جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

التأثير الانطباعي لتحقيق البعد الزمنى فى رسوم مقبرة "نب آمون"

Achieving Impressionist Effect to Time Dimension in
the Drawings of the Tomb of "Neb Amun"

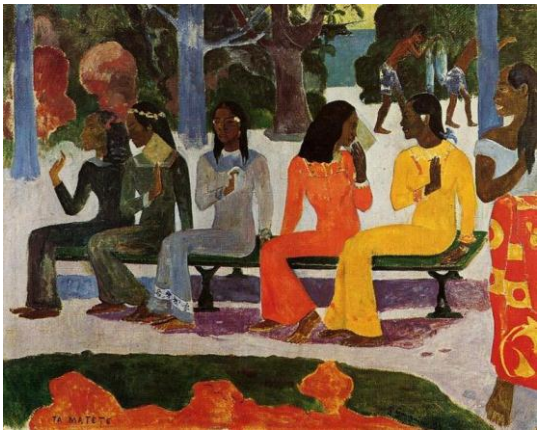
د. سارة حامد حامد زيادة
مدرس النقد والتذوق وتاريخ الفن بقسم التربية الفنية
كلية التربية النوعية ـ جامعة بورسعيد

٢٠١٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقدمة:

لقد أثر الفن المصرى القديم فى فنون العالم تأثيراً كبيراً على مرّ التاريخ وما يزال تأثيره حتي اليوم. حيث قدم للبشرية أشكالاً من الصور والرسوم والمنحوتات المدهشة التى جسدت وجهة نظرهم عن قيمة الحياة والفن والثقافة والدين. وكانت مهمة الفنان المصرى القديم هى انتاج فن من نوع خاص لا يرتبط بزمن معين. ولهذا تمثل التقاليد المصرية القديمة لهذا الفن تراثاً مرجعياً فى تاريخ الفن وتذوقه، فالتحاور مع هذه التقاليد الفنية كان سبباً فى إجراء الكثير من عمليات إعادة تشكيل المذاهب والاتجاهات الفنية المعاصرة فى فنون العالم. إن ذلك فَعَلَّه (بول جوجان) فى أواخر القرن التاسع عشر، وهو يشكل أسلوبه التوليفى الجديد مع الخطوط المحيطية الثاقبة ذات الانحناءات الإيقاعية وهى تؤطر الأشكال. ومن ثم أنجز لوحاته كوحدة جمالية بسيطة، حيث كان يبحث عن جنته الساحرة التى لم يعثر عليها فى تقاليد الفن الغربى، وإنما عثر عليها فى تقاليد الفن المصرى القديم. وقد نشاهد هذا النموذج الذى يمثل الأسلوب الجديد فى لوحة (السوق) (شكل ١)، وفيه تتضح مصادر الإلهام الذى لا يخفى على العين لإبداع أصيل. فليس هناك شك فى "أن الفن المصرى كان هو مصدر الاستعارات، وعنصر أساسى من مكونات الحوار بين الثقافات. فوضعية الأشخاص هى الجلوس بتسلسل فى محاذاة بعضهم البعض، متداخلين بالكاد، ويجمع الشكل بين الجهتين (الأمامية والجانبية) مع الإيماءات الجامدة، بما يذكرنا بالنقوش الغائرة على جدران المعابد المصرية القديمة. كما أن التأثير بالعمق الفراغى لم يتبع التقاليد الكلاسيكية المتوارثة، وإنما اتبع أسلوباً رمزياً، بتقسيم مساحة اللوحة إلى أجزاء متتالية، حيث يصبح الخط المحيطى الثاقب وسيطاً جوهرياً لتجسيد الافكار"[١].



(شكل ١)، بول جوجان، السوق، زيت على قماش، ٧٣,٢ × ٩١,٥ سم، ١٨٩٢م، المصدر[٢].

والانطباعية كما هو معروف عنها قد "اتبعت آلية جديدة في التصوير قائمة على نمط جديد في الرؤية، صدقها الأساسي هو تسجيل الانطباع الحسي كما تبصره العين مادياً وآنياً، بعيداً عن النظم المكتسبة والتي تم التعارف عليها حتى ذلك الحين"[٣]. واقتناص اللحظة الهاربة وتسجيل الظروف الجوية المتبدلة والانعكاسات، وخير دليل على ذلك تجارب كلود مونيه في رسم كاتدرائية روان بأكثر من عشرين لوحة، وتسجيل تغّير الضوء واللون عليها في أوقات النهار المختلفة. ومن ناحية أخرى حاول الاتجاه الانطباعي "اكتشاف الحقيقة الجوهرية للمظاهر الحسية وتجسيدها من

---

[١] محسن عطية (٢٠١٥، ٢٦ يناير). الفن والحوار الثقافى. استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧، من: https://ar.wikibooks.org/wiki/الفن_والحوار_الثقافى).

[2] Kunstmuseum Basel, from https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/highlights

[٣] محمود أمهز (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠–١٩٧٠) التصوير، دار المثلث، بيروت، ص٩-١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلال استقطاع لحظة من شريط الزمن المتتابع اللحظات وتسجيلها باعتبارها جزءاً من كل في دورة مستمرة من التحولات الدائمة، وهذا التعاقب كفيل بجعل كل شئ يدرك بالعين، ويحلل عقلياً بغية تقديم أقرب صورة عن ذلك الايقاف الزمني كونه لن يعود من جديد، وذلك من خلال ضربات فرشاة قوية واستثمار نظرية الألوان معتمداً علي قدرة الضوء علي صبغ الهيئات بالمظاهر المتبدلة دائما بفعل مسار الزمن"[١].

وبالإمكان التماس نفس الاهتمامات عند الفنان المصرى القديم في مرحلة اتسمت بالحيوية والتحرر فى عهد الدولة الحديثة (١٥٧٠ــــ١٠٧٧ ق. م)، إذ كانت صيغه الفنية ليست صيغ جامدة وثابتة، وإنما هي شكل زمني متحرك يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعاً، ويؤدي مهمته بدرجاتٍ متفاوتة من الإتقان. فضلاً عن ذلك فإن الفنان المصرى القديم كان يسجل انطباعاته آنياً، وكما تطبعه الحواس على ذاته. حيث كان فى استطاعة مصورى ذلك العصر (الدولة الحديثة) أن يروا بالعين المجردة تلك الفوارق اللونية الدقيقة التى لا يستطيع الانسان الحديث كشفها إلاّ بمساعدة أدوات علمية معقدة. ولكن هذه المقدرة كانت قد اختفت عند حلول العصر الحديث، عندما استعيض إلى حد ما عن الطابع المباشر للإحساسات بجمود النزعة التصويرية العقلية وثباتها. كذلك "تعطينا انطباعاً بصرياً يبلغ من التلقائية، ومن نقاء الشكل، والتحرر من كل تأنق أو قيد عقلي، ما لا نجد له أي نظير في تاريخ الفن اللاحق إلاّ عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة إذ نكتشف فيها دراسات للحركة تذكرنا بالصورة الفوتوغرافية الحديثة. وهي دراسات لا نجد لها نظير إلاّ في صور فنان مثل (ديجا) أو (تولوز لوتريك)، بحيث يبدو للعين التى لم يدربها المذهب الانطباعى أن هذه الصور لابد أن يكون فيها شيء غير معقول أسيء رسمه"[٢].

وليس سمة تحرر في بداية عهد الدولة الحديثة أكثر من نماذج لوحات مقبرة (نب آمون) والتي "عرضت بالمتحف البريطاني عام ٢٠٠٩ م، المكتشفة فى جبانة طيبة عام ١٨٢٠م، والتى تعود لعصر الدولة الحديثة الأسرة الثامنة عشر، وقد زينت برسوم فنية غاية فى الرقة، وتكوينات بارعة لفتياتٍ يتبادلن الأحاديث بالإضافة لمشاهد مميزة للصيد فى الأحراش، وصورة نادرة لأول حديقة فى تاريخ الفن المصرى القديم"[٣]. إنه أسلوب مميز فى المعالجات الأدائية للألوان وضربات فرشاة قوية بدون تخطيطات مسبقة، أنه انطباع لونى لم يسبق أن اتبعه الفنان المصرى القديم، كما أظهر من خلاله تفاصيل فراء الحيوانات وريش الطيور، وأجنحة الفراشات، وشفافية المياة بانعكاس أشعة الشمس على لمعان ألوانها البراقة. غير أن ما لاحظته الباحثة فى هذه اللوحات ليس كونها تمثل الاسلوب الانطباعي فقط بل تعطى انطباعا بالبعد الزمنى، فكل عمل فيها له أزمنته الخاصة، وقد تتسم بالتزامن أحياناً وتتفاوت أو تختلف أحياناً، فتتشكل ضمن نوعية وطبيعة الاشياء والمعالم التصويرية كما فعل الأنطباعيون من حيث النقل والمحاكاة للمرئيات في عين المكان، حتي يتسنى لهم التمكن من اللحظة الزمنية والتعبير عنها تصويرياً من خلال اللون.

مشكلة البحث:

تتميز القاعة رقم (٦١) بالمتحف البريطانى بعددٍ من بقايا مقبرة (نب آمون) المكتشفة فى منطقة جبانة طيبة عام ١٨٢٠م، والتى تم افتتاحها بالمتحف عام ٢٠٠٩م، بسماتٍ فنية وجمالية تجعلها تختلف عن الأسلوب التصويرى المتبع فى الفن المصرى القديم فى كلاً من الدولة القديمة والوسطي حيث لاحظت الباحثة تفردها فى أسلوب الرسم المباشر بالفرشاة على سطح الجدار كما

---

[١] جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن فى القرن العشرين، ترجمة: مها فرح الخورى، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ص١٧.

