مقدمة في الأدوار الحضارية للتاريخ المصري القديم - المحاضرة الاولى

لقد شغلت العصور التاريخية في تاريخ الفن في مصر القديمة ، فترة طويلة ، تمتد منذ تأسيس أول أسرة حاكمة حكمت البلاد في حوالي ٣٢٠٠ ق.م ، وحتى الفتح العربي الإسلامي لمصر في ٦٣٩ م ، وقد شملت هذه الفترة حكم ثلاثين أسرة ملكية حكمت البلاد . وقد تم تقسيم هذه الفترة إلى ثلاث حقبات رئيسة استنادا لأبرز الحوادث التاريخية التي شهدتها ، مع الإشارة الى فترات الضعف والتدهور التي تخللتها وبالشكل الآتي :

أ- عصر الدولة القديمة : ويشتمل على :

١- عصر الأسرات المبكرة (الأسرتين الأولى والثانية ٣٢٠٠-٢٧٨٠ ق.م)

كانت مصر في عهودها الأولى " تتألف من جماعات مختلفة ، وبمرور الزمن تكونت لهذه الجماعات زعامات تطورت إلى اتحاد في الشمال ، حيث تكونت مملكة الدلتا - الوجه البحري - والى أخرى في الجنوب ، حيث كانت مملكة الجنوب - الوجه القبلي -

وفي الحقيقة ، لم نتمكن من معرفة شيء عن ملوك الشمال والجنوب في مصر القديمة حتى عام ٣٤٠٠ ق.م ، الاّ ان المؤرخين يتفقون على ان " أول ملك حكم البلاد هو نعرمر أحد ملوك الجنوب ، الذي تمكن من توحيد المملكتان الشمالية والجنوبية وتحقيق الوحدة الوطنية ، وبعد ان أخضع الشمال لسلطانه ، وأسس الاسرة الأولى في حكم مصر الموحد، وسمى نفسه مينا .

ولهذه الفترة أهميتها في تاريخ الفن المصري حيث حصلنا على أقدم محاولة لتصوير جداري ملوّن في تاريخ الحضارة المصرية . " فمن مدينة (هيراكنبوليس) عثر على صورة جدارية ملونة في مقبرة من مقابر المدينة يرجع تاريخها إلى الجزء الأخير من الألف الرابعة قبل الميلاد. وللأسف تطرّق التلف لبعض أجزائها . ونقل ما تبقى من الجدار إلى المتحف المصري بالقاهرة وهذا الجدار مشيد من اللبن

و مغطى بطبقة بيضاء مرسوم فوقها مجموعة مبعثرة من الأشكال لا ارتباط بينها ، وموزعة على السطح بأكمله ، تمثل أشكالا آدمية وحيوانية ، فنرى رجالا يتقاتلون ، كما نشاهد رجلا واقفا بين أسدين . وتعبّر المساحات البيضاء على قوارب تستعمل في نقل الموتى ، ويؤكد ذلك مشهد النساء الباكيات اللواتي يرفعن أذرعهن إلى أعلى

أعقب الأسرة الأولى في حكم البلاد ، أسرتها الثانية ، وقد أستمرت مصر موحدة بقيادة ملوكها الأقوياء الذين اتبعوا الادارة المركزية ، فقد كان الشغل الشاغل لملوك هاتين الأسرتين، المحافظة على وحدة البلاد السياسية .

كما توّجت هذه الفترة بابداع حضاري عظيم في تاريخ المعرفة الا وهو ظهور الكتابة الهيروغليفية ، وهي كتابة صورية تعتمد على كتابة المفردة بتمثيلها صوريا وغالبا ما كانت الرسوم في عصر الأسرات المبكرة (الأولى والثانية) مصحوبة بشكل من أشكال الكتابة وقد ظلت منذ ظهورها بمثل هذه الطريقة ، تقليدا متبعا عبر القرون التالية ، وهكذا أصبح فن الرسم المصري القديم والكتابة الهيروغليفية متلازمتين ويكمّل احدهما الاخر ، وان كلا منهما يعتمد على الآخر في زيادة الايضاح للتعبير عن الموضوع ، وان ايا منهما وحده لا يوفر التعبير.

٢- عصر الأهرام (الأسرة الثالثة إلى الأسرة السادسة) (٢٧٨٠-٢٢٥٨ ق.م)

عُرف هذا العصر بعصر الأهرام ، كونه أشتهر بنوع من أبنية القبور الملكية الحجرية ، الهائلة الحجوم والهرمية الشكل ، والتي عرفت بأبنية الأهرام .

ومما يقال في عصر الأهرام انه كان عصر ازدهار وتألق ، " اذ نرى مصر قد خطت خطوات كبيرة بالفعل في مدراج تطورها ، وانبثق الفكر الديني فصنع العقائد المتعلقة بالمستقبل وخلق الايمان باستمرار الحياة بعد الموت.

كما شهدت الفنون التشكيلية في هذا العصر إزدهارا كبيرا ، حيث نجد كنزا هائلا من الأعمال التشكيلية المحفوظة على جدران المقابر والمعابد التي يرجع تاريخها إلى ذلك العصر . ومن هذه الأعمال يتبين لنا منذ الوهلة الأولى قدرة الفنان

المصري على التعبير عن أي شكل أو موضوع يُطلب منه ، فضلا عن استخدامه الدقيق للالوان في عمل صور جدارية على طبقة الجص المغطي للجدران . واشهر مَثل لهذا النوع صورة الأوزات الست نقلت من مقبرة زوجة (نفرماعة) بميدوم إلى المتحف المصري . وتشهد هذه اللوحة بدقة الفنان في اختياره للالوان الطبيعية لهذه الطيور .

ب-عصر الانتقال الأول (الأسرة السابعة إلى العاشرة) (٢٢٥٨-٢٠٥٢ ق.م)

ويسمى بعصر النبلاء وامراء الإقطاع والسبب في هذه التسمية هو انقسام البلاد إلى عدد من الدويلات ، نتيجة ضعف سلطة الفراعنة المركزية في أواخر حكم الأسرة السادسة ، إذ صار يحكم كل دويلة نبيل أو أمير من أمراء الإقطاع ، الذين كانوا في حروب مستمرة مع بعضهم ، بغية بسط سلطانهم على سائر القطر ، وبفعل انعدام الاستقرار السياسي وتردي الاقتصاد ، دخل الفن فترة ركود لم يتخلص منها الاّ في عصر الدولة الوسطى .

ج- عصر الدولة الوسطى (الأسرة الحادية عشر والثانية عشرة)(٢١٣٤-١٧٨٦ ق.م)

حدث في أواخر عهد الأسرة العاشرة ثورة على الحكم ، ساعدت هذه الثورة حكام طيبة في الجنوب على الانتصار وان يخضعوا جميع البلاد لسيطرتهم ، وان ينهوا الصراعات بين النبلاء ، واتخذوا من طيبة عاصمة جديدة للبلاد ، وبدأ عصر جديد في التاريخ المصري عرف بعصر الدولة الوسطى ، فكان عصر سلم ورخاء واستقرار سياسي ، فازدهرت التجارة وتحسن الاقتصاد وتوافرت الأموال ، وانتعشت الفنون ودخلت مرحلة التألّق الثانية ، فأنتجت الروائع الفنية ، وازدانت جدران المعابد والمقابر بالرسوم الجدارية الملونة ، " وتعدّ التصاوير الجدارية الموجودة في مقابر حكام (بني حسن) من أحسن ما أنتجه فنانو الدولة الوسطى . اذ انها تتميز بالحيوية والحركة ومحاكاة الطبيعة ، واحسن مثل لذلك الصور

الموجودة في مقبرة الامير (خنمحوتبي) ١٩٢٠ ق.م ، فنرى في أحدها مجموعة من الطيور فوق شجرة السنط النامية على حافة البركة

المحاضرة الثانية

د- عصر الهكسوس (الأسرة الثالثة عشرة إلى السابعة عشرة) (١٧٨٠-١٥٧٠ ق.م)

ضعفت سلطة الدولة الوسطى في أواخر ايام الأسرة الثانية عشرة ، نتيجة الحروب بين الولايات المصرية ، فدخلت البلاد حالة من الفوضى ، انتهزها قوم من الأقوام الآرية عرفوا بالتاريخ باسم الهكسوس ، واستولوا على السلطة فيها سنة ١٧٣٠ ق.م.

" من الأسباب التي ساعدت الهكسوس على احتلال مصر بسهولة ، اضطراب الأحوال في مصر بسبب الفوضى وضعف الحكام ، وتفوّق الهكسوس نتيجة كثرتهم العددية ، ومهارتهم في فنون القتال ، فقد كانوا يستخدمون الخيول والعجلات الحربية التي تجرها الخيول ... فدخل الحصان إلى وادي النيل لأول مرة ، فتعلّم المصريون بعدها استخدامها في القتال

دخلت مصر في عصر الهكسوس اسوء عصورها التاريخية ، إذ أحلّوا الخراب فيها ، وحطموا تلك الروائع الفنية التشكيلية التي ابدعت في عصر الدولة الوسطى ، فدخل الفن المصري فترته المظلمة الثانية ، ولم تصل إلى تألقها مرة أخرى الاّ في عصر الدولة الحديثة

هـ- عصر الدولة الحديثة (الأسرة الثامنة عشرة وحتى الأسرة العشرون) (١٥٧٠-١٠٩٠ ق.م)

قاوم المصريون بزعامة امراء طيبة هؤلاء المعتدين ، واستشهد الكثير من أبناء مصر ، أولهم Sekenere أمير طيبة ، وهو أول حاكم يستشهد في سبيل تحرير

وطنه ، وقد خلفه ابنه كاموزة Kamose في قيادة الكفاح ضد الغزاة ، وكانت أمه العظيمة " بتاح حتب " تشجعه إلى ان استشهد كذلك في معركة الحرية

واصل حملة تطهير البلاد ملك كبير في السن اسمه أحمس " الذي قاد شعبه الثائر ، فاعدّ جيشا قويا ، مدربا على فنون الحرب . وشدّد الهجوم على الهكسوس في عاصمتهم افاريــس (Avaris) ، شرق الدلتا ، حتى دخلها فهزمهم ، وشتت شملهم ، ولم يظهر اسمهم بعد ذلك في التاريخ . عاد أحمس إلى وطنه منتصرا ، واستقبله شعب مصر استقبالا رائعا

وبذلك انتهت من تاريخ مصر فترة احتلال اجنبي بغيض ، وبدأت فترة جديدة من المجد والفخار ، بقيام الأسرة الثامنة عشرة . وابتدأ عصر الدولة الحديثة ، أو عصر الأمبراطورية ، الذي شمل حكم الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والأسرة العشرين .

يعتز ملوك الدولة الحديثة كثيرا بالفكر الامبراطوري ، ويميلون إلى تخليد اعمالهم وفتوحاتهم الواسعة في اسيا وافريقيا ، فكان دور الفن ان يكون ذو طابع توثيقي لنشاطات الملوك، فكان فنا ملكيا خاصا .

لقد اخرجت هذه الفتوحات الواسعة مصر من عزلتها ، التي كانت تعيش فيها ، فاتصلت مصر بحضارات عديدة ، استمدت منها وأثّرت بها أدبيا وفنيا وسياسيا ودينيا ، وعليه يعدّ عصر الدولة الحديثة ، بمثابة العصر الذهبي للفنون التشكيلية في مصر القديمة . فقد تميز عصر الامبراطورية المصرية ، باستقرار سياسي كبير ، وازدهار اقتصادي ملحوظ ، وتشجيع للفن والفنانين ، فكثرت النتاجات التشكيلية ، حتى ان ما وصلنا من هذا العصر ، يفوق تلك الذخيرة الفنية التي امدّنا بها عصر الدولة القديمة والوسطى .

