قرص الشمس باعتبارها هي مصدر القوة والوحي، وليست مجرد رمز، وإصراره على تصويره في شكل مجسد.

ثانيًا: كونه يتجسد كشخص مع معبوده في فكرة الحلولية، وهو ما لا يجعلها وحيًا سماويًّا على الإطلاق، وينفي كون أخناتون نبيًّا سماويًّا.

ثالثًا: إنكار أخناتون لفكرة العالم الآخر والجنة والنار، وما يمكن أن يلاقيه المرء من ثواب وعقاب جراء أعماله بحياته الدنيا، هي ما تُعَد جوهر الإيمان بالأديان السماوية.

أما الآراء التي تربط أخناتون بالأنبياء المكرمين، فيمكن
تحليلها فيما يأتي:

أخناتون والنبي موسى:

تبنى تلك الفكرة في الربط بين أخناتون والنبي موسى عليه السلام سيجموند فرويد رائد علم النفس في كتابه الخطير (موسى والتوحيد)، حين جعل من الفكر التوحيدي في الأديان السماوية امتدادًا وتطورًا لنظرية التوحيد التي ظهرت على يد أخناتون؛ حيث ادعى أن موسى كان أميرًا من البيت المالك وأحد أقارب أخناتون، ومن كهنة الآتونية المؤمنين بالرب الواحد، وآمن بدعوى أخناتون، وبعد موت سيده الأكبر خاف من الذهاب إلى العاصمة طيبة؛ حتى لا يتعرض لاضطهاد وانتقام كهنة آمون، فتوجه إلى يهود جاسان (30) ، وبينهم المصريون المؤمنون؛ ليصبحوا جماعة واحدة ويخرجوا من مصر فيما يُعرَف بالخروج الكبير، حينها نجح موسى مع بني إسرائيل فيما فشل فيه أخناتون مع شعبه.

ويخرج سيد القمني بنظرية أكثر خطورة، والتي تجعل من أخناتون هو نفسه النبي موسى عليه السلام ، ويدلل على ذلك بالعديد من الشواهد: أولها التشابه بين عبادة أخناتون وبين التوراة في مصادرها الأولى التي لم تذكر العالم الآخر إلا متأخرًا، وأنه بعد سقوطه من على العرش أخذ معه المؤمنين بدعوته من المصريين وبقايا اليهود الذين بقوا بعد طرد الهكسوس واستعملهم المصريون القدماء في أعمال السخرة، وخرج بهم إلى سيناء ليؤسس لهم الديانة الجديدة، وأن فرع لاوي المختص بشئون الشريعة هم المصريون. وعند عودته من الجبل بعد أن
تلقى ألواح الشريعة وجد المذبحة التي قام بها اليهود ضد المصريين؛ فكسر ألواح الشريعة. ويؤكد أيضًا أن أوصاف تابوت العهد الذي كان يحمله ربهم يهوه والواردة في التوراة هي أوصاف ومقاسات توابيت المصريين نفسها. بل والأخطر هو اعتماده الكامل على نظرية العالم الروسي اليهودي إيمانويل فيلكوفسكي المذكورة بكتابه (أوديب وأخناتون) في اعتبار شخصية أوديب الأسطورية شخصية تاريخية حقيقية، وعمل على الربط بين أسطورة أوديب وشخصية أخناتون بكثير من الافتعال؛ إذ عمَد إلى جمْع بعض التشابهات من قصة حياة أخناتون منذ طفولته إلى وفاته بكثير من التعسف، ومحاولة إثباته إقامة أخناتون أو موسى علاقة غير سوية مع أمه تي، وجمع نظريتَي كُلٍّ من فرويد وفليكوفسكي في نظرية واحدة، وتوحيد ثلاث شخصيات في شخصية واحدة، وهو ما ترفضه التقاليد المصرية القديمة جملةً وتفصيلًا؛ حيث إن زواج المحارم لم يكن متعارفًا عليه في مجتمع مصر القديمة، عدا زواج الأخوات من أجل الحفاظ على العرش والدم الملكي فقط.

أخناتون والنبي يوسف:

يعتقد بعض العلماء خطأً أن الملك أخناتون هو نفسه النبي يوسف عليه السلام ، وأن جميع الحوادث المرتبطة بأخناتون هي تخص النبي يوسف عليه السلام ، فيما يتجه فريق آخر إلى أن يوسف عليه السلام ، ليس أخناتون، وإنما عاش في عصره، إلى أن بلغ 110 عامًا من العمر،

وهي النظرية التي اتبعها كل من أحمد عثمان وسيد كريم؛ كما ذكرنا من قبل؛ حيث يرى كل منهما أن يويا جد أخناتون هو نفسه النبي يوسف عليه السلام ، في محاولة للربط بين
الدعوة التي جاء بها نبي الله يوسف عليه السلام باعتبارها التأثير المباشر والقادم من الشرق، والتي بلورت الفكر التوحيدي لدى أخناتون.

ولكن في المقابل لدينا من الأدلة التاريخية والنصية ما يؤكد وجود النبي يوسف عليه السلام في عصر الهكسوس، فلم تعرف مصر القديمة لقب العزيز الذي ذُكِر في القرآن الكريم باعتباره لقبًا حكوميًّا أو رسميًّا، أو كونه لقبًا مشتقًّا من لقب مصري قديم. بينما يذكر لنا المؤرخ المصري مانيتون لقب أحد رؤساء قبائل الهكسوس، وهو أسيس، والذي يمكن أن نقارنه لغويًّا بكلمة العزيز. كما أنه من المعلوم تاريخيًّا مهارة المصريين القدماء في تفسير الأحلام، وهو ما ذُكِر في كُلٍّ من سفر التكوين بالتوراة، وفي سورة يوسف بالقرآن الكريم، والالتجاء ليوسف عليه السلام لتفسير حلم الملك، بينما عجزت حاشيته من الهكسوس في ذلك، وهو ما جعل المحتل يلجأ إلى رعوي الأصل مثله وليس لمصريين من أجل تفسير الأحلام. وكانت فكرة دخول قبائل رعوية كبني إسرائيل داخل حدود مصر بقدر من السهولة، بالإضافة إلى ترقي أحد الأجانب مثل النبي يوسف عليه السلام إلى منصب كبير الخزانة المصرية لم تكن لتحدث في عصر دولة مصرية قوية كالدولة الوسطى بأسرتَيها الحادية عشرة والثانية عشرة؛ حيث كانت تشدد على حركة الدخول والخروج من الحدود المصرية في ضوء نقاط تفتيش شديدة الرقابة، بالإضافة إلى احتكار المناصب العليا للدم المصري؛ لأن المصري القديم كان ينظر للأجانب والقبائل الرعوية بنظرة دونية؛ لأنهم أقوام يفتقرون للمدنية المصرية، ولكنه تم
خلال فترة اضطرابات جسيمة تُعزَى لفترة حكم الهكسوس (31) .

أخناتون والنبي إبراهيم:

من بين النظريات التي ترتبط بأخناتون تلك التي وردت على يد الدارس سعد عبد المطلب، وهي غاية في الغرابة تصل إلى حد الخرافة؛ حيث الادعاء بأن أخناتون هو نفسه النبي إبراهيم عليه السلام ، فيبدأ بوالد أخناتون الملك (أمنحتب الثالث)، ومسماه الملكي (نب ماعت رع)، والذي يرى أنه يُنطَق في اللهجة السامية (نمرورا)، ومنها حُرِّف إلى (نمروز) وهو ما يجعله الملك الطاغية (النمروذ). ويرسم الكاتب ترتيبًا خرافيًّا للأحداث التاريخية وفقًا لتخيُّله الخاص دون الالتجاء لأي مصدر تاريخي أو أثري، فيرى في تحطيم أحد تمثالَي ممنون، بأن الملك أمنحتب الثالث ادعى -كما هو وارد بنقوش معبد- أنه قد وُلِد بشكل مباشر من الرب (آمون)، وبالتالي فقد انتشرت عبادته بهذه الصفة. أما ابنه أخناتون فقد أدرك منذ صغره بطلان ذلك الأمر؛ حيث كان يرى كيف تُصنَع تماثيل المعبودات، وفطن إلى أنها لا تنفع ولا تضر، وأنه أراد أن يلقن مجتمعه درسًا؛ فقام بتحطيم التماثيل في معبد والده، مبقيًا فقط على تمثال واحد من تمثالَي ممنون سليمًا؛ كي يجعلها متوافقة مع قصة النبي إبراهيم عليه السلام بالكتب السماوية، بينما في حقيقة الأمر بقي تمثالا ممنون في مكانَيهما دون تحطيم كامل لأحدهما في تناقُض بالغ لحديثه.

ويربط الكاتب بين زوجتَي أخناتون الملكة نفرتيتي والملكة (كيا) ليجعلهما سارة وهاجر (عليهما السلام) بشكل
غير منطقي؛ حيث يدَّعي أن السيدة هاجر ولدت ابنها إسماعيل عليه السلام في مصر، بينما ولدت سارة ابنها إسحق عليه السلام في شمال الجزيرة العربية، وهاجر أخناتون / إبراهيم من مصر من مدينته التي أسسها، والتي تُدعَى آخت آتون بعد أن تآمر عليه كهنة آمون بمدينة طيبة وقائد الجيش حور محب، محاربين فكرته في التوحيد التي دعا إليها، ثم هرب مهاجرًا هو ومَن معه إلى شمال الجزيرة العربية ليستقر بمكة، ويستدل على ذلك بوجود آثار مصرية بالجزيرة العربية، ومقابر هرمية ومصطبية ومومياوات منتشرة من عُمان إلى البحرين إلى المملكة العربية السعودية، وهي آثار لا وجود لها على الإطلاق. وإذا ما اعتمد على النقوش الهيروغليفية الموجودة بتيماء بالسعودية، فإن تلك النقوش تخص الملك رمسيس الثالث من الأسرة 19، والذي حكم مصر 1192-1160 ق. م؛ دلالةً على وجود طريق تجاري يربط مصر القديمة بمدينة تيماء من مملكة مدين القديمة.

ويزيد الكاتب في خرافاته حين يشير إلى أن الملك توت هو ابن أخ أخناتون، مع تحريف اسم توت إلى لوط، ليصبح توت هو نبي الله لوط عليه السلام ، والذي خرج مع عمه أخناتون / إبراهيم إلى الصحراء هاربًا بعقيدته الجديدة، بعدها وقعت اشتباكات بين أتباع توت / لوط وأتباع عمه أخناتون أو إبراهيم؛ بسبب قلة المرعى والماء انفصل على إثرها الفريقان؛ حيث توجه توت عنخ آمون وأتباعه إلى المنطقة الواقعة الآن بين الأردن وفلسطين، فيما توجه أخناتون إلى الجزيرة العربية.

ثم نتيجة لظهور خلافات وصراعات ما، نزح مرة أخرى
إلى العراق، تاركًا ابنه إسماعيل ليحكم شمال الجزيرة العربية ومَن بقي معه، وارتحل هو ومَن أراد الهجرة معه، وتكوين مملكة في العراق تحت مسمى آخر، ويتحول أخناتون في فكر سعد عبد المطلب إلى جلجامش، ثم يغير اسمه مرة أخرى إلى حمورابي؛ في محاولة لدمج ثلاث شخصيات تاريخية في شخصية واحدة، وكان في كلا الحالتين يظهر مُقنَّعًا؛ حتى لا يعرفه المصريون، وأن مملكته في بابل تآمر عليها المصريون والحيثيون، ودمروا دعوته، وهي كلها ادعاءات باطلة ليس لها أي مصادر تاريخية أو أسانيد أثرية؛ مما يجعلها آراء شخصية بعيدة كل البعد عن الحقيقة العلمية.

وحين نقارن بين الشخصيتين من الناحية اللغوية؛ فإن القيمة الصوتية والمعنى لاسمه (أخ إن آتون)؛ أي النافع أو المفيد لآتون، بعيدة تمامًا عن الاسم (إبراهيم)، والذي يعني بالعبرية -حسبما ورد في التوراة- (أبو الجمهور أو أبو الأمم)، بينما يُنطَق بالآرامية أبا راحيما، ويعني الأب الرحيم

أو الأب الحنون، كما اشتُق اسم إبراهيم من الاسم أبرام، والذي يعني الأب العالي أو الأب الرفيع باللغة الكلدانية (32) .

ومن خلال تلك النتيجة تنتفي تمامًا تلك الآراء التي تدعي بأن الملك أخناتون هو النبي موسى أو يوسف أو إبراهيم (عليهم السلام). وزيادة على ما سبق، فإن كُلًّا من الأنبياء الكرام (عليهم السلام) قد دفنوا خارج حدود مصر؛ حيث تشير المصادر التاريخية إلى أن النبي إبراهيم عليه السلام قد دُفِن في مغارة مكفيلة في مدينة حبرون (الخليل)، بينما مات النبي يوسف عليه السلام في مصر، وحمل بنو إسرائيل رفاته في أثناء الخروج ليتم دفنه بمدينة شكيم بالشام، في حين مات النبي موسى عليه السلام على رأس جبل نيبو بالأردن ودُفِن به.

---

(30) بمحافظة الشرقية حاليًّا.

(31) أحمد سعد الدين، فرعون ذو الأوتاد. صـ 261 - 265.

(32) https://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/01_A/A_036.html.

أناشيد أخناتون ومزامير داود

تبلورت ذروة فكر أخناتون في مجموعة من الأناشيد ادعى أنها وحي أُنزِل عليه، وقام بصياغتها في صورة شعرية ليصف فيها تضرُّعه لآتون، مع وصف لصفاته وقدراته، ويركز النص على فكرة وحدانية المعبود آتون باعتباره الخالق المحافظ على العالم وصانع لكل مظاهر الحياة على تنوُّعها.

وقد عثرنا على أكمل نص لتلك الأناشيد على جدران مقبرة كبير الكهنة آي (رقم 25 بالمجموعة الجنوبية لجبانة العمارنة)؛ حيث كُتِب نص الأناشيد في 13 عمودًا رأسيًّا تشغل الحائط الأيمن لبهو مدخل المقبرة. وظل النص محفوظًا حتى عام 1890 م حين تعرَّض لبعض التلف؛ نتيجة عراك بعض الأهالي عند المقبرة، ولكن قبلها نجح العالم (أوربان بوريانت) في نقله كاملًا خلال عامَي 1883 - 1884 م، وهو ما جعل بين أيدينا نسخة كاملة لتلك الأناشيد التي تُمثِّل أنقى تعبيرات أخناتون ونظرته لآتون:

«تظهر في أفق السماء أيها الشمس الحية، الذي يُقدِّر الحياة..
تشرق في الأفق الشرقي في الصباح، وتملأ كل البلاد بجمالك..
أنت جميل وعظيم ومشرق الآن فوق جميع البلدان..
وأشعتك تملك كل البلاد حتى آخر كل ما خلقت..
أنت رع عندما تصل إلى حدودهم وتجعلهم يركعون لابنك المحبوب..

أنت بعيد ولكن أشعتك تصل إلى الأرض، وإنك في
وجوههم، ولكن مسارك مجهول..
عندما تغرب تحت الأفق الغربي يبقى العالم في ظلام، في حالة كالموت..
النائمون في بيوتهم يكسون أنفسهم بالغطاء، ولا ترى عين عينًا أخرى..
إذا سُرِقت أمتعتهم من تحت رءوسهم، لا يشعرون..
ويخرج كل وحش من مكمنه، والثعابين تعض..
الظلام كالقبر وتبقى الأرض ساكنة؛ إذ إن خالقهم قد غرب خلف أفقه..
وتشرق في الصباح على الأفق وتضيء كالشمس في أثناء النهار..
وتخفي الظلام وتنشر أشعتك..
ويظل القُطران (الشمالي والجنوبي) محتفلين بالنهار..
ويستيقظ الناس ويقفون على أقدامهم، فقد نصبتهم على أرجلهم..
أجسامهم نظيفة ويلبسون الملابس، ويرفعون أذرعتهم تقديسًا لظهورك..
وكل البلاد تمارس عملها..

كل الأنعام راضية بأعشابها وأشجارها ونباتاتها الخضراء..
وتنطلق الطيور من أعشاشها، ترفرف أجنحتها تسبح بروحك..
وتقفز كل الوحوش على أرجلها، وكل ما يطير يرفرف، ويحيون عندما تشرق لهم..
وتسير السفن الحاملة شمالًا وجنوبًا، وكل طريق ينفتح بظهورك..

وتقفز الأسماك في النهر أمام وجهك، وتملأ أشعتك قلب البحار..

أنت الذي يُنبِت البويضات في النساء، وتجعل من (الماء) أناسًا..
وتُبقِي على حياة الطفل في بطن أمه، وتهدئه فلا يسقط له دموع..
إنك المربية في بطن الأم..
وتعطي النفس لكي تحيا جميع المخلوقات..
وعندما يُولَد (الطفل) من بطن أمه، ولكي يتنفس وقت ولادته، فإنك تفتح له فمه كاملًا وتعطيه احتياجاته..
وتكلم الكتكوت في بيضته الذي يتكلم من قشرته، تعطيه الهواء فيها لكي يعيش..
وتُقدِّر له الوقت، ثم تكسر القشرة ويخرج منها..

ويخرج من البيضة ينقنق في وقته..
ويجري على رجلَيه عندما يخرج منها..

كم كثرت أعمالك والخافي منها!
إنك الإله الواحد، لا مثيل له..
خلقت الأرض برغبتك منفردًا، فيها الناس والأنعام وكل الحيوانات..
وبكل ما على الأرض، وما يسير على أرجله وكل ما يطير بجناحَيه في السماء..
البلدان الغريبة في سورية والنوبة وكذلك أرض مصر، كُلٌّ تعطيه مكانه وتُؤمِّن احتياجاته..
الكل يحصل على غذائه، وتُقدِّر قدر عمره..
يتكلمون بألسنة مختلفة، وتختلف ملامحهم، وتختلف ألوانهم..

فإنك تخلق الشعوب..

