جماليات الفن المصري القديم بين الإلتزام وحرية التعبير

(دراسة تاريخية تحليلية فنية)

رعد مطر مجيد الطائي
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
raadmoter@gmail.com

الملخص

عمد الباحث الى دراسة مفهوم الحرية والالتزام في البحث ، واثرها في الفن المصري القديم بوصفه احد الدعامات الاساسية التي قامت علية الحضارة المصرية القديمة ، وكوسيلة من وسائل التعبير الهامة التي اكدت لنا العلاقة بين المصريين وعقائدهم ، وكيف ان هذه العقيدة لها الاثر في فنون تلك الحضارة .

فارتبط الفن بالأرض والشعب والمثل العليا والفكر السائد والذي ترجمه الفنان ، وعبر عنه أحسن تعبير فجاء فنه التزاما بقيم ومبأدئ واعراف جماعته التي انتمى اليها.

والبحث يقع في فصلين :

الفصل الاول ، العوامل التي دفعت الفنان المصري الى الالتزام ، ومفهوم الالتزم بمجالته المختلفة ، وكيف ان الفنان ملتزما بوصفه حرا اولا ، اذا فهمنا ان الالتزام هو تعبير عن المسئولية .

اما الفصل الثاني:فتناول مفهوم التحرر في الفن المصري القديم ، وكيف انه مرتبط بمراحل تطور المجتمع الذي يفسر هذا التطور في الغالب هو مجموع العوامل الفكرية والعقائدية التي تصاحبه ،ومن هنا يصبح التحرر الفني محكوم بالتطور الاجتماعي .

الكلمات المفتاحية :الالتزام ،الفن ، الحرية، القواعد، التعبير.

Abstract

I have deliberately researcher to study the concept of freedom and commitment in the search, and its impact on ancient Egyptian art as one of the basic pillars that the attic of the ancient Egyptian civilization, and as a means of important means of expression that has assured us the relationship between the Egyptians and their beliefs, and how this belief have impact on the arts that civilization.

Art was associated with the land and the people and ideals prevailing thought and translated by the artist, and through him the best expression of his art came a commitment to the values and principles and norms of his group to which I belong.

Find and located in two chapters:

The first chapter, the factors that prompted the Egyptian artist to abide by, and the concept of Alaltzm Bmajalth different, and how the artist committed as a free First, if we understand that the commitment is an expression of responsibility.

The second chapter: the concept of freedom in ancient Egyptian art, and how it is linked to the stages of the development of society, which explains this development often is the sum of the intellectual and ideological factors that accompany it, and here it becomes artistic liberation doomed social development.

key words: Commitment, Eleven, Freedom, rules,expression.

مقدمة

استطاع الفن المصري القديم أن يسهم إسهاما كبيرا في الارتقاء بالحضارة المصرية القديمة الى هذه المكانة التي وضعت بها ، الكثير من السمات التي اتسمت فيها تلك الحضارة من شموخ ،ورفعة وسمو لما تتمتع به تلك الأعمال من روعة المظهر وجلال التعبير ، وجمال التنسيق الذي يتضح جليا من خلال الخطوط، والسطوح ، والعلاقات المتناغمة ، مما احدث بينهما انسجما وصل الى حد الابداع في التعبير عن تلك الحضارة بكل ما تحويه من فكر وعقيدة كان لهما كل الاثر في الحفاظ على شكل الفن المصري بسماته المعروفة .

مشكلة البحث: تتلخص مشكلة البحث في أنه بالرغم من الالتزام في التصوير والنحت الرسمي المصري القديم هو السمة الظاهرة السائدة والتحرر في الاداء والتعبير هو هو السمة الشعبية ، الا ان هناك نقاط التقاء كثيرة بين كليهما يجب الوقوف عندها وتوضيحها .

لم يكن من المنطق ان ينتج الفنان المصري القديم كل تلك الأعمال الفنية الرائعة من دون أن يتمتع بقدر من الحرية يتيح له ان يساهم بشكل جاد في انتاج هذه الاعمال .

وماهي الاساليب المستخدمة في الاعمال الفنية ، وما الدور الذي لعبه الفنان المصري في اثراء الخطاب الجمالي

أهمية البحث:تكمن اهمية البحث في محاولة الباحث الوقوف على الأسباب ، والدوافع التي دفعت بالفنان المصري القديم الى الالتزام والحفاظ على الكثير من القواعد ، والأسس الثابتة في الفن المصري القديم .

اهداف البحث :

- الكشف عن تعمق وتغلغل فكرة الحرية ، والتحرر في كل من الفن الرسمي والشعبي في الفن المصري القديم .
- لم يكن الفنان المصري القديم يهدف فقط الى التجديد ، والتحرر كلما اتيح له ذلك ، بل كان يسعى اليه سعيا جاداً استطاع بوساطته ان يضيف الكثير الى فن التصوير والنحت الذي اثرى الحضارة المصرية القديمة ، وكان له أكبر الأثر في الحضارة المصرية القديمة المختلفة حتى عصرنا الحاضر.
- تعرف على الخصائص المميزة للفن المصري القديم وفقاً لمفاهيم الالتزام والحرية.

حدود البحث:من عصر ماقبل الاسرات الى العصور المتأخرة.(عصر اخناتون).

منهج البحث: المنهج التاريخي الوصفي التحليلي.

الفصل الأول

العوامل التي دفعت بالفنان المصري القديم الى الالتزام

مقدمة:

ليس هناك فن من فراغ أو في فراغ، بل هناك دائما فنان يبدع وجمهور يتلقى هـذا الإبـداع، أي أن هناك دائما طرفين للمعادلة الفنية، هما العمل الفني، والجمهور، أو الفنان والمجتمع وكلا الطرفين يؤثران فـي بعضهما البعض، والإنتاج الفني في عصر ما، هو إفرازات مكثفة لهذا المجتمع في تلك الفترة، فالإنسان دائماً مرآة عصره، بل استطعنا من خلال التراث الفني للحضارات المختلفة التعرف على الكثير من عادات وتقاليـد وأفكار وشعوب تلك الحضارات، بل أكثر من هذا فالفن من أهم صور الحياة على الأرض، فبه عرف الإنسان التقدم عندما بدأ يشكل أول أداة، لتعينه على الحياة في الغابة، وبه شكل الإنسان أسلحته الأولى التي استخدمها

في الصيد، وبه ازدادت صلته بواقعه الاجتماعي عندما بنى وشيد عمارته، كذلك تعمقت صلته بفكرة البعث والخلود، فكانت الوسيلة التي استعان بها للتغلب على الفناء الذي لابد منه ، وأيضا ارتبط الفن بالدين ارتباطاً وثيقاً بإنشاء المعابد والكنائس والمساجد.

وشكل الفن – كأحد النشاطات الهامة في المجتمع– على مدار التاريخ حلقات متغيرة متواصلة وحددت ملامحه أكثر كلما خطا الإنسان خطوة نحو التقدم فصار لكل حضارة سمات، وخصائص تختص بها فنون أهلها، واختلفت تلك السمان والخصائص باختلاف أفكار وطبيعة وديانة تلك الشعوب، وما تحمله من آمال وآلام تجاه الحياة الدنيا والآخرة معا، وظل الفنان على مدار التاريخ الإنساني كله يمثل أهم ظواهر هذا التاريخ، بل أن الفنون هي سجل الأمم، والشعوب ولا مفر من أن العلاقة قائمة بين الفنان ومجتمعه، لذا أصبح لزاما علينا دراسة تلك العلاقة التي نشأت بين الفنان كفرد يعيش في مجتمع من جهة، والعمل الفني كنتاج طبيعي لتلك العلاقة من جهة أخرى، ومدى المؤثرات التي تقع على الفنان من هذا المجتمع، ومدى استجابته، أو رفضه لها.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو:

ما مدى ارتباط الفنان المصري القديم بقضايا مجتمعه وعصره والتزامه بها؟ وما أثر تلك القضايا وهذا الالتزام في إنتاجه الفني؟!

وللإجابة عن هذا السؤال يجب أن أدرس الظروف الاجتماعية، وما تحمله من أفكار ومعتقدات سواء أكانت سياسية أو عقائدية وكذلك دراسة العلاقة الطبقية، وما تحمله من تناقضات وأفكار ناتجة عن تفاعلاتها، ولا يمكن لنا تحليل ودراسة العمل الفني خارج نطاقه الاجتماعي، ولعل هذا ما دفع (أرنست فيشر) في كتابه ضرورة الفن إلى القول: " **ولكننا إذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون، وإذا لم نبحث الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهي متغيرة باستمرار فسنجد أنفسنا بعيدين تماماً عن الواقع، ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا، ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه مالم يعترف بأن المضمون – أي العنصر الاجتماعي في نهاية الأمر– هو العامل الحاسم في الفن وهو الذي يحدد الأسلوب**" [1] .

ومن هنا يتضح لنا أهمية دراسة العلاقة التي تربط الفنان المصري القديم بمجتمعه ومدى التزامه بقضايا هذا المجتمع، على اعتبار أن الفن ارتبط منذ قديم الأزل بأقدس عقائد الإنسان، وأسمى أفكاره، وارفع قيمه، فالفن هو همزة الوصل بين الناس في المجتمع، وهو وثيق الصلة بحياة الجماعة سواء من ناحية الإبداع أو القواعد الفنية أو حتى في التقدير الجمالي.

والطابع العام أو الأساليب المختلفة التي أفرزتها الحضارات القديمة كانت نتاجاً طبيعياً لهذا الحوار المنسجم بين الفنان، ومجتمعه من جهة وإبداعاته الفنية من جهة أخرى، فالفنان ملتزم بفكر مجتمعه سواء أكان فكراً عقائدياً أو دنيوياً وهو ما يميز تلك الحضارات القديمة لاسيما والحضارة المصرية القديمة ، حيث ارتبط العمل بمفهوم العقيدة الذي اوجد شكلا معينا يتفق ومفهوم هذه العقيدة.

" فاذا ما نظرنا إلى الطابع العام أو الأسلوب في الفنون القديمة، فسوف نجدها وقد انتظمت تحت ما يسمى الطراز Style فمثلاً الفنون المصرية القديمة نجدها وقد اتجهت جميعاً نحو السعي لتأكد فكرة عقائدية

---

[1] ارنست فيشير، الفن ، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتب ، القاهرة، ١٩٨٦، ص٢٠٠.

مثالية محددة" ، الحياة الأخرى والخلود فهي نتجت عن عقيدة ذات شكل وطقوس معينة، فالكل منتظم في مكانه متجه نحو البؤرة ملامح سكونية الطابع نحو عمق الجواهر ورسوخ الأداء[٢].

والعملية الإبداعية عند المصريين القدماء لم تكن منفصلة عن عملية الخلق التي أوجدت عالمهم الخاص، وحفظتهم على الدوام – على حد قول سيريل ألدريد– **إن مفهوم الفن كما هو الآن، لم يكن معروفاً في مصر القديمة، على الرغم من الدور الحيوي الذي قام به الفنانون في إيجاد وتطوير الأشكال المادية لتلك الحضارة .. "** ، ويضيف " **أنه كان هناك وهي لدى المصريين القدماء بالفن فانه لا يخرج عن إدراكهم للتجربة الدينية**" [٣].

١ – العقيدة وأثرها في التزام الفنان المصري القديم:

العلاقة بين الفن والعقيدة قديمة وأزلية ويكفي أن نلقي بنظرة عابرة على تاريخ الإنسانية – والتاريخ المصري القديم على وجه الخصوص – لكي نتأكد من تلك العلاقة ومدى صدقها، فهما بالتأكيد مرتبطان ارتباطا لا ينفصل – حتى أننا لنكاد نشك في انه ليس هناك فن عظيم دون ارتباط وثيق بالعقيدة، ويخرج من هذا التعميم بالطبع بعض الأعمال التي أنتجت بعصر النهضة وثورة الفن التي تلتها.

ولقد ظل العنصر العقائدي يعمل عمله في فن الإنسان البدائي كما في الفن المصري القديم، وانه لمن الصعوبة بمكان الفصل بين الفن، والعقيدة، بل أن ابتكارات احدهما تعتمد على تعاليم الأخرى، وعلاقة التغير والتطور بينهما قائمة لا محالة، ففن الإنسان البدائي جاء على قدر وعيه بتجربته الدينية – أو العكس ان جاز لنا التعبير– وكذلك كان الفن المصري القديم منذ أسراته الأولى.

" **ولاشك في أن العقيدة هي القوة المسيطرة على مشاعر المصريين، وغيرهم من شعوب العالم القديم، فكان الفرد في بادئ الأمر يتضرع لربه، ليدرأ عن نفسه السوء، ويجزيه الخير، ولكنه في الوقت ذاته يريد أن يحتال على قضاء حوائجه المستعصية عليه فنجد أن الإنسان قد اعترف بأنه في كل الأزمات محاط بقوى خفية خارجة عن نطاق فهمه ولم يكن في استطاعته أن يقاومها بما في متناوله من وسائل ، وقد حاول أن يستميل هذه القوى بالتضرع تارة وبالفن تارة أخرى، والواقع أن الدين والسحر هما وليدا هذا المجهود الإنساني المزدوج** "[٤].