و- العصر المتأخر (١٠٨٥ ق.م - ٦٣٩ م)

حكمت مصر بعد سقوط الدولة الحديثة أسرات ضعيفة فقدت السيطرة على البلاد ، وكان حكمها حكما هزيلا خاليا من المجد والفخار ، وهي على التعاقب : ملوك تانيس وطيبة ، والليبيون ، والاثيوبيون . اما الأسرة السادسة والعشرون (العصر الصاوي) فانها تضمنت عودة إلى مجد الدولة واشراق الحضارة ، وذلك في عهد (إبسماتيك الأول) الذي تم له اعادة بناء وحدة القطر ، واعاد لمصر بعضا من عظمتها الغابرة . بيد ان خلفاءه لم يستطيعوا صدّ غزوات الفرس ويمثل الفن الصاوي آخر مراحل الفن المصري العظيم ، حيث يزول حكم الأسرة السادسة والعشرين " بغزو الفرس لمصر في عهد الملك الفارسي (قمبيز) وذلك في سنة ٥٢٥ ق.م . ويستمر حكم الفرس لمصر لمدة قرن ونصف ... وتحكم مصر خلالها الأسرات السابعة والعشرون والثامنة والعشرون والتاسعة والعشرون . ثم يتمكن بعد ذلك (نكتانبو) من ملوك الأسرة الثلاثين من طرد الغزاة والاستقلال بحكم مصر في سنة ٣٧٥ ق.م لكن الفرس عادوا ثانية للسيطرة على مصر وحينذاك ومنذ ذلك الحين لم يحكم مصر ملك من اصل مصري حتى غزا الاسكندر المقدوني مصر سنة ٣٣٢ ق.م

اما ملوك السلالة الثامنة عشرة (١٥٧٠-١٣٠٤) ق.م

١- أحمس الأول (١٥٧٠-١٥٤٦) ق.م نب – بحتي – رع

٢- امنحوتب الأول (١٥٤٦-١٥٢٥) ق.م جسر – كا – رع

٣- تحوتمس الأول (١٥٢٥-١٤٩٥) ق.م عا – خبر – كا – رع

٤- تحوتمس الثاني (١٤٩٥-١٤٩٠) ق.م عا – خبر – إن – رع

٥- حتشبسوت (١٤٩٠-١٤٦٩) ق.م ماعت – كا – رع

٦- تحوتمس الثالث (١٤٩٠-١٤٣٦) ق.م من – خبر – رع

٧- امنحوتب الثاني (١٤٣٦-١٤١١) ق.م عا – خبرو – رع

٨- تحوتمس الرابع (١٤١١-١٣٩٧) ق.م من – خبرو – رع

٩- امنحوتب الثالث (١٣٩٧ – ١٣٦٠) ق.م نب – ماعت – رع

١٠- امنحوتب الرابع – اخناتون (١٣٧٠-١٣٤٩) ق.م نفر – خبرو – رع – أو – إن – رع

١١- سمنخ كارع (١٣٥١-١٣٤٨) ق.م عنخ – خبرو – رع

١٢- توت عنخ آمون (١٣٤٨-١٣٣٧) ق.م نب – خبرو – رع

١٣- آي (١٣٣٤-١٣٠٤) ق.م خبر – خبرو – رع

١٤- حور محب (١٣٣٤ – ١٣٠٤) ق. جسر – خبرو – رع

الديانة واثرها في الفن المصري المحاضرة الثالثة

الحياة الدينية في مصر الفرعونية

وفيما يلي تعريف الحياة الدينية هي جموعة المعتقدات والشعائر والطقوس التي كان يؤديها المصري القديم داخل أو خارج المعابد. خصائص الحياة الدينية في مصر الفرعونية:

١- تعدد الالهة

٢- الاعتقاد في البعث والخلود

٣- الاعتقاد في الثواب والعقاب

٤- السمو إلى التوحيد

خصائص الديانة المصرية

١- لقد عرف المصريون مئات الآلهة التي اتخذت صور الأبقار والتماسيح والكباش والكلاب والعجول والقردة وطائر أبو منجل والطيور الجارحة مثل الصقر وطائر الرخمة ومخلوقات أخرى مثل الجعارين.

٢ - كانت بعض الآلهة تعبد في أماكن عديدة والبعض الأخر محلي لا يتعدى القرية أو المدينة مركز عبادته، فقد كان لكل قبيلة إله خاص له مظهر خاص وشعار خاص ويتخذ حيوانًا خاصا رمزا مقدسا له، وبعد اختلاط القبائل بعضهم ببعض اندمجت العبادات مع بعضها وأمتد نفوذ الآلهة خارج مراكز عبادتها.

٣ - تعددت أشكال وأسماء وألقاب الإله الواحد.

٤ - تم دمج جميع أسماء ووظائف إلهين أو ثلاثة آلهة في إله واحد عن طريق الثالوث، ولهذا يمكن القول أن التوحيد المصري موجود رغم تعدد الآلهة.

٥ - الآلهة المصرية تصوّر على شكل حيوانات أو على شكل إنسان برؤوس حيوانات أو على شكل إنسان فقط، وتحتفظ بقرني وأدمي الحيوان، ويمكن تمييز هذه الآلهة عن طريق تيجانها وأشكال الرؤوس الحيوانية.

٦ - إلى جانب الآلهة المحلية عبد المصريون الآلهة العامة والكونية، مثل السماء والأرض والشمس والقمر، وكلمة السماء في اللغة المصرية مؤنثة لذلك جعلوها الآلهة (نوت) أو الآلهة (حتحور)، أما الأرض فهي مذكر لذلك جعلوه الإله (جب)، وللسماء آلهة كثيرة فقرص الشمس (أتون) كان يسمي (خبري) عند شروقه و (رع) عند اعتلائه السماء و (أتوم)عند غروبه، وسمي أيضا (حورس) الذي اتحد مع (رع) وسمي (رع حور أختي) وللقمر أيضا آلهة كثيرة مثل: تحوت وخنسو وأحيانا على شكل طائر أبو منجل أو قرد له وجه كلب.

أهم الآلهة المصرية

أوزير أو أوزيريس إله الخصب والزراعة والعالم الأخر، الإله رع أو الشمس مانحة الحياة، الإله حور أو الصقر حورس ابن الإله أوزير والآلهة أيزة أو أيزيس زوجة الإله أوزير، الإله ست إله الشر، الإله بتاح حامي الفنون والصناعات، الإله تحوت إله الحكمة، الآلهة انوبيس حامي الموتى، الآلهة (حتحور) راعية النساء والحب والموسيقى، الآلهة امون كبير الآلهة وخالق الكون عند المصري القديم (موت زوجة أمون).

وفيما يلي نبذة مختصرة عن بعض الألهة :-

أمون:- Amon

سيد الآلهة المصرية واسمه يعنى (الخفي)، كان واحد من ثامون هرموبولس وخرج من فم "تحوت" ورأسه رأس الكبش، ويظهر كرجل ملتح يلبس قبعة فيها ريشتان طويلتان وأحيانًا جالسا على العرش وأحيانًا يتخذ شكل الإله من إله الاحضاب وأحيانًا شكل كبش قرونه مقوسة ، كان هناك تنافس بين أمون ورع ثم أصبحا مترابطين حيث أطلق عليهما تسمية (أمون – رع).

أوزيريس:- Osiris

إله الموتى والعالم السفلي وإله الفيضان، ومركز عبادته أبيدوس وصور في شكل ملتح وملون أما باللون الأخضر أو الأسود ويلبس تاج مصر العليا ومحنط كالمومياء ويحمل في يده أداة دراس الحنطة وصولجانا وهما علامة قوته.

أيزيس:- Isis

المعنى الحرفي لكلمة أيزيس هو (المقعد أو العرش)، وقد صورت كامرأة ترضع طفلها حورس، وعندما تلبس القرص السماوي وقرون البقرة تصبح الآلهة (هاثور)،

وصورت أيضا على شكل امرأة وعلى رأسها كرسي العرش لذلك لقبت بإله العرش الملكي.

حورس:- Hours :- صور على هيئة صقر أو إنسان برأس صقر، وأعتقد المصريون أن عينا حورس هما الشمس (اليمنى) والقمر (اليسرى).

العجل أبيس:- Apis

كان أبيس أعظم المعبودات أهمية بين العجول المقدسة في أرض النيل، وكان للخصوبة ومركز عبادته في مدينة منف، وأصبح مرتبطا ببتاح إله تلك المدينة ثم صار روح (بتاج) العظيمة التي ظهرت على الأرض على هيئة عجل، وبموت أبس يتحول إلى الآلهة أوزيريس ويسمي أوزيريس – أبيس.

بتاح :- Ptah

الإله المحلي لمدينة منف ويمثل دائما على هيئة أدمية وملفوفا مثل المومياء برأس حليق، ولم يكن في البداية سوى رباً للصناع والصناعة ومن ثم نسب اليه ابتكار الفنون، ويمسك بيديه رموز الحكم والقوة والحياة وهي عبارة عن صولجان مركب من عمود جد وصولجان واس.

حتحور :- Hathor

آلهة السماء وابنة رع وزوجة حورس وأحيانا تسمي أم حورس حيث يعني اسم هذه الآلهة مسكن حورس، وحيوانها المقدس البقرة ورمزها المقدس الآلة الموسيقية السستروم (الشخشيخة)، وتعتبر حاتحور حامية المرأة وآلهة المرح والحب والموسيقى والرقص والأغاني، وتطعم الأحياء بلبنها فنرى الفرعون وهو يرضع من ثدي البقرة.

رع :- Re

الإله رع هو الشمس مقره الرئيسي هليوبولس، أصبح إله السماء ووالد فرعون واتحد مع (أمون – وخنوم – ومنتو – سوبك) وسمي (أمون –رع، حنوم-رع، منتو- رع، سوبك-رع)

تحوت :- Thoth

عبد كإله للقمر والعالم والأدب والحكمة والابتكار، وكان المتحدث بإسم الآلهة، كان إله (هرموبولي بارفا) دمنهور ثم اصبح إله (هرموبولس ماجنا) الأشموبين، ويصور عادة بشكل إنسان له رأس أبو منجل وأحيانا على شكل قرد له رأس كلب، وهو مخترع الكتابة الهيروغليفية لذلك سمي (سيد الكلمات المقدسة).

طبيعة ديانة مصر القديمة

كانت المعابد الكثيرة التي أقيمت لمختلف الأرباب في أنحاء مصر دليلا على طبيعة الديانة المصرية القديمة، على انها وان تعددت اربابها نستطيع الوقوف على اتجاهات دينية تبدو كأنما تؤمن بوحدانية الرب في بعض المواقع أو المقاطعات، إذ كانت أصلا مستوطنات قبلية لها معبود أصبح لها الحامي الوحيد حتى بعد توحيد البلاد.

وكان المفهوم المجرد لكلمة الرب نثر معروفا منذ عهد أقيمت فيه مقاصير مبكرة، حيث يتبين الاتجاه المتصل نحو توحيد الأسماء والوظائف لاثنين أو ثلاثة من القوى المقدسة في معبود واحد، فلم تكن إصلاحات أخناتون الدينية من هذا المنطلق أكثر من تأكيد لتنظيم مفهوم التوحيد الذي كان معروفا من قبل فعلا، ومن ثم يكمن الاختلاف الجوهري فيما فرض على الناس يومئذ من أن الرب العظيم أنما هو المعبود الأوحد أسما وشكلا، على حين كان لكل مقاطعة من قبل أن تؤيد أو تناصر معبودها الأوحد دون أن تكره على دمج معبودها في معبود المقاطعة المجاورة.

