جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

السمات الجمالية للشكل في الجداريات المصرية القديمة

بحث تقدمت به

أ.م.د.دلال حمزة محمد

١٤٣٦ هـ ٢٠١٥ م

ملخص البحث

تناول البحث الحالي السمات الجمالية للشكل في الجداريات المصرية القديمة ، في محاولة لمعرفة أهمية الشكل في الرسوم الجدارية ، والتي تهتم ببناء فكرة عقلية تتكفل بتفسير البنية الكامنة وراء التمظهرات المرئية السطحية لبنائية النص الجداري .

تضمن البحث أربعة فصول و ضم الأول منها ، مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وكان التساؤل الذي يعد مشكلة للبحث : هل كانت هناك ملامح محددة لذلك الأسلوب ، وما هي تلك الملامح أو السمات الجمالية ، وهل أغنت الشكل بوصفه بنية للمحمولات الفلسفية والفكرية والجمالية في الرسم الجداري المصري القديم ؟

وتناول الفصل الأول هدف البحث الذي يتجلى بتعرف السمات الجمالية للشكل في الجداريات المصرية القديمة مفاهيمياً وبنائياً فضلا عن حدود البحث وتحديد المصطلحات.

أما الفصل الثاني فقد تناول ثلاثة مباحث ضم المبحث الأول دراسة مفهوم الشكل ووظائفه الجمالية وفقا لتنظير وآراء الفلاسفة، بينما ضم المبحث الثاني دراسة الفن في عصر الدولة الحديثة في مصر، وجاء المبحث الثالث ليوضح ماهية الشكل في الفن المصري القديم (الجداريات).

أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث ونظراً لاتساع مجتمع البحث ، فقد حصلت الباحثة من هذا المجتمع على (٣٢) عملا فقط وقد أُنتخبت عينة البحث بصورة عشوائية منتظمة فتحدد بـ (٥) نماذج لعينة البحث واعتمدت الباحثة في تحليل نماذج العينة على المنهج الوصفي وبأسلوب تحليل المحتوى.

أما الفصل الرابع فقد جاء بنتائج البحث والاستنتاجات ، فضلا عن التوصيات والمقترحات ، ومن ابرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة:-

١- إن الفن الجداري المصري له بنيتان : بنية سطحية لوصف الشكل المباشر ، وبنية عميقة تشتغل على منطقة الحفر بالنص والبحث عن السيمولوجيا الخاصة به من خلال نظم العلاقات التي تكون النص البصري نقشاً أو رسماً ، وعدم التقيد بالعلاقات الزمكانية وذلك واضح في جميع نماذج عينة البحث.
٢- إن السمات الجمالية للشكل في الرسوم الجدارية المصرية محملة بطاقة رمزية ، بعضها استعارات بيئية محملة بأفكار في بنية النصوص تتنامى من طبيعتها نحو مدلولات أخرى في النص كما في النماذج (٣) و(٤) ومنها استعارات ميتافيزيقية تبعث من أفكار الفنان المحملة بالعديد من النماذج والتي تكون بعيدة عن الواقع المعاش أي إنها مجرد صور في خياله وخاصة تصوير الآلهة وهذا يتجلى في النماذج(١) و(٢) و(٥) من العينة.

Abstract

The following research has dealt with the aesthetic features of the form in the ancient murals Egyptian, trying to find out the value of the form in frescos which are interested in building a mental idea provide the interpretation of structure behind the visible surface manifestations to construct text parietal.

The research has contained four chapters ;the first chapter included the research's problem and its significance and the need for its. Are there any specific features to this style? And what are these features or the aesthetic? And if it is enriched the form as it was a structural for philosophical , intellectual and aesthetic meanings in the ancient frescos Egyptian ?

In addition to that , The first chapter has also dealt with the aim of the research which is reflected identifying the aesthetic features of the form in the ancient Egyptian murals conceptual and constructing , besides the limit of the research and determine the terms.

The second chapter has included three searches, the first one contained the study of the of the form concept and its aesthetic functions in according to the endoscopy and philosophical views, while the second search contained the study of art in modern state in Egypt, and the third one showed what is the form aesthetic in the ancient Egyptian art (murals).

The third chapter has contained the search procedures and because of the expansion of the research community, the two researchers have obtained only (50) works from this community and it has been chosen the research sample in intentional way according to series of reasons and set in (5) models for the sample of the research and the two researchers have depended on the descriptive approach in analysis the samples and in a way of content analysis.

The fourth chapter has contained the results and conclusions, in addition to recommendations and proposals , among of these results is;

1.The Egyptian murals has two structures ; one is superficial to describe direct form and the other is deep, operates a text drilling area and to search an Alsimeology by organizing the relationships which form the visible text inscription or drawing, and do not oblige with relations in place and time, this is clear in all models of the search sample.

2. The aesthetic features of the form in the ancient murals Egyptian, have symbolic energy, some of them environmental metaphors filled with ideas in the structure of the text growing from its nature towards other meanings in the text as in examples (3) and (4) and others metaphysical metaphors emitted from the artist's ideas which are filled with many examples and which are far away from the living reality, that is mean, it is just photos in his mind and especially gods and this is clear in models (1, 2 and 5) from the sample .

الفصل الأول

مشكلة البحث

يعد الفن مجالا إبداعيا له شأنه في حمل الأفكار والتطورات الإنسانية والسمات العاطفية مما يجعله متمتعا بقوة داخلية منبثقة نحو الخارج ، ويصعب التحقق من هذا الدور دون معرفة ان الفن بوجه الشمول والرسم الجداري منه بوجه الخصوص ، ليس إلا نسيجاً من العلاقات الشكلية بمقدورها نقل مواقفنا الإنسانية وإحالتنا من طبيعة إلى أخرى مفارقة لها، لذا اتخذ الشكل أهمية قصوى منذ بداية تشكيل الوعي الإنساني.

والشكل لايلد خارج عصره لانه ببساطة اشتقاق طبيعي لتصورات الانسان عبر زمان ومكان محددين ومنه يمكن تسجيل النزعات الفكرية والفلسفية والفنية حيث تستحيل الى اشكال بصرية مدركه وهذا ما نلاحظه في الجداريات المصرية القديمة والاشكال التي تتضمنها ، تلك الاشكال التي لا تأخذ ابعادها الحسية النهائية من المرجعيات الاساسية التي تغذيها منها الفلسفية والتاريخية حسب ، انما تستمد طاقتها الجمالية من الاحساس الغريزي العميق بالاشياء، "حيث تكمن الأهمية الحضارية للمقابر المصرية وما فيها من رسوم جدارية في موضوعات رسومها، التي تعتبر بحق دائرة معارف صادقة لحضارة مصر القديمة لاسيما في عصر الامبراطورية الحديثة ، لأنها سجلت لنا مظاهر الحياة المختلفة للمجتمع المصري في ذلك العصر حيث بلغت الدولة المصرية اوج مجدها ، وقدمت لنا نماذج الفن المصري في التصوير والزخرفة مالم تقدمه أية آثار مصرية اخرى "(٩،ص١٥٠)، " وكانت جدران هذه المقابر تغطى برسوم ونقوش دينية ابتداءً من المدخل وحتى آخر غرفة في المقبرة يعتقدونها ضرورية لضمان حياة الملك المستقبلية، اذ تتضمن هذه المناظر والنقوش والنصوص التي ترسم على جدران المقبرة وصفا تفصيلياً لرحلة الملك في العالم السفلي برفقة الاله (رع)" (١٤،ص٦٧٣)،لذلك شكل الفن المصري مجالا خصبا للباحثين وذلك في الاطار الجامع الذي تمثل بالاسلوب المصري العام الذي تندرج تحته فنون مصر كلها على مدى عصورها التاريخية وان اختلفت خصوصيتها، والذي ماانفك يلازم تلك الفنون فيمنحها سماتها الجمالية القوية التي تفصح عن مصريتها، وبناءً عليه تتلخص مشكلة البحث الحالي في معرفة هل كانت هناك ملامح محددة لذلك الاسلوب ؟ وما تلك الملامح او السمات الجمالية ؟ وهل اغنت الشكل بوصفه بنية للمحمولات الفلسفية والفكرية والجمالية في الرسم الجداري المصري القديم؟

اهمية البحث

واهمية البحث تأتي من :

١- تسليط الضوء على دراسة السمات الجمالية للشكل في الرسوم الجدارية في مدة ازدهار الدولة الحديثة في مصر، حيث اكتسب فن النقش والتصوير مزيدا من الحيوية مع احساس عال بالجمال

.

٢- تناول المرجعيات العقائدية التي اعتمدها الفنان المصري القديم في نتاجاته الفنية .

٣- سد حاجة الدارسين والمختصين في مجال الفن الجداري المصري القديم فضلا عن تزويد المكتبة العراقية بواقع وخصوصية ذلك الفن وجذوره وارتباطاته وتطوره.

هدف البحث :يهدف البحث الحالي الى:تعرف السمات الجمالية للشكل في الرسوم الجدارية المصرية القديمة

حدود البحث :يتحدد البحث الحالي :-

١- الحدود الموضوعية -دراسة السمات الجمالية للشكل في الرسوم الجدارية المصرية القديمة .

٢- الحدود المكانية :- الرسوم الموجودة في المقابر المصرية داخل هرم الملك خفرع اول ملوك الاسرة الرابعة في المملكة الحديثة .

٣- الحدود الزمانية :- عصر الدولة الحديثة للمدة من (١٥٨٠-١١٥٠ ق م)

تحديد المصطلحات

السمة (لغةً) :

السمة في اللغة هي الاثر والجمع سمات ، ويرى الراغب الاصفهاني ان الوسم التأثير والسمة الاثر ، ويقال (وسمت وسماً اذا أثرت به بسمة) ، (١٠، ص ٥٣٠) وجاء عند (ابن منظور) : وسمه وسما " وسمه اذا أثر فيه بسمه ، واتسم الرجل اذا جعل لنفسه سمه يعرف بها . والسمة الوسام ما وسم به البعير من ضروب الصور . (١٢، ص ٥٥٠)

السمة (اصطلاحا) :

- السمة : علامة ، تأشيره (١٨ ، ص ١٣٠٩) ، وعرفها (مونرو) على أنها : كل خاصة يمكن ملاحظتها في عمل فني ، أوأي معنى من معانيه الراسخة المستقرة ، والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس (٢٨، ص٩٩) .

اما التعريف الاجرائي (السمات) هي : الخصائص المميزة او المظاهر القابلة للادراك والمثيرة للحس الجمالي في الرسوم الجدارية الفرعونية.

الشكل (لغة):

- عرفه (ابن منظور) :(الشكل) بالفتح : الشبه والمثل ، والجمع اشكال وشكول (١، ص٣٥٦)

اما تعريف (العابد) فهو: ١- مفرد شكل ٢-جمع اشكال : هيئة الشيء وصورته " اعرض رأيك بشكل واضح " و " في شكله الحالي" الشكل و المضمون في الادب : اللفظ والمعنى ٣- شبه ومثل : "وآخر من شكله ازواج" (١٨ ، ص٦٩٩) .

الشكل (اصطلاحا)

- ويثير(ستولنتيز) الى انه : " تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها ، عناصر الوسيط هي الانغام والخطوط" (١٣ ، ص ٣٤٠) ، وعرفه (ريد) بانه : الهيأة ترتيب الاجزاء (جانب مرئي)، وليس شكل عمل فني ما باكثر من هيأة ، او ترتيب اجزائه ،

او جانبه (المرئي) فأننا سنجد شكلا طالما كانت هناك هيأة وطالما كان هناك جزءان او اكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يضعوا نسقاً مرئياً. (١١، ص٥١) .

اما **التعريف الاجرائي** (الشكل) : هو منظومة تعنى بمدركات حسية اسقاطية تسهم في تنظيم عناصر الوسيط المادي على سطح الجداريات الفرعونية.

الجمالية : الجمال (لغة)

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحسن) وهو يكون في الفصل والخلق، والجمال مصدر الجميل ، والفعل جمل وجملة أي زينه والتجمل تكلف الجميل والجمال يقع على الصور والمعاني ، (١، ص ١٣٣ – ١٣٤) .

الجمالية (اصطلاحا)

تعد الدراسة النظرية لانماط الفنون ، تعنى بفهم الجمال وتقصي اثاره في الفن والطبيعة ، وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثلها من اهمية في الحياة الانسانية ، من حيث البحث عن:-

- الاعمال الفنية بانواعها تارة ووصفها وتحليلها تارة اخرى
- السلوك الانساني والخبرة في توجيهها نحو الجمال.

عرفها (جونسون) : بانها دراسة لاتشير الى الجميل فحسب ولا الى مجرد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تشير الى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة . (٧، ص١٢)، وفي تجربتها المباشرة مع النص الفني ، لايمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة ، اذ يندمج الشكل بالمادة من مجمل الانطباع الذي يتركه النص الفني ، فتظهر هنا اهمية الشكل والمضمون معا ، فالشكل يشعر بالوحدة الكاملة التي تحتوي المادة ، وهنا تكتسب الوحدة قيم جمالية متميزة ٠(٢٥، ص ١٤).

والجمالية اجرائيا : عملية تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية النص البصري أي الجداريات المصرية القديمة.