خلقت النيل في عالم الخفاء، وتصعده بحسب رغبتك..
وتحفظ حياة الناس؛ لأنك أنت خالقهم. وإنك لهم، ترعاهم أنت أيها الملك على كل البلدان..
تشرق لهم، فأنت شمس اليوم، عظيم في رفعتك..
وتُبقِي كل البلدان الغريبة على قيد الحياة..
وخلقت نيلًا في السماء؛ لكي يهبط عليهم، يُشكِّل أمواجًا على الجبال..
مثل البحر؛ لكي يروون حقولهم، ويحصلون على ما يحتاجون إليه..
كم أن تقديرك فعَّال! أنت ياسيد الأبدية..
نيل السماء تمنحه للشعوب الغريبة، ولكل حيوانات الصحراء..
التي تجري على أقدام..
ولكن النيل الحقيقي يأتي من عالم الخفاء إلى مصر..

تُرضِع أشعتك جميع الحقول، وعندما تشرق يحيون ويترعرعون من أجلك..
وخلقت فصول السنة لكي تتطور جميع مخلوقاتك..
في الشتاء يبردون، وفي الصيف يحترون؛ لكي يشعروا بك..
وجعلت السماء بعيدة المنال؛ لتعلو فيها وترى كل شيء قمت أنت بخلقه..
إنك فريد عندما تشرق، وفي جميع أشكالك كآتون الحي..
الذي يظهر ويضيء، وتبتعد ثم تقترب..
وتخلق ملايين الأشكال منك أنت..

مدن وقرى وحقول وطرق ونهر..
كل الأعين تنظر إليك عندما تظهر كشمس النهار فوق البلاد..

عندما تغرب لا تصبح عينك هنا، تلك خلقتها أنت من أجل خاطرها..

لكي لا ترى نفسك كالأوحد الذي خلقته..
تبقى في قلبي، ولا أحد آخر يعرفك إلا ابنك (نفر خبر رع- أوان رع) الذي جعلته يعرف جوهرك وقدرتك..
تخلق العالم بإشارة منك مثلما خلقته..
وعندما تشرق يعيشون، وعندما تختفي يموتون..
إنك أنت عمر الحياة، وتعيش الناس منك..
وتستمتع الأعين بجمالك حتى تغرب..
وتُترَك الأشغال عندما تغرب في الغرب..

يا مشرق أنت، قوِّ كل الأذرعة للملك..
وأعطِ سرعة لكل قدم..
منذ أن أسست الدنيا، فقد أنشأتها من أجل ابنك..
الذي نشأ من بدنك، ملك القطرين المصريين (نفر خبرو رع- أوان رع- ابن رع)، الذي يعيش من ماعت، سيد التيجان، أخناتون، كبير في حياته..
والملكة الزوجة العظيمة، التي يحبها ملك القطرين، نفرتيتي..
تبقى حية وشابة دائمًا وإلى الأبد».

في تحليل تلك النصوص نجد أن أخناتون لم يتعبد لآتون فحسب، لكنه أراد أن يمتدح نفسه في صورة المعبود؛ باعتباره هو الممثل الأوحد له، فهو يحمل صفاته المقدسة، ويعُد نفسه ابنه الذي خرج من أشعته، وكما أن آتون هو
ملك السماء؛ فإن أخناتون هو صورته كملك على الأرض، خاصةً عند قوله: «تبقى في قلبي، ولا أحد آخر يعرفك إلا ابنك (نفر خبر رع- أوان رع)، الذي جعلته يعرف جوهرك وقدرتك». وفي فقرة أخرى: «منذ أن أسست الدنيا، فقد أنشأتها من أجل ابنك، الذي نشأ من بدنك، ملك القُطرين المصريين (نفر خبرو رع- أوان رع- ابن رع».

وحسب تلك الفرضية، وباعتباره الوحيد الذي يعرف ما يجول في عقل والده وكيف تتحرك إرادته، فإن أخناتون وحده يمكنه تفسير هذه الإرادة للبشرية جمعاء بالوحي الذي يأتي من آتون فقط والتي كانت الأناشيد. ويجد كُلٌّ من عالمَي الآثار البريطانيين دومينيك مونتيسيرات Montserrat، وجون بانيز Baines أن تلك الأناشيد هي عرْض لعلاقة الملك بمعبوده بطريقة توضح أسلوب تفكير أخناتون؛ حيث وضع أخناتون نفسه في المقام الأول ومن بعده يأتي آتون.

وكانت المفاجأة في اكتشاف قدر من التشابه بين أناشيد أخناتون وبين مزامير النبي داود -خاصةً المزمور 104 - والتي جاءت بعدها بنحو ثلاثة قرون من الزمان، سواء في رمزية العبارات أو حتى في ترتيب الأناشيد.

وكانت مزامير داود هي أناشيد وتسابيح وترانيم في تمجيد عظمة الخالق ضمن أسفار العهد القديم في 150 مزمورًا جاءت على النحو التالي: 50 في ذكر الرب ولآيات خلقه، 50 تضم التسابيح بحمده وخصائص نعمه، و50 في الحِكَم والمواعظ، كتب منها داود 75 مزمورًا فقط. وقد عُثِر على أول نسخة كاملة من مزامير نبي الله داود عليه السلام ، عام 1984 م في قرية (المضل)، التي تقع
جنوب مدينة بني سويف بمصر في مقبرة تعود إلى العصر المسيحي الأول في القرن الرابع الميلادي.

وإذا ما عقدنا مقارنة من حيث أوجه التشابه والاختلاف بين كُلٍّ من الأناشيد والمزامير بشكل مفصل، سنجد بداية مزامير داود تتشابه في المعنى مع بداية (الأنشودة العظمى) التي يبدأ بها أخناتون تسابيحه في مناجاة ربه الخالق آتون؛ حيث تبدأ: «أيها الإله الأوحد الذي لا شبيه له، تظهر في أفق السماء أيها الشمس الحية، الذي يقدر الحياة، تشرق في الأفق الشرقي في الصباح، وتملأ كل البلاد بجمالك، أنت جميل وعظيم ومشرق الآن فوق جميع البلدان».

بينما يبدأ المزمور 104: «يا رب إلهي، قد عظمت جدًّا مجدًا وجلالًا.. المؤسس الأرض على قواعدها فلا تتزعزع إلى الدهر والأبد، كسوتها الغمر كثوب، فوق الجبال تقف المياه، تصعد إلى الجبال، تنزل إلى البقاع، إلى الموضع الذي أسسته لها...».

ونستعرض أهم نقاط التشابه في شكل جدول لتسهيل المقارنة:

أناشيد أخناتون	مزامير داود(*)
عندما تغرب تحت الأفق الغربي يبقى العالم في ظلام، في حالة كالموت، يخرج كل وحش من مكمنه، والثعابين تعض.	20 - 21 تجعله ظلمة فيصير ليلًا فيه يدب كل حيوان الوعر الأشبال تزمجر لتخطف.
خلقت الأرض برغبتك منفردًا، وبكل ما على الأرض، كُلٌّ تعطيه مكانه وتُؤَمِّن احتياجاته، كُلٌّ يحصل على غذائه.	22 - 23 تشرق الشمس فتجتمع، وفي مأويها تربض الإنسان يخرج إلى عمله وإلى شغله إلى المساء.
وتُسيِّر السفن الحاملة شمالًا وجنوبًا، وكل طريق ينفتح بظهورك، وتقفز الأسماك في النهر أمام وجهك، وتملأ أشعتك قلب البحار.	25 - 26 هذا البحر الكبير الواسع الأطراف هناك تجري السفن، لوياثان (أي التمساح) هذا خلقته ليلعب فيه.
وخلقت نيلًا في السماء؛ لكي يهبط عليهم، يشكل أمواجًا على الجبال، مثل البحر؛ لكي يروون حقولهم، ويحصلون على ما يحتاجون إليه.	6 كسوتها الغمر كثوب. فوق الجبال تقف المياه. 13 الساقي الجبال من علاليه. من ثمر أعمالك تشبع الأرض. 14 المنبت عشبًا للبهائم، وخضرة لخدمة الإنسان؛ لإخراج خبز من الأرض.
إنك أنت عمر الحياة، وتعيش الناس منك وتستمتع الأعين بجمالك حتى تغرب.	28 تعطيها فتلتقط. تفتح يدك فتشبع خيرًا. 29 تحجب وجهك فترتاع. تنزع أرواحها فتموت، وإلى ترابها تعود. 30 ترسل روحك فتخلق، وتجدد وجه الأرض.

(*) https://st-takla.org/pub_oldtest/Arabic-Old-Testament-Books/21-Psalms/Sefr-El-Mazamir--Mazmoor-104.html

ويجد رشدي البدراوي في كتابه (قصص الأنبياء والتاريخ) عدم وجود تشابُه نهائيًّا بين الأناشيد والمزامير؛ حيث كان يرجو وجود تناص كامل في النص. ولكن في حقيقة الأمر أجد التشابه يمكن أن يكون في فحوى النصوص دون استخدام نفس الكلمات؛ حيث إن المعاني بين النصين قد

تشابهت في استعراض قدرة الخالق بشكل مفصل وتأثيره على المخلوقات. أما بواطن الاختلاف فتكمن في جوهر الخالق؛ إذ تُركِّز الأناشيد على قوة الشمس في كونها أصل الحياة تبعًا للعقيدة الآتونية، بينما
تسرد المزامير قدرة الرب المختلفة دون ذكر ماهيته. كما تصف الأناشيد مدى الارتباط بين أخناتون وأبيه آتون، وهو أصل العقيدة عند أخناتون، بينما لم تذكر المزامير علاقتها بداود.

ورغم أنه افتراض بعيد المنال؛ فإن هناك بعض العلماء، ومنهم هنري برستد، يعتقدون بأن كلمة آتون متشابهة في النطق من كلمة أدون أو أدوناي؛ أي السيد أو الرب في اللغة العبرية؛ اعتقادًا بأن ذلك التقارب قد جاء نتاج تأثُّره بأصوله الآسيوية وتربيته على يد جدته ووصيفات قصر أبيه القادمات من آسيا، وهو ما يرجح حدوث تأثير وتأثُّر بين داود وقومه وفِكر أخناتون حول التوحيد، والذي انتقل منه إلى أسفار التوراة بشكل ما ليصل إلى أورشليم ليتغنَّى بها الملك داود في مزاميره.

الإمبراطورية تتهاوى

رسائل العمارنة

«أصبحت كالعصفور داخل القفص...».

من رسائل شكوى (رب حدي) للملك المصري

الاستغاثة مرة أخرى

بينما كانت الأمور داخل مصر باردة على السطح، مريحة هادئة في العمارنة، وبائسة مشتعلة في طيبة وبقية أنحاء البلاد، كانت في بقية أرجاء الإمبراطورية في وضع أكثر اشتعالًا، فلم يكن أخناتون رجل حرب مثل أجداده تحتمس الثالث وأمنحتب الثاني يخرج في حملات يجوب فيها أنحاء إمبراطوريته يضرب بيد من حديد من تُسوِّغ له نفسه الخروج عن أوامره، ولم يكن سياسيًّا محنكًا مثل حتشبسوت يقيم علاقات متوازنة بين الدولة المجاورة للحفاظ على مصالح الإمبراطورية، لكنه كان مثل والده يُؤثِر الراحة والسلام والاستكانة إلى جدران قصره ومخادع بلاطه، ولا يلتفت إلى أي شيء سوى فلسفته وتعاليمه الدينية وما تبعها من احتفالات صاخبة ومواكب فخمة مكلفة.

ولمَّا أدرك حكام الولايات التابعة لمصر طبيعة ملكهم المسالم، استكمل بعضهم ما بدءوه في عهد والده أمنحتب الثالث من رغبة في توسيع إماراتهم والاستقلال بها على حساب جيرانهم الضعفاء. ومثلما قام عبدي عشرتا باحتلال المدن المجاورة له، سار من بعده ابنه (عزيرو) على نفس دربه، فأخذ يستولي على المدن السورية الواحدة تلو الأخرى، ولم يستطِع رب حدي المخلص لمصر صد عزيرو وحلفائه. ولم يهتم أخناتون ومن قبله أمنحتب الثالث
بالرسائل التي كان يبعثها طلبًا للنجدة، ولكنه أرسل إلى سوريا فرقة عسكرية بإمرة أحد قادته لمواجهة الأمر، بينما أصدر أمرًا لكل الأمراء التابعين للحُكْم المصري بأن يعدوا لتلك الفرقة العدة من الجنود والمؤن والذخائر؛ فأظهر كل الأمراء صغيرهم وعظيمهم الطاعة. غير أن هذه الحركة من جانب المصريين لم تأتِ بنتيجة حاسمة، بل على العكس؛ وجدنا أن (سيميرا) استسلمت لعزيرو، وكذلك قُتِل القائد المصري؛ على الرغم من تحذير رب حدي له، وكان موته نكبة عليه؛ إذ أصبح في نفس الموقف الحرج الذي كان فيه أيام محاربة (عبدي عشرتا)، وكتب إلى ملك مصر صارخًا: «كان حكام كنعان إذا رأوا جنديًّا مصريًّا ولوا الأدبار، أما الآن فإن أبناء عبدي عشرتا يستخفون بالمصريين ويهددوني بأسلحة فتاكة...».

ولكن كيف عرفنا بالأحوال السياسية خارج مصر؟

لا يُوجَد مصدر تاريخي يُعبِّر عن أحداث تلك الفترة العصيبة أهم من ذلك الكنز الخطير والمهم والمعروف باسم (رسائل العمارنة)، تلك المراسلات التي احتفظ بها أرشيف قصر الملك أخناتون، والمصنوعة من ألواح طينية نُقِشت باللغة الأكادية بالخط المسماري، وهي كانت لغة الدبلوماسية العالمية في ذلك الحين.

الاكتشاف العظيم

في عام 1885 م، وكعادة سكان قرية تل العمارنة، قامت امراة بالحفر في خرائب القرية؛ لاستخراج كتل طينية من أجل صناعة الآجر الطيني؛ أو سماد طبيعي كي تُكسِب أرضها خصوبة لزرعها، وخلال الحفر وجدت بين الأتربة
الناعمة عدة ألواح طينية مطمورة تحت الرمال تحمل نقوشًا غريبة، لكنها لم تُلقِ لها بالًا؛ فملأت سلتها ببعضٍ من تلك الألواح، وقادت حمارها عائدة إلى منزلها. ولا أحد يعلم عدد الألواح التي صحنتها وحولتها إلى آجر وسماد، ولم تكن تعلم هي أن ما في يديها هو أرشيف وزارة الخارجية الخاص بأخناتون!

ومثل بقية أهالي القرية الذين أصابهم الثراء الشديد من بيع القطع الأثرية، بدأت تلك المرأة تهتم بتلك الألواح بعدما اكتشفت أنها تحمل طابعًا أثريًّا، وقامت بعرضها على أحد التجار المحليين بمبلغ كبير، والذي بدوره لم يستطِع بيعها بسهولة؛ لأنها تحوي نقوشًا غير معتادة مثل النقوش الهيروغليفية، والتي ذاع صيتها بعد فك رموز حجر رشيد في 1822 م. ومع ذلك، وصلت بعض المعلومات عن تلك الألواح ونقوشها إلى مسامع القس تشونسي مورش المرسل الأمريكي المقيم في الأقصر الذي ارتاب حول أهمية الألواح، وسرعان ما انتشر الأمر واسترعى انتباه علماء الخط المسماري إليها، وعُرِضت هذه اللوحات على تجار الآثار، فقاموا بدورهم بإرسالها إلى أحد العلماء المتقدمين في السن، وهو الدكتور (أوبرت) في باريس، والذي اعتقد خطأً أنها حديثة الصنع وليست أثرية، ثم أرسل بعضها إلى المسيو (جريبو) مدير مصلحة الآثار المصرية وقتئذٍ، فصمت عن إبداء رأيه.

ولمّا شاع الخبر في نهاية الأمر بأن هذه اللوحات قد حُمِلت إلى أخميم والأقصر؛ حيث كان يُنادَى لبيعها، بدأ سباق محموم بين ممثلي المتاحف المختلفة من ناحية؛ يدفعهم اهتمامهم بالمادة العلمية المكتوبة عليها، وبين
التجار المحليين؛ يقودهم الطمع في الأثمان الخرافية التي يمكن أن تأتي بها تلك الألواح العجيبة من ناحية أخرى. وقد نتج عن هذا السباق أن تحطمت بعض الألواح على يد المواطنين الجهلاء، في حين توزعت بقية الألواح السليمة والأجزاء المكسورة منها بين المتاحف المختلفة، وفي حوزة العديد من تجار الآثار.

وتكمن أهمية تلك الألواح في اعتبارها المراسلات المتبادلة بين أمنحتب الثالث وبعده أخناتون، وبين الملوك والأمراء التابعين لمصر في تلك الفترة بكل تفاصيلها من صراعات واستغاثة؛ حيث تُمثِّل مستندات شخصية ذات بلاغة لغوية وأهمية تاريخية في عرض مجريات الساحة الدولية خلال القرن 14 ق. م. ومع فك رموزها أصبحت رسائل العمارنة ذات قيمة كبيرة للدراسات الكتابية وللسانيات السامية؛ لأنها تسلط الضوء على ثقافة ولغة تلك الشعوب الكنعانية. فهذه الرسائل -على الرغم من كتابتها باللغة الأكادية- تشير إلى اللغة الأم لمَن كتبوها، والذين كانوا يتحدثون باللغة الكنعانية في شكلها المبكر؛ حيث تُعَد الكنعانية هي اللغة التي انحدرت منها فيما بعد اللغة العبرية والفينيقية. كما تُقدِّم اللغة (الكنعانية الأولية) صورة قيمة عن المرحلة المبكرة لتلك اللغات قبل عدة قرون من ظهورها الفعلي الأول. كما كشفت لنا حقائق مفصلة عن ممالك الشرق الأدنى القديم، مثل: بابل، وبلاد آمور، ومملكة الآشوريين، وميتاني، وخيتا، وكليكيا (33) ، وكذلك كُشِف لنا عن بداية تحركات بني إسرائيل ونزوحهم لأول مرة في الشام، وإن كان هناك ما يدل على وجودهم قبل هذا العهد في عهد أمنحتب الثاني وما قبله.