وكانت مئات المعبودات التي ظهرت في العصور التاريخية في هيئات إنسانية أو حيوانية أو نباتية كصولجانات أو رموز بدائية كانت في قديم الأزل هي القوى

المقدسة المحسوسة في الكون وفي الطبيعة، وأصبحت هذه القوى تظهر بوضوح شيئا فشيئا إن لم تكن أشكالها ملموسة في مظهرها من أجل أن تكون سهلة الفهم للإنسان، ومن الممكن توضيح تعدد الأرباب في مصر بواسطة تفضيل مبكر لقوى فوق قوى البشر موجودة خلف كل عنصر من عناصر الطبيعة.

العمارة المصرية المحاضرة الرابعة

العمارة في مصر القديمة هي الهندسة المعمارية المستخدمة في البناء والتشييد في نواحي عدة من تصاميم هندسية وأدوات وطرق مستخدمة في عملية البناء بمصر القديمة فقد أجمع المؤرخين وعلماء المصريات أن المصريين القدماء هم بناة المعرفة الأوائل، فهم من علموا الإنسانية كيفية تصميم وتشييد المباني، وأرسوا بذلك الأسُس الحضارية للإنسان. فقد وصل قدماء المصريين إلي مستويات عالية لا مثيل لها في التصميم المعماري وهندسة البناء. حتى الآن لا يزال من الصعب تصور كيف يمكن أن تكون كل هذه المباني والمنشآت التي أقيمت علي مستوى عال من الكمال والدقة باستخدام أدوات بدائية لا تضاهى الآلات والمعدات الحديثة

تتفاعل في تكوين سمات الاسلوب لدى الفنان عوامل شتى، اهمها اجتهاد الذات، والرؤية الخاصة، ونظم المرجعيات الفاعلة في التكوينات الفنية، والمنهج المتبع والذي يقرر نظم التشكيل، واحداث المحيط الخارجي الثقافية المؤثرة، والوسيط البيئي وغيرها، وتجد ذات الفنان في الفنون التشكيلية المصرية كعملية ابداعية موقعها ضمن المجموع، دون تشخيص أي تقاطع ما بين الخاص والعام. فهي الذات الرائية وربما الساحرة التي تحيل اسرار الكهنوت، الى دلالات شكلية مائلة للعيان ومتمثلة للادراك. ومع كل هذا لم تكن خصوصية ذاتية متمردة فوضوية وربما حتى عبثية كما يحصل في فنون الحداثة المتاخرة، انها تجد خصوصيتها ضمن المجموع، تجد عبقريتها في الاطار العام للفكر، تعمل وتبدع وتبتكر ضمن نظم المرجعيات المؤثرة في حركة المضامين وحركة الاشكال. باعتبارها قوى ضاغطة ومحركة لأنظمة الاشكال.

يمكن اختزال تعريف العمارة، الى انها نشاط واع، يستخدم خامات، يُبدع اشكالا ذات ثلاثة ابعاد في فضاء حر. وهي ضمن هذه الماهية، تعتبر فناً من الفنون التشكيلية، شأنها شأن الرسم والنحت.

خصائص العمارة

تخطيط المنازل في مصر القديمة إنبثقت الهندسة المعمارية في مصر القديمة من خاصية ذات أهمية كبير وهي الخلود بعد الموت لأن المصري القديم كان يؤمن بالبعث والعودة بعد الموت، فأهتم ببناء المقابر والمعابد الجنائزية علي مر العصور الفرعونية. وبسبب قلة الأخشاب ، كانت مواد البناء المستخدمة في مصر القديمة الطوب اللبن والحجر والحجر الجيري والحجر الرملي والجرانيت بكميات كبيرة. من عصر الدولة القديمة وما بعدها، فكانت الأحجار تخصص بشكل عام لبناء للمقابر والمعابد، في حين تم أستخدام الطوب في القصور الملكية والحصون.بنيت المنازل في مصر القديمة من الطين الذي جمع من النيل ووضع في قوالب وترك ليجف تحت أشعة الشمس الحارقة حتى تقسي لأستخدامها في البناء.العديد من المدن المصرية اختفت بسبب قربها من المساحة المزروعة من وادي النيل وغمرت بالمياة وأرتفعت ببطء خلال آلاف السنين، والبعض الآخر يتعذر الوصول إليه.المناخ الجاف الحار في مصر حافظ علي بنيات الطوب اللبن. ومن الأمثلة على ذلك قرية دير المدينة وبلدة المملكة الوسطي في اللاهون، والحصن في بوهين ومرجسا. وقد نجت العديد من المعابد والمقابر لأنها بنيت على أرض مرتفعة حتى لا تتأثر بفيضانات النيل وشيدت من الحجر. وهكذا، يستند فهمنا للعمارة المصرية القديمة بشكل رئيسي على المعالم الدينية والبنايات الضخمة التي تتميز بجدرانها السميكة، المنحدرة مع فتحات قليلة، مكررا ربما الطريقة التي تم استخدامها للحصول على الاستقرار في الجدران الطينية.

الاهرامات المصرية وتاريخ النحت في الحضارة المصرية القديمة

الأهرامات في المصرية :- محاضرات الخامسة

يوجد في الحضارة المصرية العديد من الأهرامات ومنها:

(هرم خوفو.، هرم خفرع. هرم منقرع. هرم سقارة. هرم ميدوم. هرم زوسر. الهرم الأحمر. ابو الهول) .

الأهرامات الثلاثة

يوجد بمصر ثلاثة أهرامات، وهم: خوفو الهرم الأكبر الذي بني عام ١٨٠٠ ويعد أطول هيكل صنع من قبل الإنسان يُقارب ٢.٣ مليون كتلة حجرية، وتزن حوالي ٥.٧٥ مليون طن، وكل جانب يمثل الشمال الجنوب والشرق والغرب وهما اتجاهات البوصلة المختلفة.

هرم خفرع وهو الهرم الثاني ويقع في الضفة الجنوبية الغربية من هرم خوفو والذي بني على يد خفري ابن خوفو.

هرم مِنكور (منقرع) بني على يد ابن خفري منكور وهو الهرم الثالث والأصغر بين الأهرامات الثلاثة من حيث الحجم وتم بناؤه على ارتفاع ٦٧ متراً.

أبو الهول وهو أقدم تمثال تذكاري في جمهورية مصر العربية ويقع موقعة أمام الهرم الأكبر، ويمثل رأس رجل وجسد أسد، هو تمثال لمخلوق خيالي، يبلغ ارتفاعه حوالي ٢٠ متراً، ويبلغ طوله حوالي ٧٣.٥ متراً، ويقال انه يرجع تاريخ نحت أبو الهول إلى ما قبل ٤٥٠٠ عام.

واتضح أنَّ المادة التي صُنعت منة أبو الهول هي الحجر الجيري وهو يمثل الملك خفرع حاكم مصر في الفترة ٢٥٥٨-٢٥٣٢ قبل الميلاد.

بناء الأهرامات على ايادي القدماء المصريين

قام القدماء المصريون ببناء الأهرامات على أيادي كثير من العمال ولم تكن فترة بناء الأهرامات قصيرة، هرم خوفو الأكبر بني في مدة تقدر ٢٣عاماً، وقام بناؤه ما يقرب بين ٢٠٠٠٠-٣٠٠٠٠ رجل.

أهرامات الجيزة :- تقع في شمال مصر غرب نهر النيل على هضبة صخرية بالقرب من الجيزة، وبُنيت أهرامات الجيزة في عهد الاسرة الرابعة ما بين عام ٢٥٧٥ وعام ٢٤٦٥ قبل الميلاد، وهذه الأهرامات الثلاثة من مواقع التراث والسياحة العالمية.

هرم خوفو

أقدم الأهرامات الثلاثة، وسمي بالهرم الأعظم وأطلق عليه أسم الحاكم الثاني للأسرة الرابعة (خوفو) يصل ارتفاعه حوالى١٤٧ م، ويبلغُ طوله من القاعدة ما يُقارب ٢٣٠ متراً.

هرم خفرع وهو الهرم الأوسط من أهرامات الجيزة وسمي باسم الملك الرابع من الأسرة الرابعة، يبلغ طوله ٢١٦م من قاعدته، ويصل ارتفاعه إلى ١٤٣متراً.

هرم منقرع وهو الهرم الجنوبي الهرم الثالث، يرجع للملك منقرع خامس ملوك الأسرة الرابعة، ويصل ارتفاعه حوالي ٦٦متراً، يصل طوله إلى ١٠٩متراً.

هرم زوسر (هرم سقارة المدرج)

هرم الست طبقات يبلغ ارتفاعه ٦١ متراً، ويعد من أقدم المباني التذكاريّة في العالَم ويقع في منطقة سقارة وقاموا ببناءة خاصة لدفن الملك زوسر مَلك الأسرة الثالثة، وقد تميَّزت مقبرته بالحجارة قرميد زرقاء، والكثير من الحروف الهيروغليفية.

تصميم هذا الأهرامات فريداً من نوعه استوحي من المهندس المعماري إمحوتب، الذي صنع هرم سقارة المدرج من ستّ طبقات وتكون جدرانه على شكل مصاطب وأدراج، وقد تم البناء في الفترة ما بين عام ٢٦٣٠ وعام ٢٦١١ قَبل الميلاد.

الهرم الأحمر

وهو ليس بعيد عن هرم زوسر او سقارة المدرج وبني في منطقة دهشور بني فرعون سنفرو (والد الملك خوفو) ويعتبر أول هرم حقيقيّ بُني من قبل القدماء المصريين في مصر وهو ثاني أكبر الأهرامات المصريّة من حيث القاعدة يتمكن الزائر من الوصول إلى غرفة الدفن في هذا الهرم، ورؤيتها بوضوح كاملةً.

هرم ميدوم

يقع على حافة الصحراء وهرم ميدوم الذي من قبل الملك سنفرو، وهو أوّل تجربة للفراعنة في بناء الأهرامات ويتكون من ثماني طبقات، ويمكن للزائر رؤية ثلاث الطبقات فقط العلوية من الهرم، وهي تكون بارزة شامخة في وسط الرمال في الصحراء ويعد هرم ميدوم أول هرم يظهر فوق غرفة الدَّفْن من الأعلى على شكل قنطرة ذات جدران جذابة

تاريخ فن النحت في الحضارة المصريَّة القديمة

استطاع الفنُّ المصريّ القديم وخاصةً فنُ النحت أن يُسهم إسهامًا كبيرًا في الارتقاء بالحضارة المصريّة القديمة إلى هذه المكانة التي وُضعت بها، وإبداعاتُ المصريين القدماء تشهد على قدرتهم الإبداعية في تطويع أصعبِ الخامات على سطح الأرض، وتجسيدها في تماثيلَ تتميزُ بالنسب التشريحيّة السليمة والجماليّة والانسيابيّة التي تُظهر ليس فقط الدقة والكمال بل وأيضًا الأسلوب الخاص والمنفرد تمامًا.

كانَ الفنُ المصريُّ القديم فنًا عقائديًا من الدرجة الأولى ولم يكن بمفهوم الفنِّ الذي نعرفه الآن، فقد شكّلت التماثيل في الفن المصريّ القديم رمزًا من رموز الخلود مما جعلهم يُسرفون في نحتِ تلك التماثيل في مقابرهم ومعابدهم لتقمصها أرواحهم الخالدة عندما تهبط من عالمها السماويّ.

لقد سلك النحت المصري مسلكين: أحدهما فنُّ نحت تماثيل الآلهة والملوك وهو الفن الرسميّ، والآخر تماثيل الأفراد وعُرف بالفن الشعبيّ.