الفصل الثاني(الاطار النظري)

المبحث الاول : مفهوم الشكل ووظائفه الجمالية

ان للشكل (Form) طاقة داخلية تاثيريه لا يستهان بها في الافصاح عن ماهية المدركات البصرية في الفن والحياة معاً، بوصفه تنظيماً شكلياً للعناصر البنائية المؤسسة لداخلية النص الفني او الادبي على السواء، وله قوة اشعاع تولد لدى تأمله انطباعاً يجذب حواس المتلقي بتلقائية فيأسره في الحال من فرط سحره وجاذبيته ، " وطالما شغلت مسألة الشكل في النص الادبي او الفني على السواء اذهان الفلاسفة والنقاد منذ بواكير الفكر الانساني حتى باتت تشكل احدى المعضلات الفلسفية والمعرفية التي عني بها النقد قديماً وحديثاً ، فالنص الفني لايصبح مظهراً حسياً قابلاً للادراك الا اذا استحال الى شكل، سواء أكان هذا الشكل ثابتاً مستديماً مثل الفن التشكيلي أم عابراً دينامياً مثل اللحن الموسيقي " (٨، ص١٤) ، ولم يزل الفلاسفة قائمين بصدد تحديد مفهوم دقيق لمعنى الشكل في المنجزات الادبية او المدركات الفنية

الصورية بسبب نسبيته اولاً وتعدد اشكاله وتنوعها بحسبما يمليه النوع الادبي او الفني الذي ينتمي اليه فضلاً عن اتصاله بملكه الذوق التي يراد بها القدرة على تحديد ماهية المدرك الفني ويطلق لفظ شكل على الطريقة التي تتخذ بها العناصر موضوعاً في التكوين الفني كلاً بالنسبة للاخر والطريقة التي تؤثر بها كلاً منها في الاخر ، مع تنظيم للدلالات التعبيرية والحسية لهذا الناتج بحيث يهم كل عنصر بدوره في اغناء الشكل (١٣، ص٣٤٤) ، ويتوقف اختلاف الاشكال على طبيعة العناصر والطريقة الممكنة لايجاد الوحدة بينهما في اظهار الشكل أما الاشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون ومعتمدة عليه ومحددة لامكاناته ،ومثلما ان للملحمة والرواية والشعر اشكالها المميزة التي فرضتها الطبيعة البنائية لكل نوع ادبي الى جانب ما يقرره منطق العصر ونمط الذائقة، فللنص البصري المتمثل في الفن الجداري المصري القديم بوصفه حقلاً ثقافياً ومعرفياً بشكله الذي يمنحه سمه التفرد عن سائر النصوص الابداعية الاخرى ، على وفق ما تقتضيه قوانين الخطاب الشكلي والضرورة الفنية المنصهرة في الخطوط والالوان والافكار ضمن الجدارية الواحدة بحسب تراتبيه متوازيه.

ان الشكل في الجداريات المصرية لم يكن مجردا بل محتويا على المداليل وثمة وشائج تمثل همزة الوصل بين شكل الخطاب وسماته الجمالية وبين المحمولات الفلسفية والفكرية والجمالية ، اذ ان الشكل في الجداريات المصرية لم يكن اطاراً خارجياً او وعاءً ينصب بداخله المضمون على وفق التطور التقليدي في الفكر الفلسفي ، بل له من الخصوصية ما يجعله متفرداً عن سواه من الاشكال التي تفرضها طبيعة الفن الجداري بوصفه فناً متحركاً ومتغيراً ، الامر الذي انسحب على طبيعة الشكل نفسه اذ اعتراه التباين في الاراء الفلسفية التي تصدت لمسألة الشكل.

وتعد الكتابة الاولى شكلاً من اشكال الفن – ومنها الكتابة الهيروغليفية في الجداريات المصرية–فضلا عن النحت والرسم في وقت ابعد من ذلك بكثير ، حيث تظهر لنا فنون الكهوف اشياء منحوته ومنقوشة مزدانه برسوم تستند في جذرها البصري الى الاحساس بالخطوط فضلا عن رسوم تمتد على سطوح الجدران التي تفصح منها ترتيب الاشكال عن مضامينها لذا فالاشكال التي رسمها انسان الكهوف وبصرف النظر عن الاغراض التي كانت وراءه سواء كانت سحرية ، ادبية ،ام علمية كشفت عن حاجة جدية لاكساء جدران الكهوف بالاشكال التي يخضعها لاحساسه الداخلي قدر ما تهيء الطبيعة من امكانات ووسائط تساعده في تنفيذ اعماله ، فالفنان البدائي حسب رأي (فيشر) " قد اضفى على الحجر وقطعة الخشب او العظم شكلاً لكي يستخدمه من اجل اغراضه " (٢٣، ص١٨٥) ، الا ان الاختلاف في المنظور الفلسفي ازاء مفهوم الشكل في النص الادبي والفني على حد سواء يعود الى بواكير الفكر الفلسفي اليوناني فـــ(افلاطون ٤٢٧–٣٤٧ق.م) يرى : ان الشكل تعبير عن الصورة وان الصورة هي الشكل الذي يخلق من المادة اجساماً مختلفة ، وان الصورة والمادة تكونان في عالمنا دائماً متلازمتين لا تفترقان ابداً فلا نستطيع ان نجد مادة بلا صورة لها كما لانستطيع ان نرى صورة اذا لم تكن مفرغة على المادة ، بحيث نستطيع ان نتخيل اختراق الصورة من المادة تخيلا "، (٢٣، ص٩٩)، في حين يرى

(أرسطو٣٨٤-٣٢٢ق.ب) ان " الشكل كامن في الشيء ذاته ، وهو الذي يطبع الشيء بالطابع الذي يجعله منتسباً الى هذا النوع او ذاك من انواع الكائنات " (٢٨، ص٢٠٤) أي ان (ارسطو) يرى ان الشكل الفني ليس كما هو في الطبيعة بل كما ينبغي ان يكون ، وهذا يعطي حرية للفنان في ممارسة الخلق الفني واضفاء شيء من التجديد على الضد من استاذه (افلاطون) الذي اعتقد بزيف الاشكال في الطبيعة وزوالها لان الحقائق تكمن في الاشكال المجردة القابعة في العلة الازلية المتعالية ،بمعنى ادق ان الشكل لدى (افلاطون) يمثل افكاراً مجردة في حين ان الشكل عند (ارسطو) يتجسد بهيأة افعال مدركة أي محسوسة وتخضع بالضرورة الى نسب وقياسات محددة كما هو الحال في التراجيديا.

ولقد اولت النظرية الشكلية مسألة الشكل اهمية استثنائية فجعلته في موقع الصدارة عند النظر الى النص الفني الامر الذي انسحب على فعالية التلقي ، اذ اصبح المتلقي فاعلاً بوصفه منتجا لمعنى ودلالات النص الفني لاسيما وان شكل الموضوع الجمالي الخالص يستدعي وحدة في الكثرة وتوافقاً بين الحركة والعلامات التي تعمل حسب قانونه الداخلي الخاص (٢٦، ص٣٠) ويظهر فلاسفة العصر الحديث امثال (كانت١٧٢٤-١٨٠٤) نزوعاً شكلياً واضحاً عبر اعطاء الشكل اهتماماً جدياً بعد تجريده من غاياته ، فالجمال المحض عنده لايتمثل الا في الشكل المحض ، كما يتجلى في الاشكال التي تخفي المضمون كما في النقوش والزخارف وهي اشكال لامعنى لها الا في نفسها ، وتعد المدرسة الشكلية امتداداً طبيعياً للفلسفة الاستطيقية التي ارست اسسها واصولها المدرسة الجمالية الالمانية لدى رائدها (كانت) الا ان اساسها المباشر يمكن ان يتلمس في النظرية التطورية والاستطيقا الشكلية اللتين ظهرتا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ومن الجدير بالذكر ان (كانت) يعد الشكل هو العنصر الاساس في بعث الجمال في النص الفني لاسيما وان قضية البناء الشكلي تمثل اهم المرتكزات النظرية التي يستمدها النقد الحديث في تقويم الاعمال الفنية بوصفه موضوعاً او مقترحاً جمالياً يكون اكثر من الادب قدرة على الاحتفاء بالشكل ، بل انه التعبير الامثل عن الشكل الاشاري لما ينطوي على علاقات سيميائية (خطية ولونية) ذات دلالات تعبيرية تتصل بنمط من الشفرات الدالة ،ويرى (شيلر) " انه يجب ان يكون كل شيء في واقع الانتاج الفني الرائع مرتبط بالشكل، اما المحتوى فليس له أي ارتباط ، فالشكل وحده هو الذي يؤثر على الانسان بوجه عام اما المحتوى فيؤثر على بعض القوى منه ويكمن بذلك سر موهبة الفنان في مقدرته على طمس المحتوى بواسطة الشكل" (٣٠، ص٢٠١) ، اما (سوزان لانجر) ترى : " ان الفن شكل (Form) او صورة(imaqe) فالفن لا يبدو الا من الشكل ، ويصبح عندئذ غرض الفن الاساسي هو ابداع هذه الاشكال او الصورة" (٦،ص٤١)، وان الشكل يصل الينا بفعل رمزيته (كما ترى لانجر) انه دال على معنى ما يعبر عنه، ولعل من اهم التبريرات التي تضعها (لانجر) "بشأن الفن بوصفه شكلاً يرجع الى ما يدرك في الفن انما هو الشكل لان مايبدع هو ما يدركه المتذوق وعلى هذا يكون الشكل مبدعا مدركاً في ذات الوقت " (٨ ، ص١٤) ومما تقدم يتضح ان (كانت ولانجر) يريان : ان الفن شكل لاغير، وشكل الشيء هو نوعيته الجمالية المباشرة وهكذا تكون الاشكال في الفن اشكالاً تجريدية ،

ومحتواها هو الشكل الخالص (Purefoem) بهذا المعنى ايضا تكون جميع الفنون تجريدية ذلك لان نوعيتها اشكال مجردة من وجودها المادي، وبدون أي معنى علمي" .(٨، ص٢١٧) وتتنوع النظريات الفلسفية بشأن الشكل الذي يتمثل حين يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم، والشكل بوصفه بنية اساسية في المدرك البصري من الاهمية بحيث لاتكون للمضمون قيمة بدونه فهو الذي يدل عليه ، يمتظهر المضمون في الشكل من خلال مقاربة تطبيقية على وفق رؤية متبصرة تغادر المألوف وتستشرق الافاق المستقبلية.

المبحث الثاني :الفن في عصر الدولة الحديثة في مصر١٥٨٠-١١٥٠ق.م

ارتبط الفن المصري ارتباطاً وثيقاً بمستوى تفكير الانسان في تلك العصور ونزعاته الفلسفية حول الكون والطبيعة والحياة ، وهذا ما اوضحته البرديات والاثار المكتشفة في مراكز الحضارة المصرية القديمة ، وقد تمكن قدماء المصريين من فن العمارة وفن النحت الى حد يمكن معه القول انه لم يكن في بلد من البلاد اكثر حيوية مما كان عليه في مصر ، وقد كان ذلك من دون شك فناً صادقاً غذته البيئة المصرية وتعهده العقل المصري وطورته الاحداث السياسية والاجتماعية وفرضت عليه العقائد الدينية طابعها الخاص.

ان النظام الملكي والسلطة الكهنوتية المصرية القديمة والتي انبثقت منها مفاهيم روحانيه ودينية قد وضعت للفن اطارات وحدود لاتسمح له بتخطيها والخروج عنها فقد " بذلوا ما في وسعهم من اجل منع التجديد في الفن اذ كانوا يخشون أي تغيير في النظام القائم ويعلنون القواعد التقليدية في الفن من القداسة والعظمة للمعتقدات الدينية "(٣١ ، ص٤٦) ، وفي ذلك يقول (افلاطون) "لم يكن مصرحاً لاي فنان مصري مكلف لتصوير أي شكل كان ، ان يتخيل أي شيء يخالف العرف" (٩، ص١٩) ، " ولم يكن في الامكان التحدث عن حد فاصل بين العمل الذهني والعمل اليدوي الا في حالة المعماري الكبير ، اما النحات والمصور فلم يكونا الا عاملين يدوين " (٣١، ص٤٧) وقد بلغت النهضة الفنية اوج عظمتها في عهد الاسرة الرابعة عصر بناء الاهرام(٢٧٢٠ – ٢٥٦٠ ق.م) واتجهت بكل قوتها الى العمارة والهندسة اكثر من الفن الزخرفي وامتازت تلك الفنون بتاثير نفوذ الكهنة لذا كان طابعها دينيا (٢١، ص ١٥٣) وشكلت تلك القواعد ثوابتا سار على هديها فن النقش و التصوير طيلة العصور الفرعونية، مما حدا بكثير من الباحثين أن يطلقوا أحكامهم على الفن المصري القديم متهمينهُ بالثبات والجمود، ويعزون سبب ذلك إلى التزامه بهذه القواعد، كقولهم إن الفنان المصري لم يكن في حقيقة الأمر مبدعا أو مجددا أو مبتكرا، إنما كان دوره منحصرا في ترجمة الأفكار إلى عمل فني مرئي تحكمه قواعد محدده و صارمة (٤، ص٤٩) ، لكن على الرغم من الدور الثانوي للفنان كون الفنان مجرد صانع مقيد بالتقاليد الا انه كان هناك توافق تلقائي بين الكهنة الذين يخلقون العقيدة الالهية وبين الفنانين الذين يتولون التعبير عنها تعبيراً تصويرياً، ذلك التفاهم والانسجام ما بين الاطار الطبيعي والمفاهيم الدينية، وجه الفنان المصري الى تقبل تلك المبادئ والعقائد المتصلة بالحياة الاخرة وبدوام الحياة ما بعد الموت ، لذلك لم تكن تلك التقاليد بمثابة

