كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
مجلة الفنون والعمارة للدراسات البحثية
JOURNAL OF ART & ARCHITECTURE RESEARCH STUDIES
جامعة حلوان HELWAN UNIVERSITY
المجلد الرابع العدد ٨ ديسمبر ٢٠٢٣ - JAARS - غادة أمين

القيم الجمالية والتوزيع المكاني لمشاهد مجموعات الحيوانات بمقابر نبلاء الدولة القديمة بسقارة

AESTHETIC AND SPATIAL DISTRIBUTION OF ANIMALS CROWDS SCENES IN OLD KINGDOM NOBLE TOMB AT SAQQARA

غادة أمين
تاريخ الفن – الفنون الجميلة – جامعة حلوان، مصر

Ghada Amin
History of Art, Faculty of Fine Arts, Helwan University, Egypt
Faculty of Art & Design, the British University in Egypt (BUE)
ghada_Amin@f-arts.helwan.edu.eg - ghada.Amin@bue.edu.eg

الملخص

إهتم المصري القديم بإعادة صياغة مايراه بعد تأمله الشديد وتحليله له، فهو يصور ما يعرفه ويصممه وليس مايراه، ويتجلى ذلك فى تصوير الجماعات والحشود سواء من البشر أو الحيوانات، وكلاهما من أهم العناصر التى حرص على التعبير عنها بشكل مجازي، حيث كان المشهد الحقيقي مختلف تماماً عن ما يصوره وبمعالجة تشكيلية مختلف، ومن هنا ترصد هذه الدراسة المعالجة التشكيلية وما تشير له من التكوين الأصلي بالواقع بالوصف والتحليل لإستخلاص الأساليب الفنية والتشكيلية المتبعة فى تصوير جماعات الحيوانات، وما إن كانت معالجات نمطية تتوارثها الأجيال أم خضعت لفردية الفنان أو سمات العصر أو ما أصطلح عليه من تعبير الورش الملكية، وإن كان الفنان تأثر بموضوع وطبيعة المشهد فى استخدام أساليب معينة دون غيرها, والدراسة ستطرح فرضيات لأوضاع مختلفة للتكوين الذى تأثر به الفنان قديماً وألهمه لتصبح مصدر إلهام أيضاً لفنانى اليوم ودارسي الفنون، فالفن المصري القديم معين لا ينضب من الأفكار والمعالجات التشكيلية.

الكلمات المفتاحية

تصوير المجموعات؛ التناوب التكرار؛ التصوير المصري القديم

ABSTRACT

The ancient Egyptian was interested in reformulating what he saw after his intense reflection and analysis of it, as he depicts what he knows and designs, not what he sees, and it is manifested in the portrayal of groups and crowds, both humans and animals. And both are the most important elements that had expressed metaphorically, the real scene was different from what it depicts and with a different pictorial treatment. Thus, this study investigate the pictorial treatment and the original composition in fact described and analysed to extract the technical and plastic methods used in the depiction of animal groups, and whether it's stereotypical treatments that are passed down generations or subjected to the individuality of the artist, period of time style, or royal workshops. Although the artist was influenced by the subject and nature of the scene in adapting certain methods, moreover the study propose different compositions which might be inspiring the artist in the past to be a source of inspiration for today's artists and art scholars, in addition the ancient Egyptian art is inexhaustible from pictorial ideas and treatments.

KEYWORDS

Ancient Egyptian Painting; Animal Crowed; Overlapping Repetition.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