فالفنُّ الرسميّ لا مكانَ فيه لجموح الخيال أو تصوير الملوك والآلهة بصورةٍ لا تليق بهيبتهم؛ ولذلك فقد انطلق الفنان ليصورهم في أكمل وضعٍ وأبهى صورة حيثُ القوامُ المتناسق والمشدود هما السمة الأساسيّة في معظم -إن لم تكن كل- تماثيل الملوك في مصرَ القديمة.

أما الأسلوبُ الآخر الذي يتصل بالطبقة الخاصة بعامةِ الشعب فظهرت حرية أكبر في نحت التماثيل؛ حيثُ ظهرت بصورةٍ أكثرَ واقعيّة، فظهرت عيوب الجسم مثل: ترهل البطن، أو انحناء الظهر وغيرها، وبالتالي من خلال الأسلوبين نستطيع التعرف على الشخص صاحب التمثال ومكانته الاجتماعيّة.

سمات النحت المصريّ القديم

تتسم تماثيلُ الملوكِ المصريين القدماء بنوعٍ من التجريد في خصوصية الخطوط الخارجيّة المحددَة لكتل وهيئات التماثيل. ذلك أنّ خطوطها هندسيّة الطابع وحادةٌ وصلبة، وتفتقرُ إلى انحناءاتِ وليونةِ الخطوط الواقعيّة، كُتلة التمثال تُشبه إلى حدٍ بعيدِ الشكل المكعب حيثُ نرى قدرتها على مقاومةِ العواملِ الجويّة والبيئيّة المختلفة، فالسطوحُ مشدودةٌ عريضة دونَ اللجوءِ إلى التفاصيلِ الدقيقة، أو الخروج بأجزاءِ الجسم عن الكتلة العامة للتمثال ممَّا يُعطيها تلك القدرة على المقاومة، وقدْ راعى الفنانُ المصريُّ عدمَ تفريغِ كتلة التمثال وجعله متماسكًا ليُقاوم عوامل الزمن لِما في ذلك من بُعدٍ عقائديّ؛ فالتمثالُ يجب أن يظلَ صامدًا من أجل أنْ تستطيع الروح التعرُّف على صاحبها والحلول فيه في الحياة الأخرى.

كانت تماثيلُ الملوك والآلهة تتميّز باستقامة الهيئة، والجذوع منتصبة دائمًا في الوقوف والجلوس أيضًا كما وُجهت أبصارهم إلى الأمام في اتجاهٍ مستقيم، ونُحتَت الرؤوس على استقامةٍ كاملة لا تلتفت يمينًا ولا يسارًا، وظهرت في تماثيلهم مظاهرُ

الهدوءِ والوقار. كان النحاتون المصريّون يستخدمون أقسى أنواع الحجارةِ الصلبة، كالجرانيت، والديوريت، والبازلت، من أجلِ صُنع تماثيلٍ قادرة على مقاومةِ الزمن ولذلك كانوا يواجهون صعوبة في تطويع هذه المواد، ولكي يتجنبوا كسر التمثال أو تشويهه كانوا يجعلونه خاليًا من الفراغات حيثُ تلتصق الذراع بالجسم ولا يظهر الفراغ بينهما، وكذلك لا يظهر الفراغ بين الساقين، ولكي يتجنبوا كسر العنق فقد أسدلوا شَعر التمثال إلى الكتفين أو إلى مقدمة الصدر، وفي التماثيل الجالسة كانوا يضعون خلفَ التمثال عمودًا يستند إليه فيزيده متانةً وصلابة، ويحميه من الكسر.

كانت أزياء التماثيل المصريّة القديمة تتمثل في غطاءٍ بسيطٍ للرأس قوامه قطعةٌ من القماش متدليّة على الكتفين والصدر وتميّزت خطوطها بالحدة الهندسيّة، أما لباسُ الجسم فكان عبارةَ عن وزرةٍ صغيرة تتألف من ثلاثِ قطعٍ مع حزامٍ عريضٍ ملفوف حول الخصر.

وضعيّات التماثيل في مصرَ القديمة

تنوعت وضعيات التماثيل في مصر القديمة حيثُ اتسمت أغلبُ تماثيل الملوك بوضعيّتين: وضعُ الوقوف، ووضعُ الجلوس على كرسيّ العرش، في وضعِ الوقوف كان الرأسُ عموديًا على الكتفين أما اليدين فتظهران مبسوطتين بموازاة الجسم باستقرارٍ كامل وتقدمت القدم اليسرى على اليمنى، أما وضعية الجلوس فتبسط اليدين على الرجلين وتثبت القدمين، وفي بعضِ التماثيل تظهر اليدين ممسكةً بصولجان الحكم أو تمسك إحدى اليدين بالعصا المعقوفة والأخرى بالمنشة، وهناك أيضًا وضعيّة الركوع وقد ظهرت في تماثيل للملكة (حتشبسوت).

أمّا في التماثيل غيرِ الملكيّة فظهرت أوضاع الجلوس كوضعيّة التربع كما في تمثال (الكاتب) الموجود في المتحف المصريّ، وقد حرصَ العديدُ من عليّة القوم على تصوير أنفسهم في جلسة القارئ أو الكاتب وأيضًا وضعية الوقوف مع تقديم القدم اليسرى على اليمنى، وظهرت تماثيل لأشخاصٍ عابدة وراكعة وأخرى منشغلة في

الأعمال المنزلية حيثُ كان تنوع الأوضاع في تماثيل الأفراد أكثرَ بكثيرٍ من تماثيل الملوك.

وظهرت أيضًا التماثيل العائليّة في تماثيل الملوك وعامة الشعب، ومن أشهرهم تمثال: (عائلة القزم سنب وأسرته)، حيثُ استطاع النحات المصريُّ القديم أن يُعبِّر عن العلاقة الأسريّة وذلك من خلال وضع الزوجة التي تطوق الزوج بذراعها ووضع الابن والابنة أمامهما بدلًا من الأرجل وبالتالي جعلَ العمل في حالةٍ من الاستقرار والاتزان.

في النهاية، فقد كان اهتمامُ النحات المصريِّ في صنع تماثيله منذ بداية الدولة القديمة مرورًا بالحديثة المحافظة على طابع السكون الإلهيّ، والاتزان، والهدوء فلم يكن يهمه السطح الأماميّ أو المستويات الجانبيّة بل كان شُغله الشاغل أنْ يلفت نظرَ المتأمل إلى الأعماق في التماثيل التي تحمل القوى الروحيّة المرتبطة بالتمثال كفكرة، فالمشاهد يكون متأثرًا بالأعماق غيرَ مشتتٍ بالعناصر الشكليّة الخارجيّة وكان هذا نتيجة للتأثير العقائديّ عند الفنان المصريِّ القديم

امتاز النحت المصري بكثرة المنجزات النحتية ، التي بدورها قد تحمل الكثير من الدلالات الكامنة فيها ، لتعكس الفهم الروحي والسوسيولوجي للدور الفكري ، والذي حمله الخطاب التشكيلي للنحت المصري القديم .

لقد تم في مصر القديمة إضفاء صفة الإلوهية على الملك ، وإرجاعها الى أساطير تردد ان أسلاف هذا الملك كانوا آلهة ، حتى يتسنى إقناع الإنسان المصري القديم بان الملك هو الوارث الشرعي للعرش ، وانه يحمل بذلك الصفة المقدسة ويتماشى مع ذلك الاتجاه الديني. واتبع النحات المصري في تحقيقها ، تقاليد موروثة حرص على الالتزام بها ، وما يمكن الإشارة إليه إن هذا النحات لم يكن يصنع تمثاله ليعرض أمام الجمهور، وإنما كان التمثال في اغلب الأمر يوضع في المقبرة

في مكان مظلم، وكان لقدسية هذه الفكرة المبجلة ، باعتبارها خطابا ميتافيزيقيا ، دورا فاعلا في تشكيل الروحية الخاصة لقوانين التماثيل التي تمثل الإله والملك .

لم يعرف فن النحت المصري مصادر متنوعة للإلهام ، وكان المنجز النحتي ، لكي يضمن صلابة الصور الحية التي ينحتها في الحجر والخشب ، يختار عدداً من الأوضاع للملوك والأشخاص ، فرادى أو جماعات ، ومن جو الجمود المفروض ، تمكن الفنانون أن يضفوا على التماثيل دلالة الهيبة، رغم إنهم يضيفون تأثيرات يبالغ فيها استخدام الألوان الزاهية فإذا كان جسم صاحب التمثال يحوي عيباً ، نجد ان النحات لا يبرزه ، وغالباً ما يصور الجسم بنسب مثالية ، أما وجه التمثال فهو (بورتريه) أي صورة طبق الأصل لصاحبه، لقد اقبلت الذهنية المصرية في زمانها ومكانها ، على النحت المدور ، لكونه أوضح وسيلة لبلوغ وإظهار القوى الروحية ، ولحرصها على تحقيق اتصال بين الوجود المادي والروحي ، فجاءت التماثيل المجسمة باعتبارها تبث أشكالا رمزية ، تستطيع من خلالها صورة الإله غير المرئية الحلول في كتلة المادة المرئية ، ولعل أهم سمة تميز الأسلوب المصري في النحت المجسم ، هو ارتباط أسلوبه ومواضيعه ، ونظم أشكاله بالمفاهيم الاجتماعية ، فكان أسلوب النحت المثالي الذي يتجاوز حدود الواقعية أحيانا ، ميزة متبعة في نحت تماثيل الملوك والآلهة ، بينما يكون اقل في أسلوب نحت تماثيل الأفراد ، لذا مُثلت منحوتات الملوك بأشكال مثالية ، فوق واقعية كدلالة على الخلود الأبدي الذي آمنت به. فالمنجز النحتي لا يشبه شيئاً إلا ذاته ، ويبتعد عن التشخيص والتعيين نحو اللا محدود والخالد والأبدي ، بدلالة حرص النحات المصري على تحقيق الكمال المطلق في تماثيل الملوك ، وذلك بتحرير البشري من حالة الإنسان وتوحيده مع شكل الإله ، بهدف إضفاء مسحة إلهية على الملك .

ومن ابرز ما يلاحظ على المنحوتات المصرية ، إنها تماثيل ساكنة ، لا تتميز بطابع الحركة ، وهي في هذا تختلف عن التماثيل اليونانية ، " وربما يرجع السر

في ذلك ، إلى الاهتمام بالرأس وحده ، أما باقي الجسم فيكاد يكون متشابها في أوضاع التماثيل كلها ، وهي تماثيل تصويرية لغرض واحد ديني على الأغلب.

ان ترابط أنظمة الفكر في البنية الثقافية المصرية ، والتي يعد الخلود والأبدية احد ابرز معتقداتها الأساسية ، وهذا الأمر لا يأتي إلا من خلال الموت ، "إذ لا بد من الموت لبلوغ الخلود ، بدلالة انتشار المقابر المصرية ، باعتبارها ابرز مفردة في خضم هذا الاعتقاد ، ولوظيفتها الكامنة بالمحافظة على مومياء المتوفى الأمر الذي دفع النحات المصري القديم الى تجسيد ذلك الاعتقاد ، من خلال استخدامه للأحجار الصلبة ، التي تحقق لديه فكرة الديمومة والخلود والأبدية ، حيث يظهر على التماثيل الملكية المصرية القديمة ، نوعا من التلاقح بين قدسية وجلال المضمون ، وبين صلابة المادة ولونها الروحي ، الذي ارتقى الى عالم الروحي ، حين تقمص فكرة المضمون ، فهناك نوعا من القصدية في انتقاء صلابة المادة الحجرية ، لتدلل على فكرة القوة والدوام والأبدية ، الأمر والذي اكسب الشكل كنظام لتفاعل العلاقات في بناء التمثال نوعا من الأبدية التي تتعدى حدود الزمن نحو اللازمن .