قوانين مفروضة على عقلية وتفكير الفنان المصري لان الفن المصري قام على مبادئ الخلود واللانهائية ومن ثم كان جميع اعمال ذلك الفن من معابد وتماثيل وصور ومصوغات يدوية امتازت بالتجانس الشديد والوحدة والاستمرار ضمن التقاليد بل ضمن دعاء مقفل بمنأى عن أي تأثير خارجي مما خلق له طرازا خاصا به (٩، ص ١٦)اي ان الفن مرتبط بالحكم الفرعوني الملكي والفرعون عبارة عن مخلوق الهي ينحدر مباشرةً من الاله (حورس) فضلا عن كونهم رؤوساء للدولة متحكمين بالادارة العامة للدولة ، لذلك كان تطور الفن وتدهوره متجاوبا تماما مع تقلبات الحكم الفرعوني ، وقد كان من ابرز الملوك الذين احدثوا تاثيرا في الفن المصري هم الملك (زوسر ،الملكة حتشبسوت ، أمنوفيس الثالث، اخناتون ، سنيتي الاول ، ورمسيس الثاني)..(٩، ص ١٥ – ١٦) ، وقد كان لطبيعة مصر اثر كبير في عقائد المصريين اذ رأوا في كثير من مظاهر الكون والطبيعة في بلادهم الهة مختلفة فبنوا لها الهياكل والمعابد ونقشوا على جدرانها بالصور والمناظر يقيمون فيها التماثيل يتقربون لها بالدعاء والعطايا، وتصور المصريين ان الموت مجاز لحياة اخرى خالدة يستانف فيها الانسان متاع الدنيا ومباهجها فبالغوا في الاهتمام بمقابرهم في عمارتها ونقوشها واودعوا فيها التماثيل ،لذا كانت اثار مصر الفنية وثيقة الصلة بالعقائد الدينية والجنائزية ، إلا إن ما جاءت به ثورة (أمنحوتب الرابع) (اخناتون) أحدثت تحولا كبيرا طال قواعد الفن وأسسه، ونقله إلى آفاق أكثر رحابة وحرية، حينما ألقت في روح الفنانين حب الطبيعة، يستلهمون منها بعد أن يحسوا ما فيها من جمال، فإذا هم يصورون انطباعات وأحاسيس وتأثرات بعد أن كانوا يحاكون ما يشاهدونه وما تقع عليه عيونهم (٢٠،ص٧٠٤) ولعل أول منجزات هذه الثورة في عصر الدولة الحديثة في مصر إنها كشفت الحجاب عن الإله (أتون) أمام البشر، فصاروا يعبدونه في معابد مكشوفة دون حواجز، وأنزلت الفرعون من علياء الإلوهية إلى مصاف البشر فظهر متعبدا لإلهه (أتون) كعامة الناس، وقادت الفن باتجاه توخي الحقيقة والصدق وتمثيل الواقع كما هو ليتمخض عن ذلك ظهور أسلوب واقعي هو أقرب ما يكون إلى الحقيقة ، ولما حملته دعوة اخناتون من نزعة إنسانية انعكست أثارها واضحة في نقوش عصر العمارنة وصورها ، فلأول مرة نجد فرعونا عظيما ينحي الأستار ويسمح لفنان أن يمثل دواخل حياته العائلية، فظهر اخناتون في اغلب النقوش وسط أسرته وهو يحتضن زوجته وبناته أو يقبلهن ، إن مثل هذه الأوضاع من حياة الفرعون الخاصة لم يكن مسموح بتصويرها من قبل (١٩،ص٤٠٧)(شكل١) ومما خرج به فن العمارنة على تقاليد الفن القديمة ذلك التنوع في أشكال الحركة والحياة مجانبا تلك الصلابة المتزمتة المتكلفة التي سادت نقوش العصور السابقة، فبدت الخطوط أكثر مرونة، والأجسام أكثر رشاقة، والحركات أكثر تنوعا.

تستنتج الباحثة مما تقدم أن الرسوم الجدارية وضعت لتعظيم فكرة الاله ،كما تكون صورة بديلة لعالم الوجود الايل نحو العدم، وقد وضعت على جدران القصور لتوثيق نشاطات الملوك الحياتية والدينية ، وان الفكر المصري اوجد نظاماً خاصاً لتوزيع موضوعية المشاهد على فضاءات العمارة ، ففي ابنية المعابد كانت الرسوم ذات الموضوعات الحياتية مثل العمل في الحقول ومغامرات الصحراء ، وكانت

تنفذ على جدران المقابر الخارجية في حين احتلت الموضوعات ذات الدلالات الدينية ، مثل مشاهد التعبد امام الالهة والمواكب الجنائزية ، الاماكن العميقة الداخلية، وفي ذلك نوع من الوعي في مسرحة الحدث بين بنائيته الحياتية والدينية ونوع من التميز في منظومة الفن ، وبين واقعياته الحسية البصرية التي تعيد نسخ التجربة المعاشة وصولا الى الكشف والتأويل الرمزي المفعم بالتجديدات الصورية والمايثولوجية.(٢، ص٥٢) .

لقد نفذت اقدم الرسوم الجدارية المصرية ، على جدران من اللبن ، حيث كسيت الجدران بطبقة من الاطيان النقية المتماسكة ، بفعل تعديل مواصفاتها التشكيلية بمزجها بمساحيق من (الكروك) أو دقائق التبن الصغيرة ، هذا النوع من الوعي في خصوصية الخامات ومعالجتها التقنية ، يعد كشفاً ابداعياً كبيراً في زمانه في ميدان الرسم الجداري ، والذي يرى فيه الفكر المعاصر نوعاً من الارتداد لخصوصيات الفن البدائي المتسمة بالاصالة والمصداقية والعفوية في الاداء وحين توصلت العمارة المصرية ، الى استخدام الحجر كخامة في البناء ، كانت الجدران الحجرية ، تشوى جيداً وذلك بتخليصها من الارتفاعات والانخفاضات بقشط سطوحها بأدوات حجرية حادة وفي بعض الاحيان تسد ثغراتها وشقوقها بالجص ، ومن ثم تطلى بطبقة نقية من الجص الناعم الناصع البياض بوصفه أرضية جيدة لرسم النصوص الجدارية ، وبعد تهيئة ارضيات الرسم ، يقوم الفنان بتقسيمها الى عدد من المربعات المتشابكة ، تسمى شباك المربعات المتساوية ، وذلك باستخدام عدد من الحبال بعد غمسها باللون ، وتوتيرها وتقريبها من الجدران وفقاً للاشكال المطلوبة وتنفيذ شباك المربعات المتساوية ، عمل على ضبط عناصر التكوين كمنظومة متكاملة الى بعضها بعضا وضبط نسب الاشكال ومعالجة الفضاءات الداخلية السالبة والموجبة في النصوص الجدارية وتنفذ الاشكال في المشاهد ، بتحديد خطوطها الخارجية بالوان مميزة كاللون الاحمر والاسود في اغلب الاحيان ، اذ يحتل الخط اهمية كبيرة في نظام الصورة .

كان الاداء يلجأ الى اعتماد خط عمودي تقطعه عدد من الخطوط الافقية ، تحدد معالم الاجزاء الرئيسية لجسم الانسان ، والذي كان يتألف من ست وحدات في وضع الوقوف ، وخمس وحدات في وضع الجلوس ، طول كل وحدة منها قدم واحد ، وبعد اتمام عملية الرسم، تلون المساحات الداخلية للاشكال بالالوان التقليدية المرغوب بها ، في حين تلون الارضيات بالوان ذات اطياف فاتحة ، تساعد على ابراز معالم النص وتحقق انسجاماً مع الوان النص الاساسية وفي معظم الاحيان تظهر الارضيات بالوان رمادية أو زرقاء ولكن بزرقة سماوية او صفراء او بيضاء ، بنوع من التضايف الفكري ما بين دلالة اللون الرمزية من جهة ، وبين جماليات التكوين التي تتميز بنوع من (الهارموني) ما بين خلفياتها المسرحية واشكالها ضمن هذه المناخات الميتافيزيقية (١٧،ص٩٥) ، أما طبيعة الالوان المستخدمة فهناك تحول اللون الى ظاهرة عقلانية والى ابتكار ، يحمل ابداعية ذهنية كاشفة مؤولة محللة في كل الاحتمالات ذلك ان مساحات الالوان في الجداريات المصرية ، كانت تختار وتصف وتقرأ وتضاف وفقاً لقواعد كهنوتية صارمة ، وكانت دلالة اللون ايحائية اكثر منها مشابهة للتجربة الخارجية ، فما ان يصبح

موضوع النص دينياً أو جنائزياً ، حتى يتحول مغزى الالوان فيرتبط الاخضر مثلاً بفكرة النماء والتجدد والخصب في حين يدلل الاسود على الظلمات المهدد لظهور النور ، ويرمز الاصفر الى الذهب تلك المادة الخالدة التي لا ينالها العدم والتي تتصل بفكرة الشمس الخالدة التي تمنح الحياة هذه الدلالات الرمزية ، والالوان كانت قد شهدت عرفاً اجتماعياً واسعاً وعميقاً في الفكر الرافيديني أيضاً حيث تنتهي الزقورة في اعلى نقاطها بلون ازرق دلالة على الابدية والمطلق، وتمتد هذه الافكار الى عالم ما ورائي الى ما فوق الواقع حيث اللاتشبيهي ، أما موضوعات الرسم الجداري فالى جانب الموضوعات المعتادة منذ عهد الدولة القديمة، استحدث الفنان موضوعات أخرى لم تكن مألوفة من قبل، موضوعات تتلاءم وطبيعة المرحلة الملأى بالفتن والحروب الأهلية مثل مناظر تدريب الجنود والمصارعة "وموضوعات تجسد مناظر الحج إلى (اوزيريس) في مركز عبادته (أبيدوس) وهي بلا شك تتجه لانتشار الديانة الاوزيرية في ذلك العصر" (١٩،ص٤٠٢). لقد تركت شخصية (اوزيريس) دلالات كثيرة في بنية الفكر المصري ، لقد عرف (اوزيريس) إلهاً قديماً من الالهة التي اعتنقتها المدن المصرية في عصور ماقبل التاريخ كما عرف إلهاًينحدر من الهة كونية ، يفسر وجود الكائنات في العالم الارضي بحسب نظريات بدء الخليقة حيث" اسندت اليه امتيازات كثيرة كتجسيده للمياه عموما ومياه النيل خاصة ، وعلاقته بالخصب والخضرة النامية وارتباطه بالخير والحق ولكن اخطر مانسب اليه انه حاكم الموتى واله الحساب في العالم الاخر"(٣٢،ص١٦٩) وارتبط قسم كبير من الرسوم الجدارية المصرية بالاغراض السحرية ، وذلك بغية تحقيق الصورة السحرية البديلة والخالدة في عالم الازلية التي لاتقبل التحولات ، ذلك ان الرسوم الجدارية التي تصور مواضيع الصيد والتي تمثل تشاطات النبلاء في الصيد البري النهري والذي يتلخص بمطاردة الوعول والارانب والخيول البرية والطيور وغيرها من حيوانات الصيد ، والتي تتميز بالاثارة وتنوع الحركات وقوة التعبير هذا يؤكد على نشاط الفنان الذهني ونشاط ملاحظته وتجربته الحسية وترتبط من جهة اخرى في التقاط رؤية فوتوغرافية توثق الحاضر إلى القادم الأبدي .

ان المشاهد في الجداريات المصرية تتصف بصفة التقطيع لنظام الدراما في سياقات رواية الحدث ، فكل جدار من جدران غرفة المعبد يحتفظ بمشهد محدد ، وليس له علاقة سياقية في السيناريو مع الاحداث المصورة على الجدران الاخرى ، نوعاً من فقدان العنصر النظامي المهيمن في سياقات الصياغة التي تجمع الفكر موزعاً على نظامي العمارة والتصوير، ذلك ان السمة الاسطورية والاسترسال وموسيقية الاتصال التي تميز مشهد يوم (الدينونة) للنحات (مايكل انجلو) لا نجدها في نظام التكوين في الرسوم المصرية ذلك ان الفكر المصري المفعم بالقلق الميتافيزيقي كان مهتماً بنقل صورية الحياة والدين بانتقائية واعية كي يزدان المكان بجميع موضوعات الصورة التي ستؤدي دورها السحري بمثابة العود في عالم الابدية فأضرحة المصريين لم تكن أضرحة أبطال وإنما أضرحة أناس عاشوا متعطشين لفكرة الخلود والابدية (١٧، ص٩٧)

المبحث الثالث: الشكل في الفن الجداري المصري القديم

لقد احتفظ الشكل في الفن المصري بصفته الملكية الشعائرية الرسمية فالموضوعات تعبر عن عالم جديد والوجوه تعكس روحاً جديدة وحساسية جديدة ومع ذلك فالمواجهة والطريقة التكميلية والنسب التي تحدد وفقا للمكانة الاجتماعية للشخص الذي يصور مع تجاهل تام للوقائع كل تلك السمات ظلت سائدة الى جانب معظم قواعد الشكل الصحيح ، وقد سادت تلك القواعد احد الاعمال الجدارية للملك (سن نجم) وسط اسرته في منظر من الحياة اليومية تسودها روح انسانية عميقة كما في الشكل (٢) ، وفي منظر آخر وهو يحرث الارض في حقول الیارو في العالم الآخر شكل(٣)وهي تؤكد حرية الفنان في اختياره لهذا الموضوع الجديد، وتؤكد عمق إحساس الفنان بالجمال الزخرفي وذلك من الكيفية التي حشد بها الفنان هذه الاشكال .

فالمصري القديم رأى ان هناك جوهرا يمتد عبر مظاهر الكون عضوية كانت ام غير عضوية او مجردة حتى بدا له الكون كموشور يتلاشى عنده اللون الواحد في اللون الآخر من دون فاصل بينهما بل ان اللون الواحد قد يتحول الى لون آخر تحت ظروف متعاقبة ، فالاله يصور رجلا او صقرا او رجلا له راس صقر ، والملك يوصف كنجمة او ثور او تمساح او صقر او اسد او ابن آوى (٢٢ ،ص٨٠)كما في الشكل(٤)، كما اعتقد المصري القديم بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر ، فالخبز الذي يحتاجه المتوفي مثلا في العالم الآخر يمكن ابداله بأرغفة من الخشب ، او الاستعاضة عنه بمجرد كتابة كلمة خبز لفظا او كتابة ففي التمثيل او الاسم او الفكرة كناية وغنى (٢٢ ،ص٨١) ومن معتقداته ايضا خاصية الاتحاد اذ بوسع الملك كأله ان يتوحد مع اقرانه من الآلهة ويصبح واحدا منهم ، وتمتد هذه الخاصية لتشمل عامة الناس كما ورد في برديات عديدة عن توحد الانسان بالاله (رع) او ان امنية الميت ان يتوحد مع الآله (اوزيريس) كي ينال الخلود (٣٢ ،ص١٧٠) كما في الشكل(٥) ، وكانت الروح المصرية غزيرة وخصبة حتى بلغ من خصوبتها ان المصريين لم يعبدوا مصادر الحياة فحسب بل عبدوا مع هذا المصدر كل صورة من صور الحياة فكثير من النباتات مقدسة ، والآلهة من الحيوان اكثر ذيوعا من الهة النبات واشكالا مادية غير حية قد حظيت بالتقديس كالأعمدة والاحجار والمسلات والصولجانات والعصي(٥،ص٢٥٠) كما في الشكل(٦) وهذا الشكل المصور في الجداريات المصرية قد يكون بأسلوب النقش او بأسلوب التصوير وهناك فرق بسيط بين التصوير والنقش فالتصوير اصطلاح يطلق على الفن الذي يعنى برسم أشكال على الأسطح والجدران وتلوينها، أما النقش فهو فن الحفر على السطوح المستوية كالجدران ، وإظهارها أما بشكل بارز يعلو مستوى السطح، أو غائر يقل في بروزه عن مستوى السطح والجدار، وفي اغلب الأحيان كان النقش يُلونْ ، والمتأمل في آثار المصريين القدماء من النقوش والتصاوير يجد إن فن التصوير عندهم لم يكن فنا مستقلا قائما بذاته ، بل نشأ فرعا بسيطا لفن الحفر الجميل، وقد استمر كذلك لعدة ألوف من السنين.