[٢] آرنولد هاوزر (٢٠٠٥): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ص١٦-٢٠.

[3] Richard Parkinson (2008): The Painted Tomb Chapel of Nebamun, British Museum Press, P. 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبدو للوهلة الأولى أنها أحد البدايات لاستخدام تقنيات التدرج اللونى وإحداث تأثير إنطباعى ملحوظ، وفي هذه النماذج التزم الفنان بسمة جعلته يحقق زمناً افتراضياً (البعد الزمني) حتى يتمكن من رصد معالم الأشكال والبيئة المباشرة التى يبصرها للتعبير عن محتوياتها. والبحث الحالى يتجه إلى دراسة وتحليل التأثير الانطباعى فى نماذج من لوحات مقبرة (نب آمون) والذي أدي لتحقيق بعداً زمنياً مصدره المعالجات اللونية والرسم المباشر دون تخطيطات مسبقة، وهو ما يثبت تطور أسلوب التعبير الفنى فى عهد الدولة الحديثة. فهذه اللوحات فن يرتقى إلى الاخلاص الحرفى للطبيعة، الذى تظل فيه الاشكال تصور بطريقة أكثر مرونة وتألقاً، يصل إلى مفهوم الانطباعية اللونية. وتتحدد مشكلة البحث فى التساؤل التالي:

- إلي أي مدي أسهم تأثير المعالجات اللونية الانطباعية في نماذج من لوحات مقبرة نب آمون فى الايحاء بالبعد الزمني.

فرض البحث:

- يفترض البحث أن المعالجات الأدائية فى لوحات مقبرة نب آمون أسهمت فى تحقيق تأثيراً انطباعياً لونياً وبعداً زمنياً ايهامياً.

هدف البحث:

- تحليل المعالجات الأدائية فى نماذج من لوحات مقبرة نب آمون، للكشف عن التأثير الانطباعى اللوني والبعد الزمني فيها.

أهمية البحث:

- يسهم فى الكشف عن تأثير المعالجات اللونية الانطباعية في نماذج من لوحات مقبرة نب آمون ودورها فى الايحاء بالبعد الزمني.
- القاء الضوء علي مفهوم التحرر في الفن المصري القديم في عهد الدولة الحديثة.
- تدعيم مقرر تاريخ الفن المصرى القديم لطلاب الفرقة الأولى بقسم التربية الفنية، كلية التربية النوعية ببورسعيد.

منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفى التحليلي.

حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة مفهوم التحرر الفني في فترة الدولة الحديثة، وإلقاء الضوء علي مفهوم الأداء الانطباعي في الفن الحديث، بالإضافة إلي دراسة وتحليل نماذج من اللوحات المعروضة بالقاعة رقم (٦١) بالمتحف البريطاني، وعددها إحدى عشر لوحة، وهى بقايا جدران ضريح (نب آمون)، وقد تم اختيارها كعينة بطريقة قصدية لعدة أسباب:

- تعد نماذج لتطور أسلوب المعالجات اللونية فى فترة الدولة الحديثة.
- يتحقق بها التأثير اللونى الانطباعى، والبعد الزمني الايهامي.

أولاً: مفهوم التحرر فى الفن المصرى القديم فى عهد الدولة الحديثة:

يعتبر "عصر الدولة الحديثة في مصر هو عصر الانفتاح على العالم الخارجي. ويشمل هذا العصر الأسرات من الثامنة عشر وحتى نهاية الأسرة العشرين (١٥٦٩ ـ ١٠٧٦ ق.م)"[1]. حيث امتد النفوذ المصري ليشمل مناطق واسعة من بلاد الشام، وتوطدت صلات مصر وتأثيرها المتبادل مع مناطق الجزيرة العربية. إن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى القديم ـ بل فى

[1] Murnane, W. J. (2001): New Kingdom: An Overview, The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt II, Oxford, p. 519.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجتمعات بشكل عام صاحبها تطور آخر فى الفنون والأداء من حيث اختلاف النظرة فى قيم وأعراف وعقائد وديانات تلك الفترة. ويؤكد (عبد المنعم تليمة) "أن الذى يحدد الفنون والأنواع السائدة فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة"[١].

لقد سبق في زمن اخناتون زمن ظهرت فيه بعض سمات التحرر لا سيما أن اخناتون قد اشترك في الحكم مع أمنحتب الثالث مدة من الزمن، وفي هذا الصدد يقول (نيقولا جريمال): "إذا اتفقنا علي وجود هذه المشاركة فلا يمكن تأكيد مدتها إذ يري البعض أنها بدأت في العام (٢٨- ٢٩) من حكم أمنحتب الثالث، في حين يري البعض الآخر أنها كانت ما بين العام (٣٧- ٣٩) من حكمه، وفي كلا الحالتين تبرهن مدة المشاركة في الحكم علي أن الأفكار التي مهدت لثورة العمارنة كانت من الانتشار بما يظهر تأثيرها في الأفكار الرسمية التي رأت النور في السنوات الاخيرة من حكم أمنحتب الثالث"[٢]. كذلك نجد أن الأعمال التى انتجت فى عهد الدولة الحديثة تتسم بمزيد من التلقائية والحرية عن سابقتها فى الدولة الوسطى، حيث أدخلت لغة التشكيل الواقعية على الفنون الرسمية، بدلاً من النزعة المحافظة، فالمثالية الرسمية قد أخذت فى التراجع قبل عصر اخناتون، بل وبالتحديد فى عهد الملكة حتشبسوت، ثم أمنحتب الثالث. يقول (سيريل الدريد): "تحت سماء الفن المصرى كانت هناك قوى جديدة تتجمع ببطئ لكى يظهر أثرها واضحاً فى أواخر عهد الملك أمنحتب الثالث، حيث دخل الفن نوع معين من الواقعية فى هذه الفترة"[٣]. مما أسفر عن نوعاً من الواقعية فى الفن باستخدام تقنيات جديدة، واستحداث معالجات لم تكن سائدة، مثل ليونة خطوط الملابس، وكذلك طرائق تصفيف الشعر، والأزياء التى تكشف عن الجسم، كما نرى العيون اللوزية، وثنايا الرقبة، والآذان المثقوبة. وكذلك أجسام الفتيات التي لم يهمل فيها النحات العناية بالتفاصيل وإبراز المفاتن، بالإضافة إلي وضعيات الاشخاص في مواقف تصبو إلى بساطة ما هو طبيعى وتترك انطباعاً بالخصوصية، (شكل ٢).

(شكل ٢)، نقش لأميره صغيرة تأكل بطة مشوية، تل العمارنة،
الأسرة الثامنة عشرة، (١٣٥٣-١٣٣٧) ق.م، المتحف المصري. المصدر[٤].

[١] عبد المنعم تليمة (١٩٩٠): مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٢٣.
[٢] نيقولا جريمال (١٩٩٣): تاريخ الحضارة المصرية، ترجمة: ماهر جوريجانى، مراجعة: زكية طبوزادة، ط٢، دار القلم للدراسات والنشر، القاهرة، ص٢٨٧.
[٣] سيريل الدريد (١٩٩٠): الفن المصرى القديم، ترجمة: أحمد زهير، مراجعة: محمود ماهر طه، مطابع هيئة الأثار المصرية، القاهرة، ص٢١٢.
[4] Dorothea Arnold (1996): The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), p. 111.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وما حدث هنا أشبه "بالأساليب التى اتبعت مع انفتاح الادب الرسمى على اللغة العامية الوطنية، إنها نزعة إلى بساطة الشكل، مع التخفيف من حدة خطوطه الاساسية وتراجع دور هذه الخطوط فى ابراز حدود الشكل، وأصبحت السيمترية فى الفن أكثر خفاء، وظهر المنظور الزائف، وانفتح المجال أمام التعبير عن المواقف، فانطلقت دون قيد بعد أن تداعت الحدود الصارمة"[١]. ويذكر (أرنولد هاوزر) في كتابه التاريخ الاجتماعي للفن عن اخناتون أنه " أول من أبدع الفن الانسانى حين جعل من المذهب الطبيعى الجامد مذهباً حياً، وذلك حين ألقى فى 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 عليه عيونهم، فبدا الفن ذا مسحه أخرى تتمثل فيها دقة التعبير، وصدى الأحداث"[٢]. وقد كان من نتائج تلك الحرية ابداع موضوعات لم تكن مألوفة من قبل، من حيث التكوينات، والمعالجة، وأسلوب التناول، نظراً لاختلاف مفاهيم العقيدة الجديدة، فلم يكن التحرر فى تلك الفترة خروجاً عن التقاليد والقواعد، بل كان إضافة قوية سعى إليها الفنان من خلال ايمانه بضرورة التغيير وفقاً لمتطلبات عصره.

ثانياً: الاتجاه الانطباعي في الفن الحديث:

الانطباعية حركة فنية ازدهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الفنانين الثوريين الذين ضاقوا ذرعاً بالقواعد التقليدية والموضوعات الاسطورية والتاريخية. و"اعتمدت على النسق اللونى بديلاً عن الخط كبنية فيزيائية مهيمنة، كما أنها اعتمدت على انتقاء الأشكال مباشرة من خلال ذاكرة الفنان. حيث قدمت من خلال هذا الأداء طرائق معالجة جديدة للموضوع أكثر مما قدمت مواضيع جديدة، إذ أن رسم الطبيعة ومشاهد من الواقع، تحوذ على ألفة المشاهد ولكنها مستحدثة، إذن هى لم تخلق عالماً جديداً، بل خلقت طريقة مذهلة لرؤية العالم القديم"[٣]. وأصبح اللون للمرة الأولى هو الوسيلة الأساسية للتعبير عن الحركة، وتتحول اللوحة إلى تسجيل للانطباع البصرى كما تحسه العين.