الرسوم الجدارية المصرية القديمة ـ المحاضرة السادس

في ظلمات المقابر المهيبة حيث الموت برهبته ، والصمت بوحشته ، والعالم الآخر بغموضه وأسراره ، نحسّ كيف ، أستخرج المصري القديم من الرهبة أنساً ومن الوحشة ألفة ، بما ترك من صور ورسوم على جدران تلك الحجارة الصمّاء . وكأننا نعبر مجازا سحريا يصل بين عالم الأرض وعالم السماء .

نُفذّت تلك الرسوم الجدارية على الجدران بعد تهيئة الأرضيات للرسم . فكانت الأرضيات تُسوّى جيدا وذلك بتخليصها من الارتفاعات أو الانخفاضات بقشط سطحها بأداة حادة . لقد قابلت الفنانين صعوبات في بعض مناطق الشاطيء الغربي

لمدينة طيبة ، حيث لم تسمح طبيعة الحجر الرديء بالرسم عليه في حجرات الدفن ، فتوصّلوا إلى معالجة ذلك بإكساء جدران هذه الحجرات بطبقة سميكة من الطين ... هذه الطبقة الطينية ، كانت تُكسى بطبقة رقيقة من الجص ليتم رسم الصور والكتابات اللازمة عليها

اما في مايخصّ التقنية المستخدمة فكان " الجدار يُقسّم أولا مربعات ، وذلك بغمس خيط في طلاء أحمر ، ثم يُجذب بشدة رأسيا ثم أفقيا . وكانت الأشكال تُرسم أولا بالطلاء الأسود أوالأحمر ، ثم تُملأ مساحاتها بالالوان ، وتحددها الخطوط في النهاية تحديدا تاما . وكانت النقوش الزخرفية تُطلى كذلك باللون ، وكانت الأسقف أيضا تُطلى مثل الجدران ، كان هناك أسلوب متبع ، تعّوده أغلب المصورين المصريين على ان يقسموا مسطحات رسومهم " إلى مربعات ومستطيلات وخطوط يستعينون بها في ضبط تصوير هيئات الإنسان والطير والحيوان ، ثم يزيلونها بعد الفراغ من إتمام صورهم . وتعارفوا فيما بينهم على نسب وأبعاد ثابتة رسموا بها صور الملوك والأرباب وكبار الشخصيات ، فكان الفنان يبدأ عمله أحيانا بأن يحدد مسطح رسومه بنقط كثيرة على مسافات متساوية ، ثم يصل بين هذه النقط بخطوط ، طولا وعرضا ، أو ان يستعيض عن عمل هذه الخطوط والنقط ، بأن يطبع على مسطح الرسم شبكة كبيرة جاهزة ، ذات عيون مربعة متساوية بعد ان يلونها بلون أسمر أو أحمر خفيف ، وقد تعدّلت أعداد مربعات الرسم المصري ومستطيلاته مرتين أو ثلاث مرات ، ولكن تعديلاتها لم تؤد إلى تعديل جوهري في تناسق الأجسام والهيئات التي صُوّرت بها بين عصر وعصر . وقد استقرت اعدادها بعد المحاولات المتكررة ، فقد راعى المصورون ان ترتفع قامة الإنسان من أخمص القدم حتى إتصال الشعر بالجبهة ١٨ مربعا ، وان يبلغ ما بين طرف أنفه واتصال شعره بجبهته مربعا واحدا ، وان تمتد ذراعه من المرفق إلى طرف البنصر خمسة مربعات ، وان يشغل عرض قبضة يده مربعا واحدا ، وان يبلغ طول ما ينطبع من قدمه على الأرض

ثلاثة مربعات ، وأدى تمسك أولئك المصورين المصرين بنسب الرسم ومربعاته إلى رأيين :

- رأي أعتقد أصحابه ان هذه النسب حفظت للتصوير المصري خصائصه من ناحية ولكنها عطّلت تطوره من ناحية أخرى ، وذلك بمعنى إنها ساعدت صغار الفنانين على ان يرسموا صورهم في هيئات مقبولة ، ولكنها غلّت أيدي كبار الفنانين الموهوبين عن حرية التصرف وعن التوسع في التجديد والابتكار . غير ان هناك رأيا آخر يرى اصحابه ان المربعات والنسب لم تكن اكثر من عوامل مساعدة يسّرت اخراج الصور في اوضاع مقبولة ونسب متناسقة ، وانها وان حددت اوضاع الرسوم بعض الشيء ، الاّ انه ليس لها أثر واضح فيما يفرق بين رسم وآخر من فوارق فنية وتعبيرية ، تعود إلى النسب والمربعات التي اعتمدت في الرسم .

اما بالنسبة للالوان المستخدمة فلاشك في ان الالوان كان يتم مزجها خارج المقبرة ، ثم تُحمل إلى المقبرة ، إلى الأروقة المظلمة ، وتُلّون بها الأشكال التي تتطلب الاصول المتبعة استعمال هذا اللون ، أو ذاك في تلوينها ، كان المصور الذي يشتغل بجملة ألوان في وقت واحد يستعمل نوعا مخصوصا من الأواني المسطحة ، يضع عليه كميات مختلفة من الألوان التي يرغب استعمالها . وقد عثروا على جملة أوانٍ من هذا النوع ، كما عثروا على عدة قطع من الألوان التي كانت مستعملة ، وكمية كبرى من الفرش الصغيرة ، وشيء يشبه في شكله المدّق كانوا يستعملونه لسحق الألوان .

اما الالوان التي كانت مستعملة عندهم فسبعة وهي " الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر والبني والأسود والأبيض ، وكانوا يستخرجون بعضها من النباتات كالنيلة مثلا ، والبعض الآخر من المعادن ويلاحظ في الألوان المعدنية ، وخصوصا اللون الأزرق ، انه لايزال حافظا لبهجته ، ولم يمل إلى الخضرة ولا السمرة ، مع تعريضه للهواء ، ويقول بعضهم انهم كانوا يركبّونه من الرمل وبرادة النحاس وبيكربونات الصودا المحروقة اما الألوان الثلاثة وهي الأحمر والأصفر والبني ،

فكانوا يستخرجونها من المغرة ، كما ان اللون الأبيض كانوا يستخرجونه من الجير والجبس . ويلاحظ السائح في مقابر طيبة ، انهم كانوا يرسمون الأشكال أولا بالطباشير ثم يضعون عليها مادة ناعمة ، ويلونونها بعدئذ بالألوان التي يريدونها ويظهر من هيئة تلك الألوان انها عبارة عن مزيج من الصمغ والماء ، مُذاب فيه كمية من اللون المراد استعماله ان بعضها ممزوج بالعسل كألوان هذا العصر المائية وقد استخدمت المغرة الصفراء لتلوين أجسام النساء ، والمغرة الحمراء للرجال ، واللونان الأسود والأبيض لغيرهما من الأشكال .

وأخيرا يجدر الإشارة إلى ما في الرسم الجداري المصري القديم من انعدام المنظور التجسيمي ، كما ينعدم كل بحث من أجل تحريك موضوع اللوحة عن طريق لعبة الأضواء . والظلال ثم اننا نلاحظ الغنى في تعداد الألوان وفي تناسقها دائما ، كما نلاحظ استعمالها بصورة تخلو من التموجات ، ولربما جاء اللون في بعض الحالات رمزيا محضا ، وقد يكون مرتبطا بقواعد وأصول دينية ، ولعل هذا يفسر كون بعض الرسوم الدينية ملونة بالأزرق أو الأحمر أو الأصفر

خصائص الرسوم الجدارية المصرية القديمة :- هناك خصائص تتجلى في الصور الجدارية المصرية القديمة يمكن توضيحها كما يأتي :

١- انعدام الرسم المنظور ، ان قواعد المنظور تتيح لنا ان نصوّر حجوم الأشياء على سطح ذي بعدين ، مع الفروق في المظهر والانحرافات التي تنشأ عن موقعها وبعدها . فالشيء الواحد ، يُصوّر على لوحة ما، تبعا لموقفه ، بواسطة خطوط تخضع في أبعادها واتجاهاتها لقواعد المنظور الخطي ، في حين ان المنظور الجوي يولد الشعور بالبعد عن طريق التدرج في الألوان والظلال .

فالرسم المصري القديم يتجنب عادة المناظر التي تتابع فيها الأشياء ، وذلك لأن الشيء الوحيد الذي يهتم به هو الاّ يخضع الاّ لمستوى واحد ، يضع فيه كل الاشياء التي يصورها . فسواء أكان موضوع التصوير أشياء مادية أم كانت حية ، فان

المصور المصري يرسمها بعضها فوق بعض ، أو يضعها متجاورة ، فيجعل بعض الشخصيات الواحدة منها بجانب الأخرى ، أو يجعلها تسير في صف واحد. وهناك حالات نادرة شذّت فيها عن هذا الوصف . وفضلا عن ذلك فاننا قلما نرى في الصور خلفية ملونة ، أو آفاقا تحدها جبال ، الاّ انه كانت هناك محاولات متواضعة وشديدة الندرة للتظليل بالألوان . ليعبّر عن الأبعاد المختلفة ، كأن يلوّن الرجل القريبة بلون غامق والرجل البعيدة بلون فاتح باهت . الاّ ان الفنانين المصريين كانوا في محاولاتهم الدائبة لاتّباع قواعد الرسم المنظور ، تعوقهم سجية الشعب المصري المحافظ ، التي يستحيل التغلب عليها . اذ لم تكن هذه الرؤية خاصة بالفنان ، أو نابعة من وحيه وإلهامه ، بل كانت جزءا لايتجزأ من قانون ثابت غير قابل للتغيير يتعلق بفكرة الخلق التي اعتنقتها الدولة المصرية

وليس المهم ان يعبّر الفنان عن رؤيته الشخصية للحقيقة ، بل لابد ان يعبّر الفنان عن مطابقة موضوع فنه للقانون الذي يحكم الحقيقة الخالدة المتمثلة في فكرة الخلق .

٢- الصور الجانبية للأشخاص ، تلك الخاصية في الرسم المصري ، التي تتمثل في تصوير شكل الإنسان من الجانب في الصور ، ليس الاّ بعض الحالات الشاذة النادرة وقد صُوّرت منظورة من الأمام . لقد كان التصوير من الجانب مفضلا ، لأنه يسمح بإبراز أجزاء جسم الإنسان المختلفة في أكمل مظاهرها ، وأحلى خصائصها ، ولأنه يتمشّى مع القاعدة التي استبعدت وسائل الرسم المنظور ، والتي تقرر انه من الاوفق تصوير الكائنات والأشياء بأقرب الوسائل إلى الواقع . والحقيقة ان قاعدة التصوير الجانبي لم يمكن تطبيقها بالنسبة إلى أسطح الجسم الواحد كلها ، ولذلك فانها تضمنت بعض التعديلات أو الاستثناءات التي تمثلت في التفرقة بين مظاهر وملامح وأجزاء جسم الإنسان ، فينتخب من بينها تلك التي تكون أشد تمثيلا للجسم وأكبر أهمية ، والتي تسمح أكثر من غيرها بالتعبير عن شخصية الفرد ، وليس من شك في ان وجه الإنسان اذا نظر إليه من الجانب ، فانه يبدو أحسن تعبيرا عن شخصه ، مما اذا نظر إليه من أمام ، لأن جانب الوجه يسجل وصفا تفصيليا ،

أدق وأوفى للخطوط الخارجية للوجه ، وهيكل العظام ، وأحجام الرأس ، حتى ان ظِلّ الرأس الجانبي على حائط ما يتيح بسهولة التعرف على صاحبه ان المصريين لم يتحرروا أبدا تحررا كاملا من الصورة الذهنية التي عرفها فن العصر الحجري الحديث ... ولم يتغلبوا أبدا على تأثير ما يسمى بالأسلوب التكميلي ، الذي تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ترتبط فيما بينها قطعا في ذهن الفنان ، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية ، وكثيرا ما تكون متناقضة فيما بينها . فهم لا يحاولون ان يحدثوا ذلك الإحساس الوهمي بالوحدة والتفرد في الانطباع البصري .