ولم تقتصر أهمية هذه اللوحات على الناحية التاريخية واللغوية فحسب، بل لقد رسمت أمامنا صورة عن الحياة الاجتماعية في مختلف البلاد التي تناولتها. بالإضافة إلى ما بينته لنا من جوانب

الحياة الثقافية والسياسية لهذه الأمم، وما وصل إليه ملوكها وأمراؤها وحكامها من حنكة سياسية، تعكس مدى دهاء بعضٍ منهم واستخفافهم بأخناتون من وراء كلمات الإطراء والتمجيد المبالغ.

يبلغ مجموع الألواح المكتشفة 379 لوحًا طينيًّا، منها 358 تم نشرها من قِبَل عالم الحضارة الآشورية النرويجي يورجين كنودتزون في كتابه (Die El-Amarna-Tafeln)، والذي صدر في مجلدين عامَي (1907 و1915 م) ولا يزال حتى اليوم يُعَد المرجع الشامل عن هذه الرسائل؛ حيث تم تصنيفها وترقيمها حسب الراسل والمرسل إليه برمز (EA). ويعود القسم الأكبر من النصوص إلى عهد أمنحتب الثالث في طيبة، ثم نُقِلت جميعها إلى العاصمة الجديدة على يد أخناتون.

ومع تحليل تلك الرسائل الواردة لمصر، نجد عدة جمل تشير إلى وجود رسائل أخرى غير مصنفة، مثل: «فيما يتعلق بما كتب أخي، لقد كتبت إليك سابقًا...». وهو ما يشير إلى وجود العديد من الرسائل لم نكتشفها بعد أو أنها تلفت مع الوقت.

ويمكن تقسيم الرسائل بأشكال متعددة؛ حيث التصنيف الأول هو تقسيمها إلى مجموعتين، وهما: مجموعة رسائل مرسلة من ممالك وإمارات إلى مصر على أساس التكافؤ والندية، وهي المرسلة من ميتاني، وخيتا، وبابل، وآشور،
وآلاشيا (34) ، والمجموعة الثاني هي من الإمارات والمدن التابعة لمصر، والتي أرسلت تستنجد بالملك المصري، أو تبعث تمجيدًا له وإعلان تبعيتها إليه.

أما التصنيف الثاني حسب الصياغة اللغوية وأسلوب الكتابة، فهناك رسائل يجيد مرسلها اللغة الأكادية؛ لأنها لغته الأم، مثل: ما ورد من ملك آشور وملك بابل، ورسائل أخرى لا يجيد مرسلها تلك اللغة الأكادية، وهو حال أغلب الرسائل، وهي المرسلة من ميتاني، وخيتا، وبلاد كنعان، والتي كانت تتكلم الحيثية والكنعانية والأمورية (35) .

وكان للكتاب والمترجمين دورًا مهمًّا في البلاط الملكي، سواء في مصر أو ببلاد الشرق الأدنى؛ حيث كان يتم تعيين عدد كبير من المترجمين، وصل عددهم في بلاط ملك خيتا إلى نحو 52 مترجمًا، كما أُوكِلت لهم مهام جانبية؛ كمهام السفراء والمبعوثين الدبلوماسيين لنقل الأوامر والتوجيهات والمراسلات شفهية دون كتابتها.

وكان يُعتقَد أن الرسائل الصادرة من مصر كانت تُكتَب بالهيروغليفية في البداية، ثم تُترجَم للأكادية من أجل إرسالها، ومع ذلك لم نجد أي مسودات لتلك الرسائل، ولكن الأحرى أن الملك أو أحد كبار مستشاريه كان يملي على المترجم الأكادي فحوى النص، ثم تتم كتابته مباشرةً بالأكادية.

وكما ذكرنا؛ فقد تفرق دم الرسائل بين متاحف العالم؛ بسبب تهريبها على يد تجار الآثار، وتركزت في سبعة متاحف، وهي: متحف برلين، ويضم 203 ألواح، والمتحف البريطاني، ويضم 85

لوحًا، والمتحف المصري بالقاهرة،
ويعرض 52 لوحًا، ومتحف الأشموليان بلندن، ويضم 22 لوحًا، ومتحف اللوفر بباريس، وبه سبعة ألواح، ومتحف موسكو، ويحتفظ بثلاثة ألواح، وأخيرًا متحف المتروبوليتان بنيويورك، ويضم لوحتين.

وتبلغ عدد الرسائل المرسلة من مصر نحو 10 رسائل فقط، بينما الباقي هي رسائل وافدة إليها سواء إلى الملك، أو أمه الملكة تي، أو أبيه أمنحتب الثالث، أو إلى كبار رجال البلاط الملكي، أو المندوبين والسفراء المتنقلين بين مصر والشام، وهي دلالة على قلة اهتمام أخناتون بالرد على تلك الرسائل، أو اعتماد الملك على الرسائل الشفاهية التي كان ينقلها السفراء والمترجمون.

وجاء الدور الخطير للمدعو توتو داخل البلاط الملكي في إخفاء الرسائل المهمة التي تحمل استغاثات لملك مصر وتحذره من ضياع ملكه، ووصلت به الخيانة أنه تواطأ مع بعض أمراء الشام؛ كي يضمن لهم استمرارهم في تمدُّدهم دون أن يتعرض لهم الملك بحملات عسكرية أو يفكر في ضربات حقيقية ضدهم. فنجد أحد هؤلاء الأمراء يرسل له خطابًا رسميًّا بعدما بات من أصحاب اتخاذ القرار في القصر المصري، يقول فيه: «... لا أستطيع أن أنحرف عن كلمات سيدي توتو؛ فأنا أخشى مولاي الملك، وأخاف توتو...». وكانت لتلك الفعلة الشنعاء أثرها البالغ في ضياع العديد من الأقاليم التابعة لمصر، وخروجها من تحت عباءة أخناتون للأبد.

---

(33) منطقة واقعة جنوبي الأناضول.

(34) تسمية قبرص خلال منتصف ونهاية العصر البرونزي.

(35) فاروق إسماعيل، مراسلات العمارنة الدولية، صـ 17 - 18.

الانـهيار السريع

«يا آمون يا نصير الفقراء، ارجع إلينا».

نص بمقبرة الكاتب واح إيب بطيبة

لم يكن الضباب يُحلِّق فوق سماء البلاد فحسب، لكنه كان جاثمًا على صدور مَن فيها وعلى كل المستويات، ينذر باقتراب النهاية. انزوى أخناتون في مدينته أكثر فأكثر لا يعبأ بشيء سوى بمعبوده الذي اندمج معه، وضم إليه حاشية تمجد هذا المعبود وصورته البشرية المتجسدة في الملك، يداهنون أخناتون في آرائه؛ ابتغاء مصالحهم الشخصية، وزيادة ثرواتهم، وتوغُّل نفوذهم، لا ينظرون إلى أي مصلحة أخرى.

في المقابل، زاد سخط النبلاء وكبار رجال الدولة القدامى، والذين آثروا الإقامة في طيبة، وتنامى الحنق في أعناق كهنة آمون الذين شدوا من أواصر التحالف ضد الملك، وعملوا على التخطيط لعودتهم للساحة السياسية والدينية من جديد حين تحين الفرصة، واستغلوا انشغال الملك في العمارنة، وسيطروا على عقول الناس في طيبة مرة أخرى، بعدما صوروا لهم عدم قدرة المعبود الجديد في تحسين حياتهم ورعاية أرزاقهم؛ فخرجوا من مخابئهم ليقيموا الطقوس القديمة بطريقة ليست سرية.

وكانت الأعياد المرتبطة بمختلف المعبودات وما كان يصاحبها من خيرات وعطايا تفيض على المعابد ورعاياها قد انقطعت، كما كانت الجزية الواردة من الخارج قد بدأت في التناقص بعد ضياع ممتلكات مصر في الشام الواحدة تلو الأخرى، وهو ما أثَّر على الوضع الاقتصادي، أما ما كان
يُوفَد إليها، فكان يُصَب في بطون أغنياء العمارنة وكبار رجال دولة أخناتون؛ فزاد من متاعب بقية أهل مصر، وساء حالهم الاقتصادي.

ورغم قلة المصادر التي تشير إلى تلك المرحلة الحرجة، وهو ما زادها غموضًا؛ فإننا نستشف منها مدى سوء حال المجتمع وسخطه على الوضع الراهن. ففي قلب العمارنة نفسها كانت عادة المصريين في السخرية من الأوضاع السياسية والاجتماعية قد بدت جليَّة؛ فقد عُثِر على عدة تماثيل صغيرة لمجموعة قردة استخدمها المصريون كمتنفس للسخرية من الملك ومعبوده بشكل رمزي مستتر، وتعبيرًا عن ازدياد غضبهم من ذلك الملك المهرطق. أما في طيبة، فقد عُثِر على مجموعة أخرى من التماثيل الصغيرة، والتي كان لها مغزى في منتهى الخطورة؛ حيث دلت على ازدياد تقديس عدة معبودات أخرى في مختلف الطبقات؛ رغم المنع والتحريم. وكانت تلك التماثيل تخص معبودات شعبية لها منزلتها الخاصة في وجدان المصريين، مثل: المعبودَين الحارسَين (بس، وتاورت)، بالإضافة إلى عدة معبودات أخرى، أمثال: إيزيس، وتحوت، وبتاح. وفي ذات الوقت ارتبطت تلك التماثيل بفكرة السحر الذي كان متوغلًا لدى أنفس العامة في مصر والذي أُقصِي دوره بشكل كلي من العقيدة الرسمية للعمارنة؛ حيث عادت التمائم على أبواب المنازل وجدرانها، مثل: عين الأوجات الحارسة، وأشكال حامية للمعبود بس.

ولم يقف الوضع عن ذلك الحد، بل ومع تزايُد النفوذ الحثيث لكهنة آمون وعودة الحنين إليه، نجد العديد من الناس قد عادوا إلى حظيرة آمون (المكروه)، فظهرت

العديد من تماثيله باعتباره حاميًا، ورجعت التعاويذ السحرية التي تلتمس قوته والنصوص الرثائية التي تمجده وتستجدي عودته في الأفق، وهو ما يُذكِّرنا بالنصوص التي ظهرت مع أواخر الدولة القديمة وبداية عصر الاضطراب الأول، مثل: بردية اليائس من الحياة (36) ، أو فترة نهايات الدولة الوسطى، مثل: بردية إيبور (37) ، وهي تشير إلى مرحلة الغليان التي وصل إليها الناس من السياسة الدينية القمعية التي حرمتهم من الأمان والسلام النفسي، وغضبهم من سطوة آتون التي لم يجدوا لها نفعًا، ومؤشرًا خطيرًا لبوادر تغيير قادم قد يوصل إلى حد الثورة.

الصدمات

في الناحية الأخرى ووسط عالم العمارنة المرح المليء بالرفاهية والسعادة، جاءت الرياح ساخنة بما قبض قلب الملكة وزوجها؛ فقد ماتت ابنتهما الثانية ماكت آتون عن عمر صغير. ورغم وجود خمس بنات أخريات؛ فإن وفاتها أحدثت صدمة مزلزلة لروح نفرتيتي، صعب عليها أن تتحملها؛ فبات وجهها أكثر نحولًا، وأصبح جلدها النضر مشدودًا مجعدًا إلى حد إظهار عظم وجنتيها، ولم تعُد عيناها تتلألآن في ضوء الشمس أو تشعان بهجة كالسابق. وسجلت جدران المقبرة الملكية في تل العمارنة تلك اللحظات العصيبة، ورغم تهدُّم أغلبها؛ فإننا يمكن أن نلاحظ بقايا الطقوس الجنائزية للأميرة الصغيرة في حجرة الدفن التي خُصِّصت لها؛ حيث ظهر الأبوان في حالة حزن عميق يعتصر قلبيهما بجوار تابوتها، بينما وقفت الأخوات الخمس في صف وراءهما، والطفلة الرضيعة فيهن رُسِمت بين
ذراعَي مربيتها.

لم تكن وفاة ماكت آتون هي آخر ضربة تُوجَّه للملكة الجميلة، فرغم حزنها الجارف على ابنتها والذي أكل فؤادها؛ شعرت نفرتيتي بأن زوجها بات يبحث عن وريث له في الحكم، فلم تستطِع الملكة أن تمنحه سوى فتيات دون ذكر يكون له العون كما كان هو لأبيه، ولم يكن المطلوب مجرد خليفة على العرش، ولكن رسول مبشر ينشر تعاليم آتون ويكمل رسالة الابن الصالح أخناتون؛ لذا تزوج الملك من إحدى الأميرات ليرفعها لمرتبة الملكة الثانوية، وهي الملكة كيا؛ فأنجبت له ولي العهد توت عنخ آتون (38) بالإضافة إلى ابنتين أخريين. ورغم أن كيا كانت تظهر بجوار نفرتيتي في مناظر المناسبات العامة لعدة سنوات دون أن ترتدي تاجًا أو لحية ملكية حامية مثل نفرتيتي؛ فإن نفرتيتي قد شعرت بأنها لم تعُد الوحيدة في قلب زوجها، بينما حملت كيا لقبًا رسميًّا رفيعًا، وهو زوجة الملك الكبرى المحبوبة، وهو ما جعلها مقدمة على بقية نساء الملك أخناتون، وبدا لها الرغبة في السيطرة على البلاط الملكي، ولكن دون أن يكون لها دور ديني مهم في عقيدة آتون مثل نفرتيتي، كما أنه لم يُوضَع اسمها داخل خراطيش ملكية. ولكن في المقابل، سعت كيا على توطيد مركز إحدى ابنتيها نحو الصدارة لتكون الأميرة الوراثية بدلًا من ميريت آتون؛ مما أجج فتيل أزمة داخل القصر، ولكن يبدو أن الغلبة كانت لميريت آتون، فلم نجد اسم كيا موجودًا بعدما تم محوه عمدًا، وحل محله اسما الأميرتين ميريت آتون، وعنخ إس إن با آتون.

وشيئًا فشيئًا بدأ اسم نفرتيتي ينزوي من على آثار تلك
الفترة، حتى إنها قد توارت عن منصب الزوجة الملكية الكبرى، وحلت ابنتها ميريت آتون محلها في حمل اللقب وحضور المناسبات الرسمية والاحتفالات الدينية، وتقلدت هذا المنصب الرفيع بجوار أبيها، حتى جاء العام السادس عشر من حُكْم أخناتون، وبعدها اختفى اسم نفرتيتي من سجلات التاريخ تمامًا.

وفتح الاختفاء الغامض لنفرتيتي أبواب التكهنات حول مصير الملكة المدهشة؛ حيث يُعتقَد أنها قد هجرته في أواخر أيامها؛ لأنها بدأت تمل تلك الحياة الصوفية التي يعيشها الملك دون اهتمام بأمور دولته، أو أنها كانت أشد تعصبًا منه لآتون، وحين شعرت بميله للمهادنة مع كهنة طيبة، آثرت تركه بعدما استشفت غرق السفينة، أو أن أخناتون نفسه قد طردها من القصر لسبب ما، أو أنها ماتت كمدًا على حالها وحال البلاد. ولعل عدم اكتشافنا لمقبرة الملكة ومومياءها يزيد من تلك الاحتمالات دون إجابة حتى الآن.

في تلك الفترة بدت قواه البدنية والفلسفية تخور، وشعر أخناتون بأنه له يعُد يقوى على الصراع المرير بينه وبين كهنة آمون، واعتُقِد في وجود مراسلات سرية بين الملك وبين الكهنة يحاول خلالها أن يصل إلى اتفاق معهم في تهدئة الوضع الساخن وإقامة هدنة بينهم، مع السماح رويدًا بعودة قوة آمون وطقوسه في طيبة بشكل طبيعي؛ مقابل أن يتركوه وشأنه في عاصمته، ويسمحوا له بالحفاظ على العرش دون إثارة ثورات ضده.

ومثلما كانت بدايته وحياته سلسلة من الغموض والأسرار، جاءت السنوات الأخيرة من حُكْم أخناتون مغلفة
بالضبابية، فكان أواخر ظهور له قد سُجِّل على جدران مقبرة مري رع الثاني الكاتب الملكي بالعمارنة، والذي يرجع للشهر الثاني من العام الثاني عشر من حكمه، ثم اكتُشِف نقش عام 2012 م بمحاجر دير البرشا بالمنيا يرجع للعالم السادس عشر من حكمه بصحبة اسم نفرتيتي (سيدة الأرضين).

وحانت النهاية..

جاء العام السابع عشر من حكمه بخبر عصف بأرجاء مصر، نُكِّست الأعلام وصمتت الأصوات، مات الملك أخناتون في مدينته وهو في ريعان شبابه منهك القوى حزينًا مكسورًا بعدما تبدد حلمه في عالمية آتون، فلم يكن لقب طويل العمر قد شفع له في شيء بعدما قضى نحبه وهو لم يتعدَّ أوائل الثلاثينيات من عمره. وما إن تم إعلان الخبر على الملأ، حتى تضاربت المشاعر ما بين خوف وأمل، خوف على مستقبل البلاد المظلم وأمل في بداية جديدة. فنبلاء العمارنة المقربون وأتباعه الذين أغدق عليهم بالعطايا والمنح لإخلاصهم له ولمعبوده آتون وتمجيدهم لهما، سرعان ما حشدوا ثرواتهم وممتلكاتهم واستقلوا مراكبهم ليغادروا آخت آتون، ويعودوا إلى طيبة أو منف، أو

حيثما كانت مساكنهم الأولى مرة أخرى، بعدما علموا بأن سلطان أخناتون قد انتهى ولن تعود دولته ثانيةً.

أما العامة، فقد عمهم شعور كبير بالارتياح والتحرر من هَمٍّ ثقيل جثم على قلوبهم طيلة 17 عامًا، بينما استفاق مختلف الكهنة فرحين، وعادوا يُنشِدون أناشيدهم القديمة في معابد الكرنك والأقصر وبقية مقاصير المعبودات بصوت مسموع وشكل معلن دون خوف من الملاحقة،
وعادوا إلى الحرية والتعدد الفكري الذي حُرِموا منه بسبب آتون، بل وحرضوا الناس على تهشيم كل ما له علاقة بآتون في طيبة وغيرها. وبعدما كان آمون ملعونًا في النصوص وحُرِّم اسمه على الناس، أصبح اسم أخناتون معروفًا بـ(الملك المهرطق) و(المارق)، واقترن بصفة (مجرم آخت آتون)، وكُشِط اسمه من على السجلات والبرديات؛ حتى أضحى ممحيًا من ذاكرة المصريين القدماء.