اهتمت الانطباعية بالأداء السريع، والظواهر الطبيعية ، وعمدوا إلى تنفيذ لوحاتهم فى الهواء الطلق كى يتمكنوا من تسجيل هذه الظواهر بصورة أفضل. وكانت أهمية الشيء بالنسبة للانطباعيين بالصورة التى يطبعها على الشبكية، فهو فى هذا الشيء يفقد ما هو ملموس فيه لصالح مظاهره فحسب، أى الاهتمام بالصورة المتغيرة وغير الملموسة التى يعطيها النور والجو للشيء الذى تحيط به، أكثر مما يهتمون بالشيء نفسه، وبتركيبه وبمادته"[٤]. إن "أبسط صيغة يمكن أن ترد للانطباعية هى سيادة اللحظة على الدوام والشعور بأن كل ظاهرة هى حادث عابر ولن يتكرر أبداً"[٥]. لقد عمد الانطباعيون إلى إلغاء الخطوط التى تحدد الأشكال، فظهرت العناصر وكأنها مهتزة متداخلة، بلا حدود فاصلة، يستوعبها المشاهد كلما ابتعد عنها مسافة كافية"[٦]. ومن ناحية التكوين أو بناء اللوحة فإن "تفكيك الأشكال وتحليلها إلى عناصرها اللونية أدى إلى التحرر من قيود البناء الفني السابقة وتراخي الكثير من القيود المتعلقة بتكوين اللوحة وتوازنها وانسجامها في سبيل تسجيل اللحظة كما هي ولكن في حدود العلاقات التي تريح العين وتجعل اللوحة غير منفره للمشاهد. حيث أصبح من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أو بعض أغصانها ويختفي الباقي خلف الاطار.

---

[١] نيقولا جريمال (1993): تاريخ الحضارة المصرية، مرجع سابق، ص٢٩٥.
[٢] ثروت عكاشة (١٩٩٠): الفن المصرى القديم، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٧٠٤.
[٣] جان ليما روي (١٩٨٧): الانطباعية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص١٣٩.
[٤] جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن فى القرن العشرين، مرجع سابق، ص١٧.
[٥] أرنولد هاوزر (١٩٧١): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص٤٢١.
[٦] صبحى الشارونى (ب. ت): الفن التأثيرى، السلسلة الثقافية، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأصبحت العلاقات داخل اللوحة لا تلتزم بتكوين يتآلف من العناصر المرسومة، وإنما يتألف من الألوان الموزعة داخل اللوحة، وذلك نتيجة لهبوط مكانة الخط المحدد للأشكال، وبقيام الحركة الانطباعية ظهر المنظور المفتوح في الرسم الزيتي"[١].

لقد "انطلق الانطباعيون من المدرسة الواقعية تحقيقاً لموضوعية أكثر شمولاً استناداً إلى تحليلهم العلمي للطبيعة لكنهم وصلوا إلى الذاتية"[٢] و"لم يكتفوا بتسجيل انطباعهم بل عمدوا إلى تحليله، فقد عرفوا أن الضوء مركب من ألوان الطيف السبعة كما تظهر ألوان قوس قزح، فيستعينون بهذه الألوان لتصوير تأثيراتها، والمصور حين ينقل للآخرين أحاسيس العين فقط يتيح لذاتيته أن تتقدم على الواقع الموضوعى، فالمصور الانطباعى إذ يستخدم الألوان السبعة للتعبير عن الظواهر الضوئية متخذاً الألوان الحارة للأقسام المضاءة والألوان الباردة للظلال، بحيث تتحول هذه الظلال من اللون الداكن (البنى) لتصبح زرقاء أو خضراء أو بنفسجية"[٣]. كما "اهتمت الانطباعية بالطبيعة وإظهار التغيرات التي تظهر بها سواء بالضوء أو الظل أو اللون، ومما لاشك به أن كل هذا يدل على تأثرها بالبعد الرابع متمثلاً بعامل الزمن والتغيرات التي تحصل به"[٤]. إن إضافة (بُعدًا آخر) ربما كان جديدًا في الفن، وهو بُعد الزمن وتأثيره على موضوع اللوحة.

ثالثاً: دور اللون فى تحقيق البعد الزمنى الايهامى:

يَعُدّ الضوء مادة أولية تتفرع منها الألوان حسب طول الموجات وقصرها كما لا يمكن الحديث عن تواصلنا مع الألوان دون حديثنا عن ادراكنا لها، لأن الادراك يسمح لنا بنقل العالم إلي ذواتنا من خلال بناء تصورات عنه، هذه التصورات تؤثر فينا حسب الوضعيات التي تتخذها سلباً أو ايجاباً، وهو ما ينطبق علي حضور الألوان في حياتنا، فإدراك اللون يُشكل جانباً من سلوك الانسان، وهو ما يتحدد بثلاثة أبعاد هي البيئة أو العالم الخارجي، والعالم الفسيولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات"[٥]. و"لا يبدو اللون كما هو مرتين لأنه يتغير بتغير الظروف المحيطه به، هكذا يتوقف جمال اللون في العمل الفني علي التداخل بين ادراكه بالعين كقيمة حسية مباشرة وتأمله كقيمة معنوية تؤلف بين عناصر نفسية وذهنية وبلاغية"[٦]. ومن ثم يؤدي اللون دوره في الاتجاه الانطباعي حيث أدي لتراجع دور الخطوط المحدده للأشكال، حيث يؤدي تجاور الالوان إلي فصل واضح بين المساحات دون الحاجة إلي وجود الخطوط، أي الاعتماد علي النسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة"[٧].

إن زمنية اللوحة المستوحاة من مخزون الذاكرة تتميز عن غيرها لكون مرحلة إنشائها تشهد زمانين متزامنين، زمن الفنان وزمن تبلور اللوحة. كما أن هناك زمن ثالث في طور التشكل هو زمنية اللوحة الذاتي أو الزمنية المهيمنة أو زمنية اللحظة المشهدية للصورة المتجسدة، والتي بدورها قد تحوي في تشكلها أزمنة أخرى تتعدد وتختلف بتعدد وباختلاف رموزها الأيقونية ومعالمها التصويرية المتعلقة بها، كما أن هناك كذلك زمناً رابعاً يتشكل مطرداً ومتنامياً ضمن عملية توغل اللوحة في التاريخ، وتقادمها عبر الزمن، لتتحول في النهاية إلى مؤشر زمني لحقبة

---

[١] صبحى الشارونى (ب. ت): الفن التأثيرى، مرجع سابق، ص٥٠، ٥١.

[٢] محمود أمهز (١٩٩٦): التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، بيروت، ص٧٧.

[٣] جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن فى القرن العشرين، مرجع سابق، ص١٨.

[٤] جي. أر مولر وفرانك ايلجر (١٩٨٨): مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص١٧ ـ ١٩.

[٥] قاسم حسين صالح (٢٠٠٦): سيكولوجية ادراك اللون والشكل، دار علاء الدين، ط١، سوريا، ص٧٥.

[٦] محسن عطية (٢٠١٦، ٢٢ ديسمبر): الألوان والقيم المتحولة، استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧ من https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان_والقيم_المتحولة).

[٧] رنا حسين الخفاجي (٢٠٠٧): الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، رسالة دكتوراة غير منشوره، كلية الفنون الجميله، جامعة بابل ، العراق، ص١٠٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(كرونولوجية)* في سجل التاريخ. إن زمن الفنان زمن يتسم بالمحدودية في إطار الانسياب الزمني المطلق، وتتحدد محدوديته تلك من بداية فعل تنفيذ الوحة إلى أن تصل لحد الاكتمال النهائي لها، كما أن "زمن الفنان هذا تتخلله أزمنة متتالية في شكل فترات متمايزة في أوقاتها، تتوزع ضمن النهار وضمن الليل، أو قد تنحصر في وقتٍ بعينه يتوافق ومزاج الفنان، وقد تستدعيه في أحيان أخرى ضرورة ما، قد ترتبط بحيثيات وبمستلزمات يقتضيها العمل نفسه، أو ضرورة سيكولوجية أو فسيولوجية ترتبط بشخصية الفنان، أو مقتضيات أخرى تتنوع وتختلف بتنوع واختلاف الفنانين، وهذا الزمن قد يكون (ضمن النزعة الفنية التعبيرية البحتة) زمناً يتميز عن غيره باتسام الفنان فيه بالحركية التفاعلية ومكنونه بالفيض الوجداني، والاستغراق الروحي العميق والمفرط، زمناً يتميز بالتفكير والتخمين المنطقي والتقدير الحسابي الدقيق لكل الأفعال الإبداعية ولكل مراحلها ربما يكون مصطلح الزمن الأعصى على التعريف، فالزمن أمر نحس به أو نقيسه أو نقوم بتخمينه، وهو يختلف باختلاف وجهة النظر التي ننظر بها بحيث يمكننا الحديث عن زمن نفسي أو زمن فيزيائي أو زمن تخيلي"[١].