١. المقدمة

حرص المصري القديم علي تسجيل مشاهد لمواضيع مختلفة علي جدران المقابر والمعابد على مر العصور، وتنوعت هذه المشاهد فى موضوعاتها فمنها ما تناول الحياة الدنيا ومنها ما وصف العالم الآخر وتفسير ما يحدث به ولكل منهما طبوغرافيته الخاصة، وقاطنيه من كائنات مختلفة ومن أبرز ما عبر عنه المصري القديم بالمقابر الحياة اليومية من مشاهد للزراعة وتربية الحيوانات وتقديم الأضاحي والقرابين والصيد البري والنهري بالإضافة إلى الصناعات المختلفة ولعل أشهرها وأهمها الخبز والبيرة والفخار وحتى الأعمال الفنية من نحت التفاصيل الضخمة إهتم بتسجيل كل أنشطته وما يدور حوله بدقة شديدة، ومن حرصه علي نقل العالم الدنيوى معه للعالم الآخر سجل ما يدور بين الأشخاص من حوارات جانبية وتعريف بالأشخاص المصورة بالمشهد، والإهتمام بإظهار صاحب المقبرة ووظائفه وألقابه ومكانته فى المجتمع وعبر أيضاً في بعض المشاهد عن عائلته، كما حرص على تصوير مراسم وطقوس الجنازة والدفن وتقديم القرابين ولم تخلو المواضيع المصورة من بعض مشاهد الرقص والعزف وما يدور فى الحفلات وتجمعات وغيرها أما فى المعابد فغلب على المشاهد بطبيعة الحال المواضيع الدينية من التقرب للمعبودات وتقديم القرابين لها وإنتصارات الملك ورحلاته وقوته وما تحمله هذه المشاهد من رمزية دينية وسياسية ورسائل موجهة داخلياً وخارجياً، وبطبيعة الحال لتصوير كل ما سبق من مواضيع مختلفة تتضمنها حشود ومجموعات بشرية وحيوانية وجب على الفنان صياغتها تشكيلياً بشكل خاص ومعالجات فنية جمالية وتعبيره عن الحالات النفسية المختلفة لهذه الجماعات بالأوضاع المتنوعة بما يتناسب مع طبيعة الموضوع المصور وبالتالى ينعكس مضمون المشهد على طريقة تصويره، فقد برع المصري القديم فى تمييز المشاهد المعبرة عن النظام والأخري المعبرة عن الفوضي فكلا منهما له مفرداته المميزة، والغرض من هذه الأعمال بالمقابر هو إمداد المتوفى وروحه بكل ما قد يحتاجونه بالعالم الآخر، ومن هنا تهتم هذه الدراسة بطريقة تناول المواضيع التى تتناول قطيع من الحيوانات المختلفة والتكوينات المختلفة والتى ليست بالضرورة تصف التكوين الحقيقي للمشهد وإنما تكون صياغة ورؤية فنية خالصة، فتقوم الدراسة بإفتراض للتكوينات التى قد تكون المصدر الرئيسي للمصري القديم لإلقاء الضوء على قدرته التصميمية وإعادة صياغته للمشاهد التى يراها فى الحقيقة، فقد يعبر القطيع عن تكوين من عناصر متجاورة أو يشكلون دائرة أومتقابلين والكثير من الإحتمالات، كما إستخدم التراكب ليعبر عن الأعداد الكبيرة لتشغل مساحة صغيرة، كما تقوم الدراسة بدراسة جماليات هذا التشكيل ورصد أدواته وأساليبه المختلفة وتطبيقها برؤية فنية معاصرة لفرضيات التكوين الحقيقى كمصدر إلهام للباحثة وغيرها من الفنان المصري القديم كنقطة تلاقي بين الماضي والحاضر، وقد إعتبرالمصري القديم الجمع فى الأعداد لثلاثة فأكثر فالبحث سيتناول مشاهد التجمعات التى تحقق ذلك.

يقولل ألدريد "ان الجماليات الموجودة فى الفن المصري القديم ترجع لخبرته الفنية ولايمكن تحديدها فالمصري القديم نفسه مع افتقاره الى التأمل لم يحاول أبدا تحليل الوسائل التى تم من خلالها تحقيق أفكاره الفنية فهو غير مدرك لها ويعتبرها جزء من عقيدته الدينية" (Aldred 1949)، فتأتى الدراسة هنا لإثبات قدرة الفنان على التصميم وإدراكه تماما لما يضيفه لتصميمه من جماليات فنية وتشكيلية تعكس تأمله الدقيق ووعيه تماماً بما يصوره وما يعبر عنه.

١,١. مشكلة البحث

ماهي أساليب وطرق صياغة المجموعات فنياً وتشكيلياً؟ وكيف قام المصري القديم بتصوير الأعداد الكبيرة فى مساحة صغيرة؟ وهل خضعت هذه الأساليب لقواعد سائدة تقليدية أم انها معالجات تشكيلية مختلفة ترجع لفردية الفنان؟

هل تبنى المصري القديم نظام نمطي رقمي محدد؟ هل راعي الفنان طبيعة وسلوك الحيوانات والطيور فى المعالجة التشكيلية؟ بالإشارة إلى المتعارف عليه من الورش الملكية والتصميمات الجاهزة والقواعد الصارمة التى أشيع استخدامها فى الفن المصرى القديم فهل نجح الفنان فى التعبير عن شخصيته ورؤيته؟ ماهى الأوضاع والتكوينات المختلفة التى ألهمت الفنان فى التعبير بهذا التكوين؟ كيف حول المشهد ثلاثي الأبعاد الذى يراه فى الحقيقة إلي مشهد ثنائى الأبعاد وفق المنظور المصري القديم وإدراك الفراغ المكاني كمستوى قابل للتقسيم والتأكيد على النظام الهندسي والطابع الحركي.