وفيما يخص تلك العقيدة التي عاش أخناتون يدافع عنها طيلة حياته، فلم يعُد يتذكرها أحد بعده. فها قد انطفأت شعلة الآتونية في الأذهان، ولم يعُد أحد يرتل أناشيد آتون، أو يُقدِّم القرابين باسمه، أو حتى يضعه بجوار بقية المعبودات، وغربت شمس آتون المهيبة التي سادت في عصر العمارنة مع غروب الملك.

وعن تلك العاصمة الزاهية التي كانت حاضرة عصره، فقد نُهِبت قصورها ومنازل مَن كانوا نبلاءها على يد قُطَّاع الطرق وفقراء المنطقة بعدما تُرِكت خاوية، بينما بقي الفلاحون والعمال وتمهل أصحاب الحرف إلى أن انتهت مصادر أرزاقهم؛ فغادروا المدينة نحو مصادر رزق جديدة وتركوها.

وبعد قرابة عشر سنين من الإشراق، وبعدما كانت مليئة بالحياة تغرد بين أركانها الموسيقى والطرب وتصدح أصوات المنشدين بتراتيل آتون، وتسير في طرقاتها الشاسعة العجلات المزينة والمواكب المهيبة، وتقف منشآتها شامخة تحت أشعة الشمس المشرقة؛ أصبحت العمارنة مهجورة كئيبة تأكلها عواصف الرمال ورياح الصحراء تساقطت مبانيها، وتهدمت أعمدتها شيئًا فشيئًا، حتى ردمتها الرمال، وباتت مرتعًا لحيوانات الصحراء، وملاذًا للحشرات والزواحف.

---

(36) البردية تدور حول حوار بين رجل يائس من حياته وبين روحه، فقد كان الواقع الاجتماعي الذي كان يعيش فيه ذلك الرجل ظالمًا؛ حيث ساءت أحوال الناس والبلاد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. البردية محفوظة بمتحف برلين.

(37) تصف البردية معاناة مصر من الكوارث السياسية وحالة من الفوضى العارمة، جعلت الأمور تنقلب رأسًا على عقب؛ حيث أصبح الفقراء أغنياء والأغنياء فقراء. البردية محفوظة بمتحف الآثار في ليدن بهولندا.

(38) قبل أن يتغير اسمه إلى توت عنخ آمون.

سمنخ كارع.. الخليفة الغامض

سطع اسم هذا الملك والذي يعني اسمه (قوية هي روح رع) مع نهايات عصر أخناتون؛ باعتباره شريكه في الحكم وخليفته من بعده. وكانت وفاة أخناتون المفاجئة خلال تلك الفترة الغامضة قد أربكت حسابات العلماء في تحديد هوية وطبيعة حُكْم خليفته. فمع قلة المصادر عنه والآثار التي تركها، لا نعرف أصول سمنخ كارع سوى أنه إما كان أخًا غير شقيق لأخناتون، أو ابنًا له من إحدى زوجاته الثانويات. ويرى البعض بأنه كما اشترك أخناتون مع أبيه أمنحتب الثالث في عرش مصر؛ أشرك أخناتون معه سمنخ كارع طيلة عامين على الأقل حتى وفاته. ومثلما كان أخناتون وعصره مليئًا بالألغاز، طال هذا الملك الجانب الأكبر من الغموض المقترن بالنبذ، بعدما اعتُبِر سليل لعنة آتون وعصره، مرفوضًا من مجتمع طيبة وكهنتها.

قام سمنخ كارع بالزواج من ابنة أخناتون ميريت آتون الزوجة الملكية الكبرى؛ مما عزز موقفه كحاكم مشارك للعرش، وهو ما يدل عليه ظهوره بصحبتها على جدران مقبرة مري رع الثاني وهما يكافئانه، كما أنه دليل على أن ميريت آتون كانت مثل أمها شريكة في الحكم لأبيها ولزوجها من بعده. ونظرًا لأن المنظر غير مؤرخ، فمن الممكن أن صاحب المقبرة قد أقحم صورة سمنخ كارع كدلالة على رغبته في مواكبة التحول السياسي بظهور ملك شريك في الحكم، أو باعتباره ملكًا جديدًا بعد وفاة أخناتون دون تأكيد على أيٍّ منهما.

أما عن مدة حكمه، فما زلنا في حيرة؛ حيث ما تبقى
من آثار تشير إلى أنه قد حكم مدة قصيرة تتراوح ما بين عامين إلى ثلاثة، لا نعرف فيها أي أحداث مسجلة. فهناك بطاقة محتويات لأواني نبيذ تخص القصر الملكي بالعمارنة تحمل اسمه وترجع لعام حُكْمه الأول، بينما عُثِر على قوائم محتويات نبيذ أخرى تخص ملكًا مجهولًا من عصر العمارنة، ولكنها تُؤرَّخ بالعامين الثاني والثالث، وهو ما دعا بعض العلماء إلى نسبها إليه، وأنه حكم لمدة ثلاث سنوات.

وعلى جانب آخر، يرى العديد من العلماء بأنه لم يحكم مصر بشكل منفرد، لكنه كان شريكًا للحكم فقط، فيرى عالم الآثار الإنجليزي آيدان دودسون A. Dodson أن سمنخ كارع قد حكم فقط كوصي مشارك لأخناتون لمدة عام تقريبًا، ثم اختفى.

وهناك لقب أنثوي يقترن بفترة سمنخ كارع وهو نفر نفرو آتون، يُعتقَد بأن صاحبته قد حكمت مصر بعد أخناتون. ففي رواية تبناها بعض العلماء، مثل: الفرنسي مارك جابولدي Marc Gabolde، هي أن ميريت آتون قد حكمت مصر بعد وفاته؛ باعتبارها الزوجة الملكية، وحملت لقب نفر نفرو آتون، ثم جاء من بعدها سمنخ كارع، كما يتصور الأمريكي جيمس بيتر ألين Peter Allen أنه حكم منفردًا بعد حُكْم نفر نفرو آتون.

أما عالمة الآثار الكندية فاليري أنجينو Valerie Angenot فترى أن الحكم من بعد أخناتون قد آل لاثنتين من بناته قد حكمتا مصر معًا؛ حيث ترى أن أخناتون بعدما تزوج من ابنته ميريت آتون ونصبها الزوجة الملكية رفع بجوارها أختها نفر نفرو آتون تاشريت، ونُصِّبتا معًا حاكمَين مشتركَين للعرش تحت اسم عنخ خبرو رع. وادعت أنجينو
نظريتها بناءً على تحليل فني لنقش معروض في المتحف المصري في برلين من عصر العمارنة، والذي يُظهِر شخصين جالسين على العرش يلامس أحدهما ذقن الآخر، وترى أن هذا الوضع هو وضع لم يحدث سوى بين الأميرات ولكن تلك النظرية بعيدة عن الصواب دون سند علمي قوي.

ومن المحتمل أنه عندما تُوفِّي الملك سمنخ كارع، تم دفنه في مقبرة غير كاملة بالجبانة الملكية بالعمارنة بالقرب من المقبرة الملكية الخاصة بالملك أخناتون. وقد عُثِر على العديد من القطع داخل مقبرة توت عنخ آمون بوادي الملوك، يُعتقَد أنها قد صُنِعت في الأساس لسمنخ كارع، من بينها التابوت الأوسط للملك الصبي. وقد ساد اعتقاد أن المقبرة KV55 بطيبة قد خُصِّصت لسمنخ كارع، فعندما هُجِرت عاصمة قرص الشمس إبان السنوات الأولى لحكم الملك توت عنخ آمون وعودة البلاط الملكي إلى طيبة، يبدو أنه قد تم نقل مقابر أفراد العائلة المالكة بالعمارنة إلى طيبة؛ حيث كان سمنخ كارع واحدًا منهم.

أما من أكثر التكهنات التي تُضرَب بقوة، هو أنه من المرجح أن هذا الخليفة الغامض سواء كان سمنخ كارع أو نفر نفرو آتون لم يكن سوى الملكة نفرتيتي باسم جديد لتحكم به كملك لمصر بعد وفاة أخناتون زوجها وانقلاب الأوضاع من بعده؛ حيث يظن أنها عادت من جديد، وحاولت أن تنقذ ما يمكن إنقاذه بعد نهاية عصر العمارنة وتعالي طوفان آمون. ويأتي ذلك الرأي استنادًا على أن اسم (عنخ خبرو رع) الذي كان أيضًا أحد أسماء نفرتيتي؛ حيث إن ألقاب التتويج لا تتكرر مع ملكين اثنين، كما أنها حصلت على عدة ألقاب جديدة، مثل: المحبوبة من آتون
بدلًا من ألقابها المعهودة، مثل: المحبوبة من زوجها، خاصةً بعد وفاته، وبالتالي يصبح اسمها الرسمي هو: (عنخ خبرو رع سمنخ كارع المحبوبة من آتون)، بالإضافة إلى أن مناظرها في وضعية الملك المحارب يرجح أنها عادت مرة أخرى محملة بالخبرة والقوة لتحكم بشكل منفرد.

سر المقبرة KV55 المشئومة

مع تولي آرثر وايجال A.Weigall منصبه كمفتش آثار بمنطقة الأقصر عام 1905 م تحت رئاسة ماسبيرو Maspero مدير عام مصلحة الآثار، نجح في إقناعه بأن الحفائر القائمة بالمنطقة التي يرعاها الأمريكيون بوادي الملوك يمكن أن تتم على يد (أثري متميز) تحت رعاية الأمريكي ثيودور ديفيز Davis؛ حيث اختار لمساعدته الإنجليزي إدوارد أيرتون E. Ayrton، بينما كان طموح أيرتون خلال عمله بالمنطقة هو العثور على مقبرة جديدة كاملة.

بدأ أيرتون عمله في موسم شتاء (1905 - 1906 م) بطريقة عشوائية بمناطق متفرقة بوادي الملوك، فبدأ بالعمل في الوادي المؤدي إلى المقبرة KV35 (أمنحتب الأول)، ولكن لم يعثر على شيء، ثم انتقل بعماله إلى منطقة أخرى بالقرب من المقبرة KV43 (تحتمس الرابع)، ولم يعثر على شيء أيضًا. وأسفرت أعمال أيرتون في المنطقة عن العثور على مجموعة رائعة من بقايا أداوت العمال القدماء، بالإضافة إلى مجموعة من قطع الأوستراكا التي تحمل اسم الملك رمسيس الثاني وتماثيل أوشابي لرمسيس الرابع، إلا أن ديفيز كان يتطلع للعثور على مقبرة بأكملها، وليس مجرد قطع أثرية متناثرة.

ومع بداية موسم 1907 م، قام أيرتون بتنظيف الركام الجيري بالجانب الغربي للجسر الذي يمر بطول ممر السائحين إلى الجنوب من مقبرة رمسيس التاسع (KV6)، في الوقت الذي كان الأمل يراوده في العثور على مقبرة
جديدة لم يتم الكشف عنها بعد. وبعد مرور الكثير من الوقت لم يعثر أيرتون على أي شيء حتى فكر في الانتقال من هذا الموقع، إلا أنه كشف عن مجموعة من الفخار ترجع للأسرة 20 وهو ما طرح فكرة الاقتراب من العثور على مقبرة جديدة. فقام أيرتون بعمل فجوة في ركام الحجر الجيري الذي يملأ المكان، وعلى بعد أمتار أصبحت القطع الجيرية رقيقة ونظيفة، وبعدها عثر على مجموعة درجات منقورة في الصخر. حينها أدرك أنه لم يعثر على مجرد حفرة في الأرض، ولكنه اكتشف مقبرة واضحة ترجع لعصر الدولة الحديثة.

وما إن وصل الخبر إلى ديفيز، حتى أرسل بدوره إلى وايجال والذي كان موجودًا في الأقصر مع زوجته في صحبتهما الرسام الأمريكي جوزيف سميث Joseph Smith وزوجته. وعند سماعه الخبر، هُرِع كُلٌّ من وايجال وسميث إلى الوادي لرؤية تلك المقبرة التي فُتِحت من قبل إبان عهد المصريين القدماء، ثم أُغلِقت بعد ذلك.

وفي تمام الساعة التاسعة في يوم 6 يناير 1907 م؛ حيث الافتتاح الرسمي لها، زار كُلٌّ من سميث وزوجته وديفيز ووايجال وهيوارد كارتر وماسبيرو المقبرة، إلا أن الغريب في الأمر أن أيرتون نفسه لم يكن موجودًا حينها إلا بعد فتح المقبرة ودخولها، كما أنه هو الذي أشرف على نقل الجدار الحجري الذي كان يسد المدخل. وبعدها ظهر جدار آخر وهو الذي يغلق المقبرة من الداخل عليه ختم الجبانة الرسمي وهو عبارة عن شكل لابن آوى جاثم على تسعة أسرى. في هذا الوقت كانت الكهرباء قد دخلت منطقة وادي الملوك؛ حيث امتدت الأسلاك إلى تلك المقبرة
الجديدة، حينها دخل ماسبيرو ليتفقد الممر ومعه مصباح كهربائي، ووجد قِطعًا من الخشب الذي أصابه الدود مغطاة بشرائح من الذهب، والذي في الأغلب يحمل نقوشًا ومناظر، ويبدو أن تلك القطع كانت راقدة على قطعة حجرية كبيرة يظهر أنها لوح منقوش بمناظر وكتابات أيضًا. أما سميث فقد طلب منه ماسبيرو بأن يرقد فوق هذا اللوح، ويقوم برسم ما رآه داخل الممر، وعندما رأى ماسبيرو ما قام سميث برسمه، لاحظ اسم وألقاب الملكة تي زوجة أمنحتب الثالث وأم أخناتون، حينها اعتبر الجميع أنهم عثروا على مقبرة تلك الملكة العظيمة.

منح ماسبيرو سميث الشرف في أن يكون هو أول شخص يتخطى منطقة الممر للدخول إلى حجرة الدفن، وهو ما جعله في غاية السعادة. وربما كان الدافع لماسبيرو لاتخاذ هذا القرار هو كون سميث شخصًا نحيفًا وسريع الحركة، وهو ما يؤهله للدخول بسهولة إلى عمق المقبرة، بينما كان ديفيز بدينًا، كما أن أيرتون لم يكن موجودًا حينها. فقام سميث بالعبور عبر الركام المتناثر بالممر نحو حجرة الدفن وهو يتبع ضوء مصباح ماسبيرو، ومع دخوله حجرة الدفن، بدأ سميث في تفقُّد محتوياتها المبعثرة، ولاحظ تغيُّر الهواء داخل تلك الحجرة الصغيرة نتيجة دخوله لها؛ فسقط جزء من جبس مُذهَّب من أحد الألواح الخشبية لمقصورة؛ فأحدث صوتًا مريعًا وصل حتى مدخل المقبرة، حينها صرخ ماسبيرو لسميث: «لا تلمس شيئًا...». وبعد مدة من الوقت خرج سميث وأخبر الجميع بما رآه بالداخل. فطلب ماسبيرو منه أن ينزل إلى حجرة الدفن مرة أخرى ليرى ما إذا كانت الحجرة قد تأثرت بالمياه
الجوفية أم لا، كما تم وضع مرايا كبيرة عند المدخل؛ حتى تعكس أشعة الشمس على الأعماق؛ مما يسهل له عملية الرؤية بالداخل. حينها قام سميث بفحص المحتويات مرة أخرى، مع سردها بشيء من التفصيل، وقام برسم غطاء التابوت الذي كان راقدًا بأرضية الحجرة ومنفصلًا عن التابوت نفسه.

كان الجميع في حالة من الشغف للدخول إلى المقبرة؛ فاتفقوا على الدخول إليها جميعهم بعد وجبة غداء بـ«ذهبية» ديفيز بالنيل. وبعدها انطلق كُلٌّ من ديفيز ووايجال وكارتر وماسبيرو إلى المقبرة في الوقت الذي استمر انشغال أيرتون ولم يحضر معهم. ويمكن أن نتخيل قيام ماسبيرو البالغ من العمر 61 سنة وهو يزحف داخل المقبرة يتبعه المليونير الكهل ديفيز في تلهُّف شديد. ومع دخولهم جميعًا داخل الحجرة أصابهم الذهول التام؛ فقد وجدوا الركام الحجري الذي كان يغطي الممر قد

اندفع حتى الحجرة نفسها؛ مما شكّل انحدارًا عاليًا عريضًا، وإن كان المدخل الداخلي للمقبرة لم يحتوِ على نفس قدر الركام.

حجرة الدفن.. والمومياء المجهولة

تظهر حجرة الدفن بشكل مستطيل أكثر منه مربعًا، وكُسِيت جدرانها بالملاط، وإن كانت غير مزينة بنقوش، بينما سقط جزء كبير من هذا الملاط. وبالجانب الأيمن القريب كان يُوجَد تجويف لكوة مرتفعة لها فتحة مستطيلة؛ ربما كانت بداية لحجرة أخرى غير كاملة. كما عُثِر على بقايا ألواح خشبية مسودة اللون عند الجدار المواجه لمدخل الحجرة، وهي عبارة عن أطر خشبية
وألواح للسقف، والتي كانت تُشكِّل مقصورة جنائزية كبيرة. وإلى اليسار من الزوار، كان يُوجَد لوح مفكك من خلفية مقصورة يحتوي على زخارف مطلية بالذهب معظمها سليم عدا صورة آدمية أصابها التشويه. قام ماسبيرو بدراسة تلك المناظر والكتابات الموجودة على اللوح وأخبر رفقاءه أن: «الملك أخناتون قد صنع تلك المقصورة لأم الملك وزوجة الملك العظيمة، الملكة تي»؛ حيث يظهر الملك واقفًا أمام مائدة القرابين يهديها لقرص الشمس آتون وخلفه أمه الملكة تي تقوم بنفس الشيء. ومع ذلك كانت صورة الملك أخناتون الكبيرة الحجم قد تعرضت للتشويه الكامل، وأصبح مكانها مجرد ظلال، في حين أن صورة الملكة كانت في أفضل حال، كما أن الخراطيش التي كانت تحمل اسم الملك قد شُوِّهت أيضًا.