رابعاً: الزمنية المهيمنة للوحة (زمنية الفضاء العام):

إن الزمن بعد فيزيائي رابع للمكان حسب نظرية النسبية الخاصة، لكنه لا يعدو كونه وسيلة لتحديد ترتيب الأحداث بالنسبة لمعظم الناس. كما أن للوحة أزمنتها الخاصة، وقد "تتسم بالتزامن أحيانا وتتفاوت أو تختلف فيما بينها أحيانا أخري، كما أنها تتعلق وجودياً بحيثيات مكونات فضاء الصورة (المكان الصوري)، فتتشكل ضمن نوعية وطبيعة الأشياء والمعالم التصويرية (الرمزية) المؤثثة لهذا الفضاء، كما تختلف باختلافها إلا أن هذه الأزمنة لا تنفك عن كونها جزءاً عضوياً من الزمن المهيمن الذي يميز وينطبع به الفضاء الكلي للوحة أو المشهد. مثل أن تجسد الصورة منظراً صحراوياً لغروب الشمس على رمالٍ ملتهبة، فهذا زمن مهيمن عام، لكن قد يتضمن هذا الغروب كذلك شجرة صنوبر مغمورة بالثلج (في وضعية صورية) حيث ستمثل الشجرة منفردة زمناً منفرداً كذلك، ولكنه ضمن زمن الغروب الذي يمثل الزمن العام (المهيمن)"[٢]، كما فعل الانطباعيون من حيث النقل والمحاكاة للمرئيات في عين المكان حتي يتسني لهم التمكن من اللحظة الزمنية والتعبير عنها تصويرياً من خلال اللون. واللوحات التى تنقل موضوعات عن الطبيعة يجب أن تتمكن من نقل اللحظة الزمنية، والتعبير عنها تصويرياً وتشكيلياً من خلال اللون تأسيساً على بعض الاكتشافات فى الفيزياء، وتجزئة اللون الأبيض إلى الالوان الطبيعية عبر منشور زجاجى، وقانون التضاد اللونى، وقانون تكامل الألوان، ونلاحظ جنوح العين، فالعين فى هذا الأسلوب لا ترى فى العالم سوى ملامحه المتبدلة وفقاً لتبدل ظروف المناخ، والفصل واليوم والساعة، فاللوحة الانطباعية هى تسجيل مادى لكل ما هو انعكاس ولما هو أشد شفافية وتبديلاً فى الطبيعة"[٣].

وتعد "المعالجات اللونية من أهم العمليات الأدائية التى تؤسس الايهام بالحركة والزمن من خلال التدرج الحاصل بين الشيء وضده بخطوات متوافقة محققة انتقالات لبصر المتلقى بشكل متسلسل ومتتابع ينتج أثراً مسافياً مؤدياً إلى الايهام بالحركة"[٤]، ومن خلال الانتقال من موقع إلى

---

* كرونولوجيا (Chronology): في الأصل كان المقصود بهذه التسمية (علم الزمن). أما اليوم فيتم تجزئة المصطلح إلى اتجاهين علميين: علم قياس الزمن ويتبع علوم الفيزياء ويسمى كرونوميا، وعلم حساب الزمن وهو علم تحديد الأحداث حسب الفترة الزمنية، وهو يدرس علوم التاريخ بأكملها ويسمى الكرونولوجيا الشاملة.

[١] محمد كريش (أكتوبر ١٠، ٢٠١٧): زمنية الصورة التشكيلية، اللوحة التشخيصية نموذجاً، استرجعت فى تاريخ (٢١ يناير، ٢٠١٨)، من: http://thaqafat.com/2017/10/85108

[٢] محمد كريش (أكتوبر ١٠، ٢٠١٧): نفس المرجع السابق.

[٣] محمود أمهز (١٩٩٦): التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق، ص٧٠.

[٤] حسن سليمان (١٩٦٩): الحركة في الفن والحياة: كيف تقرأ صورة، دار الكاتب العربي للنشر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آخر بشكل متتابع محققه مساراً بصرياً باتجاه العمق، أو باتجاه المتلقى. وإدراك الحركة لا يأتى عن طريق الجهاز البصرى فقط بل أدى المخ البشرى دوراً كبيراً للمساهمة فى هذا الإدراك، فالإدراك هو عملية عقلية تؤدى فيها كل من المعرفة السابقة والتخيل أدواراً، وكلاهما نتاجاً نابعاً من الفكر البشرى"[١]. ومن خلال ايقاع معين تتمكن العين من الانتقال من ادراك الوهم بالحركة بوصفها مؤثراً بصرياً مهماً يمكن التحكم بها وبشدتها داخل فضاءاتها بما يتلائم مع الهدف المطلوب. و"الحركة سواء كانت موضوعية أو وهمية لابد أن يرافقها زمن محسوس ومرئى، ويقاس بسرعة حركة الأشياء، فالحركة والزمن يرتبطان ارتباطاً قوياً بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. إن الذى يتحرك فى اللوحة هو ناتج الايحاء بالحركة، والوهم بها، وهى ترتبط لا محال بالعلاقات المكونة لها، والناتجة من مؤثرات تباعد أو تقارب، أو تداخل، أو تلامس، أو تجاور، أو تراكب بين الأشكال، وتتضمن الألوان المكونة لها. إن معظم الحركة الحاصلة فى الفن سببها ذاكرتنا، وخبرتنا، وما تعلمناه فى الحياة"[٢]. و"تستمد الهيئات قيمتها الحركية إما من حدودها الخطية الخارجية، وإما من محاورها الرئيسية"[٣].

خامساً: مقبرة نب آمون:

اكتشفت مقبرة نب آمون في جبانة طيبة التي تقع على الضفة الغربية لنهر النيل في طيبة القديمة (مدينة الأقصر) بصعيد مصر، وقد كانت هذه المقبرة مصدراً لعدد من أشهر مشاهد المقابر المصرية المنقوشة والتي تُعرض حالياً في المتحف البريطاني بلندن، (شكل ٣).

(شكل ٣)، بقايا لوحات ضريح نب آمون محفوظة بالمتحف البريطاني. المصدر[٤].

كان نب آمون (والذي عاش حوالي عام ١٣٥٠ ق. م) موظفاً رسمياً متوسط المستوي، وكاتباً لإحصاء الحبوب في مجمع المعابد بطيبة (شكل ٤). وقد "تم اكتشاف مقبرته عام ١٨٢٠م بواسطة اليوناني الشاب جيوفاني داثاناسي (المعروف باسم ياني)، الذي كان يعمل وكيلاً لـ (هنري سولت)، القنصل البريطاني العام في مصر وقتها. وقد كانت جدران المقبرة المزينة غنية بالحياة

[١] روبرت جيلام سكوت (١٩٨٠): أسس التصميم، مراجعة: عبد الباقى محمد ابراهيم وآخرون، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص٤٤٨.

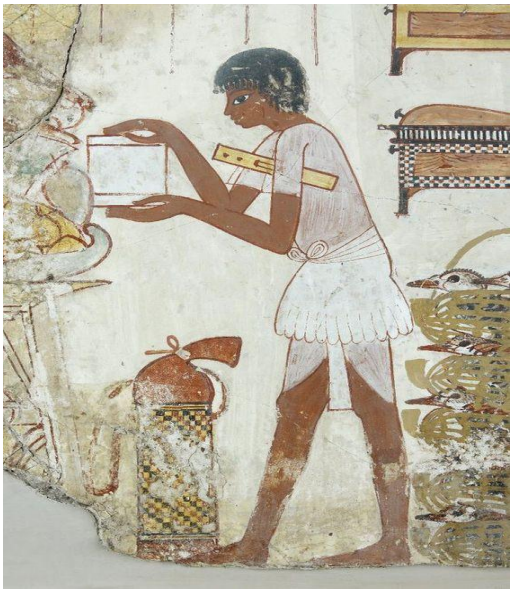
[٢] ناثان نوبلر (١٩٩٢): حوار الرؤيا، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة: فخرى خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٩٤.

[٣] روبرت جيلام سكوت (١٩٨٠): أسس التصميم، المرجع السابق، ص٤٧.

[4] New Egyptian Gallery at the British Museum, (January 21, 2009), Retrieved March 24, 2017, from http://www.britishmuseum.org

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتدل على مهارة صانعها المصري الذي جعل صنع يديه يبدو كما لو كان ينبض بالحياة، فقد كانت تصور انطباعاً مثالياً عن حياة وأنشطة (نب آمون). أما داثاناسي فعندما وجد المقبرة على حالها هذا من البهاء، اقتلع مع عماله بالسكاكين والمناشير والعتلات ما راق له من المناظر الموجودة على الجدران أمامه. ثم باع هذه الأعمال إلى المتحف البريطاني في عام ١٨٢١م، في حين أن بعض القطع الأخرى تقع الآن في برلين، وربما بقى بعضها في القاهرة. وقد توفي داثاناسي في وقت لاحق فقيراً دون الكشف مطلقاً عن الموقع المحدد الذي وجد فيه المقبرة"[١].



(شكل ٤)، تفصيل من لوحة نب آمون يمارس عمله في احصاء
قطعان الاوز وقطيع الماشية، 1350 ق.م، الأسرة (١٨)، المصدر[٢].