فلقد جاء دور السحرة والكهنة ليشابه دور الفنانين المبدعين وان صح القول فان ما عرف بالديانة المصرية القديمة هو من إبداع الخيال والهام العقل لدى الكهنة مثلما كان الفن من إبداع الفنانين فلا غرابة ان وجد الكاهن الفنان، أو الفنان الكاهن، ولا غرو في أن نجد هذا الارتباط الشديد بين الفن، والعقيدة في الحضارة المصرية القديمة، وإلا بماذا نفسر هذا الاختلاف في القيم الجمالية التشكيلية، بين فن الإنسان البدائي

---

[٢] د.أحمد عبد العزيز، مرج سابق، ص٨.

[٣] سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، ترجمة: د.احمد زهير، مراجعة: د.محمود ماهر طه، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٠، ص١١.

[٤] سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، مرجع سابق، ص١٥.

في عصوره المختلفة، والمتأخرة، وفن الإنسان المتحضر في عصر الأسرات الأولى؟!! أليس اختلاف قيم عقائدهما هو أحد أهم أسباب هذا الاختلاف ؟ هذا إذا أخذنا في نظر الاعتبار أنه لم يطرأ تغيرات اجتماعية وثقافية كبيرة في تلك المدة، بل أكثر من هذا وجود فن رسمي يحمل من سمات القوة وخصائص النبل بما يتفق وفكرة البعث، والخلود (شكل١) وفن غير رسمي يحمل من سمات الضعف، والزوال بما يتفق والغرض الذي شكلت من أجله (شكل ٢) حتى في استخدام الخامات التي نفذوا منها أعمالهم وهذا ما سوف أتناوله بالدراسة والتحليل فيما بعد.

شكل (١)
تمثال من حجر الديوريت للملك(خفرع)
(الجيزة- الأسرة الرابعة- المتحف المصري)

شكل (٢)
تمثال لأحد الأتباع من الخشب الملون
(الدولة القديمة- أواخر الأسرة السادسة)

وهنا اذكر أن حيوية الفن المصري القديم مرتبطة ارتباطا وثيق الصلة بشكل ما من أشكال العقيدة في عصوره المختلفة، وليس غريباً أن يتأثر الفنان بالفكر الديني فيصبح إنتاجه ذا صبغة رمزية فيمثل المعبد صورة مصغرة للكون من حوله.

ويقول (سيريل الدريد): " لقد **أدرك المصري تماما أن الدنيا من حوله صندوقية البناء يقطعها محوران متناظرة رئيسان متعامدان، الأول هو المجرى العام للنيل من الجنوب إلى الشمال، أما الثاني فهو خط عبور الشمس من الشرق إلى الغرب في صفحة السماء، وكانت السطوح المتلامسة في هذا المحيط تحدد ككيانات مستقلة بحيث تظهر في أي معبد مصري مكتمل .. لذلك نجد المعابد المصرية مكعبة الشكل تماماً كأنها نموذج للدنيا يوم خلقت**" [٥].

كذلك يمثل التمثال رمزاً من رموز الخلود، مما جعلهم يسرفون في نحت تلك التماثيل في مقابرهم معابدهم لتقمصها أرواحهم الخالدة عندما تهبط من عالمها السماوي، ونقشوا كل ما يتصل بالحياة الدنيا والآخرة في مناظر على جدران تلك المقابر آملاً في أن تستفيد بها أرواحهم في عالمها غير المنظور (شكل ٣).

" **ودفعت عقائد الديانة المصرية فنون أهلها دفعا حثيثاً متصلاً، وكانت أوضحها أثرا في هذا الدفع عقيدة البعث والخلود فقد اندفع المصريون تحت تأثيرها إلى الاهتمام البالغ بعمارة مقابرهم باعتبارها من**

[٥] سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، مرجع سابق، ص١٥.

بيوت الأبدية واستمروا يطورون معابد الشعائر الأخروية ومقاصيرها ويتفننون في تشكيل أجزائها وتزيين تفاصيلها باعتبارها وسيلة من وسائل تحقيق الخلود "[٦].

شكل (٣)

نحت بارز يمثل الأنشطة اليومية – حجر جيري ملون

(الدولة القديمة– الأسرة – سقارة)

ويتضح لنا أن الفن المصري القديم أكثر ارتباطا بالنظم الدينية، وعلى الرغم من أن النظم الدينية والأخلاقية والسياسية عناصر غير جمالية في العمل الفني، إلا انه لها تأثيرها الفعال فيه، لأن منجزات الفن من دون شك تخضع لظروف المجتمع وعاداته وتقاليده، وهذا يفسر لنا ارتباط الفن بالعقيدة، والأخلاق والسياسة كقيم غير جمالية، إلا أن هذا الارتباط يحدث تغييراً أساسياً في العناصر الاستنطاقية للصورة الجمالية، وكذلك في حرية الإبداع الفني وبصفة عامة في أساليب التعبير وصوره المختلفة وبارتباط الفن بهذه القيم تعددت وظائفه واتضحت لنا الصورة الحقيقية للالتزام.

ونخلص مما سبق أن القيم الجمالية في العمل الفني تتدخل فيها عناصر غير جمالية – كما سبق أن أوضحت – تعبر عن التزام الفنان تجاهها كما يظهر لنا هناك تطابق بين القيمة الجمالية وغيرها من القيم بقدر إيمان الفنان والتزامه بها وصدورها عن طواعية، لا عن قسر وإلزام.

و يرى د. محمد أبو ريان أن " **لهذه النظم الدينية – كعامل غير جمالي– تأثيرها الفعال في حياة الجماعة، وفي النشاط الفني بوجه خاص، ... ولا شك أن دراسة النظم الاجتماعية للشعوب البدائية تطلعنا على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة، وكذلك نجد تأثير الدين في الفنون واضحاً في مختلف العصور، فقد كان الهام الفنان المصري القديم من مبادئ الدين المصري القديم، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرسم والموسيقى بالنظام الديني عند قدماء المصريين** "[٧].

ومما هو جدير بالذكر أن للعقيدة والالتزام بمبادئها أثره الواضح في الفنان المصري القديم ، وما ينتجه من أعمال فنية، فعلى سبيل المثال نجد في (شكل٤) هذا الأثر واضحا حيث نرى تمثال الملك يحمل مائدة القرابين بين يديه، ويقدمها للآلهة وهو تقليد ديني معروف في مصر القديمة، كذلك نلحظ هذه النظرة الصوفية والوقفة الخاشعة الثابتة، وكأنه يتهجد بالصلاة أمام الإله، كما نلاحظ أن الأقدام مضمومة فهو في حالة من الثبات على عكس ما اعتدنا رؤيته في التمثال المصري القديم حيث القدم اليسرى تتقدم إلى الأمام

---

[٦] نخبة من العلماء، تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الأول، العصر الفرعوني، النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص٢٨٣.

[٧] د.محمد أبو ريان، فلسفة الجمال، مطابع دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص٢٠٩-٢١٠.

فهو في حالة سعي دائم علاوة على أن نظرة التمثال غالباً ما تكون اعلى من تلك النظرة قليلا، وهنا نرى أن الموضوع الديني الذي اختاره الفنان قد أثرى التمثال على ملامحه جو من الهدوء والسكينة ورقة في الملامح.

كذلك نرى في (شكل ٥) أن الفنان قد تأثر بفكرة الخلود من حيث الكتلة التي تشبه إلى حد بعيد الشكل المكعب حيث نرى قدرتها على مقاومة العوامل الجوية والبيئية المختلفة، فالسطوح مشدودة عريضة دون اللجوء إلى التفاصيل الدقيقة أو الخروج بأجزاء الجسم عن الكتلة العامة للتمثال، مما يعطيها تلك القدرة على المقاومة.

شكل (٤) تمثال للملك (أخناتون) وهو يقدم القرابين- حجر جيري ملون (الأسرة ١٨- الدولة الحديثة- المتحف المصري)

شكل (٥) التمثال المكعب، ويعبر أحد الأنماط الأصيلة لتمثال الكتلة المقرنصة من الجرانيت(الأسرة ١٢)

الواقع الاجتماعي وأثره على الفنان المصري القديم: " إن الواقع – الذي ينتظم ما هو مدى مادي موضوعي، وما هو وجود أنساني – ليس ثابتاً جامداً بل هو في تغير مستمر، ويحدد (صورة) الواقع في كل مراحل تطوره خبرة الإنسان في سيطرته على الطبيعة وعلاقاته في المجتمع.

ومادام الفن يعكس علاقة نوعية بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي –بين الإنسان وواقعه بالمعنى الشامل السابق– فان " **نموذج الواقع في الفن متطور بتطور هذا الواقع نفسه، ومعنى هذا ان الفن انعكاس لواقع محدد** "[٨].

ولأن الفن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، وصورة من صور الثقافة لذا فإن التطور التاريخي للفنون محكوم عامة بالتطور التاريخي للمجتمعات ونحن هنا لا نقربهم بشكل آلي، لما للفن من استقلال نسبي وطبيعة نوعية خاصة، تتضمن تطوره وفق قوانينه الجمالية المميزة في ظل القوانين العامة للتطور الاجتماعي، وبهذا يظل الفن يعكس واقعه الاجتماعي الذي ينمو فيه، ويعبر عنه، وهذا التعبير يتضمن (النسبي) المتعلق بالمناسبات التاريخية بل والدلالات الاجتماعية المحلية، وهو ما يتضمن فن المناسبة – كما يطلق عليه– وهو منقضي بانقضاء المناسبة، أما الفن الخالد فيتضمن ماهو ثابت ومرتبط بالدلالات الإنسانية العامة.

وإذا كان الفن يبدأ عندما يحاول الإنسان استثارة فكرة، أو شعور معين عاناه من قبل في ظل واقعه الاجتماعي الذي يحيط به، فإن الفنان يحاول التعبير عن تلك الفكرة أو ذلك الشعور من خلال صور معينة تتشكل وفقاً لمستوى التطور الذهني لدى هذا الإنسان، وأيضاً المادة المستخدمة كوسيلة للتعبير سواء كانت لوحة أو تمثال.

---

[٨] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الادب، دار الثقافة للنشر، القاهرة،١٩٩٠، ص٨٩.

ولاشك في أن الأشكال والصور الفنية في مجتمع ما هي صياغة حقائق ذلك الوجود الاجتماعي في مرحلة ما من مراحل تطوره، وعلى هذا فإن أي نظام اجتماعي يعكس بوساطة العمل الفني رؤاه، ومواقفه وعلاقاته ولابد للعمل الفني أن يعبر عن موقفه تجاه هذا الوجود والذي يحدد هذا الموقف بل ويفسره هو الواقع الطبقي في هذا النظام لما له من قدرة على توجيهها.

٣- **الطبقية وأثرها في الفن المصري القديم:** لا يخفى على احد ما للطبقية – ولاسيماً المسيطرة منها- من قدرة على توجيه الفنون للتعبير عن غاياتها ورؤاها، ومواقفها كذلك نحو تبرير مصالحها وحمايتها وبذلك تصبح الطبقات – بما تحويه من معارف وثقافات ورؤى- هي احد الأسس الهامة لتطور الفن في مجتمع من المجتمعات، والذي يستند بالضرورة إلى ثقافتين وهما: ثقافة الطبقة المسيطرة، وثقافة الطبقة المسيطر عليها (المقهورة)، وهنا لا نستطيع أن نقرر ان كلتا الثقافتين تعكس ثقافتها عكسيا آليا، بل لابد لها من أن تشارك في صياغة ثقافة شعبها بأكمله، وهذا لا يتناقض إطلاقا مع أن كل صورة من صور الفن تتمتع بقدر من الاستقلال النسبي، وأيضا بقوانين تطور جمالية تنبع من طبيعة الفن الفرعية، وهذا ما يؤكد خصوصية الفن على أي ظاهرة اجتماعية أخرى أو نشاط إنساني آخر.

وفي هذا يقول عبد المنعم تليمه أيضا : **إن قانون تطور الفن لا يبتعد عن قوانين تطور الوجود الاجتماعي عامة لأن الوجود الاجتماعي هو الأصل المفسر لكل نشاط ولكل علاقة . كما انه لا يبتعد عن قوانين التطور الثقافي خاصة، لأن الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من ظواهر الثقافة كله – أي قانون تطور الفن- لا يتطابق وتلك القوانين تطابقا كاملا على الرغم من عمله وفق حقائقها العامة**"[٩].

وهنا أود أن أشير إلى أن الفن بذلك يعكس بشكل عام حركة الواقع المتغير أبدا، لابد من أن يكون نموذج هذا الواقع في الفن متغير أيضا وهو ما يطلق عليه التطور في الفن، فالتطور يقصد به التغيير، أما التقدم فيقصد به التغيير إلى الأفضل، لا يجب أن نغفل حقيقة هامة وهي أن تغير الواقع الاجتماعي وتقدمه يؤثر تأثيرا عميقا في تطور الفنون، وقد أمد الفنون بخبرات تكنيكية تساعده على التشكل، والتحقق وبخبرة واسعة وبخصائص المواد، وكذلك بتراكم معرفي كبير أتاح للفنون قدر من التنوع والتداخل.

٤- **علاقة الفنان بالمجتمع:** إن علاقة الفن بالمجتمع تجرنا بالضرورة لمناقشة علاقة الفنان بهذا المجتمع، من حيث كونه إنساناً قبل أن يصبح فناناً، فهو لا يعيش منعزلاً بل يعيش في بيئة اجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.