ومهما تباينت الآراء حول استقلالية فن التصوير عن النقش، فان الوحدة بين هذين الفنين حقيقة لا يختلف عليها اثنان. وتتجلى هذه الوحدة فيما يأتي :-

١. الطريقة المستخدمة في إعداد الجدار لكل من النقش والتصوير.

٢. كلاهما يبدءان بالرسم الخطي وينتهيان بالتلوين .

٣. في كل منهما يستعين الفنان بالخطوط المرشدة لضبط نسب الأشكال على الجدار.

٤. معالجة الفنان للسطوح الداخلية للنقش بالألوان المختلفة بطريقة تقرّب كثيرا بين النقش والتصوير بحيث تخفي هذه الألوان جمال النقش ورقته (١٦، ص٩٥).

٥. تناولهما ذات المواضيع المتعلقة بالعقائد الدينية والجنائزية وصور الحياة اليومية.

وقد تكللت هذه الوحدة فيما التزم به فنا النقش والتصوير على حد سواء من قواعد و تقاليد فنيه أعطت للفن المصري القديم خصوصيته و طابعه المميز ، تلك القواعد التي استقر بناؤها في عصر الدولة القديمة مثلا رسم الأشكال من اخص مظاهرها و إغفال قواعد المنظور، إذ حرص الفنان على تصوير الأشكال من الناحية التي تظهرها واضحة تمام الوضوح وتبرز أهم مظاهرها، معتمدا في ذلك على الصورة المطبوعة في مخيلته لا الصورة التي تلتقطها عينه ، أي انه يتجاوز التعبير عن اللحظة العابرة أو الخاطفة و يسمو فوقها (٤،ص٤٥) ويبد ان نظام الصورة الاكثر دقة في سمات الاشكال البشرية في الرسوم الجدارية المصرية، هي ارتباط الشكل الجانبي للوجه مع الصورة الامامية للعين والوضع الامامي للصدر بالهيأة الجانبية للساقين ، وبهذه الطريقة جمع بين التصوير الأمامي و التصوير الجانبي في آن واحد وكأنه ركب أجزاء الجسد بطريقة يمكن أن تسميها (الأسلوب التركيبي Synthetic) (١٩،ص٣٦٧) ، وقد علل (هربرت ريد) ذلك " ان الفنان كان يمثل اكثر الجوانب تعبيرا في كل عنصر من عناصر الشكل " (١١، ص٨٤)، اما(ارنولد هاوزر) يرى : ان سبب ذلك يعود الى ان الفنان كان يمثل ما يعرفه او يفهمه من الاشياء و بدلا من تمثيله الاشكال كما تراها العين مباشرة ، وقد كان هدف الفنان من الجمع بين النظرة الجانبية و الأمامية في الشكل الواحد هو بلوغ صورة تكون الأقرب إلى الحقيقة و ذلك ما تمليه عليه معتقداته الدينية حتى إذا خالف قواعد المنظور في تشكيلها ، ولقد حاول الفنان المصري القديم إظهار التداخل بين الأشياء التي يخفي بعضها بعضا، ورسم الأشياء البعيدة أعلى في مستواها من القريبة ، واغفل البعد الثالث وصرح بميله الى التسطيح سواء في رسم الأشخاص أو في رسما لأشياء، أي انه تجاهل المنظور في الرسم، وهي الطريقة التي تحتم رسم الأشياء كما تقع عليها العين (الصورة المرئية) وتمثيل العمق (البعد الثالث)، .... الخ ويفسر سبب إتباع الفنان المصري القديم لأسلوب الرسم ببعدين وعدم إتباعه قواعد المنظور بأنه كان يهدف إلى الوضوح الذي يتلاءم مع عقيدته في البعث والخلود، فلا ينتقص من الأشكال شيئا إنما أرادها أن تظهر كاملة من اخص مظاهرها حتى يمكن للروح أن تتعرف عليها، والحياة أن تدب فيها بقوة السحر فتتحول إلى حقائق حية (١٩،ص٣٦٨)، وانه لم يقتصر على المصريين فقط، بل اتبعه فنانو الشرق القديم وفي مقدمتهم الفنان العراقي القديم فهو

أسلوب جميع الشعوب السابقة على الإغريق القرن الخامس ق.م ، مثلما لم يتقيد الفنان المصري بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسد واتبع اسلوبا تركيبيا كما مرَّ بنا، فانه لم يتقيد بالعلاقة الزمانية والمكانية بين أجزاء المشهد الواحد ، فمثلا يرسم أشياء منظورة من الأعلى على مائدة منظورة من الجانب أو ينظم مفردات المنظر الواحد جنبا إلى جنب (١٦،ص٦٦) وعمل ايضا على تفاوت حجوم الأشخاص وفقا لمراكزهم الاجتماعية أو وظائفهمودورهم المهيمن في روائية الحدث من دون مراعاة لأية قواعد بصرية داخل التكوين فكان يمثل اشكال الالهة والفراعنة والنبلاء مثلاً باحجام كبيرة جداً تحتل مساحة كبيرة من النص ، وتطغى على الشخصيات الاخرى وفقاً للقواعد الكهنوتية ، والفنان إذ يحدد حجوم شخصياته بهذه الكيفية إنما يؤكد تجاوزه لقواعد المنظور(١٤،ص٦٤٥) ،وهي من اهم السمات الاسلوبية المميزة لمدرسة التصوير المصرية ، وترى (كريستيان ديروش) بان الفن المصري صور الالهة والملوك في النقوش والرسوم بقامة اطول من قامة سواهم لذلك استوعبوا هذه الفكرة وشعروا بالمثل بحاجتهم الى اقامة مباني ضخمة تبعث الشعور بعظمة وجلال الهتهم وملوكهم ، واستعانوا باشكال معمارية تخضع لمقاييس هندسية دقيقة،وبينما نجد الاغريق جعلوا كل شيء مقاساً معقولاً تبعاً للابعاد والنسب الملائمة للبشر ، ان المصريين القدامى يسعون الى ايجاد المطلق واللامحدود الذي لايمكن قياسه والذي يتماشى مع الاطار الطبيعي الذي يحيط بهم والذي يخلق الشعور بالعظمة ، وقد اختار الفنان المصري أوضاعا محددة في تصوير الآلهة والملوك العظماء تنم عن مكانتهم وما ينبغي أن تكون عليه أوضاعهم وهيآتهم من وقار، وتعزيز ذلك بإمارات الشرف التي يحملونها (كالصولجان، والعصا الطويلة، والمذبة، والمنديل المطوي) لتأكيد مكانة تلك الشخصيات (١٥،ص١٨٠)،مع الالتزام بقاعدة (النظرة المستقيمة) أو قاعدة (الأمامية) ، وهناك ايضا الجمع بين المثالية والواقعية ،أما المثالية فتجلت في إظهار أصحاب هذه الرسوم في أحسن أعمارهم بملامح تنبض بالصحة والحياة، وتخلو من العيوب الجسمانية وعوارض المرض والضعف والشيخوخة، كي يبعث المتوفى إلى الحياة الأخرى في أحسن صورة ، وأما الواقعية فتتمثلُ بالعناية الفائقة التي يوليها الفنان لإبراز تفاصيل الوجه مطابقة لصاحبه، حتى تتمكن الروح من التعرف عليه، كذلك فان الواقعية تتجلى في تصوير مظاهر الحياة اليومية، ومحاكاة الطبيعة ، وصور الأعمال والحرف السائدة في المجتمع المصري القديم (١٥،ص١٧٩) ، ونلاحظ ان الفنان المصري اعتمد على مبدأ الشفافية في التصوير إمعانا في بلوغ حقيقة الأشياء عند تصويرها فقد دأب الفنان المصري القديم على إظهار الأشكال المخفية وراء الحجب التي لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة في الواقع، فرسم ما في أعماق الماء من أسماك وحيوانات، وما في داخل الغرف والصناديق من أشياء دون أن يكترث لوجود تلك الحجب .كما في الشكل(٧) ومن المعروف إن الكتابة عند قدماء المصريين تعتمد على الصورة ، بمعنى إنها كانت كتابة مصورة ، ونظرا لأنها تعتمد تماما على قدرة الكاتب على رسم الصور التي تعبر عن الأفكار والأصوات فان من الصعب عندئذ التمييز بين الفن واللغة ، لذا يمكننا القول بان الكتابة المصرية (الهيروغليفية) في حد ذاتها شكلا من أشكال الفن ،فاسم الملك وألقابه على سبيل المثال يمثل شكلا فنيا

على قدر من الجمال كما إن الصور ومناظر الأشكال المنقوشة على لوحة حائطية تتكامل مع النص المكتوب لشرح النص، هذا التفاعل والتكامل بين النص المكتوب والصورة المرسومة يعمق التذوق الجمالي للنص الفني لدى المشاهد ، والملاحظ إن الفنان المصري القديم قد استغل تماما الإمكانيات الجمالية للصور والرموز والعلامات الهيروغليفية في تصميم وتكوين أعمال فنية على قدر كبير من الجمال (٤،ص٧١) إن الطابع الدنيوي بدأ يحل محل الطابع الديني و الجنائزي الذي ألتزمته النقوش من قبل، وتبعا لذلك فأن ملامح الوقار والهدوء والسكون التي بدت في مناظر الطقوس الدينية قد تحولت في المناظر الدنيوية الجديدة إلى ما يعبر عن الحركة والنشاط والمرح، وأصبحت الأوضاع و الهيئات أكثر تحررا من ذي قبل(٩،ص٩٥)، وأنفسح للفنان قدرا من الحرية للتعبير عن ذاته ، ذلك تدخله كثيرا في التفاصيل الجميلة أو الغريبة أو المفاجئة غير المتوقعة لقد لعبت النقوش دورا كبيرا في تسجيل حياة الملوك وفتوحاتهم ومعاركهم، فاحتلت تلك المواضع جدران المعابد الخارجية، أما الجدران الداخلية للمعابد فقد نقشت عليها مشاهد الطقوس الدينية ، وحرص الفنان أن يكون نقشه على الجدار الخارجي غائرا، لخاصية هذا النوع من النقش في المقاومة والديمومة، بينما استخدم النقش قليل البروز على الجدران الداخلية للمعابد وجدران المقابر لقلة تعرض هذه الجدران للشمس أو لعوامل التعرية الأخرى ، ونلاحظ في نقوش الدولة الحديثة وصورها زيادة تفهم الفنان للجمال التشكيلي البشري ويتجلى ذلك بإطالة النسب في رسم الأجسام وبما يكسبها قدرا كبيرا من الأناقة، والاهتمام بتفاصيل التشريح لتظهر العضلات أكثر انسجاما واتساقا، إلى جانب كونها أكثر نموا وامتلاء، مما يبرز بشكل أوضح حركة الجسد، رغم قلة البروز في تصوير الشكل، ومن ثم تصبح السمة العامة للحركات والأوضاع أكثر مرونة وحرية (٩،ص١٧٣)،أما الوجه فلم يكن جماله وتعبيره في أي وقت آخر مثلما كان عليه في هذا العصر من الرقة والسحر الأخاذ، مع الاهتمام الكبير بالجمال الأنثوي (١٩،ص٤٠٤)وينبغي إن لا ننسى ظهور عنصر جديد هو فخامة الملابس وثرائها في هذا العصر ، والتي عكست حالة الترف التي عاشها المصريون ، ودورها في إثارة مشاعر الفنان ليبدع في تشكيلها بأرديتها الطويلة، وطياتها المتناسقة، من دون أن يؤثر في ذلك على مرونة ورشاقة الأجسام(٢٠،ص٧٧٢) كما في الشكل(٨) ، أما فن التصوير فقد بلغ في ظل الدولة الحديثة عصره الذهبي، فإذ هو يتخطى الدور الثانوي الذي كان محصورا فيه حتى ذلك الحين ، ويرتفع إلى مصاف الفن ليس مستقلا فحسب وإنما قادر على التأثير في غيره من الفنون(٩،ص١٨٢)، لقد ورث فن التصوير في بداية عصر الدولة الحديثة تقاليد فنية وخبرات متراكمة مما سبقه من العصور، إلا أن بوادر التغير والتحرر من التقاليد القديمة نحو الروح الجديدة بدأت تظهر منذ عهد (تحتمس الثالث)، لتكون المرحلة الأولى في تطور فن التصوير في طيبة في عصر الدولة الحديثة، ففي هذه المرحلة لا زال التمسك بالتقاليد القديمة واضحا، ولكن الرسوم فيه لا تخلو من محاولات الإفلات من قيد تلك القواعد ، أما المرحلة الثانية التي تبدأ في عهدي (امنحوتب الثاني) و (تحتمس الرابع) فقد أطلق عليها مرحلة الرقة والرشاقة ، وفيها أصبحت الحركة أكثر مرونة ورشاقة

وغلب على صورها الجانب التعبيري، وتدرجت الألوان إلى حد الشفافية أحيانا، واكتسبت الخلفية لونا رماديا ضاربا للزرقة، كذلك اخذ الفنان حريته في التعبير عن المشاركة الوجدانية والإحساس العاطفي بين شخوص النص الواحد متجاوزا حالة السكون والعزلة التي بدت على تلك الشخصيات في صور العصور السابقة وأصبح التعبير عن الانفعالات من مميزات فن التصوير في هذا العصر، وازدادت رسوم الإناث رقة وليونة ، ولم يقتصر في ذلك على مشاهد الموسيقى والطرب كما في الشكل(٩) بل جسد كذلك مشاعر الألم والحزن من خلال صور (النائحات)التي انتشرت في مقابر هذا العصر وخاصة التي ضمتها مقبرة (رعموسي)(شكل١٠)

مؤشرات الاطار النظري :في ضوء ما تقدم في الاطار النظري ، انتهت الباحثة الى جملة مؤشرات :

١- النص الفني لا يصبح مظهراً حسياً قابلاً للادراك إلا اذا استحال الى شكل وللفنان المصري القدرة على خلق سيمولوجيا خاصة يحيلها الى واقع حسي تصوري عبر الاشكال والخطوط والالوان اذ اعتمد الصورة المطبوعة في المخيلة وليس الصورة التي تلتقطها العين.