وقد "أعاد عدد من الفنانون المحدثون استخدام مشاهد مختلفة من هذه اللوحات في أعمالهم الفنية، فقد أدرج الفنان البريطاني الهولندي لورينس تديما (Sir Lawrence Alma-Tadema) مشهداً من رعي الأوز كزينة جدارية في لوحته (يوسف المشرف على مخزن غلال الفرعون) المرسومة عام ١٨٧٤، (شكل 5). وأيضاً استخدم الفرنسي بول جوجان جزءاً من مشهد المأدبة كنموذج للتركيبة في لوحته الشهيرة (السوق) التي رسمها عام ١٨٩٢م"[٣] (قد سبق ذكرها فى مقدمة البحث)، وفيها "تتضح مصادر الالهام الذى لا يخفى على العين لإبداع أصيل، فليس هناك شك فى أن الفن المصرى هو المصدر، فوضوعية جلوس الاشخاص بتسلسل فى محاذاة بعضهم البعض، وبالكاد متداخلين، ويجمع الشكل بين الجهتين الامامية والجانبية، مع الإيماءات الجامدة، بما يذكر بالنقوش الغائرة على جدران المعابد المصرية القديمة"[٤].

---

[1] Richard Parkinson (2008): op. cit., p. 14.

[2] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61), The Michael Cohen Gallery, 1400 – 1300 BC., Retrieved March 24, 2017, from http://www.britishmuseum.org/visiting/galleries/ancient_egypt/room_61_tomb-chapel_nebamun.aspx

[3] Philip McCouat (2015): Lost masterpieces of ancient Egyptian art from the Nebamun tomb-chhapel, Journal of Art in Society, Retrieved March 24, 2017, from http://www.artinsociety.com/.

[٤] محسن عطية (٢٠٠٥): اكتشاف الجمال فى الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، ص١٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(شكل ٥)، مشهداً من رعي الأوز كزينة جدارية
في لوحته يوسف المشرف على مخزن غلال الفرعون، 1874م، المصدر[١].

إن أسطح اللوحات كلها تعبر عن يوماً في حياة النبيل (نب آمون) صاحب المقبرة، وقد استخدمت الفرشاة في الرسم والتلوين، وقد كان لها أثر كبير على أداء الفنان، حيث نلاحظ اكتساب اللوحات سرعة في الرسم والحركة، كما أصبح الفنان عنده حرية ودقة في التعامل مع الطيور والحيوانات. ويعتمد أسلوب اللوحات على تسجل التأثير العابر (الزائل)، وعدم الاهتمام بالشكل المحدد المغلق، وعدم التخطيط والدراسة المسبقة للوحة، وإنما كانت اللوحة مرتجلة وسريعة الأداء، واهتمت بالحركة كعنصر رئيسي وفاعل، فيؤكد عليها بوسائل مختلفة، حيث تتراوح معالجاته لهذه الحركة بين الحركة البسيطة التى تغلف اللوحة بنوع من المستويات اللونية المتباينة والمتجاورة، وأخرى تتسم بالقوة. وقد يبدو فى تكرار العناصر المرسومة فى اللوحة الواحدة حالة أشبه بشريط السينما أو الرسوم المتحركة، (شكل ٦).

(شكل ٦)، أبقار نب آمون، ١٣٥٠ ق.م ، الأسرة ١٨، من مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر[٢].

[1] Philip McCouat (2015): op. cit. at p. 9.
[2] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أن التعامل مع موضوعات أعماله تجعله يغلفها عادة بنوع من الفلسفة والدراسة العميقة والمتأنية للعناصر والموضوعات. كما تنتمى مفردات اللوحات للطبيعة والبيئة المحيطة بها، لكنها لا تنقل كل هذه الأشياء أو الملامح كما هى، بل تضفى عليها الكثير من المتعة اللونية، والغرائبية أحياناً. إن تجسيد اللحظة هنا هو شغله الشاغل، ويمكننا إدراك مبدأ تأليفى ملحوظ فقد نراه ينفذ الأشياء فى اللوحة الواحدة فى تلاصق جنباً إلى جنب، أو أحدهما فوق الآخر دون تأكيد على المرئى، مع عدم الإصرار على اعتماد مساحة اللوحة فى تركيب الفراغ. وقد جعل الفنان هنا لامتداد اللون آثاراً ربما تأتى خلفه لتحدث توترات قد تدركها العين، كآثار لأشياء تتشابك بين الوجه والخلفية، وحين ينفض التشابك تتهادى ثقيلة خارجة إلى خارج إطار اللوحة فى تثاقل بعيداً عن بريق اللون. وتدل هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التى يمكن بها اعطاء الانطباع البصرى النهائى، وترتفع دقة الرسم إلى حد الأداء المعجز الذى يأخذ على عاتقه مهمة السيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة، وحركات ولفتات متزايدة السرعة، وتجسيمات وتقاطعات متزايدة الجرأة. إن الزمن حاضرٌ فيها، في أوقات مختلفة من اليوم ليتلمسوا جماليات التحوّل اللوني الذي يتوالد بجمالية عالية مع كل ساعة تمضي على الشكل المرسوم.

سادساً: التأثير الانطباعي وتحقيق البعد الزمني فى لوحات مقبرة نب آمون:

تحليل نماذج من لوحات مقبرة نب آمون:

فى نموذج رقم (١) جزء من جدارية (المأدبة)، (شكل ٧)، أراد الفنان تجسيد لحظة الرقصة فعبر من خلالها عن البعد الزمني للحركات المتتالية وكأنه يصور الاهتزازات للايحاء بالحركة التي تتضمن (القفز) أو (الانحناء) والاستقامة بالتناوب لأن الحركة وحدها وظيفة مادية، بينما هنا تنتقل حركة البدن لتصبح حدثاً ينطوى على حركة منسجمة ومتماثلة مع زينة الخرز الملون في الرأس والخصر والصدر، ومتناغمة مع المقاطع الموسيقة، ورغم وجود الراقصات والموسيقيات والتى شوهدت منذ الدولة القديمة اللاتى انتظمن فى مجموعات تعمل بغاية الدقة ضمن (الطقوس الجنائزية)، وغيرها من المهرجانات يقودهن مشرف ملكى. يذكر (محسن عطية) وفى "رسم الراقصتين الشابتين النحيفتين، شكل (٧ ـ أ). إنهن فنانات وليستا من (الجوارى)، إحداهن أخذت ترفع يديها فوق رأسها وتشبك أصابعها فى بعضها لتمثيل الطقطقة بالأصابع، والتى ما تزال شائعة منذ القدم فى الشرق لليوم، أما أيدى الراقصة الأخرى فتتجه للأمام فى شاعرية. ويمكن تفسير المشهد على أساس أن الراقصة واحدة والرسم يمثل الحركات المختلفة للرقص فى وقت واحد، لتوضيح كيفية تتابع الحركة"[١].

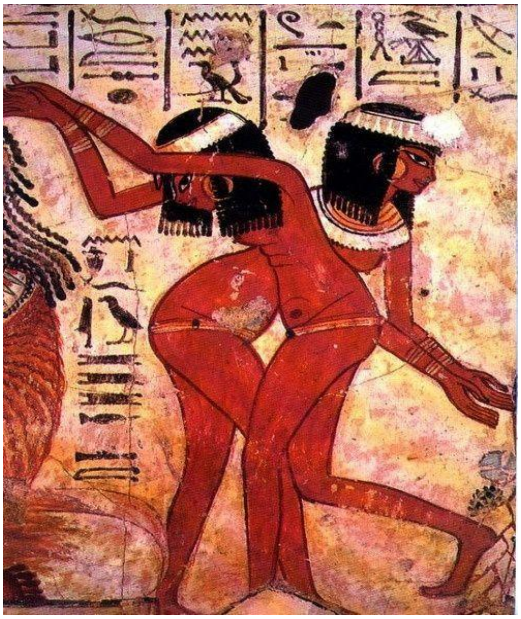
إن هذا العرض شبه العارى للراقصتين التي اكتفين بمجرد الأحزمة المصنوعة من الخرز الملون حول الخصر، حتي يتحرك الجسد بحرية ومرونة، يعادل الحضور الروحى لفكرة الحياة، التى تدعمها الحركات النشطة للأيدى من أعلى وإلى أسفل، واهتزازات الشعر من جانب لآخر، وانثناء الجزع للأمام وللخلف. لقد كانت الحركة النابعة من الخط واللون تهدف إلي تثبيت اللحظة ومنحها قدراً من الخلود، فالانطباعية هنا هي سيادة اللحظة على الدوام والشعور بأن هذا المشهد ظاهرة (حادث) عابر ولن يتكرر أبداً، كما نلاحظ أن للخطوط التى تنساب بحيوية، والألوان النضرة وهى تنتقل تبعاً لتناظرتها لتختلف صورة قد تشكلت بكاملها، ومرة واحدة فى الذاكرة. إننا نلاحظ جريان اللون في وجوه الراقصتين وفي الاجساد فوق جدار فاتح اللون قد ساعد في إدراك الزمنية المهيمنة في أجواء داخليه مسائية تشع منها أضواء خافته وروائح العطور، والبخور مع الشعور بليونة الاجسام الناعمة المتماوجة والمنسابة مع الوجوه ذات الملامح المتميزة لتنطبع بصورة أبدية في الذاكرة، والايقاعات المتناغمة تردد المعنى الروحى للموائمة والسرور، مثلما

[١] محسن عطية (٢٠١٥، ٢٩ يناير): موضوعات الرقص فى جداريات مصرية قديمة، استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧ من: https://ar.wikibooks.org/wiki/موضوعات_الرقص_فى_جداريات_مصرية_قديمة).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يردد ايقاعاته التصفيق باليد، وطقطقات الأصابع، شكل (٧ ـ ب) والأجراس ودقات الطبول والدفوف ونغمات القيثارات والنايات. لقد استعار الفنان أجزاء جسد المرأة وأدوات زينتها، بالإضافة إلى العناصر المستفادة من عالم الموسيقى ما يماثله فى عالم الشعور بمعنى الامتلاء بالحياة والتمتع بالصحة، والجاذبية الحسية تجاه الحياة، لقد جسد الفنان هنا ما هو خارج الملموس من خلال المزج بين العازفات والآلات الموسيقية في حميمة، فجعلها منتمية إليه في حميمية كاملة. أما روحياً فقد حقق توازناً رائعاً من الصفاء والنقاء، ونجح في تسجيل مظهر الحركة الخارجية لينتقل ببساطة وبمقدرة في تصوير حركة الداخل وطاقتها.