والفنان إما ملتزم بما يشيع في بيئته الاجتماعية من قيم، ومبادئ وأخلاق –وأيضاً- قيم جمالية وتشكيلية وهو وفق هذا عليه ان يقلد ما يشيع في بيئته، بان يكون نسخة جديدة من الفنانين السابقين عليه، أو المعاصرين له، ومتا يكون مخالفاً فيتخذ موقف الثائر علئ تلك التقاليد الاجتماعية، والفنية التي تسود مجتمعه، وهو هنا يثور على شيء قائم بالفعل، فهو متعلق بمجتمعه اشد التعلق، فلا يقف موقف اللامبالاة بل هي محاولة لتطوير مجتمعه من داخله، بل اقل ما أقوله أن ثورة الفنان هي موقف يتخذه حيال مجتمعه الذي نشا فيه، فهو في الحالتين – تابعا أو ثائراً- ملتزم تجاه هذا المجتمع.

ولا يمكن أن نغفل ما يكون في عقلية الفنان من نزعات ودوافع وغايات فردية ولكنه في هذا أيضا متأثر بمجتمعه، ولو على اقل تقدير بما يتيحه له هذا المجتمع من تطور في الأدوات ووسائل التعبير، وتكنيكات العمل الفني المختلفة.

---

[٩] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١١٧.

والفنان- على ما سبق- ينتج آثاره في ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعي من حيث أدواته، وخاماته، وعاداته وعلاقاته لذا فان تطور الفن موقوف على تطور الوجود الاجتماعي في المجتمع والفنان لا يستطيع أن يوقف الشروط والحدود التي في عصره، وطبقته ومكانه.

ويقول هاوسر: " **إن التاريخ الاجتماعي للفن يؤكد – وهذا هو التأكيد الوحيد الذي نستطيع ان نقدم الدليل عليه- أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي – يحددها السمع والبصر، وإنما هي أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع** "[١٠].

وعلى هذا تكون الخبرة الفردية لدى الفنان الفرد أو حتى مجموع الفنانين لا تتكون بشكل مستقل عن التغيرات الاجتماعية التي تطرأ على مجتمع ما فهذه الخبرة تختلف من مكان لآخر، أو من حضارة إلى أخرى، فهي تختلف مكانا وزماناً.

ونتبين مما سبق أن القيم الجمالية في الفن، و الخبرات غير ثابتة نظراً لتغير معايير القيم الاجتماعي الأخرى كالعقائد والديانات بل والتغيرات الطبقية والأحداث السياسية فمعايير الفن في الحضارة المصرية القديمة تأثرت أكثر بفكرة العقيدة، والسحر في حين نجد أن الفن الروماني مثلاً تأثر أكثر بالسياسة والحروب و أن الفن في عصر النهضة تأثر بتحرر العقل.

ويتضح هذا من السمات العامة لتلك الفنون، أو ما نسميه أسلوب Style والأسلوب هو التعبير العام عن فن عصر ما ومرحلة اجتماعية معينة نستطيع معرفته من السمات العامة لفنون تلك المدة ، التي تتكشف من معالجات الأشكال وما تتضمنه من قيم جمالية وتشكيلية في الكتل، والسطوح، والخامات المستخدمة وغيرها وهذه السمات غالباً ما تسود مدة ما تكون فيها مرتبطة اشد الارتباط بمجموع الأشكال والمفاهيم والاتجاهات التي تسود تلك الفترة.

ولأن الفنون ليست أشكالا فقط، بل أشكالا تحمل مضامين مجتمع وقيم، وأعراف، جماعة لابد من متأثر بها ومؤثر فيها، لذا فإنه من الخطأ دراسة الفنون على أنها مجرد أشكالا، ومشكلات جمالية قائمة بذاتها، وعلى الرغم من أهمية متابعة هذه الأشكال (الأنماط) وتلك المشكلات الجمالية، إلا أن الأعمال الفنية لا تظهر إلى الوجود لحل تلك المشكلات الجمالية فقط، بل تظهر للإجابة عن تساؤلات ترتبط بالمجتمع أولاً، ثم تظهر المشكلات الجمالية بعد ذلك من خلال الممارسة الفنية.

٥- **الشكل والتجربة الاجتماعية:** وهنا لا أريد أن أرفع من قيمة الموضوع الاجتماعي أو التجربة الاجتماعية للفنان على حساب القيمة الاجتماعية، أو الشكل بل إن الفن في حقيقته تشكيلا أي أن نعطي الأشياء والموضوعات أشكالاً من خلال قوانين هذا الشكل فهو تجسيد لقدرة الفنان وسيطرته على المادة، واستخدامه للأدوات فالشكل بذلك يصبح وسيلة الفنان للحفاظ على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال اللاحقة وكذلك هي نظام ضروري للفن.

والشكل يرتبط أوثق الارتباط بالوظيفة التي يؤديها سواء أكان هذا الشكل سكينا يقطع، أو تمثالا يوضع في معبد أو نقش جداري يسجل حدثا، وبعبارة أوضح أن الشكل يعبر بالضرورة عن غرض اجتماعي بل ان درجة حيوية وجمال الأشكال – في اغلبها- ترتبط بقدرتها على أداء هذا الغرض وتلك الوظيفة، فالوظيفة أو الغرض هما المسؤلان بالدرجة الأولى عن الشكل ولقد مر التمثال المصري القديم بتطورات كبيرة فاقبل أن يصل إلى هذا الشكل النمطي الذي عرفناه من خلال تلك الحضارة قد صنف في المراحل

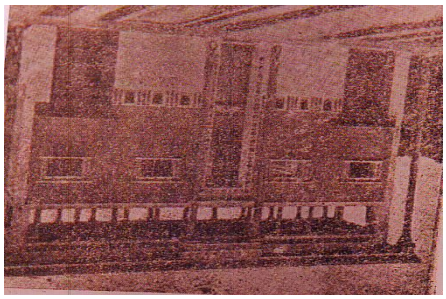
---

[١٠] ارنست فيشر، ضرورة الفن، مرجع سابق، ص١٥٦.

الأولى السابقة من اجل أداء الغرض المطلوب مباشرة سواء ارتبط هذا بالسحر، أو العقيدة ثم أمكنه آخر الأمر الاحتفاظ بشكل ذي مميزات ظاهرة وأصبح بعد ذلك لإنتاج أشكال أفضل، ونستطيع القول أن الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

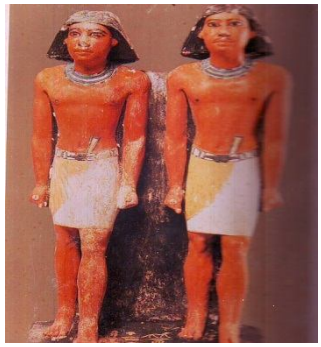
والفنان المصري القديم أضفى على أشكاله قدر كبير من الانسجام والتوازن والاستقرار بمراعاته التمثال Similarity في أعماله الفنية، سواء أكان معماريا كالمساكن أو المعابد (شكل ٦، ٧)، أو فنياً مثل التماثيل (شكل٨) وهذه الأشكال ظلت ثابتة لفترات طويلة دون تغيرات جوهرية في الشكل، أو الأسلوب، أو النظرة العامة إلا في القليل النادر.

ويقول (جون ويلسون) : "**اعتقد المصريون أن ذلك التوازن الروحي الذي أعطته لهم الآلهة في بداية تاريخهم يجب أن يظل بلا تغيير إلى الأبد، ومثل هذا الاعتقاد يمكن أن يرفع الخوف عن كاهل الناس ولكنه يرفع عن كاهلهم أيضاً ضرورة استمرارهم في البحث عن آلهة آخرين أو ما يدبره هؤلاء الآلهة للناس، فكانت مصر واثقة من قوتها ووصلت بها هذه الثقة إلى الحد الذي جعلها لا تحس بالحاجة إلى تجديد تلك القوة** "[١١].



شكل (٦) (نموذج للمسكن المصري القديم)

شكل(٧) معبد فيلة



شكل (٨)

تمثالان لـ (نم-عات-ست) من الحجر الجيري الملون

(الدولة القديمة- الأسرة ٥)

[١١] جون ويلسون، الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: احمد فخري، النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٥١، ص٢٤٥.

وهذا يفسر لنا الثبات النسبي في الفن المصري القديم – في الكثير من جوانبه– عبر تاريخه الطويل، ويؤكد هذا قول (ارنست فيشر): " **إن الأشكال التي تنشا من عمليات العمل الجماعية والأشكال التي تتجسد فيها التجربة الاجتماعية تميل إلى الثبات، ولا تقبل التغيير بسهولة** "[١٢].

٦- **نظام الحكم:** كان لنظام الحكم الذي اتبع في الدولة المصرية القديمة أثره البالغ في التزام الفنان في إنتاجه الفني متأثراً في ذلك بفكر الملك الإله، أو ابن الإله التي ظلت مسيطرة طوال قرون طويلة على الحياة المصرية القديمة، في كل جوانبها وأوجهها وفتراتها، حتى في فترات الانحطاط، أو الضعف فقد كان الدين والدولة والفن –بصفته يخدم كلتا الدعامتين – الدعائم الأساسية التي قام عليها هيكل الحضارة المصرية القديمة، بل إن ازدهار احدهما يؤكد استقرار الآخرين والدولة والدين كلاهما مرتبط بالفن ارتباطاً قوياً بحيث يتعذر القطع في الصبغة التي تسيطر على الفن المصري القديم ملكية كانت أم دينية وهاتان الطبقتان تداخلتا في معظم الفن المصري القديم، فالملك الإله متسلط على الحياة الدينية والدنيوية معاً، فهو يملك الأرض وما عليها من معابد، وما تحتها من مقابر وكان للموارد الضخمة التي وفرتها الدولة للفنانين اثر كبير في توسيع نطاق البناء بل وتوجيه جهود الفنانين نحو مشاغلها الخاصة.

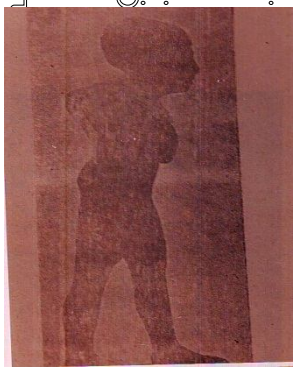
ولذلك يتضح لنا كيف أن عهود الازدهار في الفن المصري القديم تقابل عهود ازدهار الملكية الفرعونية، لذا فان الفن عكس لنا تطور الملكية الفرعونية نفسها بل انه يرجع الفضل للدولة القديمة في تركيز تقاليد الفن، ونماذجه الأولى، التي قامت على أساس تقدير الآلهة المختلفة في صورة الملك وإظهاره في وضع خاص يستمتع خلاله بالشباب الدائم، فلا ينال منه الزمن (شكل ١)، ولقد اثر هذا في نوع الخامة التي تحقق له هذا المفهوم، وليس هذا فقط في طريقه معالجته لأشكاله، فاستخدم أحجاراً صلبة، وفي تكوينات قوية لا تعطي الفرصة بسهولة للنيل منها، كذلك حافظ على وضعات تقليدية للتمثال سوف أوردها فيما بعد.

ولقد نتج عن التقسيم الطبقي في المجتمع المصري القديم أسلوبان في تنفيذ الأعمال الفنية هما: الواقعية المثالية، التي تمثل طبقة الحكام الارستقراطية وعلى رأسهم الملك وهو ما يعرف بالفن الرسمي، فلا مكان لجموح الخيال أو تصوير الملوك، والآلهة بصورة لا تليق بهيبتهم ولذلك فقد انطلق من الواقع ليصوره في أكمل وضع وأبهى صورة(شكل ٣٤، ٧١)، وكان لحرص الملوك على أجسادهم وإيمانه بفكر البعث والخلود أثره البالغ في الفنون فتشكيل صورة الملك على هيئة تمثال هو بمثابة بعث للحياة من جديد.

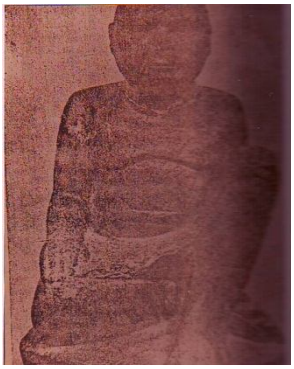
أما الأسلوب الآخر فهو الذي يتصل مباشرة بالطبقات الدنيا من الشعب ويعرف بالفن غير الرسمي، وهنا يظهر قدر اكبر من الحرية للفنان في التعبير عن الواقع كما هو بكل عيوبه، ومميزاته فلا أحجام عن إظهار عيوب خلقية، كترهل البطن، أو انحناء بالظهر أو غيرها (شكل٩، ١٠)، بل أننا نستطيع من الأسلوبين التعرف على شخص صاحب التمثال ومكانته في الحياة الاجتماعية.

---

[١٢] ارنست فيشر، مرجع سابق، ص٢٠٢.



شكل (٩)
تمثال لأحد أفراد الشعب ويظهر فيه احديداب الظهر وهو من الخشب الملون (الدولة القديمة- المتحف المصري)



شكل (١٠)
تمثال حاروا (وتظهر فيه عيوبه البدنية كما هي فالجسم مكتنز ومترهل .