فكان تصوير جسم الإنسان يتم وفقا لبناء ذهني ، يبدو فيه كل جزء من أجزاء الجسم وقد تناوله المصور على حدة ، تبعا لقواعد معينة ، أو بالأحرى عُرف مُتبع يختص بذلك الجزء وحده ، مثل مبدأ المواجهة ، وهو ذلك القانون الذي يتحكم في تصوير الشكل الإنساني والذي يتحتم بمقتضاه ان يكون الصدر بأكمله متجها إلى المشاهد ، في أي وضع يصور منه الجسم ، بحيث يكون الجزء الأعلى للجسم قابلا للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسي ، ان اتجاه الجزء الأعلى من الجسم إلى الأمام ، في تصوير البشرية بأسلوب المواجهة ، إنما هو تعبير عن علاقة محددة مباشرة بالمشاهد واتصاله بالمشاهد ، انما هو فعل من أفعال الاحترام والمجاملة واللياقة، الاّ ان هناك أيضا حالات نادرة ، نلحظها في بعض صور لخادمات يظهر الجزء العلوي من أجسامهن وقد نظر إليه من جهة الظهر ، لا من جهة الوجه ، ورسم فضلا عن ذلك من ثلاثة أرباع الجانب . وإنا لنجد أكثر من ذلك أكتافا مصورة من الجانب فقط تماما .

لقد كانت القواعد الصارمة التي ورثها الفنان تطبق خاصة على الآلهة والملوك وأصحاب المقابر ، ومنح الفنانون أنفسهم حرية أكبر عندما كانوا يرسمون الفلاحين أو غيرهم من عامة افراد الشعب ، وخاصة عندما كانوا يصورون حياة الحيوان والطير بل واحيانا نجدهم وقد تحررت صورهم من قواعد القانون الفني بشجاعة فائقة ، وهذا كله ينصب بطبيعة الحال على صور الخدم والعبيد . فللفنان مطلق

الحرية ان يرسم الأسرى الآسيويين أو العبيد من الزنوج ، كما يحلو له ولكن رؤساءهم المصريين يجب ان يُصوّروا بوقارهم

فأفراد الطبقة الراقية والنبلاء يُرسمون حسب القواعد الفنية القديمة أو مايسمى باسلوب البلاط الرسمي بملامح رقيقة ، لطيفة وحرة من العاطفة أو الانفعال أو المزاج السيء . على حين ان افراد الطبقة الدنيا والخدم يُصوّرون في كثير من الأحيان بالأسلوب العامي المطابق للطبيعة ، والذي يستخف بكل القواعد المتوارثة ، بملامح مرسومة باكثر واقعية ، اضافة إلى علامات تقدم العمر ، أو الصلع ، زيادة الوزن ، وأيضا الوهن مثل العمى . اضافة إلى انه كانت الشخصيات الرئيسة ترسم اكبر من غيرها حتى تظهر أهميتها العظمى في المناظر

اما فيما يخص القواعد الفنية القديمة الخاصة برسم جسم الإنسان ، والتي تُطبق وجوبا، يمكن توضيحها تفصيلا :

بالنسبة للرأس فقد كانت أبرز خاصية في التصوير الجانبي للوجه ، هي العين ، فقد كانت ترسم منحرفة إلى الجانب ، ومع ذلك فانها تبدو كاملة ومنظورا اليها من أمام ، وذلك ولاريب لأن الفنان المصري يريد ان يظهرها كما هي على حقيقتها . وعلى اكبر قدر من الحيوية ، ولأنها العنصر الرئيس الذي يُبرز تعبيرات الوجه . والى جوار العين تظهر في الصورة باقي تفاصيل الرأس بصيغة واحدة دون ظلال .

اما الأطراف فيما عدا الأيدي التي تُصوّر مبسوطة في أغلب الأحوال ، فإن مبدأ التصوير الجانبي هو الذي يسري وجوبا على تصوير الأذرع والسيقان والأقدام ، التي ترسم بكامل أطوالها . فبالنسبة للأطراف العليا والأيدي تصور دائما وهي منبسطة ، والأصابع الخمس ظاهرة ، الاّ ان الابهامين يشغلان في كثير من الحالات نفس الموضع في كل من اليدين ، ويرسمان في مكان البنصر ، والعكس بالعكس حتى ليبدو الشخص المرسوم وكأن له يدان يسريان ، أو يدان يمنيان . اما بخصوص الأطراف السفلى والأقدام ، لا يرتب الرسام المصري عادة إبهام القدمين

بشكل أفضل مما يصنعه في إبهام اليدين ، فإبهام القدم تكون في الطبيعة في الجانب الداخلي للقدم ، أي الجانب الذي يقابل ما بين الساقين . هذا الوضع لم يراعه الرسام المصري الذي يظهر دائما من القدم الموجودة في المستوى الأمامي الإبهام وحدها حاجبة ما عداها من الاصابع . ربما لأن الإبهام هو العضو الجوهري في القدم التي ترتكز عليها القدم أساسا ، لابد ان تُصوَّر بشكل متميز عن غيرها من الأصابع .وهناك أيضا قاعدة تكون بمقتضاها الرِجل المُتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد ، وهي قاعدة قد تكون الحكمة في البداية الحيلولة دون حدوث تداخل يبعث على الاضطراب . واخيرا هناك القاعدة الاصطلاحية التي يكون بمقتضاها الجانب الأيمن للشخصيات المصورة هو الذي يواجه المشاهد دائما كما ان هيئة الاشخاص والمفروض انها تمثل وضع السير ، ليست في الحقيقة وضع راحة ، ولا هي وضع سير . التي هي ليست وضع راحة ، لانه يصعب على الإنسان ، ان لم يستحيل عليه ان يحتفظ بتوزازنه ورجلاه مستويتان على الأرض، إحداهما خلف الأخرى . وهي ليست وضع سير ، لان القدمين لاصقتان بالأرض على مداهما ، فلا يرتفع عن الأرض كعب أحد القدمين أو طرف القدم الأخرى . والوضع بهذا الوصف هو على الأرجح وضع اتفاق استعراضي يهدف إلى الإيحاء بشيء ما ، ان لم يكن بالسير ، فعلى الأقل بالوجهة التي يقصدها الشخص .

اما فيما يخص الحوض ، فكان من الضروري للانتقال من الكتفين بصورتهما الأمامية إلى الساقين بصورتهما الجانبية ، ان يصور الحوض من ثلاثة أرباع جانبه ، أما السرة فإنها ترسم في موضعها الطبيعي .

لقد تشابهت صور النساء مع صور الرجال في بعض هيئاتها واوضاعها ، واختلفت في بعض آخر لا يناسبها . فتشابهت معها في التصوير ، في الجمع بين التصوير الجانبي والتصوير الأمامي . واختلف عنها في أوضاع سيقانها وأيديها ، وطريقة إظهار مفاتنها ، فضلا عن اختلاف ألوانها وأصباغها .

كان شأن الفنانين المصريين في تخيلاتهم عن صور النساء قريبا من تخيلاتهم في تصوير الأطفال . فقد صوّروا اغلب الأطفال الصغار عراة تماما ، يضع معظمهم سبابة يده على فمه ، وتنسدل جديلة شعر سميكة على صدغه . وصوّرهم الفنانون يقفون في اغلب احوالهم ، إلى جانب آبائهم ، في وقفة منتصبة ، لا تتفق مع السن التي يجهلون فيها ضرورة تغطية عوراتهم ، ولا تتفق مع السن التي يضع فيها بعضهم أصابعهم على أفواههم .

وقد اتبع الكتبة المصريون الوسائل نفسها في كتاباتهم الهيروغليفية التصويرية فرسموا صورة الطفل العاري الذي يضع سبابته على فمه مع كل كلمة ارادوا ان يعبّروا بها عن حداثة السن ، وعن الشخص الذي لم يبلغ ، سواء أكان رضيعا ، أم طفلا ، أم صبيا ، أم غلاما ، أم شابا أحيانا

٣- من الملاحظ ان فن الرسم عند قدماء المصريين ، كان مرتبطا في حقيقة أمره بفن الكتابة الهيروغليفية . فقد " بدأ المصري إذا يعبّر عن أفكاره بصور ورموز ، ظهرت فيها قوة الملاحظة ، ودقة الرسم . ولكن وقت اضطر فيه ان يعالج بعض المسائل الدينية والأدبية التي تحتاج إلى كثير من الاسترسال والامعان فنجده ، ينتقل من المرحلة الاولى ، ويستعين بالكتابة ، بل يكثر من الكلام المكتوب ، غير انه لم يسع في الخلاص من الرموز بل كان يكتب الرمز كتابة ويصوّره تصويرا ، يعقبه بجمل قصيرة متكررة ، فيخيل للناظر السطحي التعبير ركيك ، وان المعنى ساذج ، مع ان لهذه الرموز والصور مغزى فلسفيا يدل على الاسترسال والتعمق في الفكر لقد ابدع المصريون في استخدام علاماتهم الهيروغليفية الملونة ، التي اعتبروها كتابة وزخرفة في آن واحد . لقد اعتُبر فن الرسم وفن الكتابة الهيروغليفية جزءا من نظرية الخلق في عقيدة قدماء المصريين . فجاءت رسوم جدران المقابر تزخر بالنقوش الصغيرة والنصوص الدينية . حيث ان كلا منهما قابلاً للحركة واستيعاب الحياة ، وذلك باستخدام بعض الوسائل السحرية طبقا لتلك العقيدة ... ومن المؤكد ان الكاتب المصري القديم بحكم طبيعة عمله ، كان يستطيع ان يصبح رساما

٤- يمتاز الرسم المصري بالطابع التزييني الزخرفي . ربما تبين للإنسان بعد حين ان التعاويذ التي ابتكرها لا تكفي بمفردها لتسخير قوى الخير أو الشر ، وانما تحتاج تلك الأدعية والأقسام إلى ان تتكرر عددا محددا قد يكون عشرات أو مئات أو ألوفا من المرات ، لكي يسري أثرها ، وقد تحتاج إلى جانب هذا التعديد إلى عوامل مساعدة أخرى ، كإحراق البخور ، وإصدار حركات من نوع خاص . ولاتهمنا في هذا الشأن أنواع البخور ، ولا طريقة التحرك بقدر ما تهمنا أساليب تكرار الأقسام وغيرها ، فتظهر الزخارف تبعا له كطابع جديد في الرسم . حتى يمكن ان يقال ان الزخارف المنثورة والمتكررة بشتى أنواعها تعتبر في غالبية الأمر الطابع الفني الرئيس له . ولم يقف الطابع الزخرفي عند حد التبسيط فحسب ، بل لقد عمد الفنان أحيانا إلى تحريف النسب الطبيعية ، والى المغالاة في تأكيد بعض الأجزاء ليبرز أهميتها ، ثم نراه في بعض الأحيان يستخلص أجزاء من نبات أو حيوان كالرأس أو القرون أو الحافر ، أو أحد فروع النبات ، للدلالة على الشكل الكلي أو النوع . وهكذا تحول التجريد إلى إستنباط المعاني في جزئيات الأشكال والأشياء نفسها .