نموذج رقم (١)
(شكل ٧)، مشهد وليمة نب آمون، الأسرة ١٨، ١٣٥٠ ق.م، المتحف البريطاني، المصدر[1].



شكل (٧ ـ أ)
تفصيل من جدارية الوليمة.
مشهد الراقصتان ويتضح تجسيد اللحظة الزمنية للرقصة.

شكل (٧ ـ ب)
تفصيل من جدارية الوليمة.
يوضح حركة الأيدي ويظهر حرية التعبير في تمثيل حركة الطقطقة بالأصابع.

[1]Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

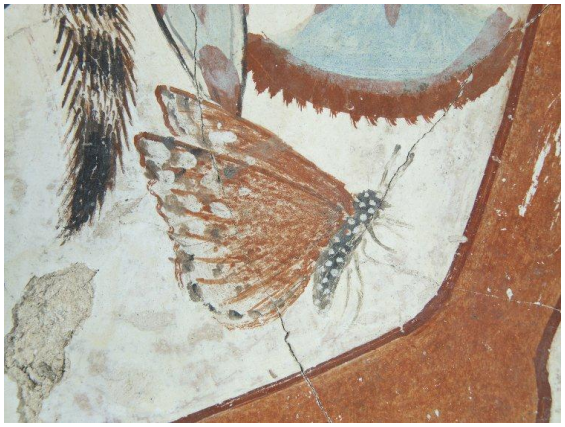
أما نموذج (٢) نشاهد فيه قمة التحرر الفني فى تجسيد مشهد (القط يفترس الطيور)، وهى تفصيل من جدارية (نب آمون يصطاد الطيور) (شكل ٨). لنتأمل هذا القط الأصفر بين أوراق وسيقان البردى، وهو يقبض بفمه على جناح إوزه، بينما يقبض بمخالبه على طائرين وسط عدد من الفراشات وسيقان وأوراق البردي واللوتس وطيور البط والإوز. ونرى أسلوب الرسم بالفرشاة بدون تحديدات خطية مع تأثيرات الفرشاة بالألوان البراقة، مع اضافات ملمسية تأثيرية لفراء القط وريش الطيور وأجنحة الفراشات وأوراق النباتات، شكل (٨ ـ أ). والتي عكست ألوانهم بريق أشعة الشمس بالإضافة لانعكاسها علي أعين القط البراقة باللون الذهبى أيضاً. وتشتمل الصورة على فراغات موجبة وسالبة، تمنح المشهد خصوصية غير مألوفة، فلغة الفن تتميز عن لغة الواقع. وللمتأمل هنا حرية تفكيك بنية العمل وتأويله وإعادة تركيب عوالمه المحتملة والممكنة، ومن هنا سوف تختلف دلالته من مشاهد لآخر، مما يطيل زمن تأمل العمل، فالدهشة تحرك المشاهد وتدفعه لمزيد من التأمل. كما نلاحظ تكثيف الحركة المستمرة الناتجة عن التناقضات فى اتجاهات وضعيات أجسام حيوان القط وفريسته، فالأوضاع غير المستقرة تحدث شعوراً بالحركة للأعلى وللأسفل من خلال سرعة الزمن.

ولنتأمل تجسيد الفنان لانطباع المشهد من خلال تجميد الزمن عند لحظة، فالألوان الناصعة النابعة من الشمس أعطت للحظة الزمنية قيمتها في دمج الاختلافات الظاهرة بين الأشكال وصولاً إلي درجة تشبع عالية. وتأثير الشمس هنا لم يثبت في طبيعة تجسيد أبعاد الاشكال، وإنما فيما يولده من حضور علي كل ما يسقط عليه. فعنصر الحركة للقط والطيور في حالة من الحركة المشحونة المستمرة من خلال تأثير انطباع الألوان، والحس المشهدي للموضوع حيث تتضافر عناصر اللوحة من خط ولون ومساحة وملمس، فتلك الأجسام في حالة الحركة يربطها العنصر الايقاعي داخل مساحة فراغ العمل لتنسخ اللحظة الزمنية لحدث في نهار مشمس بألوان طيف الشمس البراقة.

نموذج رقم (٢)
(شكل ٨)، تفصيل من جدارية نب آمون يصطاد الطيور في المستنقعات،
الأسرة ١٨، ١٣٥٠ ق.م، جبانة طيبة، مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر[1].

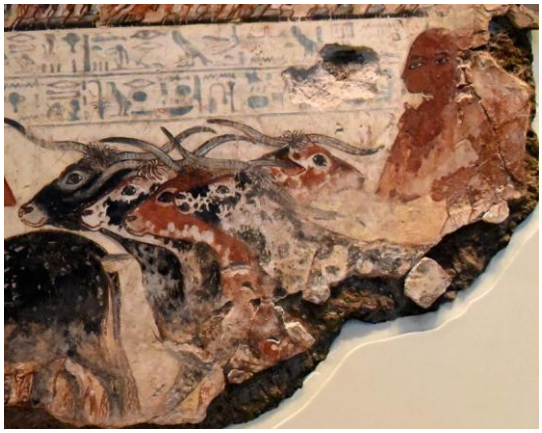
[1] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



شكل (٨ ـ أ)، تفصيل من لوحة نب آمون يصطاد في المستنقعات، ويظهر الأسلوب الانطباعي لشافية ألوان أجنحة عنصر الفراشة، مع التنويع بالتنقيط في الجسم، بأسلوب الرسم المباشر بدون تحديد.

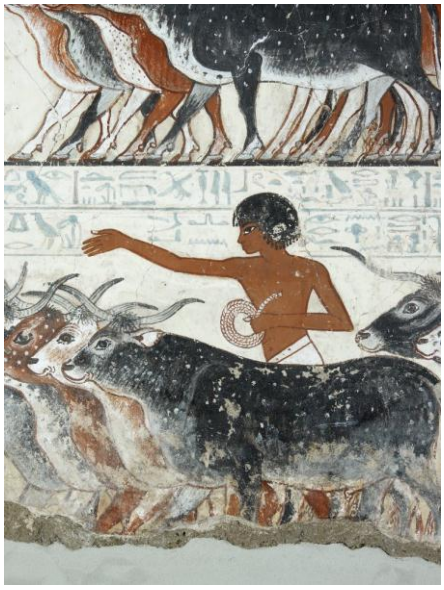
وبالانتقال إلى نموذج رقم (٣) من لوحة (نب أمون وقطيع الماشية)، (شكل ٩). يتضح لنا تجسيد الفنان لتتابع قطيع الماشية بين صفوف انتظار المزارعين. إن عبقرية تجسيد الحركة المتتابعة الوهمية كمحاكاته لمشهد حدث بالفعل، شكل (٩ ـ أ). حيث يصور الفنان احساسة بالحركة الطبيعية للموضوع كادراك حسي تحولى حيث يتحرك الجسد بأعضائه كاملة داخل فراغ العمل من اليمين إلي اليسار، وتصطحب حركته الرصد البطئ كامتداد للحركة، فضلاً عن الاستمتاع بالمعالجات اللونية لقطعان الماشية، حيث أضاف التأثيرات اللونية المتدرجة بين الأسود والبني والأبيض المشبع بالأصفر للشعر والقرون والحوافر. بالإضافة لتأثيرات ملمسيه بالفرشاة مباشرة، والتي تثير المشاهد لمحاولة لمسها للاستمتاع بكثافة ملمسها مع قرونها المتشابكة وعيونها البارزة وحركة أقدامها المتراصفة، شكل (٩ ـ ب). إن مظاهر الجمال الحسي هنا موجودة فى حركة القطيع وتداعيات التأثير بالحركة الوهمية، فالشكل لا يتمثل إلا حين يشكل الفنان المادة والموضوع، والانفعال والخيال فى عمل واحد، مما أضفى التعبير عن التداعى والترابط، وتخيل الحركة يتمثل في قوة الخطوط واتجاهها التى تثير التوتر والاندفاع فى الصورة. لقد "كرس الفنان هنا اهتمامه فى الطبيعة وهو يستمتع بإحساسه بالروح الكامنة فى الحياة، ويبتهج بتأمله وبإحساسه بمثل هذه المشاعر ويبتدعها إذا لم يعثر عليها، وإنه بذلك يتأمل الطبيعة، وكأنها كائن حى، ويتعامل مع مفرداتها كأنها تحلم وتتألم"[١].



نموذج رقم (٣) ، (شكل ٩)
تفصيل من جدارية أبقار نب آمون، الأسرة ١٨، ١٣٥٠ ق.م، جبانة طيبة، مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر[٢].

[١] محسن عطية (٢٠٠٠): القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٦٨.
[2] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



شكل (٩ ـ أ)، تفصيل من جدارية أبقار نب آمون، ويظهر التأثير
الانطباعي للفرشاة بأسلوب التنقيط والتدرج اللوني في شكل بقع سميكة من الألوان.