٢- اختلفت اساليب التعبير الجمالي في الجداريات المصرية بين النقش والتصوير في استحضار العقائد الروحية والغيبية مما فرض ميلاً لتصوير هذه البنى الغيبية لتصبح بنى سطحية مرئية ، وتبين عدم التقيد بالعلاقات الزمكانية في تشكيل مشاهده .

٣- ان الرسوم الجدارية تعكس العرف والتقاليد للمجتمع المصري القديم ، حيث كانت هناك حرية في اختيار الموضوعات من مشاهد الحياة اليومية فضلا عن الموضوعات التقليدية (الدينية والجنائزية) مثل مشاهد الزراعة والصيد الى جانب مشاهد الرقص.

٤- ان للشكل طاقة داخلية تأثيرية لا يستهان بها في الافصاح عن ماهية المدركات البصرية في الفن والحياة معاً، وهو ما تجلى بقوة التعالق مابين الرسم والكتابة الهيروغليفية .

٥- الاشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون ومعتمدة عليه ومحددة لامكاناته ، وان الشكل يعبر عن حاجات مادية وروحية ، في الجمع بين المثالية في اظهار اصحاب الرسوم في احسن صورهم والواقعية في ابراز تفاصيل الوجه مطابقة لصاحبها كي لاتظل الروح طريقا في التعرف اليه .

٦- ان الفن لدى المصريين لا يخرج عن الهدف الديني حسب اعتقاد النظام الملكي والسلطة الكهنوتية ويسعى الفنان المصري الى ايجاد المطلق واللامحدود في الالتزام بقاعدة الامامية والنظرة المستقيمة.

٧- اعتماد مبدأ الشفافية في الرسم في الحرص على اظهار الاشكال المخفية واصبح التعبير عن الانفعالات الداخلية من مميزات هذا العصر ايضا ، وفهم الفنان ان اطالة النسب في رسم الاجسام بما يزيدها اناقة ورشاقة والاهتمام بالتفاصيل والتشريح أي ان النسب في شكل الشخوص تحدد وفقاً

للمكانة الاجتماعية للشخص ، وقد أهمل الفنان قواعد المنظور وأغفل البعد الثالث في تجسيد اشكاله أو تصوير المشاهد على النص لأنه يتنافى وبلوغ حقيقة الأشياء بحسب اعتقاد الفنان المصري .

٨- اعتقد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر ومن معتقداته أيضا خاصية الاتحاد اذ بوسع الملك كأله ان يتوحد مع اقرانه من الآلهة، وتمتد هذه الخاصية لتشمل عامة الناس

الفصل الثالث اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الجداريات المصرية القديمة والتي قام بتنفيذها بعض فنانو عصر الدولة الحديثة في مصر والمحددة بدراسة موضوعة البحث الحالي والموجودة داخل هرم الملك خوفو اول ملوك الاسرة الرابعة في المملكة الحديثة وعليه اطلعت الباحثة على مجموعة من المصورات لهذه الجداريات مما هو متوفر في المصادر والمجلات وشبكة الانترنيت وتم اختيار مجموعة منها ممن حصلت على توثيقه كاطار مجتمع البحث والبالغ عددها (٣٢) عمل جداري وبالقدر الذي يغطي هدف البحث .

ثانياً : عينة البحث لتحقيق هدف البحث وتمثيلاً لمجتمع البحث اُختيرت العينة بالطريقة العشوائية المنتظمة، من خلال تقسيم المجتمع(٣٢)على عدد العينة المطلوب(٥) فتكون مسافة الانتظام(٦) **بين النماذج** فبلغ عددها (٥) جداريات.

ثالثاً : أداة البحثمن أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن السمات الجمالية في الرسوم الجدارية المصرية قامت الباحثة ببناء أداة تحليل لهذا الغرض ، وقد بُنيت الاستمارة بصيغتها الاولية والنهائية وفق الآتي :

١. مؤشرات الاطار النظري .
٢. وفق آراء الخبراء(*) .

(*)السادة الخبراء :

١. أ. م . د. علي مهدي ماجد ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٢. أ. م . د. محمد علي علوان ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة– جامعة بابل .
٣. أ . م . د. علي عطية ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٤. أ. م . د. عادل عبد المنعم ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة– جامعة بابل .
٥. أ. م . د. رنا ميري مزعل ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٦. أ. م . د. سهاد عبد المنعم ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٧. أ. م . د. كامل عبد الحسين ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

** المحللين الخارجيين:

أ . م. د. رياض هلال، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

م. د. تسواهن تكليف مجيد، تربية تشكيلية، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

ثالثا :صدق الأداة / بعد بناء فقرات الاداة وضعت في استمارة أولية (ملحق١) عرضت على مجموعة الخبراء الانف ذكرهم لبيان مدى صلاحيتها للقياس ، وبعد التعديل والحذف والاضافة من قبل الخبراء قامت الباحثة بصياغة الفقرات النهائية لاستمارة التحليل ، واستخرجت نسبة الاتفاق للخبراء فبلغت (٨٨%) ، وذلك باستخدام (معادلة كوبر) وهي تعد نسبة اتفاق جيدة أكدت صدق فقرات الاداة وبذلك اصبحت استمارة التحليل بصيغتها النهائية جاهزة للتحليل (ملحق٢) .

رابعاً : ثبات الاداة عملت الباحثة على استخراج ثبات الاداة عن طريق التحليل مع محللين خارجيين** ، وطلبت منهم الباحثة بعملية التقويم كلاً على انفراد باستخدام الاداة نفسها ، واعادت الباحثة العمل ذاته وفقاً للمدة الزمنية المقررة (٣٠ يوم) وبتطبيق معادلة (Scoot) ظهرت النتائج فكانت نسبة الاتفاق بين المحللين (٨٥%) وبين المحلل الاول والباحثة (٨٨%) وبين المحلل الثاني والباحثة (٨٩%) وبذلك أصبحت الاداة جاهزة للتطبيق .

خامساً : تحليل نماذج العينة

نموذج عينة (١)

اسم العمل : الملك رمسيس الثاني يقدم القرابين الى المعبود حورس

تاريخ العمل : الأسرة التاسعة عشر

عائدية العمل : في معبد عمدا بمحافظة أسوان

طريقة العمل : نقش ملون على الجدار

رُسم هذا النص في معبد عمدا في (أسوان) ويظهر فيها المعبود (حورس) الذي يكون وجهه على شكل صقر والى اليسار يقع (رمسيس الثاني) وهو يضع في يديه القربان الى الاله ، أما خلفية اللوحة فقد تكونت من الاشكال الهندسية ، كُتب في داخلها كتابة هيروغليفية عن الهدايا والقرابين المقدمة الى الاله .

لقد جسد هذا النص احدى اهم الامور المهمة في حياة الانسان المصري القديم وهو تقديم القرابين الى الاله ، حيث استطاع الفنان ان يمنح اشكاله داخل النص قدرة التعبير عن الحيوية والنشاط الدؤوب في تجسيد حركات الجسد الانساني ، والشكل في هذه الجدارية أمتلك سيمولوجيا خاصة احالها الفنان الى واقع حسي تصوري عبر عناصر وأسس التكوين الفني فقد رتب اشكاله بطريقة منتظمة ومتناظرة في الشكل والحركة وهذا ما نراه في شخصية (حورس) ليمنح هذا النص ايقاعاً يتسم بالاستمرارية والدوام ويوحي بالابدية والخلود انسجاماً مع افكار عقيدته التي تنشد الى الخلود في كل شيء .

لقد اسبغ المصري القديم على معبوداته اشكالا وصفات انسانية غير انه لم يتخلّ عن الخصائص الحيوانية كرموز لمعبوداته وهذه سمة الفكر المصري المحافظ ، اذ من الممكن لديه التخلي عن فكرة قديمة لتحل

محلها فكرة جديدة ، فهو اما ان يسمح للفكرتين بالتعايش جنبا الى جنب حتى وان تجاهل ما بينهما من تناقض ، او ان يمزج الفكرتين في مركب واحد ، لذلك صور الاله بجسد بشري ورأس حيواني كالاله (حورس) الذي له رأس صقر، فاستحضر الفنان العقائد الروحية والغيبية مما فرض ميلاً لتصوير هذه البنى الغيبية لتصبح بنى سطحية مرئية في عدم التقيد بالعلاقات الزمكانية في تشكيل المشهد، وان الشكل هنا لم يخرج عن الهدف الديني بحسب اعتقاد النظام الملكي والسلطة الكهنوتية ، لقد صورت الاشكال من الجانب وهذه سمة رافقت فن التصوير المصري القديم حتى اصبحت من مميزات هذا الفن ، فخاصية المنظر الجانبي تسهم في ابراز اجزاء الجسد في اكمل الصور وأجملها ،مع جمالية شكلية في خلفية العمل متمثلة في الكتابة الهيروغليفية التي اتسمت بكونها كتابة مصورة يصعب التمييز بينها وبين الرسم.

وان مظاهر الاختزال والتبسيط التي تميز هذا الشكل مثل التركيبات او التأليفات الشكلانية مردها ان الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان في قضية تواجد الملك مع الاله في مشهد واحد ،لم تكن خوضاً في تفاصيل الاشكال المرئية ، بل ترجمة للمعنى ونقلا للفهم ، وذلك يبرز في نظام الشكل بتمثيل الدائم والعام والخاضع لقوانين ثابتة ، وهو مفهوم يخرج بالمادي الى حيز مثالي رفيع ولعل ذلك يفسر الانتقال في النظام الشكلي ، من صورته العرضية الى نظامه الجوهري الذي يبغي العموم بالمركز ، وهكذا يكون النص الفني الوسيط بين التمظهرات الطبيعية في شكل الملك، وعالم الموجودات الروحية في شكل الاله ، في تفاعل حيوي بين الشيء وجوهره والدال والمدلول، وان فكرة الملك والاله في هذا النقش الجداري وبنوع من التضايف والتعالق بين الصفات السماوية الخالدة والصورة البشرية الفانية كوسيلة لبلوغ البنية المثالية لاشكال الملوك ، فشكل الملك لم يكن اكثر من احلال صورة الاله غير المرئية في كتلة المادة المرئية والمحسوسة حيث اعتقد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر، فكانت المثالية متسعة في تجسيد اشكال الملوك والالهة مع ظهور خاصية الاتحاد اذ بوسع الملك كأله ان يتوحد مع اقرانه من الآلهة ويصبح واحدا منهم ، لذا كان الفنان يستغل ومضة الخلود في تكوين الملك باعتبارها أعظم الموجودات وفيه يحل ما هو سماوي بما هو أرضي بنوع من التضايف بين ما هو غيبي بصورة الحضور البشري وصولاً الى الكمال المطلق حيث يتحرر البشري من حالة الانسان ليتوحد مع اشكال الالهة، ولقد هيمن الموضوع على السمات الشكلية المميزة للتكوين الفني ، ففي هذا الموضوع يسود الانشاء التصويري المغلق ، حيث يحتفل المشهد بنوع من التقابلات المتوازنة ، المفعمة بميتافيزيقيا الحدث حيث تكرم الاله من قبل نائبها الارضي (الملك الاله) ويتركز الروحي في لغة الحوار الجدلي في منطقة وسطى بين الارضي والسماوي، بألتزام الفنان بقاعدة الامامية والنظرة المستقيمة ، أما الالوان فقد لونت الجدارية باللون البني الغامق للملك (رمسيس) وذلك دلالة على السمرة وكذلك لون باللون نفسه جسد (الاله) أما تاج (رمسيس) فقد لون باللون الاصفر دلالة على اللون الذهبي والتي يعدها الفنان المصري مادة خالدة لا يمسها العدم والتي أيضاً تتصل بفكرة الشمس ، ولون خصر(الاله) والقرابين باللون الازرق دلالة على الرابطة الماورائية الالهية .