١,٢. أهداف البحث

يهدف البحث إلى إستخراج قيم جمالية وتشكيلية من الفن المصري القديم والإستفادة منها فى صياغة فنية معاصرة دون محاكاة المشاهد بنفس الأسلوب ثنائي الأبعاد بل التعبير بفرضية ما كان عليه التكوين الأصلى ومزجه بجماليات التكوين والتشكيل للمصري القديم، الكشف عن ماتحمله مشاهد الحياة اليومية من عمق ورمزية المعني ومايعكسه التكوين من براعة تشكيلية تعبيرية لا تخلو من التجربة الإنسانية وتفاعل المصري القديم مع بيئته مما ساعد فى تشكيل الهوية المصرية والتى نبحث عن سُبل تحقيقها فى الوقت الراهن.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

١,٣. أهمية البحث

التأكيد على ما يحمله الفن المصري القيم من قيم تعبيرية وتشكيلية وفنية تعد مصدر إلهام للفنانين ومعين زاخر لا ينضب، وإثبات أن هناك دائما إمكانية فى التغيير وحرية فى التعبير والتشكيل مع المحافظة على الهوية وبدون طمس معالمها.

١,٤. فروض البحث

ملائمة الأساليب الفنية التشكيلية التعبيرية المصرية القديمة للفن المعاصر بل وتثري العمل وتضيف له وتؤكد على الهوية، تفرد الفن المصري القديم برؤية تشكيلية شخصية مميزة ولم يخضع لنمط تقليدى مكرر بل حرص على إستنباط أساليب تشكيلة متنوعة ومختلفة تعكس قدراته الفنية التصميمة الفردية.

١,٥. منهج البحث

تتخذ الدراسة المنهج التاريخي الوصفى التحليلي، حيث يتم عرض الأعمال موضوع الدراسة بالترتيب تاريخياً وتناولها بالوصف والتحليل ثم تطبيقها عملياً للإجابة على تساؤلات مشكلة البحث ولتحقيق أهداف وفروض البحث.

١,٦. حدود البحث

الحدود الزمنية هي أواخر الدولة قديمة تحديداً الأسرة الخامسة والسادسة، والحدود المكانية مقابر الأفراد -النبلاء- بسقارة.

١,٧. الدراسات السابقة

هناك العديد من الأبحاث التى تتناول التصوير المصري القديم بالوصف والتحليل للتعبير عن المشهد بشكل معرفي توثيقي، يركز على معرفة موضوع وعناصر المشهد وطريقة التشكيل والعناصر التى تساعد على تأريخ المشهد من خلال سماته المختلفة، ومن أهم الدراسات– فى حدود علم الباحثة- التى إهتمت بالتحليل التشكيلى بعناصر محددة كالإتجاهات والتكوين المستخدم والإيقاع وغيرها هى دراسة لمقبرة أوزرحات باللغة الألمانية لعبد الغفار شديد وهى تعد البداية التى بدأت منها الباحثة فى تحليل المشاهد المختلفة قيد البحث وبيانات الدراسة هى:

Shedid ,A.B & Seeber, C.B; Das Grab des Userhat (TT56), Philipp von Zbern, Mainz am Rhein, 1987, Tafel 32.

هناك بعض الرسائل غير المنشورة بكليات الفنون الجميلة التى تبحث فى جماليات التكوين فى التصوير المصري القديم ورمزيته ولكن -فى حدود علم الباحثة- دون التطرق لتصوير المجموعات بإعتبارها مصدر إلهام لما رأه المصرى القديم عند صياغته هذه التكوينات الفريدة بأسلوب ثنائى الأبعاد والتعبير عن هذه الإحتماليات بطرق تصويرية معاصرة.