قاد المكتشفون شغفهم إلى النهاية القصيرة للحجرة حيث الكوة؛ فقد اقترب ماسبيرو منها حاملًا مصباحه، فوجد أربع أوانٍ كانوبية كبيرة (39) ذات رءوس آدمية من الكالسيت، كانت ملامح الوجوه محور جدل كبير بين العلماء، ما بين اعتقداهم أنها لأخناتون أو للملكة (تي) في شبابها، أو الأميرة (مريت آتون)، أو الزوجة الملكية الملكة (كيا). وكان على جبهة كل رأس حية الأوريوس الحامية، والتي فُقِدت لسبب ما، كما أن أحد الرءوس قد فقد ملامحه كلها؛ لأنه الآخر يعاني من أكسدة في العينين والجفون؛ حيث لا يُوجَد سوى رأس واحد سليم تماما. وأخذ ماسبيرو يحملق في تلك الأواني دون أن يجرؤ على لمسها، فكان من الصعب الاقتراب منها؛ بسبب وجود تابوت ذي هيئة آدمية على الأرضية ذات الركام يقع في موازاة
الجدار الشمالي أسفل الكوة المرتفعة. فاقترب ماسبيرو بمصباحه الكهربائي من التابوت وقام بفحصه عن قُرْب، فكان الغطاء مفتوحًا ويحتوي على كسر يعلو منتصفه، فيبدو أن هناك كتلة كبيرة سقطت من السقف أدت إلى انقسام الغطاء. أما عن زخرفته فهو يحتوي على قطع مزججة في إطار مذهب مصممة بطريقة متشابكة لتُشكِّل شكل الريش، بينما كانت الذارعان مذهبتين متقاطعتين على الصدر، ويبدو أنهما كانتا تمسكان بصولجان ما. ثم رفع ماسبيرو مصباحه الكهربائي باتجاه الوجه ليتفحصه؛ فرأى حية الأوريوس المذهبة مثبتة على الجبين، والتي اعتقد

المصريون أنها كانت تحمي جباه الملوك، وباروكة الشعر كبيرة سوداء اللون تُعرَف باسم الطراز النوبي، وهو ما كان شائعًا إبان فترة العمارنة، وهو ما يؤكد انتماء هذا التابوت إلى تلك الفترة دون أدنى شك. وحين اقترب من ملامح الوجه نفسها، اكتشف أنها -للأسف- قد فُقِدت ويبدو أنه كان من الذهب، وسُرِق في عصور قديمة، ولم يبقَ منه سوى حاجب وإطار للعين اليمنى فقط (حيث تفتقد لبؤبؤ العين)، والرقبة بأكملها، وهو ما يرجح أن ذلك كان بدافع التشويه المتعمد وليس السرقة، بينما أُزِيلت اللحية المستعارة هي الأخرى من القناع وأُلقِي بها جانبًا. أما الأساس الخشبي للوجه فكان في حالة سيئة؛ حيث لا تظهر به أي تفاصيل. ويبدو أن رأس التابوت كان مفصولًا عن الجسد ببعض سنتيمترات؛ حيث كان مغطًّى بقطعة قماش بنية اللون متقطعة، وتعانقه قطعة كبيرة من الذهب على شكل طائر العُقاب، وهو ما حمى الجمجمة من التدمير الكامل. هناك خرطوش منقوش على شريط مذهب يسير
بطول منتصف الغطاء قد تم كشطه ومحو نقوشه، كما أنه قد حدثت تغييرات على النقوش الأصلية الموجودة على غطاء التابوت عند منطقة القدمين والخراطيش والألقاب ببدن التابوت؛ حيث أُزِيلت جميعها. ومن الواضح أن تلك التغييرات قد حدثت على التابوت قبل وضعه في المقبرة.

اعتقد ماسبيرو أن هذا العُقاب هو غطاء رأس لملكة ما، كما رأى أن تلك المقبرة لم تتعرض للسرقة؛ بدليل وجود هذا التاج الذهبي، بالإضافة إلى مجموعة من الرقائق الذهبية التي كانت تغطي جسد التابوت، ووجود أختام الجبانة سليمة بالمدخل الخارجي للمقبرة. إلا أنه عندما ضغط كُلٌّ من دافيز ووايجال على ماسبيرو كي يتعرَّف صاحب المقبرة، لم يُعطِ ماسبيرو أي تفاصيل إضافية؛ حيث طالب بدراسة متأنية لكافة الحقائق المتعلقة بالمقبرة؛ من أجل الوصول إلى تحديد صحيح للمقبرة وصاحبها، فما صعَّب تلك المهمة هو أن إزالة الخراطيش قد جعل صاحب التابوت متروكًا بلا وجه ولا اسم.

وفي تلك الأحيان جاء أيرتون وانضم إليهم في حجرة الدفن؛ حيث وجد سريرًا مذهبًا ذا نهايات على شكل رءوس أسود. أما دافيز، فقد أخذ يحملق في الأواني الكانوبية مرة أخرى، حينها لاحظ أن الوجه المنحوت على غطاء أحد الأواني يشبه صورة الملكة التي نُقِشت على اللوح. وقد حاول كُلٌّ من ماسبيرو ووايجال جاهدين محاولة تحديد صاحب التابوت؛ حيث رأوا أنه بسبب طبيعة النصوص الموجودة على غطاء التابوت ووجود خرطوش مكشوط بطريقة متعمدة، رأى ماسبيرو أن صاحب التابوت هو.. أخناتون.

أصدر ماسبيرو أوامره لمساعده وايجال كي يرسل ببرقية للمتحف المصري يطلب منهم إرسال مرمم إيطالي كي يحضر إلى الأقصر على الفور ومعه مصور؛ كي يقوم بتصوير كل شيء داخل المقبرة في مكانه قبل عملية التنظيف. ولم تمضِ سوى أربعة أيام على وصول مرمم المتحف

المصري، بالإضافة إلى المصور، ويُدعَى R. Poul في يوم 11 يناير 1907 م، وبدأ في تصوير المقبرة. وبمجرد أن انتهى بول من تصوير المقبرة، بدأ أيرتون في تنظيف ممر المدخل تحت إشراف وايجال. وقد راقب سميث الصدع الكبير الموجود بسقف الممر، وكان هذا السبب في نزول مياه الأمطار داخل المقبرة طيلة آلاف الأعوام، وملأ حجرة الدفن بالمياه الراكدة، وهو ما أدى إلى ارتفاع نسبة الرطوبة، وترتب عليه تعفُّن القطع الخشبية من الأثاث الجنائزي، وهو ما دعاهم إلى ترك كل شيء في مكانه؛ كي لا يتعرض للتلف السريع. وعلى الرغم من محاولات الحفاظ على أحد ألواح المقصورة الجنائزية، ومصراع الباب؛ من خلال إزالة الركام من حولها؛ فإن مجهودات أيرتون باءت بالفشل.

وأتى يوم 25 من يناير وهو يوم الفحص الرسمي للمومياء؛ حيث حضر حينها كُلٌّ من ماسبيرو ودافيز ووايجال وأيرتون والرسام جونز وسميث وزوجته. واضطر الحضور على الالتفاف حول ألواح المقصورة و(باب الملكة تي الذهبي)؛ من أجل الوصول إلى حجرة الدفن. لاحظ سميث أن كل شيء كان في مكانه منذ الزيارة الأولى عدا غطاء التابوت الذي تحرك عن مكانه، بالإضافة إلى تنظيف المساحة المحيطة بالتابوت والمومياء. فقد قام مرمم
المتحف المصري بوضع الغطاء على لوح على الأرض، والذي كان في الأصل مكسورًا من منتصفه؛ فانفصل الغطاء إلى نصفين، فقام بنقله على ثلاث قطع، ثم نقلها إلى خارج حجرة الدفن، ونجح المرمم في إعادة اللحية المستعارة للرأس.

وعندما التف الحاضرون حول التابوت، طلب ماسبيرو من سميث بأن يقف بالقرب من رأس المومياء؛ حيث إن له أنامل فنان، والتي يمكن أن تساعد في التعامل مع المومياء. ومع فتح التابوت بوضوح ظهرت المومياء مغطاة برقائق كبيرة من الذهب موضوعة جنبًا إلى جنب، فقام سميث برفع إحدى الرقائق، والتي كانت على قدر من السمك، حتى إنها لم تلتوِ عند لمسها، وأعطاها لماسبيرو، فأخذ يقلبها، ثم صاح قائلًا: «إنها غير منقوشة». وقد أحصى سميث عدد الرقائق التي فحصها إلى نحو 12 رقاقة ذهبية نُزِعت من جسد المومياء. وفي تلك اللحظة لمعت عينا دافيز، وكادت أن تخرجا من رأسه وهو يحملق في رقائق الذهب اللامعة الراقدة على الأرض. فلم يكن الذهب يغطي المومياء فحسب، بل كان يغطي التابوت أيضًا (40) .

وصف المومياء

ومع فحص المومياء، اعتقد في بداية الأمر أنها لامرأة صغيرة في الحجم لها رأس ويدان ناعمتان، ولم يتم لفها في طبقات من اللفائف كما كان متبعًا مع مومياوات الدولة الحديثة. ولم يعلق سميث على حالة المومياء إلا أنه لاحظ أن الذراع اليسرى ملتوية نحو الصدر، وكان يوجد بالجانب
العلوي من الذراع 3 أساور عريضة من الذهب. أما الذراع اليمنى فكانت ممتدة بشكل مستقيم بطول الجسم، في حين كانت اليد مبسوطة على الفخذ، وكان بمعصمها يوجد 3 أساور أخرى من الذهب مماثلة للتي بالذراع اليسرى، كما لم يُوجَد أي خواتم أو حلي أخرى بالأذرع.

قام سميث بإزالة ما سماه بـ(التاج) من على الجمجمة النحيفة برفق شديد وأعطاه لماسبيرو، وهي تلك الصدرية على شكل طائر العُقاب منقوش على رقاقة ذهبية، فعلى الرغم من مكانته العلمية الرفيعة؛ فإن ماسبيرو أخطأ بشدة في إصراره على وصف القطعة الذهبية على شكل عُقاب الموجودة على الرأس بأنها (تاج الملكة)، والتي وُضِعت بشكل عكسي على المومياء، مدعيًا بأن المحنطين عندما قاموا بوضع المومياء داخل التابوت قد وضعوا التاج في وضع معكوس؛ حيث ظهر المنقار عند أسفل العنق والذيل عند الوجه. وأصبح من الواضح أن التابوت قد أُعِد لشخصية ملكية أنثوية من عصر العمارنة، ثم بعدها استُخدِم بواسطة أحد الملوك، حيث تمت إضافة حية الأوريوس واللحية المستعارة والصولجان والمذبَّة.

وقد لاحظ سميث أن الجمجمة في حالة سيئة جدًّا في الوقت الذي يُوجَد صفان من الأسنان بأحد الفكين في حالة جيدة. وعلى الرغم من الأنف المطموس؛ فإنه قد حدد ماسبيرو ملامح الوجه من خلال الفم البارز والذقن الضخمة بأنها ملامح الملكة (تي)، وذلك عن طريق مقارنتها مع ملامح تماثيلها ونقوشها، كما لاحظ أن الجمجمة مسطحة وعريضة عند الخلف.

أما المومياء نفسها، فقد حاول سميث العثور على
أي قلادات عند العنق، إلا أن أصابعه اصطدمت بقشرة المومياء، والتي تهشمت إلى فتات، كما لاحظ سميث وجود مياه راكدة أسفلها بقاع التابوت تكفي لبلل يديه، كما عثر على رقاقة ذهبية مختلفة في الشكل عن التي كانت تغطي جسد المومياء؛ حيث كانت تحتوي على خرطوش مطموس عليها. حينها تطرق إلى ذهن كُلٍّ من ماسبيرو ووايجال أن تلك المومياء هي للملك أخناتون أكثر من كونها لأمه.

وفي تلك الأحيان جاء زائر مفاجئ إلى المقبرة، دخل جيمس كويبل إلى حجرة الدفن، ذلك الرجل الذي قام باكتشاف مقبرة كُلٍّ من يويا وتويا، كما سبق وايجال في منصب مفتش آثار الأقصر. وفي أثناء التضارب الذي نشب بين الجميع في تحديد هوية المومياء، اقترح كويبل استدعاء خبير جراح من أجل تحديد جنس المومياء إن كانت لرجل أو امرأة، وهو ما وافق عليه ماسبيرو. وبعد مدة قصيرة أحضر كويبل رجلًا عرَّف نفسه بأنه أخصائي ولادة. وعند فحصه لحوض المومياء بالتابوت قال دون أي تردُّد: «إنه هيكل عظمي لامرأة». حينها انتفض دافيز بطريقة هستيرية عندما سمع ما يتوافق مع توقعاته.

ومع الانتهاء من الفحص الكامل للمومياء داخل المقبرة، قام سميث بوضع بقية عظام المومياء في سلة كانت تحتوي على الجمجمة، في حين قام وايجال بوضع تلك العظام في محلول (البرافين) الشمعي؛ كي يحميها من الانكسار، ثم قام بإغلاق السلة بالختم وإرسالها إلى المتحف المصري بالقاهرة؛ كي يتم فحصها على يد أستاذ التشريح الأسترالي إليوت سميث Elliot Smith؛ من أجل

نشرها في كتالوج المتحف المصري.

ويبدو أن ماسبيرو قد شارك بنفسه في تدمير مومياء المقبرة KV55، وذلك عندما سمح لسميث بمعاملة بقايا المومياء وكأنها «رماد سيجارة»؛ من أجل العثور على أي مجوهرات. فبدلًا من أن يرسل أحد المرممين لرعاية غطاء التابوت، لم يهتم ماسبيرو بمحتويات المقبرة، وتحللت المومياء إلى كومة من العظام المتناثرة أمام عينيه.

قام أيرتون باستكمال تنظيف المقبرة KV55 بمساعدة الرسام والمكتشف الإنجليزي هارولد جونز Harold Jones. وبعد قيامهما بنقل بقايا المومياء وغطاء التابوت، حاولا نقل التابوت نفسه، إلا أنه كان في حالة غاية في السوء من التحلل والتعفن؛ مما صعب عملية نقله؛ لذا تم تفكيكه إلى رقائق ذهبية، وبعد نقله إلى المتحف، لم تفلح محاولات إعادة تكوينه مرة أخرى؛ حيث إن ما هو محفوظ الآن بالمتحف هو غطاء التابوت فقط. وباستثناء صندوقين صغيرين (أحدهما مدمر، والآخر مفقود الآن)؛ فإنه لا تُوجَد أي قطع من الأثاث الجنائزي المعتاد من الدولة الحديثة؛ مما زاد الشكوك حول ماهية تلك المقبرة.

من بين الأشياء الأخرى التي تم العثور عليها بالمقبرة مجموعة من الأشرطة الذهبية ذات الأشكال الغير منتظمة، والتي كانت جزءًا من بطانة غطاء التابوت (موجودة حاليًّا بمتحف المتروبوليتان بنيويورك)، كما أنه كانت تُوجَد مجموعة أخرى يصل عددها إلى ست قطع -على إحداها خرطوش الملك أخناتون- قد قام سميث بإزالتها وهي مجهولة المكان الآن. وقد ذكر سميث أنه بعد أشهر من تنظيف المقبرة صرح إليه ماسبيرو سرًّا أن الحكومة
المصرية قد عزمت على تذويب الذهب غير المنقوش من المقبرة وتحويله إلى سبائك. وعندما سأله عن الشريط الذهبي الذي عثر عليه أسفل هيكل المومياء -والذي يتضمن خرطوشًا مكشوطًا للملك أخناتون- لم يُعطِه ماسبيرو أي ردٍّ شافٍ.

وقد تمت سرقة بعض القطع الأثرية -غالبًا من المجوهرات- من المقبرة في أثناء تنظيفها على يد بعض العمال، حتى وصلت إلى اثنين من تجار الآثار بالأقصر من خلال وساطة هيوارد كارتر (والذي لم يعد يعمل بمصلحة الآثار)، كما أن هناك بعض القطع قد توارت مع الركام، بالإضافة إلى اقتناص بعض الزوار والمكتشفين لمجموعة من القطع كتذكارات؛ حيث تفرقت بعض محتويات المقبرة ضمن مجموعات خاصة، سواء بالولايات المتحدة، أو بالمملكة المتحدة، أو ببقية أوربا.

أما دافيز، فيعاب عليه الضغط على أيرتون للتعجيل بعملية تنظيف المقبرة؛ حيث إن ذلك الثري الأمريكي أراد إنهاء العمل في نهاية موسم شتاء 1907 م، إلا أنه قد أحضر الرسام جونز؛ من أجل نقل المناظر الموجودة على المقصورة الجنزية وحمايتها من الاندثار. ولا يمكن أن نتغافل عن أن دافيز لم يكن سوى مجرد ثري يهوي الآثار؛ حيث كان همه الأول هو البحث عن المقابر ذات (الكنوز).

ومع نقل بقية القطع نهائيًّا، تم إغلاق المقبرة ولم تُفتَح بعدها سوى في ديسمبر عام 1922 م؛ بناءً على طلب هيوارد كارتر، والذي اكتشف قبلها بشهرين مقبرة الملك الذهبي توت عنخ آمون؛ حيث طلب كارتر استخدام المقبرة كحجرة مظلمة ليستخدمها المصور الإنجليزي
هاري بارتون Harry Barton، والذي قام بمرافقة دافيز منذ عشر سنوات لتصوير حفائره خلال موسمه الأخير. وبعد إتمام تنظيف مقبرة توت عنخ آمون، تم إغلاق المقبرة KV55 مرة أخرى. وعبر سنوات وسنوات لم يتم فتحها سوى في نطاق ضيق لبعض الباحثين في ظل وجود تصاريح خاصة من مصلحة الآثار، وبعدها هيئة الآثار المصرية، ثم المجلس الأعلى للآثار.