نموذج عينة (٢)

اسم العمل : سن نجم مع زوجته

تاريخ العمل : الأسرة العشرين

عائدية العمل : احد مقابر مدينة العمال في الاقصر

طريقة العمل : رسم على الجدار

يظهر (سن نجم مع زوجته) في وضعية الجلوس على دكة بيضاء، وهي تضم ذراعيها يتقدمها زوجها وهو يمد كلتا يداه ، وهما متوجهان الى المعبودة (انفرتي) انطلاقا من قاعدة المواجهة والنظرة المستقيمة وهي التي تمثل شجرة الحياة لأجل تقديم القرابين، وقد حاول الفنان الدامج بين المثالية والواقعية في تمثيل الاشكال ، وقد تميز (سن نجم وزوجته) بالروعة والجمال ، وهما يقدمان القرابين ، حيث استطاع الفنان ان يمنح صورتيهما هذا القدر من التعبير عن الانفعالات وذلك باجتهاده في صياغة التفاصيل التشريحية ، ولم يبرح الفنان عادته في رسم الاشياء من اخص مظاهرها ، مستهدفاً اعطاء شخصيته (سن نجم وزوجته) صورتيهما الاقرب الى الحقيقة ، فقد لجأ الفنان الى تصوير وجهيهما جانبياً ، مع تأكيده على عينيهما ورسمها بشكل كامل ومن الامام متجاوزاً بذلك على العلاقة الطبيعية بين اجزاء الجسد ، أما منطقة الصدر والذراعان فقد صورها من الامام بغية ابراز كامل لخصائصهما بالاسلوب التركيبي، ولم يقف عند هذا الحد بل راح يميز شخصيته بملامح الشرف الدالة عليهما والمتمثلة بطريقة تصفيف شعر رأسيهما ، ولباس الملوك المميز الذي يرتديانه ، كل ذلك يؤكد رغبة الفنان في بلوغ حقيقة شخصيته ، هذه الحقيقة التي لم يدخر جهداً في سبيل بلوغها لاعتقاده بأنها الوسيلة التي تضمن الخلود لهما في الدار الاخرى .

ان سعي الفنان وراء بلوغ الكمال في رسم الصورة جعله يستأصل بذلك اثار العوارض الدنيوية (الوهن ، الشيخوخة) في تحديد اشكاله على اللوح ، فأعتمد الفنان الصورة المطبوعة في مخيلته وليس الصورة التي تلتقطها العين، وإن الصور ومناظر الأشكال المنقوشة على لوحة حائطية تتكامل مع النص المكتوب لشرح اللوحة، هذا التفاعل والتكامل بين النص المكتوب والصورة المرسومة يعمق التذوق الجمالي للعمل الفني.

وبذلك كانت غاية الفنان من تلك الاساليب والمعالجات هي اعطاء المشهد صورته الحقيقية بعيداً عن كل القواعد التي يعدها دخيلة على حقيقة الاشكال ، لكن الفنان اراد ان يوثق هذه الامور لتكون مع صاحبها بعد الموت ، من خلال معتقدات المصريين القدماء بالتوحد مع الاله لينالوا الخير في الحياة الاخرة، فضلا عن ان النسب في شكل الشخوص تحدد وفقاً للمكانة الاجتماعية للشخص الذي يصور مع تجاهل تام للوقائع لذلك صور الالهة(انفرتي) في هذه الجدارية بقامة أطول من قامة (الملك وزوجته) وان اول ما يلفت النظر في هذا النص الدقة في تنظيم اشكال القرابين أو ما يرمز لها داخل تلك الاطر بحيث يبدو

المشهد هندسي الطراز مما أعطى المشهد فضاءاً واسعاً للبحث في مستلزمات الخلود وأضفى عليها الفنان جواً روحانياً يتجاوز فيه على النزعة المادية للاشكال ، أما انحناءة جسد (سن نجم) فهي طقوسية تقع ضمن آليات فكرة الخلود ، وفي الوقت ذاته فهي تعبر بشكل جلي عن التزام الفنان بالاطر التي وضعتها سلطة العقيدة له والتي لا تسمح له بتخطيها .ان هذاالنص يوضح الطقوس الدينية لزوجين للدلالة على اهمية هذه الرابطة والتي تعلن عن استمرار دورة الحياة الطبيعية في شتى الاشكال ، اذا استمرت عبادة الخصب والتكاثرفي المجتمع المصري على الرغم من التبدلات الخارجية التي طرأت على هذا النص وكذلك نلاحظ ان التراكيب الشكلية لم تكن مجرد نقل وتقليد للواقع بل هي تكثيف لخطابات رمزية مثقلة بمضامين طالما تداولتها المجتمعات المصرية القديمة آنذاك وذلك بالاعتقاد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر في الرموز المرسومة ، أما الالهة (انفرتي) كانت مفعمة بالطاقة وكانت بهيأة شجرة الحياة وتقدم نوعاً من الرمزية عن بنية الخطاب العميقة وخصوصية الفكر معلنة على معتقدات ورغبات الوسط الحضاري الذي كان تركيزه منصباً على ادامة الحياة فرمز ورقة الشجر يرمز الى تجدد الحياة ، أما الشجرة فقد لون ورقها باللون الاحمر أما جذورها فكانت باللون الرصاصي أما المعبودة (انفرتي) فقد لوِّن ثوبها باللون الاحمر ، ورأسها باللون الازرق دلالة على قيمتها الالهية ، والزوجان لونت ملابسهما باللون الابيض وجسديهما باللون البني وشعرهما باللون الاسود ، أما الخلفية لونت باللون الاصفر الذهبي ، لأنه يدرك بأن الحياة الاخرى للملك وزوجته يجب ان تكون مبرأة من تلك العوارض الزائلة، لقد نجح الفنان في كسر رتابة الفراغ الذي احاط بالملك وزوجته داخل اللوح وذلك بالصور التي رسمها والكتابات الهيروغليفية والشجرة التي عملت على تكامل المشهد، فدقة التشريح ونضارة الالوان تدل على محاكاة الفنان للواقع في تصويرها فضلا عن المدلولات الفكرية والعقائدية التي عبر عنها رغم الميل الى التسطيح في تشكيلاته .

نموذج عينة (٣)

اسم العمل : بعثة تجارية

تاريخ العمل :الاسرة الثامنة عشر

عائدية العمل : معبد الدير البحري

طريقة العمل : رسم على الجدار

يمثل هذا النص البعثة التجارية التي ارسلتها الملكة (حتشبسوت) الى بلاد بونت (الصومال) حالياً وهم يحملون الهدايا والبضائع المصرية، لقد سعى الفنان جاهداً من اجل بلوغ حقيقة اشكاله في النص ،

لاعتقاده بأن الاشياء الحقيقية هي وحدها المؤهلة للخلود في الحياة الاخرى ، لذا نجده يستخدم شتى الوسائل في تقصي حقيقة اشكاله على النص وذلك بتقسيم المشهد الى قسمين فالقسم العلوي يصور سفينة تضم اشخاصا يجذفون وآخرين يحملون الهدايا والقسم السفلي يصور اشخاصا يمشون في نسق واحد يحملون ادوات معينة والجدار خلفهم مرسوم عليه اشكال طيور والمشهد برمته اكتسى باللون الوردي واجساد الاشخاص باللون الاحمر وقليل من اللون الاصفر والابيض في بعض المواضع ، تميز هذا النص بالتماثل والتناظر في اشكال وحركات الفتيان اللائي يحملون بايديهم هدايا وقرابين ، متبعا الاسلوب التركيبي في رسم الاشكال لتكون اقرب الى حقيقتها وهذا التكرار المنتظم في الاشكال المتناظرة قد منح النص ايقاعاً يتسم بالاستمرارية والدوام ويؤكد بالوقت ذاته استجابة الفنان لافكار العقائد المصرية ، لقد تجاهل الفنان قواعد المنظور ولم يقتصر ذلك على اشكال الاشخاص بل بدا ذلك واضحاً في اشكال الهدايا والقرابين التي يحملها الفتيان بايديهم ، بحيث تبدو وكأنها مستقلة عن سيطرتهم في المشهد ، كذلك نراه في تجاوز الفنان لخط الافق ، وفي عدم اعتماده على نقطة نظر محددة يستند اليها في تحديد اشكاله في النص، وهذه الاشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون ومعتمدة عليه ومحددة لامكاناته، وتنظيم مفردات المنظر الواحد جنبا إلى جنب في قسميه العلوي والسفلي من دون ان يجمعها رابط من زمان أومكان، والتكرار هنا يحمل وظيفة ايقاعية هدفها ايصال المعنى المتكرر وبه تزداد قوة الموضوع وسلطته الذي يرسمه الحدث ، لقد صور هؤلاء الاشخاص كمفردة استعارية بيئية لتعلن عن حراك الحياة وعن النظام الاجتماعي المتكامل وكان ذلك من ابرز التحولات في عصر الدولة الحديثة في مصر بانتخاب موضوعات اجتماعية وفقا للحدث اليومي وابتعادا عن الموضوعات التقليدية في العصور السابقة.

لقد قدم الفنان في هذا النص مفردات مليئة بالحركة والنشاط ، مشهد متحرك يظهر الظروف التي يريد ان يبعث فيها الحياة واعتماد مبدأ الشفافية في الرسم وذلك بالحرص على اظهار الاشكال المخفية والتي لايمكن رؤيتها مباشرة وظهر في اردیتهم الشفافة وما ظهر في اعماق المياه ،وقد اقتصر اهتمامه بأرشفة الهدايا وتسجيلها المقدمة لأن هدف الفنان المصري كان لأجل توقير واحترام عادات وتقاليد المصريين بالخلود بدلالة تكرار مثل هذه الموضوعات في معظم المقابر المصرية ، وان هذا النص يظهر فيه صف الافراد في وضع حركي واحد ، وقد ساروا بنظام واحد ، ويبدو تركيز الفنان واضح على عنصر الحركة بدلالة اتجاه حركته كلاً من الوجه الجانبي والايدي والاقدام ، وبما يوجه نظر المتلقي نحو زاوية معينة بالابتعاد عن العلاقات الزمكانية بتمثلها بنظامها المعرفي الكامن في تركيبته الذهنية ، وهي في حقيقتها وخصوصيتها كعلامة عرفية مع الميل الى التسطيح، اذ استغل الفنان التكرار المعتمد للسرد الروائي في هذا النص ، بالتتابع التكراري (للافراد) وبما يقدم ممارسة طقوسية جماعية ودينية ، وبما يجعل عقيدة المصريين وثيقة الصلة بتحقيق الحياة في العالم الابدي لصاحب المقبرة اذ تمثل هذه المشاهد اخبار

لفعاليات الحياة الاولى يوثقه الفنان نحو العالم الاخر بدلالة الدور السحري للصورة والمشهد وهو الرسالة التي يبثها النص .

نموذج عينة (٤)

اسم العمل : حور محب مع أمه

تاريخ العمل : الاسرة التاسعة عشر

عائدية العمل :مقبرة حور محب وادي الملوك في الاقصر

طريقة العمل : رسم على الجدار

يظهر في هذا النص الفرعون (حور محب) مع أمه (ميري امون) وهو يقدم لها بعض الهدايا كما توجد نقوش في الخلف مع الكتابة الهيروغليفية ، وتنفذ الاشكال في هذا النص ، بتحديد خطوطها الخارجية بالوان مميزة كاللون الاحمر والازرق والاسود في اغلب الاحيان ، اذ يحتل الخط اهمية كبيرة في نظام الصورة ، لونت المساحات الداخلية للاشكال بالالوان التقليدية ، في حين لونت الارضيات بألوان ذات اطياف فاتحة ، ساعدت على ابراز معالم النص وحقق انسجاماً مع الوان النص الاساسية ، بنوع من التضايف الفكري ما بين دلالة اللون الرمزية من جهة ، وبين جماليات التكوين التي تتميز بنوع من (الهارموني) ما بين خلفياتها والاشكال ضمن المناخات الميتافيزيقية .

لقد غيب الفنان عامل الزمن ، فالمرأة رغم انها ام أي لابد ان تكون كبيرة في السن لكن ظهرت في ريعان الشباب ،مع ظهور عنصرٌ جديدٌ هو فخامة الملابس وثرائها فبهذا العصر فهي بذلك امتلكت بغياب الزمن حضور دائم لخلق تلاحم بين الاحداث ويكون هدفها منصباً على خلق حالات نقية متعددة ، كما يغيب في هذا النص الامكنة التي تسكنها الشخوص ، وذلك لأجل التركيز على الاشخاص ليكونوا مركز السيادة والاهتمام ، وبذلك يصور الفنان ما هو محسوس ومعاش برؤية خيالية من عالم اللامعقول ،من خلال الاعتقاد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل حيث يمكن انتحل الرموز والكتابات الهيروغليفية في خلفية المشهد محل الاشكال في الحقيقية مما يدلل على عادة المصريين مصادر الحياة الاخرى والتي ظهرت جلية في اشكال النباتات المقدسة، والآلهة من الحيوان واشكالا مادية كالأعمدة والاحجار والمسلات والصولجانات والعصي وفي قراءة للنص من الخارج نحو الداخل تقدم البنية العميقة للنص تقابلات بين قوى الديمومة والبقاء والتمسك بالحياة ، فقد اعطى الفنان الام (ميري امون) خصوصية مميزة في النسق الانثوي وطريقة تشكلها وتركيب اجزائها المختلفة ، فيمكن ملاحظة الالوهية من التاج المقرن على رأسها والذي يعد رمز القدسية والالوهية ، ويؤكد ذلك الرموز والدلالات التعبيرية التي اشتركت في تركيب

اجزاء النص ، حيث ترتبط دلالته ووظيفته بالمكان الذي رسمت فيه معتمدا مبدأ النظرة الامامية وعنصر المواجهة ساعيا الى ايجاد المطلق واللامحدود والتخلص من نظام الصورة الواقعية لتعمق المضمون الفكري الذي يفوق حدود الشكل الحسي ، لذا اصبح التعبير عن الانفعالات الداخلية من مميزات هذا العصر.. .

ولقد ظهرت حرية الفنان في النص من خلال تقابل تضايفي في جلسة عائلية مع والدته (ميري امون) وذلك كدلالة رمزية لشعائر (حور محب) وتعبده للالهة وكذلك كدلالة بأن الجلسة العائلية تحف بها روح الاله ، ليستمر نبض الحياة حولها ، والذي يشعر نوع من الواقعية الانفعالية لتخطيط الاشكال المرئية نحو اللامرئي واللامحدود .