طبيعة الالتزام عند الفنان المصري القديم:من العرض السابق للعوامل التي دفعت بالفنان المصري القديم إلى الالتزام بالقيم الدينية، والاجتماعية بل والمجتمع بكل عناصره نرى أن فكرة الالتزام في أصلها تكاد تكون من أقدم عصور التاريخ متمثلة في الوظيفة الدينية، والاجتماعية للفن، وذلك من خلال استعراض تاريخ الفنون ليتبين لنا هذا الارتباط الوثيق الصلة بين الفنان، والمجتمع والدين من جهة، وبين القيم الاجتماعية والقيم الجمالية من جهة أخرى وهو ما يؤكد لنا عمق العلاقة بين الفنان وتعبيره الفني عن الموضوعات والمفاهيم الدينية والاجتماعية، وهنا أشير إلى أن الالتزام يعكس طبيعة إيمان الفنان بالشيء الذي يعبر عنه إذا لم يظهر تناقض بين الشكل والمضمون، بل حدث تواؤم بين الفن كشكل وقضايا المجتمع كمضمون.

لذا فأن التزام الفنان المصري ومشاركته الوحدانية لمجتمعه والمتمثلة في المسائل الدينية والأخلاقية، والاجتماعية والسياسية جاءت لتعبر عن مدى ارتباط هذا الفنان بمجتمعه، وما يشعر به تجاه الجماعة من آمال وآلام وما يبغونه من غايات وأهداف وليس ما يستغرقه الفنان من تأمل فردي للجمال ناسياً أو متناسياً شعور الجماعة، لذا كان يتعين علي أن أوضح مفهوم التزام الفنان المصري القديم من خلال أبعاد مختلفة، كالبعد العقائدي والاجتماعي والسياسي، وهو ما جعله يتحرك في سياج من المبادئ والقيم والمضامين التي لا تخرج عن مونها عرفاً اجتماعيا سائدا يعتنقه الفنان ثم يعبر عن تلك الطبيعة الثقافية والسياسية لمجتمعه وبيئته.

الفصل الثاني/مفهوم التحرر في الفن المصري القديم (عصر اخناتون)

التحرر في الفن المصري القديم:إن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصري القديم- بل في المجتمعات بشكل عام- صاحبتها تطور آخر في الفنون والآداب من حيث اختلاف النظرة في قيم وأعراف وعقائد وديانات تلك المراحل.

ونرى الدكتور عبد المنعم تليمة يؤكد هذا فيقول :" **والذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة** " [١٣].

[١٣] د.عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للنش والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ص١٢٣.

لذا فإن المبدأ العام في نشأة وتطور الأشكال والأساليب الفنية يعتمد بالدرجة الأولى على وضع تاريخي، واجتماعي محدد في مرحلة محددة، وهو محكوم أيضا في طبيعته ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة ذلك الواقع التاريخي الاجتماعي الذي افرز هذه الأشكال والأساليب، التي تعد استجابة للحاجة الجمالية في هذا الواقع و أن تلك الأساليب والأشكال الفنية لا تنشا بإرادة فرد ولا باتفاق مجموعة بل هي من هذا البناء الثقافي لتلك المرحلة من مراحل تطور هذا المجتمع.

والذي يفسر هذا النشاط الفني في الغالب هو مجموعة العوامل الفكرية والعقائدية التي تصاحبه حيث تتشكل النظرة والتوجيهات العامة في المجتمع، وبهذا يصبح التفسير العلمي للظواهر الفنية مردوداً إلى الظواهر الاجتماعية فتطور النشاط الفني محكوم بتطور النشاط الاجتماعي وسوف نلمس هذا بوضوح خلال التعرض بالدراسة والتحليل لفترة (أخناتون) حيث يتمثل هذا الوضع جلياً في تلك الفترة، وذلك من حيث التطور الظاهر في الأشكال والأنماط الفنية وما صاحبها من تطور في الفكر والعقيدة السائدين.

كما سيناقش الباحث حرية الفنان في عصر اخناتون، وقدرته على التعبير عن تلك الفترة في أعمال حملت سمات وملامح تلك الفترة.

لذلك فإن الأسلوب الفني في عصر اخناتون نشأ تلبية لحاجة عملية، واجتماعية عامة، ولاختلاف العقيدة في ذلك العصر، ولابد أن نذكر هنا أن هذا الأسلوب الجديد الذي نشا في عصر اخناتون لم يكن ليتحقق لولا أن الحواس الروحية والخارجية كانت مهيأة لتلقي هذا الفن، وهذا التوجه العقائدي الجديد، وسوف نرى كيف أن هذه الثورة الاخناتونية كان لها إرهاصات كثيرة سبقت تلك المرحلة.

وهنا أود أن أشير إلى شيء هام وهو أنه بالرغم من أن تطور النشاط الفني محكوم بتطور النشاط الاجتماعي في معظم جوانبه، إلا أن خصوصية الفن تدفعه إلى نوع من الاستقلال النسبي وفق قوانينه الجمالية التي تسير جنبا إلى جنب مع تطور القوانين الأخرى في المجتمع.

ومن هنا لم يكن منشأ الفنون وتطورها يتطابق آليا مع التطور الاجتماعي وبدراسة الأعمال الفنية في فترة (اخناتون) نستطيع أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية، وبين نوع الفن السائد بصورة واضحة، حيث نرى أن الفن في تلك الفترة يعكس جوهر الواقع دون الوقوف عند الظواهر الخارجية، فتحديد هذا الجوهر يفصح لنا عن الموقف الفكري، والدلالات الاجتماعية السائدة.

ومن هنا نرى هذا الانعكاس لجوهر الواقع في الفن، – وهو ما يعرف في عصرنا الحديث بالمدرسة الواقعية في الفن– فجاءت الأعمال الفنية في عصر اخناتون متحررة إلى حد كبير من الأساليب الفنية السابقة عليها على الرغم من التصاقها بالواقع.

وإذا كان الفنان في عصر اخناتون خلع على حياته معناها، ومستقبلها فإنها في الواقع قد انبعثت من حاضره، وماضيه لاسيما في طريقته في الجمع بين هذا الحاضر وذلك الماضي في وحدة حية استطاع بوساطتها ان يعبر عن واقعه الذي عاشه وعاناه.

بدايات التحرر في عصر اخناتون:

لقد سبق في زمن اخناتون زمن ظهرت فيها بعض سمات التحرر لاسيما أن اخناتون قد اشترك في الحكم مع (أمنحتب الثالث) مدة من الزمن ويقول : " نيقولا لا جريمال: "**إذا اتفقنا على وجود هذه المشاركة فلا يمكن تأكيد مدتها إذ يرى البعض أنها بدأت في العام (٢٨– ٢٩) من حكم أمنحتب الثالث، في حين يفضل البعض الآخر العام (٣٧–٣٩) وفي الحالتين تبرهن مدة المشاركة في الحكم على أن الأفكار التي**

مهدت لثورة العمارنة كانت من الانتشار بما يكفي ليظهر تأثيرها في الأفكار الرسمية التي رأت النور في السنوات الأخيرة من حكم أمنحوتب الثالث" [١٤].

كذلك نرى أن الأعمال التي أنتجت في عصر اخناتون تتسم بمزيد من التلقائية والحرية عن سابقتها في الدولة الوسطى، حيث أدخلت لغة التشكيل الواقعية على الفنون الرسمية بدلا من النزعة المحافظة فالمثالية الرسمية قد أخذت في التراجع قبل عصر اخناتون بل والتحديد في عهد الملكة حتشبسوت ثم أمنحتب الثالث، ويقول سيريل ألدريد في هذا: " **وتحت سماء الفن المصري كانت هناك قوى جديدة تتجمع ببطء، لكي يظهر أثرها واضحا في أواخر عهد الملك أمنحتب الثالث، توافق ظهورها في اليوبيل الأول للملك حيث دخل الفن نوع معين من الواقعية في هذه الفترة**" [١٥].

ويقول أيضاً: " **عندما استهل الملك أحمس حكمه كأول ملك من ملوك الأسرة الثامنة عشرة كان الهكسوس قد حطموا والى الأبد اسطور الملك الإله، تجسيد خالق الكون على الأرض الذي يحكم الدنيا من مشرقها إلى مغربها، وتزعزع إيمان المصريين السابق بتفوقهم وأقنعهم اتصالهم بالمدنيات الأخرى الكبرى بغرب آسيا ودنيا الزيجيين بأن فرعونهم له إخوة آخرون يشتركون معه في حكم هذه الدنيا ؟ هم أنفسهم ملوك لدول أخرى، فضلا عن عنق الملك أحمس، في حروبه اوجد مفهوما جديداً، أصبح الفرعون بموجبه واحدا من الابطال العظام هو تجسيد لمصر نفسها والقائد الأعلى لإله الحرب وقائد مسيرة النظام الاجتماعي**"[١٦].

كل هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن نوعا من الواقعية أكثر حساسية بدا يتسرب إلى روح الفن فلا تردد في إبراز ملامح الجسم باستخدام تقنيات جديدة، واستحداث معالجات لم تكن سائدة مثل ليونة خطوط الملابس (شكل ١١) كذلك طرائق تصنيف الشعر والأزياء إلتي تكشف عن الجسم، كذلك نرى العيون اللوزية التي اشتهرت بها فترة اخناتون وثنايا الرقبة والأذان المثقوبة.

" و**منذ العام الثاني من حكمه دفع اخناتون هذا الاتجاه إلى مزيد من المغالاة فيما يخصه وعائلته، وأسرف في الواقعية إلى حد أنها قاربت الكاريكاتير، واتخذ بروز ملامح ، الوجه وهبوط البشرة مظهرا مرضيا شديد الوضوح في التماثيل الاوزيرية التي نحتها المثال (بك لسيده)** " [١٧] .

---

[١٤] نيقولا لا جريمال، تاريخ الحضارة المصرية، ترجمة: ماهر جوريجاني ، مراجعة د.زكية طبوزادة، دار القلم للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، ص٢٨٧.

[١٥] سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، مرجع سابق، ص٢١٢.

[١٦] سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، مرجع سابق، ص١٨٢.

[١٧] نيقولا جريمال، مرجع سابق، ص٢٩٥.

شكل (١١)

تمثال سيدة من الخشب، وتظهر فيه دقة الفنان في معالجة الجسم بأسلوب رقيق من خلال تتبع تفاصيل الجسم

منهجية التفكير، وعاملا مساعداً من عوامل إحياء عقيدة التوحيد، وضماناً لاستمرارها لذلك كان من أهم نتائج تلك الثورة خروج الفنانين على تلك التقاليد المصرية الموروثة منذ أزمان بعيدة تقرب ٢٠٠٠ سنة.

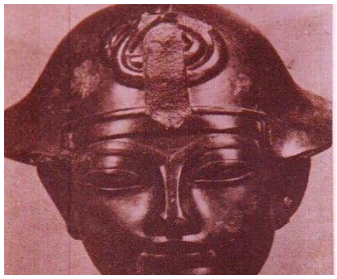
وعلى الرغم من هذا لا نستطيع أن نقرر أن هذه الثورة واعتناق مذهب آتون، هو العامل الوحيد الذي أدى إلى هذا الانقلاب، ذلك إننا لو نظرنا إلى الفترة السابقة لعصر اخناتون –واعني بها فترة حكم الملكة حشبسوت وأمنحتب الثالث – وكما سبق أن أشرت نجد أن هناك بدايات مبشرة للثورة وروحاً تتسرب إلى روح الفنان المصري حيث أخذت الأعمال الفنية تميل إلى رشاقة الأداء، وجاذبية المظهر (شكل ١٢)، حيث نرى في هذا الشكل رقة الخطوط وليونتها التي تدب في تقاسيمه، كذالك ما أضفاه المثال من روح إنسانية على ملامحه، ولتلك لعيون اللوزية التي أصبحت فيما بعد سمة مميزة لفن النحت في عصر اخناتون، حيث ترتفع من ناحية الصدغين وتميل إلى زاويتها الداخلة، والقسم الذي ترتسم عليه بسمة غامضة شاردة كذلك نلاحظ سمك الخطوط المحددة للعيون، والشفاه البارزة.

وهنا نلحظ اختلاف السمات عما كانت عليه في الدولة الوسطى وما تتسم به من القوة الهائلة، والخشونة وإضفاء صفة الصرامة في أعمال تلك الفترة، وهي سمات استمدت من الواقع الذي عاشه الفنان حيث الفتوحات العسكرية واتساع رقعة الإمبراطورية المصرية في ذلك الوقت.

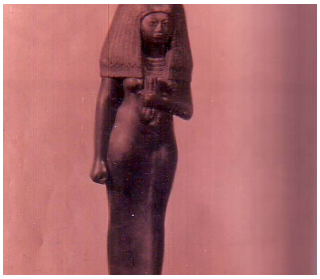
أما في شكل (١٣) فنرى هذا الاتجاه إلى الواقعية في التعبير من خلال الدراسة المتأتية لتفاصيل الجسم، وتتبعها من خلال الملابس الطويلة التي تشف عنه، ويعد هذا التماثل من النماذج الكلاسيكية التي تلتها مجموعة أخرى من الأعمال اهتما بإبراز الحالة النفسية على تقاسيم الوجه، ونذكر منها (شكل ١٤، ١٥)، وهي للملكة (تي) والدة اخناتون، حيث يفيض الوجه بصدق التعبير والأداء، واهم ما يميزه مسحة الحزن الإنسانية التي ارتسمت على ملامحها من تغطية الحواجب وميل الفم لأسفل من زاويتيه، كذلك هذا الخط الغائر الذي يحدد الفم من أعلى، كل هذا يؤكد الحالة النفسية لصاحبه العمل بل والفنان في الوقت نفسه، حيث نجد الواقعية الشديدة في تعبيرات الوجه المتجهمة والذي يجسد الوقار الملكي تجسيداً واقعياً.