كان عماد الزخرفة هو زهرتي اللوتس والبردي ، حيث بدأ الرسم المصري " أشكالا بسيطة كالخطوط والدوائر معظمها يمثّل زهرتي اللوتس والبردي ، ثم أخذ الرسامون رويدا ، رويدا ، يزيدون ويوازنون وينقحّون في أشكال هاتين الزهرتين حتى وجدوا مئات الأشكال الزخرفية ... وتعدّ زهرة اللوتس في فن الزخرفة المصرية القديمة من أهم الوحدات المشهورة في هذا الفن ، وقد عم استعمالها في آثار المصريين ، حتى لتكاد ان تكون رمزا عليهم . وقد أُكثر من التفنن في اوضاعها وهي مفردة أو مع ساقها ، أو كانت تُرسم إلى جوار زهرة البردي ، بحيث تتناوبان الزينة الواحدة بعد اخرى ، اما زهرة البردي التي كانت منتشرة في أعلى النيل ، فكانت تتكون من ورقتين ملتفتي الأطراف اليمنى واليسرى ، وفي وسطهما وريقة ثالثة كأنها تُرى بأصول المنظور ، فكان هذا الوضع في الزهرة أقرب إلى ان يجعلها شبيهة بالزنبق ، ثم زاد المصريون على ذلك الوضع ، بأن

جعلوا الوريقة الوسطى اكثر من واحدة ، وان مدّوها إلى أطول من الأخريات . واكثروا منها حتى اخذت شكل المروحة . وظهرت زهرة البردي في الزخارف المصرية ، بجانب اللوتس ، متمشية معها في كل أدوار تاريخها فهي قديمة ومألوفة كاللوتس سواء بسواء ، وقد نراها مثّلت دورا هاما في التاريخ المصري ، منذ ان جعلها المصريون القدماء رمزا على الوجه البحري . فكانت توضع مع اللوتس في عقدة بشكل خاص ، لترمز معها إلى اتحاد الوجهين تحت حكم الملك . كذلك كانت تعرض زهور اللوتس والبردي في المآدب وتزين كذلك أكتاف الضيوف وباروكات السيدات ، كما ظهرت الأكاليل متعددة الألوان في زخرفة الجدران والأضرحة في سياق زخرفي مجرد ، لمسألة خاضعة لخدمة الميت

٥- كان لدى الفنان المصري شعورا بالحيز . وانا لنجد على سبيل المثال جدران مقبرة نخت بطيبة وهي لا تزال لم يمسسها سوء ، كل جدار منها مستقل بتصاويره عن الآخر ، يكوّن وحدة بذاتها لها اطارها المحدد ، ولتأكيد الانفصال بين جدار وجدار ، نجد ضلعي الاطارين الجانبيين قد إلتقيا في وحدات زخرفية مكررة . ولكي لا يكون ثمة تداخل بين تصاوير الجدار والسقف ، الذي يرتفع فوق الجدران كالمظلة ، نرى بالطرف العلوي من الجدران ، عند التقائها بالسقف ، اطارا من زخرفة متكررة .

وامعانا في الاحساس بالحيز ، نجد تصاوير الجدار موزعة على حال تلفتنا دوما إلى المركز. اذ عندما ننتهي إلى الاطراف نرى تصاوير كل جدار قد ولّت ظهورها إلى الأخرى ، واتجهت كل منها إلى المركز في جدارها ، وهذا يعني ان ليس ثمة صلة بين جدار وجدار .

فن النحت المصري القديم - المحاضرة الثامنة

إن لحضارة مصر القديمة ، ومنذ نشأتها الأولى **تحتل ، أهمية كبيرة في الفكر الحضاري العالمي ، ليس بسبب إشغالها نسبة كبيرة في التاريخ الإنساني فحسب ، بل لكونها شهدت تأسيس الخطوات الأولى في بنائية الفكر الحضاري ، وكذلك وضع الأساليب والتقنيات الأولى في فنون التشكيل** ، إذ التزم النحاتون في مصر القديمة ، وعند مراحل عملهم الأولى . بينما أدى توفر الحجر بأنواعه في مصر، إلى **أن ينحت المصريون تماثيلهم بأحجام طبيعية ، وأحيانا بأحجام قد تفوق الحجم الطبيعي الى ضعفين أو أكثر ، ويحدث ذلك في أوقات جدا قصيرة بينما اقتصر العراقيون على صنع التماثيل الصغيرة**. ان الرأس المنجز من حجر(الجرانيت الأحمر) (شكل ١) الذي يحمل ملامح شخصية الملك ، حيث يتوضح تشخيص له ، من خلال غطاء الرأس المسمى (النمس)** الذي يرتديه ، والذي تتوسطه (أفعى الكوبرا) ، باعتبارها العلامة المميزة كعلامة دلالية على وظيفة الملك في العالم الدنيوي .

شكل رقم ١

الأمر المميز في هذا المنجز ، كبر حجم الرأس الذي يفوق الحجم الطبيعي ، والتي قد كون دلالة على علو الشأن والعظمة ، ويظهر من الشكل ، الأنف والشفاه الغليظة وبروز الوجنتين ، وعلى ما يبدو من هذه الملامح إنها طبيعية وتشخيصية لوجه الملك الحقيقي .

امتاز النحت المصري بكثرة المنجزات النحتية ، التي بدورها قد تحمل الكثير من الدلالات الكامنة فيها ، لتعكس الفهم الروحي والسوسيولوجي للدور الفكري ، والذي حمله الخطاب التشكيلي للنحت المصري القديم .

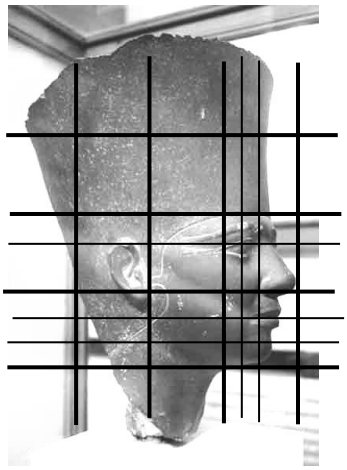
** النمس : قطعة من قماش الكتان يعلوه في المنتصف اعلى الجبهة الصل المقدس وقد احكم ضبطها حول الرأس لتنزل خلف الاذنين بانسيابية حيث يتدلى طرفيها على جانبي الصدر وقد تميزت خطوطها بنوع من الحدة والدقة في القياسات الهندسية .

لقد تم في مصر القديمة إضفاء صفة الإلوهية على الملك ، وإرجاعها الى أساطير تردد **ان أسلاف هذا الملك كانوا آلهة ، حتى يتسنى إقناع الإنسان المصري القديم بان الملك هو الوارث الشرعي للعرش ، وانه يحمل بذلك الصفة المقدسة ويتماشى مع ذلك الاتجاه الديني،** واتبع النحات المصري في تحقيقها ، تقاليد موروثة حرص على الالتزام بها ، وما يمكن الإشارة إليه إن هذا النحات **لم يكن يصنع تمثاله ليعرض أمام الجمهور، وإنما كان التمثال في اغلب الأمر يوضع في المقبرة في مكان مظلم ، وكان لقدسية هذه الفكرة المبجلة ، باعتبارها خطابا ميتافيزيقيا ، دورا فاعلا في تشكيل الروحية الخاصة لقوانين التماثيل التي تمثل الإله والملك** ، ولعل أهم سمة تميز الأسلوب المصري في النحت المجسم ، هو ارتباط أسلوبه ومواضيعه ، ونظم أشكاله بالمفاهيم الاجتماعية ، فكان أسلوب النحت المثالي الذي يتجاوز حدود الواقعية أحيانا ، ميزة متبعة في نحت تماثيل الملوك والآلهة ، بينما يكون اقل في أسلوب نحت تماثيل الأفراد ، لذا مُثلت منحوتات الملوك بأشكال مثالية ، فوق واقعية كدلالة على الخلود الأبدي الذي آمنت به. فالمنجز النحتي **لا يشبه شيئاً إلا ذاته ، ويبتعد عن التشخيص والتعيين نحو اللا محدود والخالد والأبدي ، بدلالة حرص النحات المصري على تحقيق الكمال المطلق في تماثيل الملوك ، وذلك بتحرير البشري من حالة الإنسان وتوحيده مع شكل الإله ، بهدف إضفاء مسحة إلهية على الملك** ، ففي الرأس التي تمثل الملك (أوسركاف) شكل (٢)، أنجزت بملامح واقعية ، أقرب للنسب الفنية المثالية (شكل ٣) ، وهو يرتدي (التاج الأحمر) وهو تاج يرمز الى مصر السفلى وهو عبارة عن غطاء مخروطي الشكل بقاعدة دائرية تناسب حجم الرأس اطرافها السفلية متعرجة بميل بسيط للخلف ، يظهر الرأس في هذا المنجز بملامح مثالية من حيث استدارة الوجه ، والدقة في تمثيل الذقن ، وتمثيل الحواجب والعيون ذات الاستطالة ، وظهور شارب خفيف أعلى الشفتين ، ومن ابرز ما يلاحظ على المنحوتات المصرية ، إنها تماثيل ساكنة ، لا تتميز بطابع الحركة ، وهي في هذا تختلف عن التماثيل اليونانية ، **وربما يرجع السر في ذلك ، إلى الاهتمام بالرأس وحده ، أما**

باقي الجسم فيكاد يكون متشابها في أوضاع التماثيل كلها ، وهي تماثيل تصويرية لغرض واحد ديني على الأغلب

(شكل٢)

(شكل٣)



(شكل٣)

ان ترابط أنظمة الفكر في البنية الثقافية المصرية ، والتي يعد الخلود والأبدية احد ابرز معتقداتها الأساسية ، وهذا الأمر لا يأتي إلا من خلال الموت ، **إذ لا بد من الموت لبلوغ الخلود ، بدلالة انتشار المقابر المصرية ، باعتبارها ابرز مفردة في خضم هذا الاعتقاد ، ولوظيفتها الكامنة بالمحافظة على مومياء المتوفى** الأمر الذي دفع النحات المصري القديم الى تجسيد ذلك الاعتقاد ، من خلال استخدامه للأحجار الصلبة ، التي تحقق لديه فكرة الديمومة والخلود والأبدية ، حيث يظهر على التماثيل الملكية المصرية القديمة ، نوعا من **التلاقح بين قدسية وجلال المضمون ، وبين صلابة المادة ولونها الروحي ، الذي ارتقى الى عالم الروحي ، حين تقمص فكرة المضمون ، فهناك نوعا من القصدية في انتقاء صلابة المادة الحجرية ، لتدلل على فكرة القوة والدوام والأبدية ، الأمر والذي اكسب الشكل كنظام لتفاعل العلاقات في بناء التمثال نوعا من الأبدية التي تتعدى حدود الزمن نحو اللازمن** ، إن تمثيل رأس الملك بحجمه الطبيعي ، في حجر(الديورايت) في إطلالة مقدسة ، تكتسي بالجلال والعظمة ، دلالة على تمكن النحات المصري من تطويع هذه الخامة الصلبة والقاسية لتجسيد السمو والعظمة الملكية وقد ارتبط

المقصد الإلهي في خصوصية الخامة ، التي أعطت نوعا من الورع الديني في روحية لونها الأسود البراق ، بوصفها دلالة رمزية عن الأبدية من خلال صلابتها .