هل المومياء لرجل أو امرأة؟

مات دافيز عام 1915 م، معتقدًا أنه قد عثر على (مقبرة الملكة تي)، في حين أن كُلًّا من ماسبيرو ووايجال وآخرين رأوا أن تلك المقبرة هي إعادة دفن سرية لأخناتون، كان السيناريو الواضح في مخيلتهم كالتالي: أُحضِر الملك إلى طيبة من مقبرته الأصلية بعاصمته تل العمارنة في سرية تامة، بعد تجريد المقبرة الملكية بجبانة العمارنة حين تركت المدينة وتم الانقلاب على الملك المهرطق مع بداية حُكْم الملك توت عنخ آمون. وعلى الرغم من أن الكشف المبدئي للمومياء -ذات الحالة السيئة، والتي تحولت إلى عظام هشة- أثبت أنها لامرأة؛ فإنه من الواضح حاليًّا، ومع إعادة الكشف على مدار أعوام، أن الجمجمة والهيكل العظمي الموجودين حاليًّا بالمتحف المصري هما لذكر شاب ذي أفخاذ عريضة وعظام قصيرة، والذي يُحتمَل أنه تُوفِّي في العشرينيات أو أوائل الثلاثينيات من عمره.

وكان ج.إي.سميث G.E.Smith، وهو أول من حدّد هذا الهيكل العظمي بأنه لذكر، قد حدّد عمر الوفاة ما بين 25-26 عامًا. وقد حدّدت أشعة X، والتي أجريت على العظام في عام 1963 على يد ر.ج. هاريسون
R.G.Harrison وفريقه؛ عمر الوفاة بـ22 عامًا أو أقل، وذلك بناءً على درجة التئام عظام الجمجمة، كما أن ضروس العقل لم تتلف بعد. وفي عام 1998 قام كل من طبيب الأسنان جيمس هاريس James H.Harris، وعالمة الأنثروبولوجيا فوزية حسين، بدراسة عظام الهيكل مرة أخرى، وتوصلا إلى أن صاحب هذا الهيكل العظمي قد تُوفي عن عمر 35 عامًا. وفي عام 2000 خضعت عظام الهيكل للدراسة مرة ثانية على يد جويس فيلر Joyce Filer الخبير بالمتحف البريطاني، وقد رجح فيلر عمر الوفاة ببداية العشرينات.

وجاء عام 2010 م ليحمل لنا تطورًا علميًّا غيَّر من مجرى التاريخ، فقد قام زاهي حواس بمغامرة للكشف عن سِر تلك المومياء؛ حيث قام بدراستها ضمن مشروع دراسة ملوك الأسرة 18؛ عن طريق تحليل الحمض النووي لها، والمسح بالأشعة المقطعية CT، والتوصل إلى أن عمر الوفاة

كان ما بين 35 - 45، بالإضافة إلى دراسة الجمجمة، والتي كانت ذات استطالة تشبه جمجمة الملك توت عنخ آمون، كما أنه -من خلال المناظر والرسوم الفنية- قد عرفنا أنها سمة جسمانية مشتركة بين أغلب أفراد أسرة أخناتون. كما أن الهيكل العظمي بالمقبرة KV55 يحمل نفس الحمض النووي لتوت عنخ آمون؛ لذا فمن خلال تشابُه شكل الجمجمة واتفاق الحمض النووي بينه وبين الملك الذهبي الصغير، وهو ما رجح القول بأن هذا الهيكل يخص أبا توت عنخ آمون.. الملك أخناتون.

---

(39) كانت مخصصة في العادة لحفظ أحشاء المتوفى.

(40) سيريل ألدريد، أخناتون، ترجمة أحمد أمين، 123 - 124.

أخناتون في الأدب والدراما

«عندما تتطهر الأنفس تحظى الآذان بسماع الصوت الإلهي،
ويعيشون في الحقيقة».

نجيب محفوظ من رواية (العائش في الحقيقة)

وبعد تلك الرحلة في عالم أخناتون، نجد ذلك الرجل ذا الحياة المليئة بالغموض والإثارة -بدايةً من نشأته، وتكوينه الجسدي الغريب، وفلسفته الثورية- قد جعل من نفسه تربة خصبة لبذور عالم الأدب والدراما، وأثرى خيال الروائيين بفيض من الإلهام. ورغم الحفائر والأبحاث العلمية التي تناولت عصره وآثاره؛ فإن مساحة الغموض التي أحاطت بحياة أخناتون ما زالت أكبر من المساحة المعروفة لنا، ومناطق الظلال أكثر اتساعًا من مناطق الضوء، وهو مبتغى كل أديب لصناعة عمله الأدبي بشكل شيق أيًّا كان قالبه.

وحين انبرى الكُتَّاب والمؤلفون لتناوُل شخصية أخناتون كمادة لأعمالهم، قد وجدوا في تلك الشخصية التضاد الكبير الذي يسمح لهم بالغوص فيها والخروج بشخصية تاريخية متفردة في قالب أدبي، فهل كان أخناتون الملك العظيم أو الراعي المستهتر؟ النبي المصلح أو الكاذب المهرطق؟ الثوري الجريء أو الهارب الجبان؟ الزوج المحب أو الخائن؟ الرجل السوي أو الشاب الشاذ؟! وما زاد من هذا الأمر هو النهاية الدرامية الغامضة التي صَنعت من أخناتون البطل المأساوي الذي ينجح في جذب شعور متضاد ما بين التعاطف مع البطل والرفض للمتخاذل، داخل قالب فني

شيق وجذاب.

بالإضافة إلى ذلك، فإن تفاصيل حياة أخناتون الشخصية وعلاقاته بأمه تي، وزوجتَيه نفرتيتي وكيا، وبناته، ورجال دولته وسياساته الداخلية والخارجية، أشهرهم القائد حور إم حب، والكاهن آي، والخليفة الغامض سمنخ كارع- قد جعلت من تركيب شخصيته محورًا لتضاد آخر يجمع الإثارة بالشفقة والنفور من سلوكه.

ولعل اقتحام أخناتون عالم الأدب والدرما قد أحدث تنوعًا ثريًّا في تناوُل شخصيته في الثقافة العربية والعالمية ما بين أعمال روائية ومسرحيات شعرية ونثرية وأعمال سينمائية وعروض أوبرالية، وهو ما يؤكد مدى تأثير تلك الشخصية المتفردة على الإبداع بشتى ألوانه وعلى النطاق المحلي والعالمي على السواء. ويأتي اختلاف التناول بين الأدب العربي والعالمي في ضوء المتلقي وعلاقة الكاتب بأخناتون، فالكاتب الغربي تناول قصة أخناتون بنوع من الدهشة المصحوبة بالولع بالحضارة المصرية القديمة، في حين أن الكاتب المصري ينظر إليه بقدر من التآلف؛ باعتباره ملكًا ضمن ملوك حضارته العريقة وجزءًا أصيلًا من ميراثه التاريخي والفكري. ويمكن القول بأنه قد ظهرت حالة أدبية جديدة في الأدب، خاصةً الأدب التاريخي مع تناوُل أخناتون؛ حيث الرغبة العارمة في استغلال تلك الفترة في عملية الإسقاط السياسي والديني بنجاح، مع اختلاف الأزمنة والأمكنة.

أخناتون على خشبة المسرح

كان للمسرح بمختلف أشكاله نصيب الأسد في عرض قصة حياة الملك أخناتون، فنجد أربع مسرحيات شعرية، ومسرحيتين نثريتين، ومسرحيتين عاميتين، ومسرحيتين مترجمتين، نتخير منها بعضًا لنعرضه. وتفرَّد المسرح الشعري بعدد أكبر من الأعمال عن المسرح النثري؛ ربما لاستعانة النص بفلسفة أخناتون المتمثلة في أناشيده ذات الطابع القصائدي، والتي وظفتها كثير من المسرحيات الشعرية في إثراء نصوصها.

وأولى المسرحيات التي تتناول أخناتون هي المسرحية الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) لعلي أحمد باكثير، وهي أول عمل في تاريخ الأدب العربي يتناول قصة حياة الملك؛ حيث كُتِبت في عام 1938 م، ونُشِرت في 1940 م. وشكَّل باكثير مسرحيته من خلال: مقدمة بعنوان (المؤامرة)، وأربعة فصول، وهي: (البعث)، و(الإيمان)، و(في مدينة الأفق)، و(الاحتضار).

فنرى في المقدمة بذرة الصراع بين أخناتون وكهنة آمون والخطر الداهم والذي يحيق بسطوتهم، فمنهم مَن كان يرى أن الخطر قادم من الملكة تي، بينما يجد كبير الكهنة أن مصدر التهديد هو من الأمير الصغير أمنحتب أو أمينوفيس؛ كما سماه باكثير، وهنا يكمن الربط بين الأمير وأمه الداعمة

له طول الوقت، ومع تشكيلها لشخصية أخناتون، والتي تمهد للقارئ ما سيكون عليه الملك في الفصول التالية من حالة الثورة والصراع. ثم نجد تصاعُد الأحداث؛ من خلال شخصيتين أساسيتين، وهما: أخناتون،
وأمه تي؛ حيث تتصدر الملكة أحداث النصف الأول، ونرى أخناتون من خلالها هي أو في ضوء أثرها فيه، فنجد أخناتون يظهر في الحوار بين تي وشخصيات أخرى؛ أي أن القارئ يعرف عن أخناتون وليس منه، وهو ما أراده النص في تصدير مدى تأثير الأم على شخصية الأمير الشاب الحالمة المستكينة وسيطرتها عليه، وهو ما أجده إسقاطًا حاول المؤلف أن يقيمه على حال الملك فاروق، ومدى تأثير أمه الملكة نازلي على تكوين شخصيته، وهو ما انعكس على سياساته.

ويأتي مبرر الانقلاب الديني الذي قام به أخناتون في حجة موت زوجته تادوخيبا (وهي في البداية كانت زوجة أبيه)، ومدى انفطار قلبه على فراقها، ومنه يبدأ السخط على المعبودات التي حرمته منها، خاصةً آمون وكفره به، وتمهيدًا لمذهبه الجديد ومعبوده الوحيد الخيّر. ثم تظهر نفرتيتي في نهاية الفصل الثاني في شكل حيلة درامية أقامتها الملكة تي مع كُلٍّ من المربية وكاهن آتون؛ من أجل إخراج ابنها من حالته النفسية؛ حيث أوهمت ابنها بأن كاهن آتون قد نجح في إعادة زوجته إلى الحياة مرة أخرى، بينما تقوم المربية بتغيير ملامح نفرتيتي؛ لتكون على قدر الشبه مع تادوخيبا (خاصةً مع الربط التاريخي لدى بعض المؤرخين في لقب الجميلة أتت بين كُلٍّ من الملكتين). ومع رحيل الملكة تي، يعود أخناتون كبطل أساسي في المسرحية في النصف الثاني منها، وفيه يبين الجانب العاطفي في شخصيته؛ حيث التأمل الكبير في الطبيعة وتجلي آتون فيها، كما يُظهِره بمثابة نبي أكثر منه ملكًا حينما يأتي إليه الوحي على شكل رؤيا أراد بها الكاتب
أن يُظهِر تشابهًا بينه وبين فكرة الوحي وأنبياء الأديان السماوية. كما تظهر نفرتيتي كمصدر إيمان وإلهام للملك، بل إنه في بعض المواضع الحوارية نجد الكاتب يخلط بين كلام نفرتيتي والوحي المنزل على أخناتون وكأنهما أمر واحد.

وتتجلى ذروة الأحداث مع صعود منحنى الخط الدرامي في الفصلين الأخيرين؛ حيث نجد التحول في شخصية أخناتون المتأمل، ليكون المبارز والمدافع عن عقيدته ومع قائد جيشه حور إم حب في وجه التيار العنيف المتمثل في حواره مع كهنة آمون، ثم هبوط المنحنى في تدهوُر صحة أخناتون وانهيار ملكه؛ حيث التمرد الداخلي والثورات الخارجية. ويُخرِج لنا الكاتب في تلك المرحلة سمنخ كارع أو سمنقارع حسب تسمية باكثير، مستغلًّا غموض شخصيته الحقيقية؛ فيُصدِّره لنا بشخصية وريث العرش الشاب المتهور الطامع في حُكْم مصر، وهو ما يُعجِّل من نهاية أخناتون؛ فيكون مضادًّا لشخصية حور إم حب المخلص الوفي، ثم تنتهي المسرحية في محاولة تشكيك أخناتون في مذهبه وهو على فراش الموت، لكنه يعود لصوابه بعدما تجلى له الوحي مرة أخرى (41) .

ومن المسرحيات التي تناولت عرض شخصية الملك بتقنية متطورة في البنية الكتابية والتناول، مسرحية (أخناتون) الشعرية لأحمد سويلم، والتي كُتِبت عام 1978 م؛ أي بعد نحو أربعين عامًا من مسرحية علي أحمد باكثير. نسجت المسرحية في سبعة مشاهد تكوُّن الشخصية الأساسية فيها،

وعلى غير المتوقع، هي شخصية الراوي العليم، والذي يطل خارج السياق المكاني والزماني لقصة

أخناتون، ويقص على المُشاهِد بشكل سردي ما سوف يقابله من شخصيات وأحداث، بل وشرح مواقفها وعن خبايا لم يكشف عنها الحوار بين أبطال المسرحية. وإن كان ما يعيب تلك التقنية هو حرق ما سوف يأتي من أحداث وضياع عنصر المفاجأة الذي قد يجذب المشاهد؛ رغم معرفته التاريخية بالأحداث. وقد أعلى سويلم من دور الراوي حين جعله متفاعلًا مع مشاهد المسرحية بصحبة الكورس المشارك له في التعليق على المُشاهِد، وجعله شخصية خيالية يرغب في إقحامه في بعض الأحداث التاريخية، ومحاورته لإحدى الشخصيات الثانوية حين يحاول تنبيه أخناتون لما يُحاك ضده من مؤامرات، وهو بذلك قد أحدث تطورًا تقنيًّا في كتابة المسرح الشعري والتفاعل بين المُشاهِد والبطل.

تدور الخطوط الأساسية للمسرحية في إطار الخطة المشئومة التي يديرها أتباع الملك ضده، وعلى رأسهم كُلٌّ من كبير الكهنة آي ليمثل سلطة الدين، وقائد الجيش حور إم حب ممثلًا لسلطة الجيش؛ حيث يخططان لحشد الشعب وتحريضهم ضد الملك سِرًّا، ومنحهم العطايا لاكتسابهم في صف المؤامرة. فيرسم سويلم شخصيتَي كُلٍّ من آي وحور إم حب بالخونة المنقلبين على ولي نعمتهما أخناتون، ويتعاظم دور آي في إخفاء الحقائق على الملك وارتداء قناع المخلص الأمين ظاهريًّا حين يُخفِي عن الملك كل ما يدور داخل البلاد من تذمُّر وخارجها من ثورات، في حين ينقلب على الجميع للحصول على عرش مصر له وحده.

وعلى عكس مسرحية باكثير، فإن سويلم لم يُقدِّم لنا
الطرح المسبق لسير الأحداث والتمهيد لها، بينما سارع في تصاعُدها حين بدأ بتنصيب أخناتون ملكًا على مصر والصدام المبكر دون تمهيد، والإسراع في اعتناقه لمذهبه الجديد، مبررًا فساد كهنة آمون في حوار مختصر بينه وبين نفرتيتي، وموافقتها لرأيه وتأييده دون مناقشة أو تساؤل لهذا التحول.

وتظهر الملكة تي في هذا العمل في موضع المعارض لتصرفات ابنها على عكس دورها التاريخي، فهي تحاول أن تدفع نفرتيتي لتقنعه بالعدول عن جنوحه الديني وترجو الكهنة ألا يتعرضوا له بأي سوء، بل وتدخل معه هو نفسه في حوار مطول؛ مما يزيد من تمسُّكه بموقفه، ثم تقرر أن تقف معه ضد الكهنة. أما سمنخ كارع يظهر بدور الأخ الوفي المخلص، والذي ينجح في إخبار الملك بكل الحقائق الغائبة عنه، خاصةً حقيقة خيانة آي له، وهو ما يتجلى في المشهد الأخير، حين يثور الشعب ضد الملك ويعلو الضجيج خارج القصر بطيبة مطالبين أخناتون بالتنحي وترْك الحكم، ويكون قرار الملك هو التنحي والهجرة خارج العاصمة إلى أرض أخرى تصلح لاستقبال عقيدته الجديدة.

ومن المسرح النثري نجد مسرحية ألفريد فرج (سقوط فرعون)، والتي نُشِرت عام 1957 م، وتبدأ أحداثها بعد وقوع الثورة الدينية لأخناتون والترحال إلى عاصمته الجديدة والانغلاق بها وسط مظاهر عقيدته الجديدة، وما صحب ذلك من انفلات زمام الأمر، سواء داخل مصر أو خارجها، ومنها الانطلاق وتصاعُد الأحداث، والتي تكمن في الثورة على الملك والتآمر ضده. فيظهر حور إم حب في حوار مع (أميني) أحد كهنة آمون لإقناعه بضرورة التصدي
لشرور الملك أخناتون، وسرعان ما يحسم القائد أمره في تغليب مصلحة البلاد على الصداقة، فيخطط لتشكيل قوات يقنع الملك بأن تغزو المدن المتآمرة على مصر، في حين أنه ينوي بها غزو آخت آتون.

أما آي فيظهر في دور حكيم القصر المشفق على الملك مما يدور حوله، بينما تظهر نفرتيتي في دورها المعهود وهو الزوجة المخلصة لزوجها والمحبة له، ومع ذلك فكلامهما يتعاونان مع حور إم حب في حماية عرش مصر من تهوُّر أخناتون.

ويخرج لنا البطل الأساسي أخناتون في شكل مألوف وهو هذه الشخصية الحالمة التي تصعد لمستوى النبوة في التأمل والبلاغة، بينما يظهر الجانب الجديد في تكوين شخصيته، وهو ما لم يظهر في أي عمل أدبي من قبل حين يكون ذا شخصية صارمة حادة وعلى دراية كاملة بما يحدث حوله من مؤامرات وحيل، فيكشف المؤامرة ويُلقِي بكل من حور إم حب ونفرتيتي في غياهب السجن، بالإضافة إلى إصابته بنوبات صرع تجعله على قدر من العصبية.