نموذج عينة (٥)

اسم العمل : الاله اوزوريس يحاكم الموتى

تاريخ العمل : الاسرة الرابعة والعشرين

عائدية العمل : في مقبرة العمال في الاقصر

طريقة العمل : رسم على الجدار

لقد كان الاله (رع) حتى نهاية الدولة القديمة هو رب الحساب في الآخرة ، وبعد انهيار الدولة القديمة اصبح (اوزيريس) هو الحاكم المطلق لمملكة الموتى ، وهو القاضي الذي يشرف على محاسبة الميت ، وظل (اوزيريس) حاكم محكمة الموتى واله الحساب للجميع حتى نهاية العصور الفرعونية يوضح العمل الاله (اوزوريس) وهو يمسك بعصاوين في كلتا يديه واحدة للاشارة الى الجبروت الدنيوي والثانية للدلالة على السلطة السماوية في دلالة على اهتمام المصريين للمواد غير الحية كالعصي والصولجانات وتقديسها لان الفن لدى المصريين لا يخرج عن الهدف الديني بحسب اعتقاد النظام الملكي والسلطة الكهنوتية ، وقد وضعت في الخلفية الجدارية مجموعة من الرسوم الهيروغليفية على جدار نصف دائري مع اشكال آدمية برؤوس حيوانية مرسومة على انحنائة الجدار وذلك لتقديسهم تلك الاشكال ، ويوجد امام اوزيريس شخص يتقدم للحساب ، أما في الجهة الخلفية يوجد صقر ورُسمت ايضا عين كبيرة وهي ترمز للاله (حورس) وعلى جهة (اوزوريس) اليمنى السفلى وجد شخص مسن اخر بلباسه الابيض يرجو من اوزوريس المغفرة والشكل برمته امتلك سيمولوجيا خاصة احالها الفنان الى واقع حسي تصوري عبر الخطوط والالوان والكتل وغيرها من عناصر التكوين ، مع ميل واضح الى التسطيح .

لقد جلس (اوزوريس) في وسط المشهد على دكة مرتفعة أو عرش من الذهب مزين بزخارف هندسية ممسكاً الصولجان ومرتدياً تاج القطريين (البحري والقبلي) وهو مستعد لايقاع العقاب بالمتوفى، ليؤكد بذلك هيمنة الفكر الاسطوري الديني ، وذلك لتحقيق فكرة العدالة والاستقامة التي تنظم حياة المجتمع بكل

تفاصيله ، ان هذه الرمزية هو تأكيد لوجوب اتباع سبل الخير في الحياة الاولى ليتجنب الهلاك في حياة ما بعد الموت .

لقد احتلت البنية الاسطورية والمفاهيم الدينية ، دوراً مهماً كقوى فكرية ضاغطة قررت نظام الصورة الملكية في هذه الجدارية فكانت شخصية الملك الاله (اوزيريس) مفعمة بالقدسية لدى البشر بدلالة الاشارة اليه بصفات التعظيم والتفخيم كصاحب الجلالة وصاحب العظمة، وفي اطالة النسب في رسم جسم اوزيريس بما يزيدها اناقة ورشاقة مع الاهتمام بالتفاصيل والتشريح والحركات وهنا حاول الفنان التخلص من نظام الصورة الواقعية لتعمق المضمون الفكري الذي يفوق حدود الشكل الحسي ، محاولا التعبير عن الانفعالات الداخلية ، وتظهر البنية السطحية لهذا النص اشكالاً هندسية الاسلوب كالمربع والنصف الدائرة ، وقد خلقت نوعاً من التبسيط والاختزال في الصفات لابعادها عن صورتها الطبيعية ، بغية الوصول لدلالات روحية مطلقة لصور رمزية تعد خطابات مع عوالم غير مرئية وقد اختلفت اساليب التعبير الشكلي الجمالي في الجداريات المصرية بين النقش والتصوير في استحضار العقائد الروحية والغيبية وذلك بعدم التقيد بالعلاقات الزمكانية في تشكيل المشاهد،كما إن الصور ومناظر الأشكال المنقوشة على لوحة حائطية تتكامل مع النص المكتوب من كتابة هيروغليفية لشرح اللوحة، ولخلق نوع من الابدال والتمثيل للاشياء الموجودة في العالم الواقعي هذا التفاعل والتكامل بين النص المكتوب والصورة المرسومة يعمق التذوق الجمالي للعمل الفني وفي خضم ذلك تسيطر البنية العميقة المغيبة على حضور البنية السطحية الظاهرة ، وهذه البنية المغيبة تقدم ابلاغ ديني يستخدم نوع من الطقوس لحياة ما بعد الموت ، ومن العلامات التي تؤكد فعالية الطقوس المقدسة استقرار مقدمي القرابين امام الاله وهم يمسكون بكؤوس ، ولتعلن ان نوعاً من الخطاب القدسي الكامن في التعبير والمتخفي وراء البنية الشكلية السطحية ، وقد ركز هذا النص على رسم العيون بالنظرة المستقيمة وعنصر المواجهة ، للدلالة على عمق رؤية الاله لان هذا التسطيح الشكلي يقع خلفه بنية عميقة لوحدات النص ، كما ان التأكيد على اختلاف الحجوم والمساحات التي يشغلها النص على جدران المقابر ، يعد اخبار مهيمناً على الجو الالوهي الخاص بالشخصية الالوهية والذي يتصل بافكار الموت والحياة التي بعده .

وهذه الجدارية بناؤها الفني مؤلف من اسلوبين لمعالجة الموضوع اولها اسلوب رمزي اعلاني يوثق ويخلد الاله كراعي وحامي لحياة الانسان ، واسلوب اخر قصصي ايقاعي يسجل فعالية ونشاط الاله حين يمثل الهيمنة على التكوين حيث مثله الفنان في وسط وحدات النص التكوينية للارتقاء بنظام السرد قصد الفنان المبالغة في حجمه اذا ما قورنت في حجم الموتى الذين يقدمون القرابين له ، وركز الفنان على التفاصيل الشكلية كالزي والحركة كونها عناصر ذات انساق تواصلية مثل التفاصيل الدقيقة لوحدات النص، وازاء ما تقدم يظهر نظام الصورة في هذا التمثيل الفني يتصف بمسحة الهية ، سعى القصر المصري في نظام الاشكال الى تحطيم الصورة الايقونية وبقصدية تبغي توسيع نظام العلامة الرامزة والكامنة في بنية العلاقة بين الشكل والمضمون ، وذلك بالانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرفية الى

شكله الجوهري الخالد الذي يبغي اللامحدود في دلالته الرمز، في محاولة للمزج بين المثالية والواقعية ، اذ ان الفنان صور الشكل البشري من حالته البشرية ووحده مع اشكال الالهة ، لونت اللوحة باللون الوردي والرمادي والابيض للملابس مع اللون الازرق لوجه الاله للدلالة على الوهيته واللون البني والوردي .

الفصل الرابع

النتائج

انتهت الباحثة الى مجموعة من النتائج بعد ان استخرجت النسبة المئوية لكل فقرة وهي :

١-ان الفن الجداري المصري له بنيتان : بنية سطحية لوصف الشكل المباشر ، وبنية عميقة تشتغل على منطقة الحفر بالنص والبحث عن السيمولوجيا الخاصة به في نظم العلاقات التي تكون النص البصري نقشا او رسما ، وعدم التقيد بالعلاقات الزمكانية وذلك واضح في جميع نماذج عينة البحث وبنسبة ١٠٠%.

٢-ان السمات الجمالية للشكل في الرسوم الجدارية المصرية محملة بطاقة رمزية ، بعضها استعارات بيئية محملة بأفكار في بنية النصوص تتنامى من طبيعتها نحو مدلولات أخرى في النص كما في النماذج (٣) و(٤) ومنها استعارات ميتافيزيقية تبعث من افكار الفنان المحملة بالعديد من النماذج البعيدة عن الواقع المعاش أي انها مجرد صور في خياله لاسيما تصوير الالهة وهذا يتجلى في النماذج(١) و(٢) و(٥)من العينة وبنسبة ١٠٠%.

٣-قدم الرسم الجداري المصري القديم وظيفة دينية ترتبط بالخلود والابدية بقاعدتها الاجتماعية والتي ترتبط بعقائد ما بعد الموت ، فضلا عن الى التعبير عن الانفعالات بنسبة ٦٠% وعن فعاليات حياتية مرتبطة بطقس ديني بالاعتماد على تجميع عدة مشاهد لفعاليات حياتية يقوم بها الامير وزوجته كما في نموذج عينة (٢) موضحا ذلك بأطالة النسب في شكل الشخوص وفقاً للمكانة الاجتماعية بنسبة ٦٠%.

٤-الحركة برزت في الرسم الجداري المصري وذلك في الاسلوب التركيبي مع الميل الى التسطيح وانتخاب الصورة المطبوعة في المخيلة وليس الصورة التي تلتقطها العين والحركة في سطح الخطاب البصري لكونها ترتبط بأبعاد رمزية وبحسب توجهها الى قصد ما لتصوير هذه البنى الغيبية لتصبح بنى سطحية مرئية وبنسبة ٨٠%، فحركة ايدي الشخوص في نماذج العينة تكتسب دلالة هيمنة الفرعون المصري وعظمته .

٥-الاعتقاد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل بين الاشكال المرسومة والاشكال في حقيقتها فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر وظهرت بنسبة ٦٠% .

٦-تظهر ثنائية الحضور والغياب في الرسم المصري فاذا كانت هناك عناصر غائبة في الرسم الجداري فهي شديدة الحضور بالذاكرة ، وتكون علاقات الغياب هذه علاقات معنى ورموز بنسبة ٨٠%، فمثلاً نموذج عينة (حورس) مع (رمسيس الثاني) فالبنية السطحية تتجلى في التمظهرات الشكلية والبنية العميقة هو تقديم القرابين وأخذ الحكمة من الاله (حورس) والتي تمثل علاقات غياب وبنسبة ١٠٠%.

٧-ان الاشكال في الجداريات المصرية اكدت ان المصريين لم يعبدوا مصادر الحياة فتعددت لديهم الالهة ،بل عبدوا كل صورة من صور الحياة مثل النباتات المقدسة ، والآلهة من الحيوان واشكالا مادية غير حية

قد حظيت بالتقديس كالأعمدة والاحجار والمسلات والصولجانات والعصي وظهرت متكررة في خلفية الرسوم الجدارية وبنسبة ١٠٠% والذي يؤدي الى تأكيد المعنى فضلا عن سمة التوازن والتنظيم وقد ظهرت بشكل رموز وعلامات بهيأة كتابة هيروغليفية تقدم رسالة جديدة خارج اطار الشكل لتكون اكثر استيعاب للمضامين ، كما في اغلب نماذج عينة البحث وبنسبة ٦٠% مع فخامة الملابس وثرائها بنسبة ٦٠%.

٨-ان الفنان يحرر الشكل الانساني من حالته البشرية ويتوحد مع اشكال الالهة بنسبة ٨٠%، لتوضيح تمظهر الانسان بمسحة الهية ، ويحرر الالهة من غيبيتها الى دلالة محسوسة واضحة للعيان في نوع من الاتحاد وفي محاولة للجمع بين المثالية والواقعيةبنسبة١٠٠% لعدم خروج تلك الاشكال من سطوة النظام الملكي والسلطة.

٩-ان مظاهر الاختزال والتبسيط التي تميز سمة المواجهة والنظرة الامامية في التأليفات الشكلانية بنسبة ١٠٠%مردها ان الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان لم تكن خوضاً في تفاصيل الاشكال المرئية ، بل ترجمة للمعنى ونقلا للفهم وذلك يبرز في نظام الشكل في اغفاله للمنظور لأنه يتنافى وبلوغ حقيقة الاشياء وبنسبة ٨٠% ، وهو مفهوم يخرج بالمادي الى حيز مثالي رفيع ، ولعل ذلك يفسر انتقال النظام الشكلي من صورته العرضية الى نظامه الجوهري الذي يبغي العوم بالمركز ، وهكذا يكون النص الفني الوسيط بين التمظهرات الطبيعية وعالم الموجودات الروحية في تفاعل حيوي بين الشيء وجوهره والدال والمدلول.

١٠-اهتم الفنان المصري القديم بالمعالجات اللونية والخطية وبالتالي الشكلية وبجميع أساسيات التكوين الفني بما يلائم معتقداته وتصوراته عن الحياة مابعد الموت وبنسبة ١٠٠%.

الاستنتاجات : انتهت الباحثة الى الاستنتاجات الآتية

١- ان المنجزات التشكيلية المصرية القديمة لاسيما الرسم الجداري لم تكن عرضا جماليا لنظم الاشكال ، وانما خوضا في التعبير عن اشكالات الفكر الانساني ، اذ اشتغلت بدلالاتها الرمزية كنظم علامية لمحركات الفكر الاساسية ، لاسيما في الكتابة الهيروغليفية

٢- ان الفنان المصري يميل الى تمثيل الاشياء والظواهر بناءً على ما يعرفه عنها وليس كما يراها ويؤديها وفقاً لحقيقتها ودورها في الحدث المتذكر في الذهن والكامن في الخزين الذهني وتميزت الاشكال في الرسوم المصرية بالميل الى سمة التسطيح والقصدية في رسم الاشياء والظواهر ، فبدلاً من المراقبة البصرية والتقيد بما تراه العين .

٣- ظهرت سمة المواجهة والنظرة المستقيمة في تحليل وتركيب نظم العلاقات التي تميز الاشكال وهذا يعود الى انساق محددة في البنية الذهنية للفنان القائمة على مرجعيات معرفية ترتبط ببنائية الفكر كما وكيفا ذلك ان الوعي والقصدية والخبرة الجمالية في آلية عمل الذهن ، كانت تنطلق مما هو ذاتي واجتماعي وروحي ذلك ان العقيدة الدينية المصرية في زمانها ومكانها ، تتحدث عن اشكال فنية لا تكون موجودة دونها .