إلا إننا نلاحظ – وهي الملاحظة الأهم – أننا أمام إنسانة تعيش روحها، وتنفعل بانفعالاتها كما عبر عنها الفنان، وهذا يؤكد صدق الواقعية التي بدأت تتسرب إلى الفن قبل عصر اخناتون بقترة.

وهناك تمثال للحكيم امنحوتب بن حابو، نرى فيه تلك الجفون الثقيلة، والوجه المجعد وإبراز تفاصيل عظام الخد (شكل ١٦) بل نستطيع القول تلك المسحة الواقعية على الوجه بشكل عام مما يجعلنا نـــرد هـــذا التأثير إلى رؤوس الملكة تي، حيث أسلوب المعالجة متشابه إلى حد كبير .



شكل (١٢)
رأس امنحتب الثالث– من البازلت الاسود
(الاسرة ١٨– متحف بروكلين)



شكل (١٣)
تمثال من الخشب لكبيرة الكاهنات (تويو)
وهي ترتدي الشعر المستعار
(من عهد امنحتب الثالث)

شكل (١٤)
رأس الملكة (تي) من عهد الملك
(امنحتب الثالث) وقد مثلت ملامحاً تمثيلاً
واقعياً من الحجر الأخضر (الدولة
الحديثة)

شكل (١٥)
رأسة الملكة (تي) من خشب الابنوس
والمطعم باللازورد (الدولة الحديثة– متحف

شكل (١٦)
المهندس امنحتب بن حابو من الكرانيت الأشهب
لعهد امنحتب الثاني– الأسرة ١٨– المتحف المصري)

ومن هنا نستطيع أن نتبين تلك الاتجاهات الواقعية التي بدأت تظهر خلال السنوات الأولى من الدولة الحديثة، لتصبح تمهيداً ووقوداً لثورة اخناتون، فيما بعد والتي أوجدت أفكاراً أدت إلى التعـــديل فـــي النظرة العقائدية، التي ظلت منذ العصور الفرعونية الأولى تشكل مؤسساتها وتوجه فلسفتها.

وأهم تلك الأفكار هي فكرة الوحدانية، وهي تتعلق بالعقيدة بشكل مباشر، حيث أعطت تلـــك الفكـــرة فرصة كبيره للفنان لكي يتفرغ نوعاً ما إلى طرق موضوعات جديدة، ومثيرة فمثل الملك في حياته اليوميـــة العادية وعلى سبيل المثال نجد الفنان وقد استبعد في تشكيل (الوجه) الأسلوب الرسمي المتحفظ، وحل محلـــه أسلوب واقعي اهتم بإبراز الحالة النفسية لصاحبه، وما يبدو عليه من علامات الوجوم النابعة عن إجهاد الفكر، بل نرى الفنان وقد بالغ في ذلك بدرجة كبيرة فيما يخص الملك وأسرته، ولعل تلك المبالغة وهذا التجاوز كان بتشجيع من اخناتون نفسه، إلا أنه من الملاحظ أن هذه المبالغات قد خفت حدتها في أواخر حكمه.

عصر اخناتون وحرية التعبير:إن غاية الفن أن يوصل للآخرين ما وصل إليه الفنان فهو حين يبدع يكشف عن موقفه تجاه مجتمعه لنفسه أولا ثم للآخرين من حوله سواء من اجل تغيير هذا الموقف أو التشبث به.

ويقول (سارتر): " **إن الفنان شاهد على عصره إلى حد انه يعكس جميع مشكلاته**"[١٨].

ولعله من الملاحظ أن فترات الثورات في الفن امتازت بالتطابق شبه التام بين أفكار الطبقة الثورية أو السائدة، كما يحدث في فترة اخناتون، وبين متطلبات المجتمع العام الجديدة، مما يحدث نوعاً من التوازن يبدو فيه أن المجتمع بكل طبقاته على أعتاب وحدة جديدة منسجمة أيدلوجيا[١٩]فتبدو مصلحة بعينها هي مصلحة المجتمع بأسره.

ويأتي التعبير عن آمال وآلام تلك الطبقة بالفن الذي يعبر عن التوجه الفكري العام، والإحساس بالمسؤولية تجاه تلك الطبقة، وبهذا يكون الفن الذي أنتج في مرحلة ما من مراحل المجتمع هو لحظة من لحظات إنسانيته بما يحمله من أفكار وعقائد وقيم جمالية، بل "**إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد، ومن مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله**" [٢٠]

والحقيقة أن القيمة الباقية – للأعمال الفنية– الخالدة تتبع من تناولها لأحداث تنتمي إلى عصرها فبقدر مشاركة الفنان في أحداث عصره، وإيمانه بالأفكار المطروحة فيه تكون حريته ويكون عمق تفهمه للجوانب الإنسانية، ومن ثم يكون تأثيره باقيا، وعميقا بقدر تأثره بهذا العصر فليس في وسف الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره من معطيات في ظل ظروفه الاجتماعية، فتجربة الفنان لا تختلف عن تجارب الآخرين ن حوله سوى في أنها التربة الأعمق والأوعى، والأشد تركيزاً، فهي تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة، وتلقي عليها الضوء فعندما يعبر الفنان عن الأحاسيس والعلاقات فهو بذلك يوجهها من ذاته الشخصية إلى المجتمع، وينطبق هذا على أشد الفنانين ذاتية، فالفنان هو من يعبر بصدق عن روح عصره الذي ينتمي إليه ويحمل همومه، وآماله والصدق في الفن يتحقق إذا ما توصل الفنان إلى تجسيد الجوهر الذي أراد التعبير عنه، وكذلك البعد عن الشكلية والتكلف الزائفين والذين يفضيان إلى فراغ.

وبذلك يصبح للعمل الفني محتوى، ومضمون، والفنان بذلك يشارك عصره من ناحية الانفعال العاطفي المواكب للإحساس بالجمال الحقيقي (الجوهري) كذلك ما يضفيه عليه من أيدلوجيته.

وهنا لا اقلل من قيمة الفرد الفنان الحر وأثره في العمل الفني بل هو الذي ينشئ العمل معتمداً في ذلك على قدراته الخاصة، وإمكاناته الذاتية إلا أن الفرد ليس مستقلاً عن الجماعة بل هو مشبع بروح عصره ومجتمعه وتلك الروح هي مصدر كبير لإلهامه الفني الذي يهدف في النهاية إلى إشباع الحاجة الجمالية للوسط الاجتماعي الذي يحيا فيه، ويتفاعل معه.

" **ولقد لاحظ هيجل أن الآخرين يجدون الإنسان حرا فقط حينما تكون له القدرة على فعل كل رغباته المحرمة، فقد لاحظ أن تعبير الإرادة الحرة مرادفاً لمعنى الفوضوية .. ومثل هذا الفهم الخاطئ يقود إلى**

---

[١٨] ماكس اديريث، ادب الالتزام، مرجع سابق، ص١٤٤.

[١٩] الأيدلوجية: هي مجموع الأفكار والتقاليد والنظم السياسية والاجتماعية التي تسود عصر ما.

[٢٠] ارنست فيشر، ضرورة الفن، مرجع سابق، ص١٤.

تحطيم وتبديد المعنى الحقيقي للحرية لأنها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة، حرية تملك فقط الشكل الخارجي والسطح دون الجوهر.. تصبح حرية تتعارض مع العدالة والقيم الأخلاقية" [٢١].

ومن هنا فإن حرية الفنان لا تتأتى مع أول دافع، أو أول خاطر، بل يجب على الفنان أن تكون حريته حرية متفاعلة مع المجتمع فتجيء تلقائيته من حصيلة هذا التفاعل وصدقه مع ذاته.

والحقيقة أن الفنان يلتقي في تجاربه الحياتية بأحداث يتأثر بها، وموضوعات يتعلق بها، بل وموجودات طبيعية يقع تحت تأثيرها، إذن فحرية الفنان ليست خلقاً من العدم، بل هي إبداع يشترك فيه معه المجتمع بكل مزاياه وعيوبه، وبذلك لا تكون حرية الفنان هي مجرد القدرة على الخلق والإبداع فقط، بل هي أيضا القدرة على التفاعل والتبديل والإضافة وهذا ما حدث من الفنانين في عصر اخناتون وذلك لارتباطهم بروح العصر، وما يحمله من محتوى ومضمون ليساعد في تشكيل أيدلوجية مجتمعه.

تحرر الفنان في عصر اخناتون:إن الفنان المصري القديم قد انتمى إلى مجتمع متماسك قوي، استطاع من خلاله أن يعبر عن تطورات ذلك المجتمع الذي لم يكن عقبة في سبيل تطوره وتقدمه، بل لم يكن الفنان يشعر بما يقلل من حريته عندما تتحدد له الموضوعات التي يجب الالتفات إليها، فلم تكن الموضوعات تفرض بشكل فردي لنزوة عابرة أو فكرة طارئة، بل كانت تلك الموضوعات هي ميول عامة، وتقاليد لها جذورها العميقة – في هذا المجتمع المتماسك– بين أبناء الشعب كما هي عند السادة.

وعالج الفنان المصري القديم موضوعاته المحددة معالجات أصلية استطاع من خلالها أن يعبر عن فردته – إذا ما قيس بالحضارات الأخرى – وفي الوقت نفسه عبر من آمال وتطلعات الطبقات المختلفة من أبناء الشعب بل والأحداث الجديدة التي تجري داخل المجتمع ولعل مقياس عظمة الفنان المصري القديم تعود إلى قدرته على إبراز السمات الأساسية لعصره، والكشف عن حقائقه الجديدة، وما يطرحه أيضاً وقدرته على التوفيق بين النزعة الفردية عنده، وبين متطلبات المجتمع وما يطرحه من عقائد وأفكار وأؤكد أن الأيدلوجية لا يمكن أن تدخل إلى العمل الفني من الخارج بل يجب أن تتبع من ذات الفنان بل تكون جزءألا يتجزأ من شخصيته.

وهنا يصبح للموضوع شقين: شق مباشر يتعلق بالموضوعات التي تطرحها الجماعة وما تحمله من أفكار ومعتقدات وشق غير مباشر والذي ينشا من التجربة الفردية للفنان والتي يعنيه أمرها، أي من صميم وعيه الاجتماعي.

كذلك نرى أنه من الصعب أن يوقع الفنان بخاتم التبعية لنظام ما، اجتماعيا كان أو سياسياً بل انه من الملاحظ بل من المؤكد أن تطور تاريخ الفن في فتراته المختلفة يؤكد– وهو التأكيد الصحيح– أن حرية الفنان في التعبير عن مجتمعه تمهد على الدوام، بل وتسبق في معظم الأحيان التطورات الاجتماعية ولو بقدر بسيط، وسوف نعطي مثالا في فترة اخناتون، والتغيرات التي حدثت ومهدت لقيام تلك الثورة سواء على المستوى العقائدي أو الفكري أو على المستوى الفني.

فليس من قبيل المصادفة أو لم يكن عبثا أن تنتقل الثورة الاخناتونية في الفكر والعقيدة –وهما عماد الحياة المصرية القديمة– من الواقع الاجتماعي إلى الواقع التعبيري في الفن لتنعكس على إنتاجية الفنان، فالفنان يستجيب لما يشمله من تطور، وما يطرأ عليه بوصفه الوجه التعبيري لهذا الواقع الذي يعيشه بل يعانيه، ولا يكتفي – أي الفنان– بالاستجابة بل يحاول أن يقدم الإجابات للأسئلة التي يطرحها المجتمع حول

[٢١] حسن سليمان، حرية الفنان، ص١٥٥.

الصياغات الجديدة للأفكار والعقائد فنرى الفنان في تلك المرحلة – اقصد عصر اخناتون –قد أكد أبعاد الفكر الجديد بميله نحو الصدق واتخاذه للواقعية أسلوباً لتنفيذ أعماله لكي يؤكد الفكر الجديد الذي نادى به اخناتون واعتنقه الفنانون.

" **فبمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار ما يعطيه وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع ما هو جهاز ارسال، وقاعدة لإطلاق الفن الحر الذي سرعان ما يصبح وقوداً فكرياً على ارض الثورة وفي موقعة التحرير، بهذا وحده يصبح الفنان تعبيراً ثورياً عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وربيب عصره** "[٢٢].

لذا نجد الفنان يلتزم بأحداث الواقع من حوله متأثراً بها مقدار ما هو مؤثر فيها، تلك هي القاعدة التي استند إليها الفنان في عصر اخناتون– بل والعصور السابقة له واللاحقة عليه– فكان الفن هو سجل الأمة الحقيقي في قوتها وضعفها في انتصاراتها وكبواتها، فالأهرام جاءت لتؤكد تلك الروح العملاقة التي تعيش داخل المصري في الدولة القديمة، كذلك جاءت تماثيل الدولة الوسطى بملامحها القوية لتفصح لنا عن تلك الروح القتالية التي تميز بها حكام تلك المرحلة، وكذلك نرى في أعمال الدولة الحديثة هذا القدر من الصدق والواقعية – في أعمال اخناتون خاصة– لتؤكد هذا المعنى الذي نادى به اخناتون بل وعاشه وأكثر من هذا فقد سمى نفسه (اخن ان ماعت) أي (العائش على الصدق) أو (العائش في الحقيقية).