شكل (٩ ـ ب)، تفصيل من جدارية أبقار نب آمون، ويتضح أسلوب الرسم
المباشر في عجالات، ويظهر التأثير الانطباعي للفرشاة فى فراء الأبقار وشعرها.

وفى نموذج رقم (٤)، لوحة (حديقة نب آمون)، (شكل ١٠). نشاهد أول مسبح يتوسطه حديقة فى تاريخ الفن المصرى القديم، نجد المشهد ينتقل من عالم النبات إلي الاسماك والطيور داخل الماء وكأنها تتحرك حركة ايقاعية منتظمة ذهاباً وإياباً، حيث عدداً من الطيور، مع زهور اللوتس، كما أظهرت حركة أرجل الطيور وضعية السباحة فى المياه المتلألئة، شكل (١٠ ـ أ). كما برع الفنان فى إضافة لوناً فضياً يعكس أشعة الشمس فوق قشور أسماك البلطى وعيونها البراقة. ولانطباعية الألوان وأسلوب الفرشاة المباشر هنا أهميتها الكبيرة حيث تشع منها الحياة، وتؤكد صدق التعبير الفني وبراعة التأمل الدقيق للعناصر، و"ابتهاج الفنان بالحياة بأسلوبه الفريد حيث التأكيد على التأليفات اللونية بين المساحات الصافية المبهجة والمحايدة. لقد أدرك الفنان أن كثرة الألوان تفقدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قوتها التعبيرية، ومن هنا أراد الفنان أن يعبر عن عالمه الخاص، وعن أحاسيسه التى أيقظتها الألوان"[١]، فجسد المشهد في وضح النهار ليظهر جمال انعكاس أشعة الشمس علي المياة والأسماك والأشجار المتنوعة.

لقد وصل الفنان هنا إلى "ذروة الانجاز الفنى نحو ايقاعات الطبيعة، تعديل الشكل والجوهر، والصيغة البديعة، حيث يندمج عناصر الطبيعة مع العناصر المعنوية ويعدل كل منها للآخر فى عملية التحول، ويمارس تجربة ما يحتفظ به العقل من التجارب والمشاعر والانطباعات الحسية، كنتيجة لتفاعل المخيلة مع الذاكرة"[٢]. وفى "الفن المصرى نجد فكرة (الفناء) الذى هو (الحياة)، و(الحياة) التى هى (الفناء)، والأسلاف الذين شاهدوا أحداثاً تسببت فى احساسهم بمشاعر معينة، قد أثارت فيهم رؤية شروق الشمس وغروبها أسباب التوحيد بين الذات والطبيعة"[٣]. والعمل الفني هو فعل تنصب فيه المدركات البصرية مع الاستجابات الشعورية، والدلالات الرمزية، وإذا كان النشاط الجمالي يمثل المرحلة الأولية للمعرفة، وفيها تتشكل المشاعر في صورة أشياء محسوسة، فإن جمال التعبير يتحقق باستعادة الاحاسيس بالتخيل والتعبير عنه.

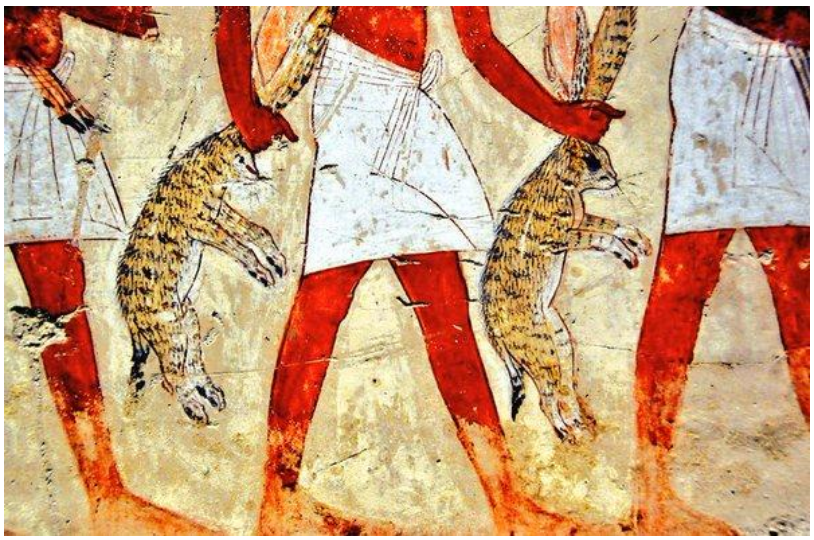
نموذج رقم (٤)
(شكل ١٠)، جدارية حديقة نب آمون، ١٣٥٠ ق.م، الأسرة ١٨، طيبة،
مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر[٤].

[١] محسن عطية (٢٠٠٥): اكتشاف الجمال فى الفن والطبيعة، مرجع سابق، ص٨٠.
[٢] فرانكلين روجرز (١٩٩٥): الشعر والرسم، ترجمة: مى مظفر، دار المأمون، بغداد، ص٧١.
[٣] محسن عطية (٢٠٠٧): التفسير الدلالى للفن، عالم الكتب، القاهرة، ص١٧- ١٩.
[4] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل (١٠ ـ أ)، تفصيل من جدارية حديقة نب آمون، ويظهر التأثير الانطباعي
لضوء الشمس الساقط علي المياه الفضية المنعكس علي ريش الطيور، وقشور الأسماك.

كما نلاحظ فى نموذج رقم (٥) لوحة (حاملوا الأرانب)، (شكل ١١) تتابع حركة السير، أيضاً. حيث نجد عدداً من الخدم يحملون الأرانب وقد برع الفنان فى التأثير بالفرشاة لإظهار فراء الأرانب بشعيراتها الطويلة وشواربها الدقيقة، شكل (١١ ـ أ). إننا نلاحظ حيوية الألوان ونضارتها، والتنويع على أنماط النقب التي يرتديها الأتباع، كما أسهمت معايير التضاد اللونى بين البشرة السمراء والنقب البيضاء فوق خلفية من فراغ فاتح اللون بمنح معانى شعورية. لقد امتزج البصرى واللمسى، كما تحقق البعد الزمنى من التأثير بحركة تتابع الأرجل بلون وحركة الاجساد الشامخة. لقد تجمد الزمن ـ هنا ـ في لحظة لكي يقوم الادراك بافتراض استمرارها ليتحقق تكامل تذوق العمل ثم تحقق ثنائية بين الانسان والحيوان بما يحقق الابتهاج بنشوة العمل. إن المستويات اللونية المتباينة والمتجاورة أحدثت ايقاعاً أشبة بتتابع شريط السينما لينقل حركة السير، ويتعمدها فيشعر المشاهد بسماع حركة الأقدام و تداعى الحركة بلا توقف.



نموذج رقم (٥)
(شكل ١١)، الخدم يحملون الأرانب، ١٣٦٠ ق.م، الأسرة ١٨، المتحف البريطاني. المصدر[1].

[1] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل (١١ ـ أ)، تفصيل من جدارية حاملوا الأرانب، ويتضح حرية التعبير بالفرشاة مباشرة بدون تخطيط مسبق ، والتعبير عن ملمس الفراء بأسلوب انطباعي ملموس.

وبمشاهدة نموذج رقم (٦) لوحة (المأدبة)، (شكل ١٢)، يدهشنا رسوم غاية فى الرقة لفتيات يتبادلن الاحاديث فى مشهد يثير الاحساس بالاسترجاع والاستمتاع إلى الأبد. وتدل طريقة الرسم على المهارة الفائقة التى امتلكها الفنان المصرى القديم، حيث استطاع بعبقريته أن يظهر لون بشرة الفتيات اللاتى يقدمن لبعضهن البعض أزهار اللوتس ليشمونها، ويرتدين أكاليل الزهور وأقماع الشمع المعطرة فوق رؤوسهن، وسخاء الذهب واضح فى الاقراط والخواتم ونهايات الشعر المضفر المستعار، شكل (١٢ ـ أ). و"من المؤكد أن صلة الروائح بالذاكرة وبالعواطف وبردود الأفعال نحوها قوية. وتشير النصوص المصرية القديمة المنقوشة إلى أهمية (العطور) و(روائح البخور) أثناء تأدية الطقوس فى الأماكن المقدسة، وكذلك الاهتمام بالتعطر بالروائح الزكية فى الحياة اليومية. والتفسير الأيقونولوجى لمثل هذه الصور المصرية يفترض اكتشاف كيفية تفعيل عناصر بصرية لحواس أخرى غير بصرية، أى توضيح كيف توصل الفنان فى عصر الدولة الحديثة إلى طريقته الفنية لتصوير الآثار المترتبة على شم الروائح، وكيف أشاع فى فضاء المقبرة أجواء معطرة"[١].