ونجد تجديدًا آخر في نص ألفريد فرج في إدخاله شخصيتين فنيتين من عهد أخناتون لهما دور بارز في الأحداث، وهما: باك كبير نحاتي القصر، ومري حور شاعر الشعب، وهي محاولة لإبراز دور الفن ضمن معالجة قصة أخناتون، ويجعل من الفن منطلقًا للتفاؤل والبناء. فيظهر باك في أحد المشاهد بعدما تملَّكه اليأس من فشل مشروع أخناتون، ليهم بتحطيم تمثال نفرتيتي الشهير (بينما صُنِع على يد تحتمس في الحقيقة)، ولكن مع دمار آخت آتون
يُهرَع منها باك وهو يحمل التمثال معه. أما مري حور (وهو شخصية خيالية) ذكره فرج بأنه شاعر الشعب الذي سُجِن لأن أشعاره تحرض العامة ضد الاستبداد؛ في عملية إسقاط حول دور المثقف الشعبي الذي يعُد نفسه صوت الشارع في مختلف الأزمنة، فرُسِمت شخصيته باعتباره من أوساط الفقراء؛ دلالةً على فِكر العدالة الاجتماعية الذي أحدثته ثورة أخناتون، ويدافع عن الشعب وحقوقه في وجه السلطة العسكرية متمثلة في حور إم حب. وتتصاعد الأحداث مع اشتعال الثورة وتحرُّر كُلٍّ من حور إم حب ونفرتيتي ومري حور، وحصار المدينة من قِبَل قوات حور إم حب، والتي تجبر أخناتون على التنحي عن العرش (42) .

وحين ننطلق إلى الأدب العالمي، فسنجد تأثير أخناتون قد حلَّ بوجدان كبار الكُتَّاب، وعلى سبيل المثال: نجد النموذج الأشهر هو مسرحية (أخناتون) للكاتبة الإنجليزية العملاقة أجاثا كريستي

Agatha Christie، وهو أول عمل عالمي يتناول تلك الشخصية؛ حيث نشرتها عام 1937 م؛ أي أنها سبقت علي أحمد باكثير بعام فقط، إلا أنها نُشِرت بعدها بأربعين عامًا؛ أي في عام 1977 م. وجاءت تلك المسرحية الوحيدة لكريستي ذات الطابع التاريخي بعد إقامتها عامين في مدينة الأقصر بصحبة زوجها الأثري السير ماكس مالوان M. Mallowan، وهو ما ضخّ تأثير مصر القديمة في ذهنها وأسقط الألهام على فِكرها.

والتزمت كريستي في مسرحيتها بالشخصيات ومجريات الأحداث التاريخية الحقيقية إلى حد كبير، معتمدة على
المصادر التاريخية، مع بعضٍ من الحبكة الدرامية. في المقابل نجحت في رسم الشخصيات بأسلوبها الفني الرفيع، وأوجدت لكل شخصية حضورها في الحوار المشترك، سواء بين أخناتون وأمه تي، أو بينه وبين حور إم حب. ويبدو أن كريستي لم تتخلَّ عن طابعها البوليسي في الكتابة؛ حيث نسجت حبكة المسرحية حول مؤامرة تُحاك على حياة الملك للخلاص منه، أبطالها هم: كبير الكهنة، ونجميت أخت نفرتيتي؛ من أجل الدفاع عن هيبة آمون والوصول إلى العرش؛ حيث تعطي نجميت السم داخل كأس دواء عشبي لأختها دون أن تعلم؛ كي تمنحه للملك بعد اعتلال صحته. ورغم نجاح الخطة بمنح أخناتون السم؛ فإن نفرتيتي تكشف الأمر، وتأمر بإعدام أختها، وفي نفس الوقت تشعر بتأنيب ضمير عنيف بأنها قدَّمت السم لحبيبها، حتى وإن لم تكن تعلم؛ فتشرب هي الأخرى من السم في نهاية تأثرت بها كريستي بنهايات شيكسبير المأساوية.

أما على نطاق فن الأوبرا، فقد اقتحمت حياة أخناتون هذا الفن في عمل عالمي يحمل اسمه (أخناتون) قدَّمه الموسيقار الأمريكي فيليب جراس عام 1983 م ضمن ثلاثية تناولت كُلًّا من: المهاتما غاندي، وألبرت أينشتاين. ونجح الكاتب في المزج بين لغة النص الإنجليزية والألمانية، وتطعيمه بنصوص مصرية قديمة، مثل: أناشيد أخناتون، ونصوص من كتاب الموتى.

يتكون العرض من ثلاثة فصول أساسية، يبدأ الفصل الأول بجنازة الملك أمنحتب الثالث في طيبة عام 1370 ق. م وتولي ابنه أمنحتب الرابع العرش وسط معاونة
كُلٍّ من كبير الكهنة آي، وقائد الجيش حور إم حب. أما الفصل الثاني يبدأ به التصاعد الدرامي حين يقف آي متعبدًا لآمون، بينما يشن الملك أخناتون وأتباعه هجومًا على المعبد، ويتم إزالة سقفه، ليعلنه معبدًا مفتوحًا للمعبود الجديد آتون. ويمزج الكاتب في هذا الفصل أناشيد التضرع الموجهة لآتون بقصائد الحب بين أخناتون وزوجته نفرتيتي ناقطة باللغة المصرية القديمة، كما يظهر أخناتون وهو يردد أناشيد آتون ممزوجة بأجزاء من مزامير داود بالعبرية؛ في إشارة إلى التأثير والتأثر بينهما. وتصل القصة إلى الذروة والخلاص بالفصل الثالث؛ حيث يستعرض عائلة أخناتون وحالة السكينة والحب بينهم، لينقلب الحال إلى ثورة يقودها كُلٌّ من آي وحور إم حب وسط

موسيقى قوية تتماشى مع أحداث تلك الثورة وهما يتلوان بعضًا من رسائل العمارنة بالأكادية، ليتم الخلاص من أخناتون وأسرته وتدمير العمارنة. ومع إعلان وفاة الملك (المهرطق) تعود الطقوس لبقية المعبودات وإصلاح معبد آمون على يد الخليفة توت عنخ آمون.

وينتقل الفصل في نهايته إلى مصر الحديثة؛ حيث زيارة أحد السائحين إلى مدينة العمارنة الحالية بعدما أصبحت مجرد أطلال، بينما يتراءى للمشاهد ظهور أشباح كُلٍّ من أخناتون ونفرتيتي بين تلك الأطلال، ويعود مشهد الجنازة الذي بدأت به الأوبرا لتلحق به أرواح كُلٍّ من أخناتون وزوجته.

وكان أول عرض لأوبرا أخناتون قد أُقِيم على خشبة مسرح Württembergische Staatstheater بمدينة شتوتجارت الألمانية في 24 مارس 1984 م، بينما انتقل العرض للولايات المتحدة من إخراج ديفيد فريمان في 12 أكتوبر 1984 م، في أوبرا هيوستن الكبرى، وعُرِضت الأوبرا لأول مرة بالمملكة المتحدة في 1985 م بمسرح لندن كوليسيوم.

وكان العرض البولندي الأول لأخناتون، والحائز على إحدى الجوائز، قد تم عرضه في عام 2000 م بالمسرح الكبير في لودز ببولندا. وقد استضافت مكتبة الإسكندرية عرضًا لأوبرا أخناتون في 23 نوفمبر 2019 م في إطار النقل المباشر عبر الإنترنت لعروض أوبرا المتروبوليتان الأمريكية.

وبعيدًا عن خشبة المسرح، فقد تم تناوُل شخصية أخناتون في الدراما التلفزيونية ضمن شخصيات مسلسل (يوسف الصديق) إيراني الإنتاج لصالح قناتَي (إيران، والكوثر) باللغة الفارسية مدبلجة بالعربية في عام 2008 م، ونسخة أخرى عربية لقناة (المنار) بعدها بعام. ورغم ادعاء طاقم كتابة المسلسل استيفاءهم المصادر التاريخية والدينية لنسج أحداث العمل وطبيعة الشخصيات؛ فإنهم قد وقعوا في فخ الادعاءات الباطلة حول شخصية ملك مصر؛ حيث تبنوا النظرية القائلة بأن ملك مصر صاحب الرؤى والتي فسرها له نبي الله يوسف عليه السلام هو الملك أخناتون، وهذا خطأ تاريخي فادح لا تدعمه أيُّ أدلة تاريخية أو نصوص دينية. ولم يكن هذا هو الخطأ الوحيد الذي وقع فيه صناع العمل، ولكن اختيار الملابس والديكورات والإكسسوارات لا يمت إلى عصر النبي يوسف عليه السلام في مصر القديمة على الإطلاق، فعلى سبيل المثال: يظهر ملك مصر تارةً مرتديًا التاج الأزرق،
والمعروف باسم تاج الخبرش ، وهو تاج ارتداه ملوك مصر في المناسبات الحربية، بينما في المسلسل يظهر ذهبي اللون، وتارةً أخرى يرتدي على رأسه تاج الآتف ، وهو تاج أبيض له ريشتان من كل جانب، وهو في الحقيقة خُصِّص للمعبود أوزير رب العالم الآخر وحده، ولم يرتدِه أيُّ ملك قط.

أما العظيم شادي عبد السلام، وبعد إنتاج فيلمه الكبير (المومياء يوم أن تحصى السنين) عام 1969 م، أراد أن يصنع فيلمًا يتناول قلب الحضارة المصرية القديمة لا هامشها؛ رغبةً منه في إحياء حضارة أجداده، ووضع مشروعه في إنتاج فيلم ضخم عن حياة الملك أخناتون؛ رغم أن سيناريو الفيلم ظل يحمل في كافة نسخه المنقحة عنوانًا تراجيديًّا ،وهو (مأساة البيت الكبير)، وهي رمزية مأساة أسرة أمنحتب الثالث وابنه أخناتون التي تنتقل إلى مصر كلها.

بدأ شادي في وضْع تصوُّر للديكور والإكسسوارات مع فريقه الذي ضم صلاح مرعي مكلفًا بالديكور وتصميم الحلي والإكسسوارات، وأنسي أبو سيف مكلفًا بتصميم الملابس، بينما استثمر عبد السلام مهاراته كونه فنانًا تشكيليًّا في رسم مشاهد الفيلم على شكل إسكتشات فنية استعرض فيها ملابس وإكسسوارات الشخصيات، قامت مكتبة الإسكندرية بعمل معرض لها ضمن مقتنيات وأعمال شادي عبد السلام عام 2005 م. ولشدة الحماس للعمل تم تنفيذ أجزاء عديدة من الديكور، ووصل الأمر بأن سافر شادي عبد السلام إلى المنيا والأقصر لاختيار مواقع
التصوير، بعدما حفظ كل مشاهده وتفاصيله في ذهنه. أما تسكين الشخصيات، فقد ترشح الفنان محمد صبحي لدور الملك أخناتون؛ لما وجد فيه من ملامح شبيهة بالملك المصري، بينما رُشِّحت نادية لطفي لدور نفرتيتي، ولكن مع تقدُّمها في السن أقنعها شادي لتقوم بدور الملكة الأم تي، في حين وقع الاختيار الأمثل للقيام بدور نفرتيتي على الممثلة الصاعدة آنذاك سوزان بدر الدين التي اشتهرت فيما بعد باسم سوسن بدر، أما أحمد مرعي بطل فيلم المومياء فقد ترشح لدور القائد حور إم حب. أما العقبة الكبيرة التي واجهته هي تمويل الفيلم؛ حيث بلغت الميزانية التي وُضِعت له عام 1971 م نحو نصف مليون جنيه مصري، ووصلت في عام 1975 إلى 2 مليون جنيه هو رقم ضخم حينها. وحاول عبد السلام أن يجد تمويلًا حكوميًّا للفيلم، لكنه فشل؛ حيث رُفِض أي تمويل أجنبي له، في الوقت الذي عرضت فيه شركات إنتاج أمريكية وإسرائيلية وعربية تحمُّل تكاليف الفيلم. ولكن القدر لم يمهله الفرصة وتُوفِّي شادي عبد السلام قبل إتمام حلمه عام 1986 م. ومن حُسْن الحظ أن بعضًا من تلاميذ وأصدقاء عبد السلام قد قرءوا السيناريو، وقاموا بعمل مراجعات له، مثل: قراءة الناقد سمير فريد تحت عنوان (قراءة في سيناريو مأساة البيت الكبير) المنشورة بمجلة القاهرة عدد 159 لسنة 1996 م. ونحن على أمل إما أن تتبنى شركة إنتاج مصرية خالصة أو إنتاج مصري عالمي مشترك مشروع إحياء حلم شادي عبد السلام في إنتاج هذا السيناريو العظيم بشكل يليق به وبعصر أخناتون.

---

(41) خالد عاشور، الثائر الأول أخناتون، صـ 174 - 193.

(42) خالد عاشور، الثائر الأول أخناتون. صـ 266 - 284.

أخناتون والرواية

لم يكن لأخناتون وجود كثيف في الرواية مثلما كان له في عالم المسرح، ومع ذلك نجد أنه قد أوجد لنفسه مكانًا مهمًّا في نطاق الرواية التاريخية العربية؛ حيث إن الرواية التاريخية كانت المنفذ الخلفي للإسقاط السياسي والديني في مصر، خاصةً بعد قيام ثورة 1919 م، والتي فجرت طاقات فكرية وفنية مهولة مُعبِّرة عن حالة التوهج الوطني التي أحدثته الثورة. فجاء الغوص في تاريخ مصر القديمة وما يحمله من مجد غابر بمثابة مهمة وطنية لاستخراج الشخصية المصرية الأصيلة، وتمجيد البطل القومي المصري، وإحياء التراث المصري القديم، والقومية المصرية التي ضاعت طيلة قرون بين المحتل الغربي من جهة، والغازي العثماني من جهة أخرى.

ومن أهم ما كُتِب عن أخناتون في بحر الرواية هو ما سطره نجيب محفوظ في روايته الشهيرة (العائش في الحقيقة)، وتكمن أهميتها في اعتبارها أواخر ما كتب محفوظ في مشواره الروائي ونشرت في عام 1985 م؛ أي أنها خلاصة تجاربه الفنية في تكنيك كتابة الرواية. فكُتِبت تلك الرواية بتقنية تعدُّد الرواة للأحداث؛ كُلٌّ من وجهة نظره، وحسب توجيهه للأحداث وحُكْمه على المواقف. واستعان محفوظ في عنوان روايته بذروة فلسفة أخناتون، وهي الحقيقة، واعتمد فيها على لقبه؛ دلالةً على اعتباره البطل الأساسي للرواية.

ويبدأ محفوظ الرواية بأسلوب (الفلاش باك) عبر رواية (مري مون) الذي عاش بعد عصر أخناتون، ويرى ما تبقى
من آخت آتون، ويتذكر صباه وهو في قصر أبيه وما كان يدور حول الإعصار الذي عصف بأرض مصر والإمبراطورية وما عُرِف بحرب المعبودات. ثم يقرر البحث عن الحقيقة، ويكتب خطابات توصية للأطراف التي عاصرت الكارثة، وهم أربع عشرة شخصية، منهم:

نفرتيتي، وآي كاهن آمون، وحور إم حب، والنحات باك، وتادوخيبا، وتي مربية نفرتيتي، وموت نجمت أخت نفرتيتي، ومري رع كاهن آتون، وماي قائد الحدود، ومحو (معحو) كبير الشرطة، ونخت صديق الملك، وبنتو طبيب القصر، وهي الشخصيات التي تقوم بسرد الأحداث بشكل متتابع. وهنا يصبح لدينا ثلاث درجات سردية: الأولى هي الراوي العليم الذي يحكي لنا قصة مري مون، ثم رواية مري مون نفسه في رحلته بآخت آتون، ثم الراوي الأنا المتمثل في الشخصيات المختلفة السابق ذكرها. وفي بعض المواضع يدخل مري مون ليتكلم عن أمر متعلق بشخصية من الشخصيات وكأنه راوٍ عليم. ولعل الغموض التاريخي في شخصية وعصر أخناتون قد عبَّر عنه

محفوظ في تضارُب آراء الشخصيات التي تحكي عنه، وكأنها مرايا مختلفة الشكل جميعها تعكس أخناتون، فنجد استعراضًا مغايرًا لفلسفة أخناتون الدينية، وعلاقته بأمه غير الطبيعية، وتكوينه الجنسي المضطرب، وسِر تخلي نفرتيتي عنه في النهاية، وغيرها من النواحي، لنصل إلى نتيجة مهمة، وهي أن للحقيقة وجوهًا عدة، وهو المصطلح الذي تكرر في الرواية في أكثر من موضع؛ دلالةً على رحلة البحث عنها.

أما عادل كامل فقد ترك لنا روايتين فقط في مشواره
الأدبي، إحداهما هي (ملك من شعاع)، والتي نُشِرت عام 1941 م، ونال عنها جائزة مجمع اللغة العربية عام 1943 م، بينما كانت المفاجأة في حصول نجيب محفوظ على المركز الثاني عن رواية كفاح طيبة. ومثلها مثل روايات محفوظ التاريخية في تلك المرحلة، جاءت تلك الرواية لتُعبِّر عن الرغبة في إظهار الهوية المصرية بعد التأثر بطوفان ثورة 1919 م وأفكارها الوطنية.

وجاء البناء الفني لتلك الرواية تقليديًّا؛ لما شاع في تلك المرحلة، وهي البداية والوسط والنهاية متمثلةً في 16 فصلًا، على عكس التجريب الذي زخر به المسرح والتطوير الذي جاء به محفوظ، فقد حافظ عادل كامل على خط سير الأحداث وفق التتابع الزمني والترابط المنطقي. وتبدأ الرواية ببداية مختلفة حين تذهب الملكة تي متخفية إلى معبد آتون؛ لتنذر ابنها الذي لم يُولَد بعد لخدمة المعبود آتون، ومحاربة آمون ودولته، وهو ما جعل بذرة فِكر أخناتون نابعًا من أمه حتى من قبل ولادته.

وتسير الرواية حسب فِكر كامل في جزأين؛ الأول: يضم مسارين أساسيين لتصاعُد الأحداث، أولهما: هو الصراع بين الملكة تي وكاهن آمون، وفيه يكثر الإيقاع من حيث السرد والحوار المتبادل، ويقل فيه الحوار الداخلي، في حين أن المسار الثاني هو: الصراع النفسي الداخلي لأخناتون، يصف فيه الكاتب فلسفته في رفض المعبودات والتعصب لآتون.