تلك كانت أهم مميزات الفنان المصري في كل مرحلة من مراحل المجتمع المختلفة، يأخذ منه ويعبر عن طموحه، وآلامه لذا فالفنان بالفعل هو مرآة مجتمعه الذي تنعكس عليها كل دقيقة من دقائق هذا المجتمع بكل جموعه وتفاصيله فهو ملتزم به وبقضاياه.

الفن والثورة في عصر اخناتون:الفن هو أحد الوسائل التي يستطيع بها المجتمع أن يصل إلى مرحلة الثورة ، الثورة على كل ما هو بال وغير مواكب لتلك المتطلبات الجديدة، فلا نستطيع أن نتخيل تلك الثورة العقائدية والتوجهات في فترة حكم اخناتون، دون أن يكون للفن دوراً رئيس فيها، وهذا ما يدفعني إلى القول مع بيتر فايس: "**لكي نقيم ثورة في بلد ما لابد أن نقيم ثورة في الفن أيضا**" [٢٣].

ويؤكد هذا ارتباط الفن بالمجتمع ويؤكد أرتباط الفنان هذا المجتمع فالفت الذي لا حمل بداخله فكرة ويناقش قضايا عصره، وينفذ لهذا الواقع الذي يعشيه هو ابعد ما يكون عن الفن الصادق، ولا اقصد هنا الالتزام أن يكون صادراً عن سلطة بعينها – سواء كانت سلطة سياسية أو عقائدية أو جمالية– لا اعني توسيع مفهوم الالتزام بحيث لا يقتصر على تلك النظرة الأحادية سواء في السياسية أو الفن، بل يشمل ويحيط بالإنسان دونما انفصال عن الواقع الاجتماعي بعلاقاته وقضايا" .

ولاشك في أن زمن اخناتون – أو الاتونية إن جاز التعبير – قد تركت بصمات عميقة في مجالي الفن والأدب ومن قبلهما ولقد امتد تأثيرهما إلى ما بعد عصر اخناتون في الدولة الحديثة، ولاسيما حكم (توت عنخ امون) وسوف أوضح تلك التأثيرات، ويرجع الفضل في ذلك للأيدلوجية الجديدة في الانتشار المتزايد لروح الحرية في ذلك العصر.

---

[٢٢] جلال العشري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد لخامس والعشرون، ١٩٦٧، مقال بعنوان: الالتزام في المسح بيترفايس، ص٧٣.

[٢٣] جلال العشري، نفس المرجع السابق، ص٧٣.

عصر اخناتون والبحث عن قيم جديدة:إن مرحلة البحث عن القيم الجديدة، والسعي إلى تحقيقها بعد ثورة اخناتون تمثل المرحلة الثانية من عملية التحرر بعد التخلص من التقاليد القديمة في النظرة العقائدية، والمعالجات الفنية فالذات التي توصلت إلى الاستقلال النسبي والتحرر من القواعد والثوابت السابقة، لا يمكن أن تقف عند هذا الحد، لابد لها من أن تتخطى تلك المرحلة، لتصل إلى مرحلة أخرى تحاول فيها الاتجاه نحو الماضي لاكتشاف قيم جديدة تكون بمثابة دافع إلى المستقبل، كذلك تتجه نحو ابتكار قيم جديدة تعينها على الاستمرار في هذا الاتجاه.

ولقد كان للتوجيه الشعوري والفكري أثره الواضح في توجيه الأحداث في تلك الفترة حيث الاتجاه إلى الواقعية، والصدق في التعبير والآراء، كذلك الدوافع الفكرية والإنسانية التي ألقت بظلالها على فن النحت في تلك الفترة، لتبحث لنفسها عن شكل ينظم العلاقات الجديدة التي نشأت في المجتمع وتبرر العلاقات القائمة بين هذه العقيدة، وتلك المشكلات المستحدثة حيث طرحت أفكار اخناتون أبعاداً جديدة لم تكن معروفة من قبل المجتمع المصري القديم.

فنرى اخناتون وقد اتبع عقيدة وحدوية وهي عبادة (اتون) المتمثل في قرص المضيء، "**وكان من جراء إسباغ اخناتون تلك العقيدة الفكرية على المواضيع التي طرقها، أن قضى على كثير من دروب الخيال الغامض والرموز الخفية التي كان فهمها حكراً على فنه دون غيرها، والتي تمثلت في الديانة المصرية القديمة، فقضى على طبقة الكهنة الرجعية التي تؤمن بالخرافات وتعتنق الأوهام، تلك الطبقة التي استمرت في معارضته سراً أو علانية طوال مدة حكمه** " [٢٤].

ولقد كان الدافع الحقيقي وراء نقل العاصمة من الجنوب (حيث طيبة) إلى الشمال في مدينته الجديدة التي أطلق عليها اسم (أخت أتون) والتي تعني(أفق أتون) والمعروفة الآن باسم (تل العمارنة) بمدينة المنيا في صعيد مصر – هو أن يجد مأوى أميناً لنشر دعوته الجديدة في سلام وهدوء.

كذلك كان اخناتون يريد من هذا أن يكون بمعزل هو وحاشيته عن الوسط الخطر الذي كان يحيط به في (طيبة) وبذلك يضمن لنفسه مكاناً آمناً خصباً ليبذر فيه بذور عقيدته الجديدة حتى يتسنى له أن يجني ثمرتها، ويعاقب الجامحين من رجال (طيبة) والناصحين لهم من كهنتها في الوقت نفسه [٢٥].

وبعد أن نجح اخناتون في القضاء على عبادة أمون ومحو كل آثاره من على جدران المعابد القديمة، نجده وقد غير اسمه من امنحتب ويعني امون راض، إلى اخناتون ويعني أتون راض.

ولقد اختار اخناتون (الشمس) لكي تتوحد جميع الآلهة تحتها فاستخدم هذا الرمز في الفن على شكل قرص الشكل المنبعث منها أشعة تنتهي بأيدي آدمية، وكأنها تبسط قدرتها على العالم وشؤونه الأرضية (شكل ١٧).

وانه لمن الجلي أن اخناتون كان يرسي بذلك ديناً عالمياً جديداً حاول من خلاله أن يحل محل القومية المصرية القديمة التي سبقته، والتي كانت تملا فراغاً كبيراً في حياة المصريين السابقين عليه، وطبعت تلك العقيدة فنون أهلها بطابع ثوري جديد يتمشى وتلك الثورة العقائدية التي أطلقها اخناتون، حيث حلت علاقة الإنسان بالملك الإنسان، محل علاقة الإنسان بالملك الإله– أو ابن الإله– ويتضح هذا من النقوش الجدرانية، وإلا إن هذا الفن المصاحب والمعبر عن هذا الفكر الثوري الذي كان يمتلك اخناتون فيها زمام المبادرة قد

---

[٢٤] د. عبد الحميد الفقي، رسالة دكتوراه بعنوان "دوافع ظهور الواقعية في النحت، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ١٩٨٧، ص١١٨.

[٢٥] سليم حسن، مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الخامس، ١٩٩٢، ص٢٧١.

وجد استحساناً جديداً في الحياة الإنسانية في ذلك العصر، إلا أن اخناتون لم يكن ليتجاهل التجارب المصرية الشائعة بالوراثة في المجتمع المصري القديم، لذا نجد بعض الأشياء التي استمرت حتى بعد فترة اخناتون كالتقويم الشمسي مثلاً، هذا على المستوى العقائدي وعلى مستوى الفن فان هناك الكثير من التقاليد القديمة ظلت سائدة دون أن تتغير.

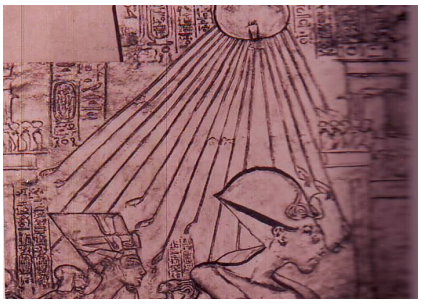
السمات العامة لفن نحت التماثيل في عصر اخناتون:

سجل الفن في عصر اخناتون قدر من الحرية لم تتمتع بها العصور السابقة عليه، حتى إننا نستطيع أن نكتشف هذا من الآثار التي خلقتها لنا تلك الحقبة.

كذلك فانه عند استعراض تلك الأعمال لاسيما ما يتصل منها بالنحت المستدير (فن التمثال) فإننا سوف نجد تحرراً واضحاً من التقاليد الرسمية السابقة فنرى الفنان يصور الرجل والمرأة على السواء بطبيعتهما أي كما يراهما في الحقيقة دون تغيير، فصورهما واقفين وجالسين ومضطجعين بل في كل وضع طبيعي يمكن أن نتصوره (شكل١٨).

لذا فان فن (تل العمارنة) قد ادخل على الفن المصري روح جديدة، فنرى في أعمال اخناتون التي وجدت في الكرنك انتفاخ البطن وطول الرقبة ونتوء عظام الجمجمة والفك، وهذا ما دفع سيريل الدريد إلى القول : " **وهذه التماثيل هي المحاولة الوحيدة الواعية في تاريخ مصر القديمة كله لإنتاج شكل جديد تماماً ونبذ التقاليد الماضية، حتى وان صاحب هذا التجديد لم يستطع أن يتحرر تماما من التقاليد القديمة، إذ نجد تعبيراً خارجياً مرئيا يشف عن قوة داخلية روحية ذات ومضة من ومضات التعصب الديني تجسده التحديات الثابتة والذي يبدو أن حالة الاستغراق في التقوى والروح الذي كان قد تأصل في تماثيل النذور المعاصرة، قد تأصل في هذه التماثيل العملاقة إلى ذروة الجذب الصوفي**" [٢٦].

شكل (١٧)
أخناتون وعائلته يتعبدون أمام قرص الشمس (الإله آتون)
(تل العمارنة– الدولة الحديثة– الأسرة ١٨)



شكل (١٨)
لوحة من الحجر الجيري (لأخناتون ونفرتيت) في أحد المشاهد اليومية (الأسرة ١٨– الدولة الحديثة)

إلا أن هذه الأعمال تأسر النفس من فرط صدقها وواقعيتها ونرى هذا في المشاهد التي تمثل العائلة الملكية خلال حياتها اليومية العادية (شكل ١٩) حيث الملك والملكة والأميرات في جلسة عائلية وهذا الموضوع لم يكن مألوفاً تمثيله في القرن الرسمي المصري القديم من قبل.

كذلك هذا التباين بين تلك الصوفية التي تتسم بها وجوه الملك اخناتون وأفراد أسرته (شكل ٢٠، ٢١) وتلك الأجسام الشهوانية التي تتمثل في أجسام الفتيات الفضة التي لم يهمل فيها النحات العناية بالتفاصيل،

[٢٦] سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، مرجع سابق، ص٢٢٥.

وإبراز المفاتن (شكل ٢٢، ٢٣)، و" نشاهد الأشخاص في أوضاع ومواقف تصبو إلى بساطة ما هو طبيعي وتترك انطباعاً بالخصوصية وما حدث هنا أشبه بالأساليب التي اتبعت مع انفتاح الأدب الرسمي على اللغة العامية الوطنية، انه نزعة إلى بساطة الشكل مع التخفيف من حدة خطوطه الأساسية، وتراجع دور هذه الخطوط في إبراز حدود الشكل وأصبحت السمترية في الفن أكثر خفاء، وظهر المنظور الزائف وانفتح المجال أمام التعبير عن العواطف فانطلقت دون قيد بعد ان تداعت الحدود الصارمة[٢٧].

لذلك جاء من تلك الفترة اشد تعبيراً واذخر حياة، لما سمحت بها السلطة الملكية والدينية ومقتضيات طقوسها، فنرى الأجسام يصيبها شيء من الاستطالة، وازدادت الأوضاع ليونة ومرونة كذلك العناية بالأطراف بقدر لم يك من قبل، وتبدلت القوة والشدة التي سيطرت على فنون الدولة الوسطى، بروح شفافة ومعالجة رقيقة للأشكال.

وتذكر كريستيان ديروش في هذا الصدد: " **ولم تكن محاولة التخلص من القواعد الفنية الطبية القديمة لتجري دون أن تقابلها بعض الصعوبات بسبب قلة الفنانين القادرين على خلق قواعد جديدة، ولجئ اخناتون إلى الفنانين الأصليين المتخصصين حتى ذلك العهد في الفنون الصغرى، والذين كانوا يتمتعون بقدر من حرية العمل والمرونة أوفر من ذي قبل، ولقد اتبع هؤلاء الفنانون أسلوبا واقعيا جديداً تتمثل أوضح أنماطه في تماثيل (امينوفيس الرابع) الضخمة التي وجدت في الكرنك**" [٢٨].

شكل (١٩)
أخناتون ونفرتيتي مع طفليهما – حجر
جيري (الأسرة ١٨)

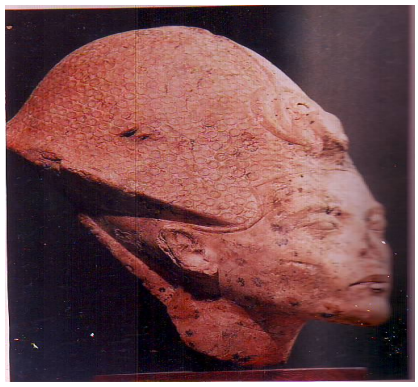
كذلك اتفق د. ثروت عكاشة على هذا الرأي عندما ذكر : " **غير أن اخناتون حين حاول فرض اتجاهاته الفنية المحدثة ولم يجسد مسايرة من كبار النحاتين الفنانين القادرين على الخلق، والابتكار والخروج عن القواعد (الطيبية) التقليدية لجأ إلى الفنانين المتخصصين في الفنون الدقيقة التي كانت تتيح لهم مرونة وتحرراً يفتقدهما فنون المعابد المقدسة**" [٢٩].