هذه الصورة الملكية- من وجهة نظر الباحث- هي تعبير عن الحضور الإلهي المتمثل فيها ، والمتجلي تحت الشكل البشري ، وما دقة التشريح وتقنية الانجاز المثالية، الا لتقديم القراءة للمعنى الدلالي، من خلال تعالق النظم العلامية السماوية والأرضية التي تشير في العمق إلى صورة الإله، إن هذه القصدية، مستندة الى الخبرة القائمة على التجريب ، إذ بحث النحات المصري في خصوصيات الخامات، وبما يلتقي مع جلال المضمون، فوجد في الخامات شيئا من الحيوية حين تحل بها روحية المضمون وقدسيته فقد، **كان الفكر يبحث عن خصوصية الأبدية ، والدوام في خصوصية الخامات فوجدها في حجر الجرانيت الصلب ذو الألوان السوداء والمائلة للاخضرار لكي يوجد تعالقا بين حيوية المادة الرمزية وتجلي الفكرة فيها**، وهذا ما نجده في رأس للملك (أمنحوتب الثالث)(الشكل ٥) وهو فى شبابه ، والمصنوع من حجر (الجرانيت) ، وقد عثر عليه داخل معبد (آمون) ، وعلى الرغم من صغرها ، إلا ان هذه الرأس تصور الرقة المميزة للنحت الملكي في بداية حكم الملك (أمنحتب الثالث)، فالعينان المائلتان تعد استمرارا للملامح النموذجية للتماثيل التي ترجع إلى نهاية عصر الملك (تحتمس الرابع)، والد (أمنحتب الثالث). ولم يكن حجر (الجرانيت) ، الحجر الوحيد الذي احتوته البيئة المصرية ، بل كان هناك العديد من أنواع الحجر ، والذي دخل بصورة مباشرة في صناعة المنجزات النحتية ، والتي أدت بدورها إلى كثرة الانجاز النحتي وتنوعه ، ففي الطبيعة المصرية يتوفر بكثرة الحجر الجيري ، وقد تم انجاز العديد من المنجزات النحتية من هذا الحجر، ففي (الشكل٦)

(شكل٥)

(شكل٦)

والذي يظهر فيه رأس للملك (أحمس) والمصنوع من (الحجر الجيري)*، نجد فيه طريقة نحت العيون الواسعة ، والفم الدقيق الذي يتشابه فى الخصائص مع تمثال للملك (سنوسرت الأول)، وهو من ملوك الأسرة الثانية عشرة من عهد الدولة الوسطى ، ويزين رأس الملك (التاج الأبيض) والذي تحليه(أفعى الكوبرا) لكونه من الصعيد ، ونجد أن الرأس أصابها التلف ، ويظهر ذلك واضحاً فى منطقة الأنف والتاج .

ومن الأحجار التي غزرت بها الطبيعة المصرية ، هو (الحجر الرملي)* ، والذي غالبا ما كان سطحه يكسى بالألوان ، حسب طبيعة المضامين الدينية ، والتي ارتبطت بالبنية الفكرية التي يجسدها فن النحت ، والتي تحاول ان تحقق الاقتراب قدر الإمكان من الواقع والمثال ، فقد استعمل النحات المصري القديم هذا الحجر في العديد من منجزاته النحتية ، وأضاف إليه الألوان ، خاصة في المنحوتات الملكية كما في تمثال لرأس (أمنحتب الرابع) (شكل٧)، حيث أبدع النحاتون في اختيار وتناسب الألوان وتجانسها ، متبعين أسلوبا واقعيا في منهج التكوين ، أي إن وظيفة الألوان هو أن تحقق المشابهة بين نموذجين فبشرة الرجال كانت تلون بالألوان الحمراء ذات الأطياف البنية في حين لونت بشرة النسوة بالألوان الصفراء او الوردية ، وكان الشعر دائما يلون باللون الأسود ، فقد تعمد النحات تلوين منجزاته النحتية، **لتحقيق أدق تفاصيلها ، لتكون بدائل للأصل ولتعمل على تحريك مشاعر الجماعة الانفعالية عندما تكون صورة التمثال مطابقة للأصل**

(شكل٧)

(شكل٨)

* الحجر الجيري ويسمى ايضا حجر الكلس ، او الكلسي ما بعد (الاراكونايت) (Post Aragonit lime stone) وهو حجر لم ياخذ الوقت الكافي ليصل الى درجة صلابة المرمر وهو من الصخور التي تتكون من ترسبات عيون المياه الحاره(٢١، ص٥٢)

* الحجر الرملي : هو نوع من الأحجار الطبيعية يتكون في طبقات رملية تحت الأرض ، تعمل ظروف الضغط والحرارة على تماسكها فضلا عن وجود أملاح معدنية تساعد على تكونها. وهو مثل الرمل من وجهة اللون فقد يكون أصفرا أو بنيا أو أحمرا، أو رمادي اللون أو أبيضا.وتكوّن طبقات الصخر الرملي هضابا تبدو للعين واضحة التضاريس، ولذلك تسمى مناطق وجودها بلون الصخور الموجودة فيها(S.212) .

أما الشعر فقد اختار الفنان تلوينه باللون الأسود دائماً ، والثياب تكون بيضاء شفافة ، والحلي أما خضراء أو زرقاء، فضلاً عن استخدام تقنية التطعيم لعيون التماثيل بالأحجار الملونة الثمينة ، ولعل تماثيل الرؤوس التي أنجزت بهذا النوع من التقنية ، بلغت أعلى درجات الواقعية،مما يدل عن المهارة في الانجاز، وتحدي الزمن ومواجهة الموت ، سعياً وراء الخلود الديمومة ففي رأس للملكة (حتشبسوت ، الذي يعد قطعة فريدة من نحت الأسرة الثامنة عشر ، وهي منحوتة من حجر جيري ملون ، يحمل ملامح انثوية ، حيث الحواجب اللينة المنحنية ، والعينين الكحيلتين ، مع خط ممتد للكحل ، وأنف معقوف ، وخدين ممتلئين ، وفم رشيق . والملكة (حتشبسوت) هي أشهر الملكات اللاتي حكمن مصر، وأقواهن نفوذاً ؛ فقد كان حكمها نقطة بارزة ليس في تاريخ الأسرة الثامنة عشر فحسب ، بل وفي تاريخ مصر القديم كله .

(شكل٨)

أما رأس الملك أمنحتب الأول(الشكل ٨) ، والمصنوع من (حجر رملي ملون) ، والذي عثر عليه في الكرنك ، نجد ان هذا الرأس تألق بألوان ، الأبيض للتاج والذقن ، والأصفر للكوبرا الملكية ، والأحمر الزاهي للوجه يدل لمعان الألوان ، على أن هذا الرأس يؤرخ إلى حقبة جديدة ، ولا ترتبط بالتقاليد السابقة ، ويلاحظ أن العينين بالمقلتين المستديرتين ممثلتين بطبيعية ، كما أن الحواجب مزينة بخطوط من النحت الغائر جداً . إن هذا الرأس ، بواقعيته غير الرسمية ، لابد وأن ينسب للملك(أمنحوتب الأول) وليس لأحد من سابقيه ، وتمثله هذه الرأس وهو يرتدي التاج الأبيض ، والذي تحليه حية الكوبرا ، ويغطي التاج الجزء الأكبر من الجبين ، وتظهر هذه الرأس أهم ملامح المـــلك من حيث العيون الواسعة ، والأنف العريض، والشفاه الدقيقة، والوجنتين العاليتين، وتظهر الأذنين من تحت التاج وهما كبيرتان،وتظهر ملامح ابتسامة خفيفة على الوجه **لقد عمل نحات تماثيل الأفراد، على ان ينظم مشاعر الجماعة الانفعالية، من خلال الجمع في نظام الصورة بين**

الرسم والنحت، فلكي تكون الصورة أنموذجا مطابقا للأصل، استخدم النحات أسلوب تلوين التماثيل بالألوان .

ففي المنجز النحتي لرأس الملك (نفر إف رع)(شكل٩) المصنوع من (حجر البازلت) ، يبرز فيه الملك يرتدي (النمس) التقليدي فوق رأسه وهو ليس مخططاً من الأعلى كالمعتاد ، ولكنه يظهر كما لو كان بحافتين أو ذو جانبين يبرز الأذنين ولا يخفيهما ، واللتين تظهران كبيرتان ، كدلالة عن كونه يسمع شكاوى الشعب ويهتم بها ويرتدي اللحية المستعارة المستقيمة ، دلالة الوقار، ونجد أن العينين والفم قد حددا بألوان ومساحيق تجميل ، أبرزت الإطار المحدد لهما ، بشكل يضفي قدراً من الحيوية على التمثال ، فضلاً عن كونه يظهر الإرادة الملكية ودورها في تفعيل السلطة بدلالة الهدوء والثبات في قسمات الوجه .

(شكل٩)

وكذلك جرب النحات المصري انجاز منحوتاته من خامة الخشب ، التي هي أسهل بالتشكيل من خامات الحجر والبرونز ، فضلا عن كونها خامة تتميز بنعومتها وتماسكها ومطاوعتها لآلة النحات ، إلا إنها في الوقت نفسه ، تحتاج إلى وعي وخبرة في تقنية الانجاز ، واختيار النوع المناسب من هذه الخامة ، والذي يصلح لعمل التماثيل النحتية، علما إن هذه الخامة لم تزخر بها الأرض المصرية كما الحجر، بل كانت تفتقر إليها ، مما حدى بأصحاب هذه المهنة الى استيراد النوع الجيد منها عن طريق التجارة من الأقاليم المجاورة ، وكانت هذه الخامة أحيانا تلون ، وأحيانا أخرى تترك كما في التمثال النصفي للملك (توت عنخ آمون)(شكل١٠) والمصنوع من خامة الخشب والذي يعد ذات صنعة فريدة، إذ نحت من خشب، ثم عولج بالجص . ثم تم تلوينه ويلاحظ ان تفاصيل الوجه قد جاءت على نحو واقعي للملك الصغير مرتديا تاجا ملكيا تزينه (أفعى الكوبرا) .

(شكل١٠)

وفي عصر الدولة الحديثة ، استمر ذات المنهج المثالي ، إلا إنها أخذت إضافة علامية ، تعطي دلالة ذات طابع بطولي وملحمي ، فالبنية الشكلية للمنجز النحتي ، تشكل عاملاً مهيمناً وكبيراً في الخطاب الذي يبثه المنجز النحتي ، فملحقات التمثال كالصولجان والتاج الحربي ، هي أكثر ما تميز هذا الخطاب عن النفوذ والسلطة فالخوذة الحربية الزرقاء أو ما يسمى بـ (التاج الأزرق)* (شكل١١) والتي كانت تعلو رؤوس التماثيل الملكية في هذه الفترة ، ما هي إلا دلالة على الخطاب السلطوي للملك ، والذي أراد النحات إيصاله للمتلقي آنذاك .

(شكل١١)

إن فن الدولة الحديثة ، يعد أعلى مراحل تطور الفن في مصر القديمة **" بعد ان اندمجت فيه عناصر أجنبية ، غيرت بعض ملامحه ، وان ظل العمل بقواعده الأساسية سارياً،** ان نحت الدولة الحديثة ، ان الوقار بدأ يرق وتتسلل إليه الرشاقة وتتنفس الجاذبية في ثناياه ، إذ نجد فنان الدولة الحديثة يحاول جاهداً ان يظهر الشخصية في غير الصرامة والحدة التي كان يبرزها نحات الدولة الوسطى ، فهي تظهر واضحة وقوية ولكن اغلبها كانت ذات خطوط رقيقة وخفيفة ، فصلة الشبه المادية المنظورة في نظام صورة الفرعون ، قد أمكن **" الاستعاضة عنها بصلة روحية غير مرئية هي صلة الرمز ، حيث ترتفع المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية ، ذلك ان تظاهر العيني محقق عن طريق محض صورة ، يعدها حدس الفن ، مقاربة للمضمون حدا تشبيهيا**

* التاج الازرق : ويرمز الى غطاء للرأس على هيئة شكل غير منتظم تقريبا ذي قاعدة دائرية تناسب حجم الرأس اطرافها السفلية متعرجة وينخفض قطرها كلما ارتفعت الى اعلى بميل بسيط للخلف (S.212).