٤- ان الاشكال البشرية في الرسوم الجدارية المصرية ، سواء أكانت تمثل رمزاً ميتافيزيقياً يتصف بمسحة الهية نحو مقام المثال ، أم حاكماً تعاظمت صورته الارضية، أم بشراً كتب عليه ان يؤدي الطقوس العبادية دون تقصير في محراب الاله، هو نظام واحد لبنائية الشكل فالنسب في شكل الشخوص تحدد وفقاً للمكانة الاجتماعية مع محاولة الجمع بين السمة المثالية للاشكال مع سمتها الواقعية ، وهذا النظام هو افراز من افرازات البنية الثقافية المصرية المتمثلة بالسلطة الكهنوتية ، ذلك ان دائرة البنية الثقافية المصرية مغلقة على ذاتها .

٥- سعى الفكر المصري في نظام الاشكال الالهية والملكية والبشرية الى تحطيم الصورة الايقونية وذلك بسمة الابدال والتمثيل ، وبقصدية تبغي توسيع نظام العلامة الرامزة والكامنة في بنائية العلاقة بين الدال والمدلول ، وذلك بالانتقال بالشكل الطبيعي من صورته العرضية الى شكله الجوهري الخالد من خلال عدم التقيد بالعلاقات الزمكانية.

التوصيات :

في ضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، توصي الباحثة بما يأتي :

١- توصي الباحثة بدراسة الفن الجداري المصري بخصوصيته الاكاديمية والتقنية والابتعاد عن العموميات التي يطرح بها الفن في المواد الدراسية .

٢- الرجوع الى مازخرت به الفنون الرافدينية القديمة من تجسيد واضح للسمات الجمالية للشكل كونها اول حضارة جسدت تلك السمات والرموز في ابداعاتها ومنها الكتابة المسمارية واعتماد ذلك في الشواهد الثقافية المعتمدة في ثقافة العصر الحديث

٣- دراسة الفن العراقي المعاصر دراسة سيميائية لغرض استظهار مدى تأثير السمات الجمالية للشكل الرافديني في انجازات الرسم الحديث

المقترحات :

بعد اتمام البحث وتحقيقاً للفائدة ، تقترح الباحثة اجراء الدراسات الاتية :

١- الدلالات الرمزية للرسوم الجدارية الفرعونية .

٢- الرموز العقائدية للرسوم الجدارية الفرعونية .

٣- السمات الجمالية للمنحوتات المصرية القديمة .

٤- ثنائية الحضور والغياب في الرسم الجداري الفرعوني

قائمة المصادر

القرآن الكريم

١- ابن منظور ، جمال الدين الانصاري : لسان العرب ، ج١٣ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د ت .

٢- امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (التصوير) ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

٣- بودج، السير أي.أ، واليس: الساكنون على النيل، ترجمة نوري محمد حسين، مطبعة الديواني، بغداد،١٩٨٩،ص ٢٠٢.

٤- بيك، وليم هـ: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختار السويفي، هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٧.

٥- تشرني، ياروسلاف: الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدري، مطبعة هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٥١.

٦- جادامر ، جورج هانز : تجلي الجميل ، ت : سعيد توفيق ، المجلس الاعلى للثقافة ، عمان ، ١٩٩٧ .
٧- جوستون ، ر.ف :الجمالية ، ت :عبدالواحد لؤلؤة ،منشورات وزارة الثقافة والفنون، دارالحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨
٨- حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٩- ديروش ، كريستيان : الفن المصري القديم ، ت : محمد خليل النحاس وأحمد رضا ، مراجعة : عبد الحميد زايد ،
الناشر مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
١٠- الراغب الاصفهاني ، ابو القاسم حسين : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق محمد سعيد كيلاني ، بيروت ، دار المعرفة ، د.ت .
١١- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٢- الزمخشري ، ابو القاسم ، جار الله محمود بن عمر الخوارزمي : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل ، ج٣ ، شركة ومطبعة البابي الحلبي واولاده ، ١٩٤٨ .
١٣- ستولنتبز ، جيروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
١٤- سمير، أديب: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٥- الشاروني، صبحي: فن النحت – في مصر القديمة وبلاد مابين النهرين– دراسة مقارنة- الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٣.
١٦- شكري ، محمد انور : الفن المصري القديم منذ اقدم العصور حتى نهاية الدولة القديمة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د ت .
١٧- صاحب ، زهير : الرسوم الجدارية المصرية (دراسة تحليلية) ، مجلة فنون عربية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٨- العابد ، أحمد وآخرون : المعجم العربي الاساس ، مراجعة تمام حسان ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٩ .
١٩- عبد المنعم، عبد الحليم سيد: حضارة مصر الفرعونية،جـ١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧.
٢٠- عكاشة ،ثروت: الفن المصري القديم، ج١، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.
٢١- عوض ، رياض :مقدمات في فلسفة الفن،ط١،طرابلس، لبنان، ١٩٩٤.
٢٢- فرانكفورت، هـ وآخرون: ماقبل الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
٢٣- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ت : ميشال عاص ، دار الحقيقة للطباعة والنشر، د ت .
٢٤- لالو ، شارل : الفن والحياة الاجتماعية ، تعريب عادل العوا ، دار الانوار ، بيروت ، د ت .
٢٥- مجموعة كتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الاولى، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ .
٢٦- محمد ، رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، المؤسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٨ .
٢٧- محمد، بيومي مهران : مصر والشرق الأدنى القديم (الحضارة المصرية القديمة)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٩، ص.
٢٨- محمود، نجيب زكي :محاورات افلاطون، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧.
٢٩- المصري، كمال : تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٧٦.

٣٠- نوفا ، ز. سمير : موجز النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٧٥ .
٣١- هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ،ت: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩.
٣٢- هورنغ، اريك: وادي الملوك – أفق الأبدية، العالم الآخر لدى قدماء المصريين– ترجمة محمد العزب، مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٢.

ملحق (١) اداة تحليل محتوى Content Analysis

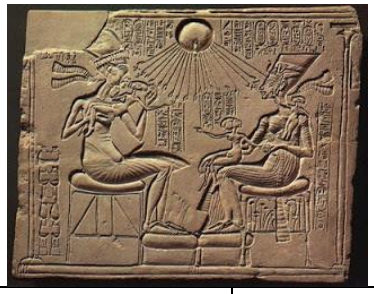
ت	الفقرات	تصلح	لاتصلح	التعديل المقترح
١	للفنان المصري القدرة على خلق سيمولوجيا خاصة يحيلها الى واقع حسي تصوري عبر الاشكال والخطوط والالوان			
٢	اعتمد الصورة المطبوعة في المخيلة وليس الصورة التي تلتقطها العين .			
٣	اختلفت اساليب التعبير الجمالي في الجداريات المصرية بين النقش والتصوير في استحضار العقائد الروحية، في عدم التقيد بالعلاقات الزمكانية في تشكيل المشاهد .			
٤	ان الرسوم الجدارية تعكس العرف والتقاليد للمجتمع المصري القديم ، حيث كانت هناك حرية في اختيار الموضوعات في عصر الدولة الحديثة			
٥	قوة التعالق مابين الرسم والكتابة الهيروغليفية ، التي اتسمت بكونها كتابة مصورة يصعب التمييز بينها وبين الرسم .			
٦	الاشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون ومعتمدة عليه ومحددة لامكاناته			
٧	يعبر الشكل عن حاجات مادية وروحية من خلال الجمع بين المثالية والواقعية في ابراز تفاصيل الوجه مطابقة لصاحبها كي لاتظل الروح طريقا في التعرف اليه .			
٨	ان الفن لدى المصريين لا يخرج عن الهدف الديني حسب اعتقاد النظام الملكي والسلطة الكهنوتية .			
٩	اعتماد مبدأ الشفافية في الرسم من خلال الحرص على اظهار الاشكال المخفية			
١٠	اطالة النسب في رسم الاجسام مع الاهتمام بالتفاصيل والحركات اكثر مرونة			
١١	ان النسب في شكل الشخوص تحدد وفقاً للمكانة الاجتماعية للشخص الذي يصور.			
١٣	يسعى الفنان المصري الى ايجاد المطلق واللامحدود في الالتزام بقاعدة الامامية والنظرة المستقيمة.			
١٤	أهمل الفنان قواعد المنظور وأغفل البعد الثالث في تجسيد اشكاله أو تصوير المشاهد على النص لأنه يتنافى وبلوغ حقيقة الأشياء بحسب اعتقاد الفنان المصري			
١٥	ظهور عنصر جديد هو فخامة الملابس وثرائها في هذا العصر.			
١٦	الاسلوب التركيبي في رسم الاشكال لتكون اقرب الى حقيقتها.			

١٧	الميل الى التسطيح في رسوم فقد كان يمثل الاشكال القريبة من النظر بنفس حجوم الاشكال البعيدة.			
١٨	ان الفن الجداري المصري يقدم رسالة تتصف بمبدأ التجديد لتبلغ نوعاً من القصدية ، لذا اصبح التعبير عن الانفعالات الداخلية من مميزات هذا العصر.			
١٩	الاعتقاد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر ٠			
٢٠	ظهور خاصية الاتحاد اذ بوسع الملك كأله ان يتوحد مع اقرانه من الآلهة ويصبح واحدا منهم ، وتمتد هذه الخاصية لتشمل عامة الناس .			
٢١	ان المصريين عبدوا كل صور من صور الحياة مثل النباتات المقدسة ، والآلهة من الحيوان واشكال المادية كالأعمدة والاحجار والمسلات والصولجانات والعصي			

ملحق (٢)استمارة تحليل محتوى بصورتها النهائية

السمات الجمالية للشكل	الفقرات	البدائل			النسبة المئوية
		غالبا	احيانا	نادرا	
مفاهيمياً	الشكل في الجداريات المصرية القديمة يمتلك سيمولوجيا خاصة يمكن احالتها الى واقع حسي تصوري عبر عناصر وأسس التكوين الفني الاخرى ٠				%١٠٠
	اعتمد الفنان الصورة المطبوعة في المخيلة وليس الصورة التي تلتقطها العين .				%٦٠
	اختلفت اساليب التعبير الشكلي الجمالي في الجداريات المصرية بين النقش والتصوير في استحضار العقائد الروحية والغيبية				%١٠٠
	ان الفن لدى المصريين لا يخرج عن الهدف الديني حسب اعتقاد النظام الملكي والسلطة الكهنوتية .				%١٠٠
	عدم التقيد بالعلاقات الزمكانية في تشكيل المشاهد .				%٦٠
	ظهور عنصرٌ جديد هو فخامة الملابس وثرائها في هذا العصر				%٦٠
	الشكل يعبر عن حاجات مادية وروحية من خلال الجمع بين المثالية والواقعية والاشكال بطبيعتها خاضعة لحركة المضمون ومعتمدة عليه ومحددة لامكاناته.				%١٠٠
	ان المصريين عبدوا كل صور من صور الحياة مثل النباتات المقدسة ، والآلهة من الحيوان والأشكال المادية كالأعمدة والمسلات والصولجانات والعصي				%١٠٠
	ان النسب في شكل الشخوص تحدد وفقاً للمكانة الاجتماعية للشخص لذلك تصور الالهة والملوك في النقوش والرسوم بقامة أطول من قامة سواهم .				%٨٠
	اصبح التعبير عن الانفعالات الداخلية من مميزات هذا العصر.				%٦٠
	الاعتقاد بمبدأ الابدال والتبادل والتمثيل فمن الطبيعي عنده ان يحل العنصر الواحد محل الآخر ٠				%٦٠
	ظهور خاصية الاتحاد اذ بوسع الملك كأله ان يتوحد مع اقرانه من الآلهة ويصبح واحدا منهم ، وتمتد هذه الخاصية لتشمل عامة الناس .				%٨٠
	يسعى الفنان المصري الى ايجاد المطلق واللامحدود في الالتزام بقاعدة الامامية والنظرة المستقيمة.				%١٠٠
	أهمل الفنان قواعد المنظور وأغفل البعد الثالث في تجسيد اشكاله أو تصوير المشاهد على النص				%٨٠

	اطالة النسب في رسم الاجسام مع الاهتمام بالتفاصيل والتشريح والحركات				%٦٠



	الاسلوب التركيبي في رسم الاشكال لتكون اقرب الى حقيقتها.				%٨٠
	تنظيم مفردات المنظر الواحد جنبا إلى جنب ولا يجمعها معا رابط من زمان أو مكان				%٨٠
	اعتماد مبدأ الشفافية في الرسم من خلال الحرص على اظهار الاشكال المخفية				%٦٠
	قوة التعالق مابين الرسم والكتابة الهيروغليفية التي اتسمت بكونها كتابة مصورة يصعب التمييز بينها وبين الرسم				%٦٠
	الميل الى التسطيح في رسومه فقد كان يمثل الاشكال القريبة من النظر بنفس حجوم الاشكال البعيدة.				%١٠٠
	الاهتمام بأسس وعناصر التكوين الفني من خط ولون وشكل وحجم وفضاء وتوازن وتناظر وسيادة ووحدة وانسجام وتضاد وتكرار وغيرها				%١٠٠

اشكال البحث

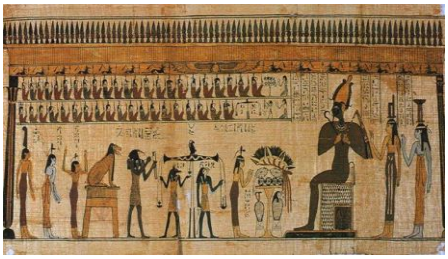
شكل (١)الملك اخناتون وسط اسرته وهو يحتضن بناته ويقبلهن

شكل (٢) الملك سن نجم وسط اسرته

شكل (٣) سن نجم يحرث الارض في حقول الیارو بالعالم الاخر

شكل (٤)

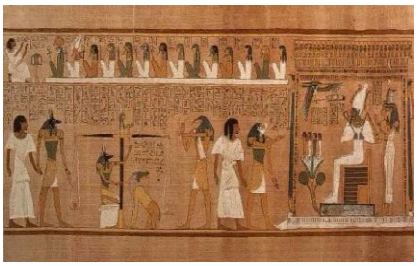
شكل (٥)



شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)



شكل (٩)

شكل (١٠)