---

[٢٧] نيقولا جريمال، تاريخ مصر القديمة، مرجع سابق، ص٢٩٥.

[٢٨] كريستيان ديروش، الفن المصري القديم، ترجمة: محمود خليل النحاس، احمد رضا مراجعة الدكتور عبد الحميد زايد، القاهرة، ١٩٩٠، ص٢٦٣– ٢٦٤.

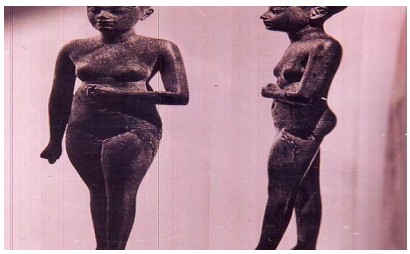
[٢٩] د. ثروت عكاشة، الفن المصري القديم، ج٢، مرجع سابق، ص٧٠٤.



شكل (٢٠)
رأس الملكة (أخناتون) من الحجر الجيري
(الأسرة ١٨- الدولة الحديثة)

شكل (٢١)
رأس من الخشب ربما لأحد أفراد أسرة أخناتون

شكل (٢٢)
تمثال للملكة نفرتيتي من الكوارتزيت الأحمر
(الدولة الحديثة- الأسرة ١٨- متحف اللوفر



شكل (٢٣)
تمثال من الخشب لأحد الفتيات في سن مبكرة
(الدولة الحديثة)

من الرأيين السابقين يتضح لنا: أن ثورة اخناتون من بدايتها اعتمدت على الفكر الحر في الأداء، فضلا عن تلك الحرية لك تصدر عن فنان فرد أو مجموعة من الفنانين دون تشجيع من عاهله، وراعيه الذي أراد أن يعبر الفن عن روح ثورته وما تتصف به من الصدق والواقعية، وهكذا كان اخناتون نفسه هو قائد هذا التحول فأصبح الفنان أكثر تطرفا من فرط إحساسه بالحرية المتاحة من قبل السلطة في هذا الاتجاه، حيث انتشرت النظرة إلى الملك باعتباره إنساناً اختاره سيده الخالق ليكون حاملا لرسالته.

وهنا نجد أن المضمون الجديد هو الذي حرك الأشكال وطورها، بل نستطيع أن نقول أنه هو الذي حددها، لذا فان التغييرات الاجتماعية تتبعها تغيرات تطرأ على الفن بوصفه الشكل الذي تنعكس عليه صورة المجتمع الجديد وما يحويه من أفكار، ويعتنقه من مبادئ، ونادرا ما تحمل الأشكال القديمة مضامين جديدة لأنها في الغالب تسعى لخلق أشكال جديدة تستطيع أن تعبر من خلالها عن صدق دعواها.

ولنا أن نتبع محاولات الفنان الدائبة، لتخليص العملية الإبداعية مما يراه غير متوافق مع الواقع الجديد أسلوبا وتعبيراً، بحيث يضفي على التمثال روحا جديدة تستمد حيويتها من ذلك التناسق الفكري والادائي مع ما يفرضه التطور الطبيعي للحياة فهو عندما يتحرر من الأساليب التي لا تستطيع مواكبة الفكرة الجديدة باحثا لإيجاد بديل يستطيع التعبير به، إنما يكون ذلك قمة الالتزام بروح الفن وأهدافه وهو قد يعطي في تلك العملية من الصراعات داخله وخارجه، فأما داخله : فيتمثل في معاناته لتجويد أسلوبه ليلائم الفكرة الجديدة وأما خارجه فيتمثل من خلال مجموعة الضغوط والعوائق التي تعمل ضد عملية التغيير في حد ذاتها، والفنان

الحقيقي هو الذي يجعل الصراعات جميعها وقوداً يزجي به عملية التفاعل يصقل من أدواته ويجود في مفرداته[٣٠].

ومن هنا فأن لكل من المضامين والاشكال نقطة بداية وأصل انبعثت منه، وطريق تطور طبيعي.

فالأشكال الجديدة لا تخلق فجأة كما لا تطبق مرسوم ويصدق نفس القول على المضمون الجديد، ولكن ينبغي ان يكون واضحاً، فالمضمون وليس الشكل هو الذي يتجدد في البداية دائماً، المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس المضمون يأتي أولاً لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضاً[٣١].

ولقد أظهرت فنون فترة اخناتون مبالغات كثيرة للوصول إلى الحقيقة ومحاكاة الطبيعية، مما أضفى عليها طابعها المميز، كما أظهرت لنا آثار تلك الفترة كيف أن الفنان كان حريصا على الوصول إلى الكمال من خلال دراساتهم العميقة للطبيعة، وذلك من خلال النماذج التي عثروا عليها في مراسم الفنانين من أشكال رؤوس آدمية لرجال ونساء(شكل ٢٤) صبت مباشرة على وجوه أفراد كذلك مجموعة دراسات للمراحل المختلفة التي يمر بها نحت التماثيل.

شكل (٢٤)

قناع من الجص صب مباشرة على الوجه

وجد منه مجموعة في محارف الفنانين بتل العمارنة

(متحف برلين- الدولة الحديثة)

وهكذا كان اخناتون كما يقول ارنولد هاوزر في كتابه التاريخ الاجتماعي للفن: " **أول من أبدع الفن الإنساني حين جعل من المذهب الطبيعي الجامد مذهبا حياً، وذلك حين ألقى في روع الفنانين حب الطبيعة يستلهمون منها بعد أن يحسوا ما فيها من جمال وإذا هم يصورون عن انطباعات وأحاسيس وتأثرات بعد أن كانوا يحاكون ما يشاهدونه وما تقع عيونهم، فبدا الفن ذا مسحة أخرى تتمثل فيها دقة التعبير وصدى الأحداث**" [٣٢].

ومن هنا اهتم الفنانون بدراسة الجسم وتصويره في شكل ينبض بالحياة، والعواطف التي حرمت في الفترات السابقة، كما حاول الفنانون التعبير عن الحياة الباطنة المنعكسة على الوجه، والذي يمثل الجانب العاطفي والمعنوي من الأشياء أكثر ما يمثل الحقيقة المادية الخالصة.

---

[٣٠] احمد عبد العزيز، مرجع سابق، ص٥٦.

[٣١] ارست فيشر، ضرورة الفن، ص١٨٨.

[٣٢] د. ثروت عكاشة، الفن المصري القديم، ج٢، ص٧٠٤.

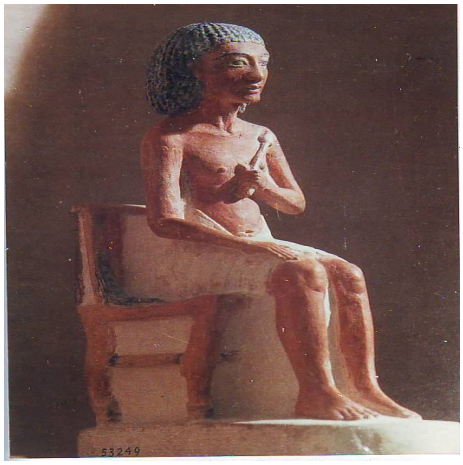
ونرى ان اخناتون قد اختار لنفسه لقب (عنخ ان ماعت) أي (العائش في الصدق) لتكون مبدأ في الحياة ونقطة انطلاق لعقيدته ومتقبلا من خلالها حقائق الحياة اليومية ببساطة ودون تكلف، ولاشك أن لهذا المبدأ اثر عظيم في الفن من حيث تشجيعه على المضي تخطى أسرع **نحو التحرر من القيود القديمة ونرى المثال (بك)**[٣٣] **يقول:** " **أنه هو المساعد الذي علمه جلالته ليكون رئيس المثالين لآثار الملك الضخمة العظيمة** "[٣٤].

ومن هنا نتبين اهمية الارشادات التي كان يوجه بها اخناتون فنانيه، فالحياة في الصدق هي جزء من تعاليم الدين يرشدون بها، ويعملون من خلالها، فكانت حريتهم ملتزمة بما يشيع من افكار وعقائد ولاول مرة في التاريخ المصري نرى الفنانين يعبرون عن الأشياء كما يرونها لا كما يجب ان تكون.

وقد وصف الأستاذ برستد هذا الفن بأنه بسيط جميل ينم عن الحقيقة، ويرى ببصيرة ثاقبة مالم يره أي فن من قبل[٣٥]

ومما هو جدير بالذكر أن الفنانين في عصر اخناتون اهتموا بتمثيل أفراد الشعب كاهتمامهم بتمثيل أفراد العائلة الملكية (شكل ٢٥) وهو أحد أهم السمات الريئسة في تلك المرحلة، حيث نلاحظ هذا التشابه حتى في المعالجة الفنية للتمثال من حيث التعبير والأسلوب.

ونخلص من السمات العامة للفن في عصر أخناتون إلى شيئين هامين اختلفا فيهما الفن في الفترات السابقة عليه: أولهما– يتعلق بموضوع العمل الفني من هو تعبير مباشر عن فكر جديد نبذ تعدد الآلهة، والثاني– يتعلق بفكرة جيدة وهي تمثيل الفراغ (البعد الثالث) وبالطبع فإن الأفكار الجديدة تطرح تساؤلات يجب الإجابة عنها من خلال ممارسات الفنانين، لذا جاءت أعمالهم مبتكرة وجيدة تحمل في طياتها قدر من الحرية والمرونة يتلاءم وما هو مطروح من أفكار.



شكل (٢٥)
تمثال لرجل مجهول جالساً وممسكاً بأحد براعم زهرة البشنين حجر جير ملون – أواخر عصر أخناتون– المتحف المصري

أثر الحرية في الأشكال الفنية في عصر أخناتون:كانت لحرية الفنان في (عصر أخناتون) أثرها البالغ من الأشكال الفنية من حيث تناول الموضوع، والمعالجة الفنية، وابتكار أساليب جديدة، والاندفاع نحو التعبير عن

---

[٣٣] المثال بك: كبير رجال الهندسة في عصر اخناتون ومثال الملك.

[٣٤] سليم حسن، مصر القديمة، ج٥، ص٣٣٢.

[٣٥] المرجع السابق نفسه، ص٣٤٢.

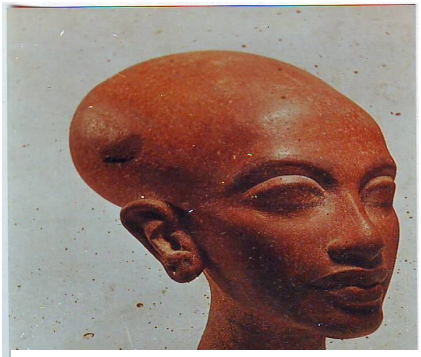
المشاعر، والميل لمحاكاة الطبيعة، وأول مظاهر تلك الحرية تطالعنا في الأشكال التي حوت الملك والملكة، حيث اختفى الشكل الكهنوتي القديم، ليحل محله منظر الملك وهو يعيش بطبيعته.

كذلك تركزت قدة الفنان في هذا العصر على معالجة الموضوعات التي تتعلق بالإنسلان بشكل مباشر، ونستطيع أن نتبين هذه الحقيقة بشكل واضح من خلال أعمال (أخناتون) حيث صور بما فيه من شذوذ جسمي، دون ملق أو محاباة، حتى أن هذا الشذوذ ازداد مع مرور الأيام فظهر أثره البالغ فيه كل صور أفراد الأسرة المالكة في هذا العصر، فليس من المعقول أن يكون باقي أفراد الأسرة مصابة بهذا الشذوذ، إلا أن العادة في التمسك بإظهار خصائص الملك الجسمانية، قد أدى إلى تعميم هذا الطراز الذي لا وجود له في الواقع، " **فالناس على دين ملوكهم**" ويؤكد هذا (شكل ٢٦).

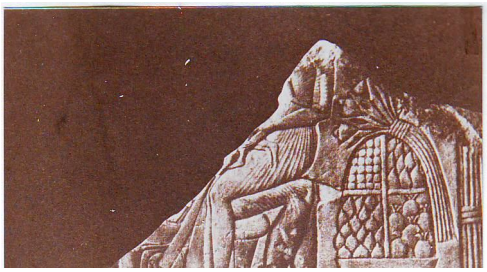
والواقع أن فن تلك الفترة اتسم بجمال النسب، وتعبيره عن الحياة العذبة، وما يكتنفها من ألفة بالغة، ظهرت جلياً في الأعمال الملكية، وهو الشيء الذي لم يكن مألوفاً أو متوقعاً، وهي مواقف ليس فيها من جلال الملك شيء كما كان متبعاً في السابق، فشاهد بيدها أحياناً أخرىن وتلك الأعمال يتجلى فيها الترف والأناقة.

وهناك بعض الأشكال التي مثلت (أخناتون) في هيئة طبيعية حيث العودة إلى الأسلوب الواقعي العذب دون مبالغات كبيرة والذي استشعر الفنانون النزوع نحوه، وذلك من خلال أعمال اتسمت بواقعية (شكل ٢٨)، حيث نرى التمثال وقد تجلت فيه روعة الفن في ذلك العصر بما أضفاه عليه من طابع الحزن والأسى على ملامحه الهادئة كذلك البعد عن التشوهات الجسدية واحتفاظه بملامح صاحبه.