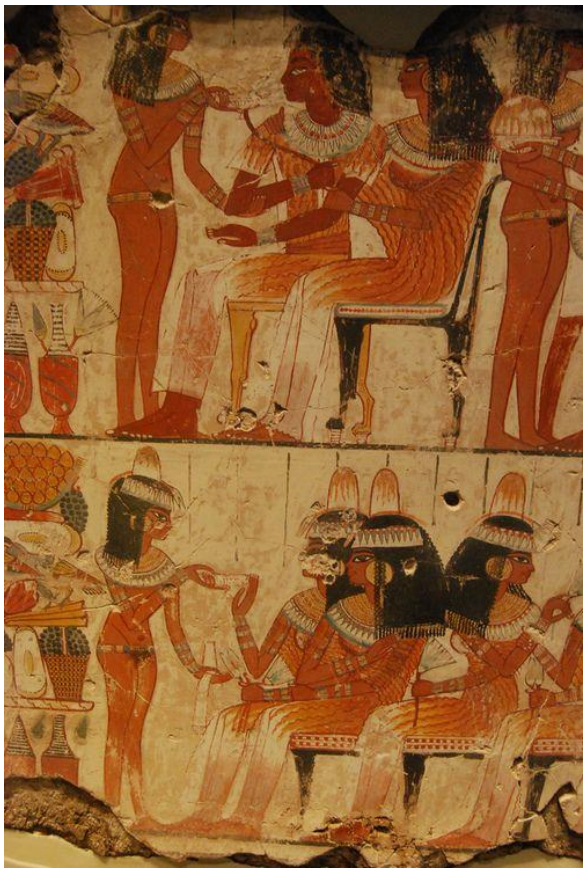
وقد تميز المشهد أيضاً بتأثير لون أضواء الشموع المنعكسة على شفافية الملابس الراقية الفخمة، وعلى لمعان الحلي والأقراط، وليست القيمة للألوان تتوقف على خصائصها الحسية وحدها، أو على تأثيرها على العينين فحسب، وإنما يتوقف جمالها على مدى تشبعها بالقيم، وبذلك يظهر أن جانباً كبيراً من التأثير الانفعالى المباشر للوحة قد تحول من قيم انفعالية مرتبطة برائحة زهور اللوتس والأقماع العطرية، وما شعر به الفنان يستحضره فى الوعى، مثلما يوضح الفيلسوف (كروتشه) "أن الفنان يجمع فى فنه بين لحظات التعبير عن مشاعره تجاه العالم والحياة، ويصبح موضوع الفن هو الطابع المشخص، والإدراك المباشر الذى يبدأ منه الفنان"[٢]. كما مزج الفنان بين ادراك الزمن بالعين كقيمة حسية مباشرة، وتأمله كقيمة معنوية تؤلف بين عناصر نفسية وذهنية.

[١] محسن عطية (٢٠١٦، ٢٢ ديسمبر): الألوان والقيم المتحولة، استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧ من (https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان_والقيم_المتحولة).

[٢] القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص١٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نموذج رقم (٦)
(شكل ١٢)، جدارية المأدبة، ١٣٥٠ ق.م، الأسرة ١٨، طيبة،
مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر[1].



شكل (١٢ ـ أ)، تفصيل من لوحة المأدبة، حيث تظهر انطباعية شفافية الثياب ونضارة الألوان، وروائح العطور كصيغ بديعية حسية بصرية مكانية فى الفراغ، بحيث تشمل اللمس، البصر، والشم.

[1] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفى نموذج رقم (٧) تفصيل من لوحة (نب آمون يتفقد أسراب الإوز)، (شكل ١٣). نشاهد كيف مزج الفنان بين انعكاس أشعة الشمس على ريش الإوز مع الشفافية اللونية باستخدام أسلوب التنقيط بالفرشاة، وإضافة تأثير انطباعي ملمسي. إن البراعة فى عرض كتلة من الإوز مع وضع تفاصيل مثيرة ينتج تأثيراً للتعبير الحركى، فتتداخل قيمة اللون مع قيمته التمثيلية والانفعالية. إن القيمة الملمسية التأثيرية للون تعمل على تحفيز الخيال لتأمل الحركة الهادئة للحظة عابرة أوقفت الزمن، مما يضفى على العمل حيوية ودلالة لقالب الحركة. إن التأثير الانفعالى المباشر إنما هو محول بطريقة لاشعورية من قيم انفعالية ارتبطت بتأثير اللون، وانعكاسات الأشعة الشفافة على تفاصيل الطيور.

نموذج رقم (٧)
(شكل ١٣) تفصيل من جدارية نب آمون يقوم باحصاء أسراب الإوز،
وقطيع الماشية، حيث يظهر انطباع ضوء الشمس المباشر علي ريش الإوز. المصدر[١]

[1] Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سابعاً: النتائج:

١. تحقق رسوم لوحات مقبرة نب آمون طرائق معالجة أدائية جديدة فى الفن المصرى القديم، حيث انطباعية الألوان وتأثير البعد الزمني.
٢. تطور أسلوب التصوير المصرى في عهد الدوله الحديثة من حيث تسجيل التأثير العابر (الزائل)، بأسلوب ارتجالى سريع.
٣. تجاوزت العناصر المستخدمة فى لوحات مقبرة نب آمون التحليل الدقيق، والمظهر الخارجى للأشكال.
٤. يعد الفن المصرى القديم مرجعاً هاماً للمدارس الفنية الحديثة، ومنها الواقعية والانطباعية.
٥. تميزت لوحات مقبرة نب آمون بافتراض إيقاف الزمن، وانتقاء اللحظة المناسبة لكى يوثقها الفنان.
٦. الأداء اللونى فى لوحات نب آمون يمثل مخيلة الفنان وتحويله إلى صيغ بديعية حسية بصرية مكانية فى الفراغ، بحيث تشمل اللمس، البصر، والشم.

ثامناً: التوصيات:

١. عقد المزيد من المقارنات بين جماليات الفنن المصري القديم والمدارس الفنية الحديثة.
٢. الاهتمام بالدراسات النقدية التى تهدف لتفسير معايير دلالية فى الفن.
٣. تدعيم وتحديث المقررات الدراسية لكليات الفنون، بدراسات حديثة لتنمية مهارات التفكير الناقد.
٤. دراسة الفن المصرى القديم بعيداً عن القوالب النمطية، بما يهيئ بيئة مناسبة لتعزيز التبادل الثقافى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تاسعاً: المراجع:

المراجع العربية والمترجمة:

١. آرنولد هاوزر (٢٠٠٥): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية.
٢. أرنولد هاوزر (١٩٧١): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
٣. ثروت عكاشة (١٩٩٠): الفن المصرى القديم، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٤. جان ليما روي (١٩٨٧): الانطباعية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.
٥. جي. أر مولر وفرانك ايلجر (١٩٨٨): مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.
٦. جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن فى القرن العشرين، ترجمة: مها فرح الخورى، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق.
٧. حسن سليمان (١٩٦٩): الحركة في الفن والحياة: كيف تقرأ صورة، دار الكاتب العربي للنشر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
٨. رنا حسين الخفاجي (٢٠٠٧): الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، رسالة دكتوراة غير منشوره، كلية الفنون الجميله، جامعة بابل ، العراق.
٩. روبرت جيلام سكوت (١٩٨٠): أسس التصميم، مراجعة: عبد الباقى محمد ابراهيم وآخرون، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
١٠. صبحى الشارونى (ب. ت): الفن التأثيرى، السلسلة الثقافية، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت.
١١. سيريل الدريد (١٩٩٠): الفن المصرى القديم، ترجمة: أحمد زهير، مراجعة: محمود ماهر طه، مطابع هيئة الأثار المصرية، القاهرة.
١٢. عبد المنعم تليمة (١٩٩٠): مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.
١٣. فرانكلين روجرز (١٩٩٥): الشعر والرسم، ترجمة: مى مظفر، دار المأمون، بغداد.
١٤. قاسم حسين صالح (٢٠٠٦): سيكولوجية ادراك اللون والشكل، دار علاء الدين، ط١، سوريا.
١٥. محسن عطية (٢٠٠٥): اكتشاف الجمال فى الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة.
١٦. محسن عطية (٢٠٠٠): القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة.
١٧. محسن عطية (٢٠٠٧): التفسير الدلالى للفن، عالم الكتب، القاهرة.
١٨. محسن عطية (٢٠١٥، ٢٦ يناير). الفن والحوار الثقافى. استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧، من: (https://ar.wikibooks.org/wiki/الفن_والحوار_الثقافى).
١٩. محسن عطية (٢٠١٦، ٢٢ ديسمبر): الألوان والقيم المتحولة، استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧ من (https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان_والقيم_المتحولة).
٢٠. محسن عطية (٢٠١٥، ٢٩ يناير): موضوعات الرقص فى جداريات مصرية قديمة، استرجعت فى تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧ من: (https://ar.wikibooks.org/wiki/موضوعات_الرقص_فى_جداريات_مصرية_قديمة).
٢١. محمد كريش (أكتوبر ١٠، ٢٠١٧): زمنية الصورة التشكيلية، اللوحة التشخيصية نموذجاً، استرجعت فى تاريخ (٢١ يناير، ٢٠١٨)، من: http://thaqafat.com/2017/10/85108
٢٢. محمود أمهز (١٩٩٦): التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، بيروت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٣. محمود أمهز (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠–١٩٧٠) فن التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت.
٢٤. ناثان نوبلر (١٩٩٢): حوار الرؤيا، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة: فخرى خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
٢٥. نيقولا جريمال (١٩٩٣): تاريخ الحضارة المصرية، ترجمة: ماهر جوريجانى، مراجعة: زكية طبوزادة، ط٢، دار القلم للدراسات والنشر، القاهرة.

المراجع الاجنبية:

26. Dorothea Arnold (1996): The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.).
27. Richard Parkinson (2008): The Painted Tomb Chapel of Nebamun, British Museum Press.
28. Philip McCouat (2015): Lost masterpieces of ancient Egyptian art from the Nebamun tomb-chhapel, Journal of Art in Society, Retrieved March 24, 2017, from http://www.artinsociety.com/.
29. Murnane, W. J. (2001): New Kingdom: An Overview, The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt II, Oxford.

مراجع الانترنت:

30. https://ar.wikibooks.org/wiki
31. http://www.britishmuseum.org
32. https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/highlights

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com