أما الجزء الثاني من الرواية فيسرد صراع أخناتون المتعدد ضد الكهنة، يتزعمهم كبيرهم بتاح موس، وضد الثورات القائمة خارج مصر، وفي الداخل ضد شعبه الذي
ثار بسبب تفكُّك الدولة وشعورهم بضياع هيبة مصر.

وفي الأدب العالمي فنجد رواية (أخناتون الإله اللعين) للفرنسي مصري الأصل جيلبرت سينويه؛ حيث تأتي الرواية في إطار تشويقي توثيقي وبشكل مختلف عما سبق، فهنا يطرح الكاتب أسئلة حول ماهية أخناتون، وماذا نعرف عنه، وما الديانة التي أتي بها.

وتقع الرواية في زمنين مختلفين أو بمثابة قصتين متوازيتين، الأولى تسير في ضوء مراسلات بين (أنوكيس) و(كيبر)، وهما صديقان عاصرا فترة أخناتون ووالده، وعلى لسانهما يأتي سرد الأحداث القديمة، والتي تقرؤها في العصر الحالي عالمة المصريات الشابة جوديت وتناقشها مع زملائها من العلماء الآثار والأطباء. ومن خلال تلك الرسائل نتعرف الكثير عن طبيعة الحياة في عصر

أخناتون وزوجته المحبة نفرتيتي وغرامه الطاغي بها، ونتعرف الكثير من طقوس التحنيط والزواج والمعابد، وما يُعرَف بلعنة الفراعنة. ويسعى أنوكيس الذي يمثل موقف المدافع عن أخناتون وفلسفته، ويعرف حقائق كثيرة، ويتعاطف معه، ويشعر بالأسف لكل ما حدث بعد رحيله من طمس آثار آتون من المعابد والتماثيل، إلى تقديم الحقيقة للأجيال المقبلة، في المقابل يظهر كيبر، والذي يُمثِّل الجانب المنتقد الساخر لتصرفات أخناتون في مخالفته لعقيدة آمون، وفي إسرافه الشديد ومغالاته في فكره وطيشه في الغرام، كما كان كيبر كاتبًا ملكيًّا مطلعًا على دقائق الأمور، واستفاد أنوكيس من ملاحظاته وتصحيحاته، ورغم اختلافهما بالرأي؛ فإنهما ظلا أصدقاء.

وقد وُفِّق الراوي في استعمال حيلة الرسائل بين
الصديقين، والاستعانة بالنصوص القديمة المنقوشة كتعاويذ على الجعارين والتماثيل التذكارية، وتضمينها بالسرد ليوقع القارئ في فخ الإيهام بصدق الأحداث الخيالية، كما استعان سينويه بالأساطير لتضفي سحرًا أخاذًا، وتنقل عقائد المصريين القدماء في الحياة والبعث.

ورغم القراءة المستفيضة في المصادر التاريخية لتلك الحقبة؛ فإن سينويه يصرح في مقدمة الرواية بأن سيرة أخناتون يلفها الغموض والتساؤلات، وأضحت مثار جدل واسع في صفوف المختصين، وحاول سنويه إضافة نفحة روائية للأحداث؛ مما جعله يطلب العفو من كل باحث أراد الدقة العلمية في عمله.

مصطلحات من عصر العمارنة

آتون

هو صورة من صور معبود الشمس، والذي اعتبره أخناتون ربه الموحد، نابذًا به بقية المعبودات. وقد ظهر على شكل قرص شمس تخرج منه أشعة تنتهي بأيدٍ تقبض أحيانًا بعلامة العنخ (الحياة).

تل العمارنة (آخت آتون)

هي المدينة التي اختارها أخناتون لتكون عاصمة دولته ومركز عبادة المعبود آتون. وتقع في الضفة الشرقية للنيل بمحافظة المنيا، وتضم حاليًّا قرى: تل العمارنة، والحاج قنديل، والحوطة. واسمها القديم آخت آتون؛ أي أفق آتون. أما تل العمارنة فهو الاسم الحديث نسبةً لقبيلة بني عمران.

أحجار التلاتات

هي مجموعة من الأحجار ذات حجم ثابت، حوالي 52 22 X 25 X سم، استخدمها أخناتون في بناء مقاصير للمعبود آتون بمعابد الكرنك وآخت آتون. وسُمِّيت بالتلاتات نسبةً للكلمة الإيطالية tagliata؛ أي القطع في الحجر، أو أنها سُمِّيت بتلك التسمية لأن الأحجار مقسمة إلى ثلاثة أجزاء أو بطول ثلاث كفوف.

لوحات الحدود

هي لوحات حجرية أمر أخناتون بنحتها على واجهات التلال الصخرية المحيطة بمدينته الجديدة بمثابة الحدود لأبعادها. يصل عددها إلى 14 لوحة منقوشة بمناظر تعبدية لآتون ومشروعات الملك بالمدينة. اكتشفها عالم
الآثار الإنجليزي فلندرز بتري في 1892 م، ومنحها ترقيمًا حسب الحروف اللاتينية، ولم يبقَ منها سوى اللوحة S؛
نظرًا لسوء نوعية الحجر الجيري. واللوحات A-B-F تقع غرب النيل، أما الباقي فهي شرقه.

رسائل العمارنة

هي المراسلات التي احتفظ بها أرشيف قصر الملك أخناتون، وكانت بين الملك أخناتون وأبيه أمنحتب الثالث، وبين ملوك وأمراء الشرق الأدنى القديم. وهي مصنوعة من ألواح طينية نُقشِت باللغة الأكادية بالخط المسماري. تم اكتشافها بالصدفة عام 1885 م، ويصل عددها إلى نحو 379 لوحًا موزعة على سبعة متاحف عالمية.

أناشيد آتون

هي مجموعة من الأناشيد التي يتضرع فيها أخناتون لمعبوده آتون، وتدور حول فكرة وحدانية المعبود آتون باعتباره الخالق المحافظ على العالم وصانعًا لكل مظاهر الحياة على تنوُّعها. تم العثور على النص الكامل للأناشيد على جدران مقبرة كبير الكهنة آي (رقم 25 بالمجموعة الجنوبية) في 13 عمودًا رأسيًّا.

مزامير داود

هي تسابيح وترانيم في تمجيد عظمة الخالق ضمن أسفار العهد القديم في 150 مزمورًا، كتب منها داود 75 مزمورًا. عُثِر على أول نسخة كاملة من المزامير عام 1984 م في قرية (المضل) جنوبي مدينة بني سويف في مقبرة تعود إلى العصر المسيحي الأول في القرن 4 م.

ميريت آتون

هي الابنة الكبرى للملك أخناتون ويعني اسمها محبوبة آتون. وُلِدت في العام الثاني من حُكْم الملك. تعود شهرتها إلى أنها الأكثر تصويرًا على جدران المقابر والمعابد وفي الخطابات الرسمية. نالت منصبًا مهمًّا، وهو الزوجة الملكية العظمى بعدما تزوجت من أبيها، وحلت محل أمها في المراسم الرسمية بنهاية عصر العمارنة.

سمنخ كارع

ملك غامض حكم مُشترِكًا مع أخناتون، ثم منفردًا بعد وفاته. يُحتمَل أن يكون أخًا غير شقيق لأخناتون، أو ابنًا له من إحدى زوجاته الثانويات، أو يكون الملكة نفرتيتي نفسها. اسمه يعني: (قوية هي روح رع).

خريطة الإمبراطورية المصرية في عهد أمنحتب الثالث

خريطة تل العمارنة

تمثال الملك أمنحتب الثالث والملكة تي

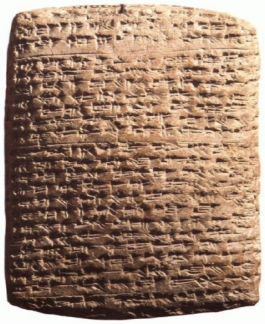
تمثال الملك أخناتون

أخناتون في وضع جسدي غير سوي

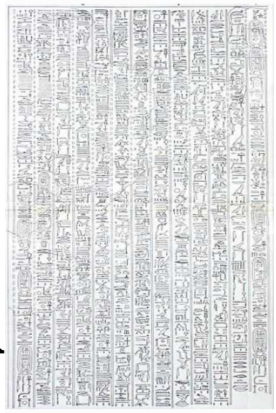
رأس نفرتيتي

نقش لأسرة أخناتون

نقش لأخناتون يتعبد لآتون

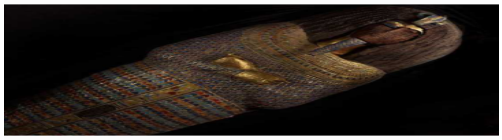


نموذج لإحدى رسائل العمارنة



جزء من أناشيد آتون بمقبرة آي

جزء من أوبرا أخناتون لفيليب جلاس



تابوت
أخناتون

اسكتش تحضيري لفيلم أخناتون لشادي عبد السلام

قائمة ملوك الأسرة الثامنة عشر 1550 - 1295 ق. م

(حسب تصنيف متحف المتروبوليتان بنيويورك)

أحمس الأول 1550 - 1525 ق. م

أمنحتب الأول 1525 - 1504 ق. م

تحتمس الأول 1504 - 1492 ق. م

تحتمس الثاني 1492 - 1479 ق. م

تحتمس الثالث 1479 - 1425 ق. م

حتشبسوت (كوصي على الحكم) 1479 - 1473 ق. م

(كحاكم مستقل) 1473 - 1458 ق. م

أمنحتب الثاني 1427 - 1400 ق. م

تحتمس الرابع 1400 - 1390 ق. م

أمنحتب الثالث 1390 - 1352 ق. م

أخناتون 1352 - 1336 ق. م

نفرنفرو آتون 1338 - 1336 ق. م (43)

سمنخ كارع 1336 ق. م (44)

توت عنخ آمون 1336 - 1327 ق. م

آي 1327 - 1323 ق. م

حور إم حب 1323 - 1295 ق. م

---

(43) غير مؤكد.

(44) غير مؤكد.

شيء من المصادر والمراجع

المراجع العربية والمترجمة:

• أحمد بدوي، في موكب الشمس، الجزء الثاني، القاهرة 1950.

• أحمد فخري، مصر القديمة، القاهرة 1960.

• أدولف إيرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكري، مكتبة الأسرة، 1997.

• إيريك هورنونج، أخناتون وديانة النور، ترجمة محمود ماهر طه، القاهرة 2010.

• _____، وادي الملوك أفق الأبدية، ترجمة محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي، 2002.

• جوليا سامسون، نفرتيتي الجميلة التي حكمت مصر في ظل ديانة التوحيد، ترجمة مختار السويفي، القاهرة 1992.

• جيمس هنري بريستد، تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسي، ترجمة حسن كمال، مكتبة مبدولي 1990.

• _____، فجر الضمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

• خالد عاشور، الثائر الأول أخناتون بين الأدب والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

• رمضان عبده، تاريخ مصر القديم، القاهرة 2001.

• رونالد ريدفورد، أخناتون الفرعون المارق بين الآتونية والموسوية، ترجمة بيومي قنديل، القاهرة 2008.

• زاهي حواس، كتالوج المومياوات الملكية: المتحف القومي للحضارة المصرية، ترجمة شريف شعبان، 2021.

• _____، الحارس: أيام زاهي حواس، نهضة مصر، 2021.

• سعيد عبد المطلب، أخناتون أبو الأنبياء، مكتبة مدبولي، 2007.

• _____، الهيروغليفية تفسر القرآن الكريم: شرح ما يُسمَّى بالحروف المقطعة، مكتبة مدبولي، القاهرة 2002.

• سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الجزء الخامس، مؤسسة هنداوي للنشر (نسخة إلكترونية)..

• سيد القمني، النبي موسى وآخر أيام تل العمارنة، الجزء الثالث، المركز المصري للبحوث، 1999.

• سيد كريم، أخناتون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997.

• سيريل ألدريد، أخناتون، ترجمة أحمد زهير أمين، القاهرة 2001.

• عبد الحليم نور الدين، اللغة المصرية القديمة، (طبعة منقحة)، القاهرة 2011.

• عبد العزيز صالح، مصر والشرق الأدنى القديم، القاهرة 1997.

• عبد المنعم أبو بكر، أخناتون، القاهرة 1961.

• فاروق إسماعيل، وثائق مسمارية من القرن 14 ق. م، دمشق 2010.

• رشدي البدراوي، قصص الأنبياء والتاريخ، القاهرة 1997.

• محمد على سعد الله، الدور السياسي لملكات مصر القديمة، الإسكندرية 1988.

• نجيب ميخائيل إبراهيم، مصر والشرق الأدنى القديم، القاهرة 1960.

• نشأت المصري، نفرتيتي أسطورة الجمال، القاهرة 2007.

• نيقولا جريمال، تاريخ مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاتي، القاهرة 1993.

• وينفريد هولمز، كانت ملكة على مصر، ترجمة سعد أحمد حسين، القاهرة 2001.

• ياروسلاف تشيرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قدري، القاهرة 1996.

الأعمال الأدبية والدرامية حول أخناتون:

• أحمد سويلم، أخناتون: المسرحيات الشعرية الكاملة. القاهرة 1999.

• أدليدادن فيللبوتس: أخناتون (مسرحية نثرية)، ترجمة عبد الخالق محمود، دار الجامعة للنشر.

• ألفريد فرج، مسرحية سقوط فرعون: الأعمال الكاملة- المجلد السادس، القاهرة 1989.

• جيلبرت سينويه، أخناتون(رواية)، ترجمة عبد السلام

المودني، منشورات الجمل بيروت- بغداد 2010.

• عادل كامل، ملك من شعاع (رواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.

• علي أحمد باكاثير، أخناتون ونفرتيتي (مسرحية شعرية)، القاهرة 1967.

• مهدي بندق، آخر أيام أخناتون (مسرحية شعرية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2004.

• نجيب محفوظ، العائش في الحقيقة (رواية)، القاهرة 1985.

.• Christie, Agatha., Akhnaton (play). Collins 1973

.• Drury, Allen, Return to Thebes (Historic novel). Doubleday 1977

• Drury, Allen., A God Against the Gods (Historic novel). Doubleday .1976

.• Glass, Philip., Akhnaten. (opera) 1983

.• Tarr, Judith., Pillar of Fire.(historic novel) Forge 1995

• Waltari, Mika., Sinuhe the Egyptian. (Finnish novel) translation by .Naomi Walford. 1949

المراجع الأجنبية:

.• Aldred, Cyril., Akhenaten and Nefertiti
.London: Thames & Hudson. 1973

• Allen, James Peter. “Nefertiti and Smenkh-ka-re”. Göttinger Miszellen. Göttingen, Germany: Verlag der Göttinger Miszellen 141: .7–17. 1994

• Assmann., Jan. Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in .Western Monotheism. Harvard University Press, 1997

• Assmam, Jan., “Theological Responses to Amarna”, Pennstate .University, 2001

• Braverman, Irwin M., “Akhenaten and the Strange Physiques of Egypt’s 18th Dynasty” Article in Annals of internal medicine .150(8):556-60 · May 2009

.• Bryce, Trevor., The Kingdom of the Hittites, Clarendon Press, 1998

• Davis, N. de Garis., The rock tombs of El-Amarna. vol. 6, Memories .(of the Egyptian Exploration Society 18 (London, 1908

• Davis, N. de Garis: “Akhenaten at Thebes”, JEA, vol 9, N° 3/4, p. .132- 152,1923

• Dodson, Aidan. Amarna Sunrise: Egypt from the Golden Age to .Age of Heresy (1st ed.). Cairo; New York: AUC Press 2014

• Dodson, Aidan. Amarna Sunset: Nefertiti, Tutankhamun, Ay, Horemheb, and the Egyptian Counter-Reformation(1st ed.). Cairo; .New York: AUC Press 2009

• Duhig, Corinne., “The remains of Pharaoh Akhenaten are not yet identified: Comments on ‘Biological age of the skeletonised mummy from Tomb KV55 at Thebes (Egypt)’ by Eugen Strouhal”. Anthropologie. Moravian Museum. 48 (2): 113–115. JSTOR .26292899. 2010

• Forbes. Dennis C., Tombs, Treasures & Mummies: Seven Great Discoveries of the Egyptian Archaeology. KMT Communications .1998

• Freed, Rita (eds.)., Pharaohs of the sun: Akhenaten, Nefertiti, .Tutankhamen. Museum of Fine Arts, Boston. 1999

.• Freud, Sigmund., Moses and Monotheism: Three Essays. 1939

• Hawass, Z; et al. “Ancestry and pathology in King Tutankhamun’s .family”. JAMA. 303 (7) 2010

• Hoffmeier, James K:”Akhenaten and the Origins of Monotheism”, Oxford University
.Press, 2015

.• Moran, Walter L., “Les lettres d’El Amarna”, Cerf 1987

.• Morenz, Sigfried., “La religion égyptienne”, Payot 1977

• Najovits, Simson., Egypt, Trunk of the Tree, Volume I, The Contexts, Volume II, The Consequences, Algora Publishing, New .York, 2003 and 2004. On Akhenaten: Vol. II

• O’Connor, David, Cline, H. Eric (eds.)., Amenhotep III, perspectives .on his Reign. Michigan 2001

• Redford, B. Donald., Akhenaten the Heretic King. Princeton .University press 1984

• Reeves, Nicholas., Akhenaten: Egypt’s False Prophet, Thames & .Hudson, 2000

• _____; Wilkinson, Richard H. The Complete Valley of the Kings: Tombs and Treasures of Egypt’s Greatest Pharaohs .(2010 paperback ed.). London: 1996

• Stevens, Anna., Akhenaten’s workers: the Amarna Stone village survey, 2005-2009. Volume I, The survey, excavations and
.architecture. Egypt Exploration Society 2012

.• Tyldesley, Joyce Ann,. Nefertiti: Egypt’s Sun Queen. London 1998

• Wilkinson, Richard H,. The Complete Gods and Goddesses of .Ancient Egypt. London: Thames & Hudson 2003

المواقع الإلكترونية:

• www.nationalgeographic.co.uk/science-and-technology/2021/04/lost-golden-city-of-luxor-discovered-by-.archaeologists-in-egypt

.• www.amarnaproject.com

• www. osirisnet.net