كذلك التمثال النصفي للملكة نفرتيتي (المصنوع من الحجر الجيري) (شكل ٢٩) والذي ينبض بالحيوية والرقة من خلال انسياب الخطوط ورقة الملامح ودقة المعالجة التي بعدت كثيراً عن لاتجاه (الاخناتوني) الذي ساد الفترة الأولى من حكمه، وهو ما يؤكد مدى القدرة على التنوع في تلك الفترة، وتخلص الفنان من الجنوح إلى المبالغةالتي أثرت تأثيراً عكسياً في فن النحت بعد أن زالت دولة أخناتون، مما دفع المصريون إلى البعد عن هذا الأسلوب والبحث عن جذورهم العميقة والقديمة.

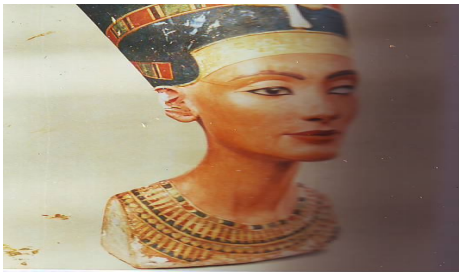


شكل (٢٦)
رأس لأحدى بنات أخناتون- حجر رملي
(الدولة الحديثة- الأسرة ١٨-المتحف المصري)



شكل (٢٧)
جزء من منظر فوق شاهد يظهر فيه اخناتون وهو يجلس الملكة على ركبتيه في موضع غير مألوف (حجر جيري – متحف اللوفر)

شكل (٢٨)
قناع من الجص لأحد رجال الدولة عثر عليه في محرف المثال تحتمس بتل العمارنة (متحف برلين)



شكل (٢٩)
رأس الملكة نفرتيتي ويظهر فيه دقة النحت ومحاكاته للنموذج الطبيعي (الآسرة ١٨- متحف برلين)

ويقول (سليم حسن) في هذا: " **لقد انزعج المصريون من نتائج انزلاقهم في صدق التعبير في رسومهم، ومحاكة الطبيعة، ولذلك فإنهم أخذوا يتشبثون حتى آخر أيام تأريخهم القومي في حياتهم الفنية بأهداب طراز فنهم الثابت الذي كان متبعاً في غابر الزمن، وكأن خلاصهم الوحيد كان متوقفاً عليه**" [٣٦].

وبالرغم من هذا نستطيع أن نؤكد أن حرية الفنان في عصر أخناتون جعلت الفنان لم يقتصر من حيث اتجاهه نحو المزيد من الحرية، وجرأته واندفاعه نحو تمثيل الطبيعة ومحاكاتها محاكاة دقيقة، ولم يقتصر على الإدراك فحسب بل حقق هذا من خلال أعماله، ولقد كانت حريته بمثابة جهد إبداعي متواصل على اليد والأدوات مستعيناً بمهاراته الفنية وخبراته التكنيكية.

والفنان في عصر أخناتون فناناً واقعياً يحيا في صراع دائم مع المادة من أجل التعبير عن أفكار تلك الفترة ومثلها.

لذا فإننا نلمس بوضوح أن هذا الفنان قد حقق نوعاً من إدراك الحقيقة وذلك خلال إدراكه للحقيقة الفضائية (البعد الثالث) وهذا الإدراك هو بالتأكيد رؤية جديدة جعلت الفنان المصري في حالة من التوافق الوجداني والبصري مع العالم كما يعرفه وأصبح إدراكه للطبيعة واقعياً واكب تلك النظرة لمجموع الأفكار والقيم السائدة التي دعت إلى الصدق والسعي لإبراز الحقائق كما هي، وأن هذا الإدراك الواقعي للطبيعة وللحقائق من حوله جعلته يرتقي إلى مستوى المُثل التي دعي إليها أخناتون.

" **وإذا كان الفنان العظيم – كما يقول برجسون– إنما ذلك الذي يصدر في عمله عن إنفعال جديد أصيل، بحيث يولد في أنفسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا بها عهد، أو انفعالات لم تكن في الحسبان**"

فليس أدل على عظمة الفنان في عصر أخناتون من هذا التجديد وذلك التطور والتحوير الذي أضفاه الفنان في هذا العصر، حيث نرى سمات وملامح جديدة وأصيلة قد ظهرت بوضوح من خلال أعماله بل وأثرها الواضح على الفترات اللاحقة عليه.

" **وبانقضاء ثورة اخناتون الدينية والرجوع إلى عبادة آمون في طيبة رجع طابع الفن إلى التقاليد السابقة واستأنف الفنان المصري القديم الطراز الفني الذي عرف من قبل، إلا أنه لم يتخل تماماً عن طابع الوجوه المعبرة الجميلة، ويتجلى ذلك في آثار (توت عنخ آمون) الذي عبر فيها الفنان عن شباب الملك الذي توفي صغيراً**" .

ونستطيع أن نلمح هذا في التمثال الخشبي النصفي (شكل ٣٠) كذلك امتد هذا التأثير ليشمل أعمالاً أخرى اتسمت بالرشاقة والرقة والأناقة على مستوى الفن الرسمي فنرى في شكل (٣١) وهو معروف بثالوث الملك توت عنخ آمون حيث يتوسط اثنين من الآلهة. كذلك ما نراه في تمثال (حور محب) (شكل ٣٢) حيث نرى تلك القسمات البديعة وهذا التأمل الروحاني المرسوم على قسمات الوجه.

كذلك هناك نموذج أقرب ما يكون شبهاً بتماثيل عائلة أخناتون، وهو تمثال خشبي ملون للملك (توت عنخ آمون) يمثله وهو يخرج من زهرة اللوتس (شكل ٣٣) حيث يبدو التأثير الأخناتوني واضحاً في العيون اللوزية والحواجب المقوسة، وتلك المبالغة الواضحة في مؤخرة الرأس وهي من سمات فن العمارنة، والأهم من تلك الصفات الشكلية هو الاحتفاظ بالانطباع الحسي للكتلة ورقة ورشاقة الخطوط.

---

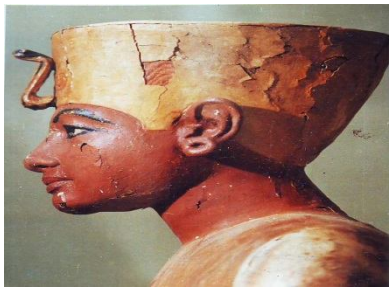
[٣٦] سليم حسن، مصر القديمة، مرجع سابق، ٣٣٩.

ولم يتوقف تأثير مدرسة أخناتون على هذا فقط بل امتد ليشمل بعض أعمال الأسرة (التاسعة عشر) (شكل ٣٤) حيث سلاسة الخطوط ورقة معالجة الوجه بوساطة التعبير الهادي على ملامحه كذلك أسلوب معالجة العيون وثنايا الملابس التي نالت عناية من الفنان.

وكذا تمثال الملكة (كليوباترا) (شكل ٣٥) حيث نرى هذا التشابه بينه وبين تمثال الملكة (نفرتيتي) (شكل ٢٢) من خلال وضع الأيدي والاهتمام بإبراز تفاصيل الجسم بشكل واقعي من أسفل الثياب التي نالت هي الأخرى عناية كبيرة من الفنان.

وكان من النتائج الهامة لفن فترة (أخناتون) أنه أعطى الفرصة للبحث- من الأجيال اللاحقة- عن حلول لتكوينات جديدة لم تكن مألوفة من قبل كتمثال الملك (أوسركون) (شكل ٣٦)، حيث يتأهل لدفع مركب أمامه.

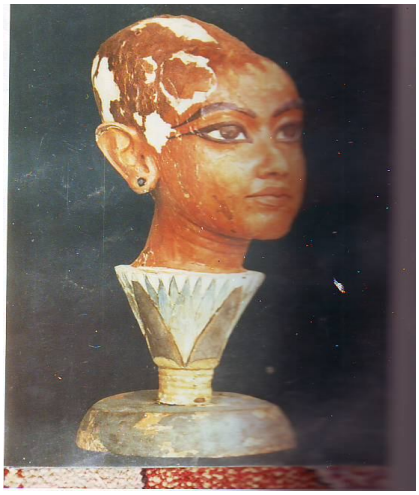
ومن خلال الدراسة السابقة لأعمال النحت التي أنتجت في فترة حكم (أخناتون) فإنها قد خطت خطوات كبيرة نحو التحرر من الأساليب السابقة عليها، وذلك من حيث التناول وأسلوب المعالجة، نظراً لاختلاف مفاهيم العقيدة الجديدة التي دعا إليها أخناتون، والفنان هنا قد التزم إلى حد بعيد بتلك المفاهيم وجاءت أعماله معبرة عن تلك الفترة أفضل تعبير.



شكل (٣٠)
جزء من تمثال نصفي للملك (توت عنخ آمون)
(الدولة الحديثة- الأسرة ١٨)

شكل (٣١)
ثالوث الملك (توت عنخ آمون) و(موت)
(حجر جيري ملون- الكرنك- الدولة الحديثة)

شكل (٣٢)
تمثال من الجرانيت لـ(حار محب) قائد الجيش في عهد توت عنخ آمون (الأسرة ١٨)



شكل(٣٣)
رأس الملك (توت عنخ آمون) وهو ممثل منبثقاً من زهرة البشنين (المتحف المري- الأسرة ١٨)

شكل (٣٤)
تمثال من الجرانيت الأسود لرمسيس الثاني
(الأسرة ١٩)

شكل (٣٥)
جذع من تمثال للملكة (كليوباترا الثانية)
(حجر جيري- العصر البطلمي)

شكل (٣٦)
الملك أوسركون الثالث يدفع المركب ويلاحظ فيه قوة الحرجة-
حجر جيري ملون (الكرنك- الأسرة ٢٢)

نتائج البحث :

١- لم يكن التزام الفنان المصري القديم بالشكل الرسمي للفن مفروضا عليه ، بل كان قيمة ايجابية حاول الفنان الحفاظ عليها من تلقاء نفسه .

٢- كان الالتزم في الفن المصري القديم دعامة قوية ، قام على اساسها صرح الحضارة المصرية القديمة .

٣- لم تكن فترات التحرر في الفن المصري خروجا عن القواعد ، بل كانت اضافات قوية سعى اليها الفنان من خلال ايمانه بضرورة ،التغير وفقا لمتطلبات العصر الذي يعيشه ، وما يفرزه من افكار جديدة.

٤- كان لحرية التعبير اثر واضح في بلورة مفهوم الانتقال الى الاساليب المتنوعة في انتاج العمل الفني واقعياً كان ام رمزياً ام اسطورياً.

٥- مثل الفن المصري القديم انموذجاً معرفياً من حيث الارتقاء بمستويات التعبير الى المناظر غير مألوفة، كان لها دوراً في اثراء الخطاب الجمالي لنتاجات ذلك الفن.

التوصيات

١- نوصي بدراسة الفن المصري القديم بشكل مفصل اكثر من حيث النحت والتصوير والعمارة ومراحل تطور الفنان المصري .

٢- ضرورة الاهتمام بدراسة الفن المصري القديم في المقررات الدراسية لاقسام الفنون التشكيلة والتربية الفنية وقسم التصميم .

المقترحات

١- عمل سفرات علمية فنية تحت رعاية الدولة للتعرف اكثر على الفن المصري القديم .

٢- اقامة ورش عمل لعرض اعمال الفنانين المصريين والتعرف على المراحل التي مر بها الفنان .

المصادر

المصادر العربية:

القران الكريم.

جلال العشري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد لخامس والعشرون، ١٩٦٧، مقال بعنوان: الالتزام في المسح بيترفايس،١٩٦٧م.

حسن سليمان، حرية الفنان

د. ثروت عكاشة، الفن المصري القديم، ج٢، الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة ،١٩٩٠.

د. عبد المجيد الفقي، رسالة دكتوراه بعنوان "دوافع ظهور الواقعية في النحت، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ١٩٨٧م .

د.أحمد عبد العزيز، بحث لنيل درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون بعنوان (الابداع في الفن المصري).

د.محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، مطابع دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

سليم حسن، مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الخامس، ١٩٩٢،

سليم حسن، مصر القديمة، ج٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٩٢م.

عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الادب، دار الثقافة للنشر، القاهرة،١٩٩٠.

نخبة من العلماء، تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الأول، العصر الفرعوني، النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.

المصادر المترجمة:

ارنست فيشير، الفن ، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتب ، القاهرة، ١٩٨٦،

جون ويلسون، الحضارة المصرية القديمة، ترجمة: احمد فخري، النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٥١.

سيريل ألدريد، الفن المصري القديم، ترجمة: د. احمد زهير، مراجعة: د. محمود ماهر طه، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٠.

كريستيان ديروش، الفن المصري القديم، ترجمة: محمود خليل النحاس، احمد رضا مراجعة الدكتور عبد الحميد زايد، القاهرة، ١٩٩٠م.

ماكس اديريث، ادب الالتزام، تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد ابراهيم شيحه ،مكتبة النهضة ، القاهرة ،١٩٨٩م.

نيقولا لا جريمال، تاريخ الحضارة المصرية، ترجمة: ماهر جوريجاني ، مراجعة د. زكية طبوزادة، دار القلم للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.