٢. الغرض من التصوير الجداري بالمقابر

دعت الحاجة للتصوير على جدران المقابر ليس للمتعة الجمالية فحسب بل كانت لضرورة عقائدية هامة جداً، ألا وهى خلق حياة مثالية فى العالم الآخر، تحكمه العدالة "ماعت" ليعيش فيه المتوفى حياته الأبدية التى يتمناها، فهذه الأعمال التصويرية تضمن بعثه من جديد فتقديم القرابين والأضاحي والحياة اليومية تعوض التقصير الذى قد يحدث من الكهنة أو أقارب المتوفي فيما بعد وفاته، حيث تصبح كل هذه المشاهد المصورة حقيقة بطريقة سحرية، فقد أمن المصري القديم بأن ما يكتبه ويقوله ويصوره يتحول إلى حقيقة بطريقة سحرية، وأى ضرر أو مكروه يصيب تلك الصور أو النصوص ولاسيما إسم المتوفى يهدد بعثه وخلوده ومن هنا جاء الحرص والإهتمام الشديدين بما يصور ويكتب بالمقابر والمعابد أيضاً، وتخضع مشاهد التصوير لقانون الفن المصري للتعبير عن المعنى بطريقة محددة بأدواتها الخاصة المناسبة لدور هذه المشاهد وهو ما سنتعرض له لاحقاً وهى غالبا ما تكون شفرات ورسائل خاصة بالبعث، وبالرغم من أن بعض العلماء يؤيدون ما تحمله مشاهد الحياة اليومية من معان تتعلق بالعالم الأخر فقد خصوا بها مشاهد التصوير بالدولة الحديثة وليس الدولة القديمة – الحد الزمنى للدراسة- فيرجحون أنها تعبير عن الحياة المثالية فى الدنيا، ولكن لا يوجد دليل قاطع لذلك فالدولة القديمة هي الفترة التى تبلورت فيها العقيدة وإتخذت أصولها، كما لاحظ العلماء إرتباط هذه المشاهد إرتباطاً وثيقا بوظيفة صاحب المقبرة فمن يعمل بالإشراف علي الأضاحي والقرابين وتربية الحيوانات تسيطر مشاهد الذبح والتربية وغيرها علي جدران المقبرة وبالمثل من يشرف علي الأملاك والأراضي وله ممتلكات من أراضي زراعية فنجد مشاهد قياس الأراضي والزراعة وهكذا، ويعطى بعض العلماء تفسيرات أعمق لهذه المشاهد علي سبيل المثال تفسير مشهد إنقاذ العجل من أن تأكله التماسيح أثناء عبور النهر أنه تعبير عن إنقاذ الروح من مخاطر الموت (Dodson.A &Ikram.S 2008)، الإهتمام بأعمال التصوير بالغرف المتاحة للزائرين بنفس الإهتمام بحجرة الدفن التى لايصل إليها أحد بعد إنتهاء مراسم الدفن، وهو ما يؤكد على دقة الفنان فى تنفيذ عمله بغض النظر عن إن كانت أعماله مرئية أم لا. الجديد فى تصوير الحياة الدنيا من مشاهد زراعة وتربية الماشية والصيد وغيرها هو إضافة الحوارات والنداءات بين الأشخاص المصورة حيث تتيح الفرصة للتعرف على طبيعة هؤلاء الاشخاص وحياتهم، فليس كل ما تراه من المشاهد المصورة هو فعلا ما تدركه فأغلب مانراه بالمقابر هو تعبير مجازى او رمزى او تصور لما يحدث أو يتمني حدوثه بالعالم الآخر (Vandiver,J.1968).

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

٣. الظروف السياسية بالدولة القديمة

بداية من الأسرة الثالثة وفي عهد الملك زوسر أصبح طراز المصطبة لمقابر الأفراد من كبار الدولة وأصبحت المقبرة الملكية هى الهرم، واستمرت الدولة القديمة حتى نهاية الأسرة السادسة، والدراسة هنا تختص الأسرة الخامسة (٢٤٦٥-٢٣٢٣ ق.م) ومؤسسها أوزركاف والسادسة (٢٣٢٣-٢١٥٠ ق.م) ومؤسسها تيتي الأول، حكم الأسرة الخامسة ثمانية ملوك وهم بالترتيب (أوزركاف- ساحورع- نفراركارع- شبسس كا رع - نفرإف رع - ني أوسر رع- من كاو حور- جدكا رع إسسي- أوناس) (ألدريد ١٩٩٦)، وظهر إنقلاب روحى ونظرة عميقة للحياة وضعف لمركز القوى للملك فزاد الوعي وإتجه الانسان للتفكير فى نشأة الحياة والتعمق فى فهم قوانين النجوم وتقديس القوى الكونية وإعتبارها من المعبودات، وبدأ الفكر الدينى فى إستنباط نظم دينية مختلفة وتصورات مختلفة للعالم الآخر، والتقرب للمعبودات دون الإعتماد على الملك كوسيط بين العامة والمعبودات، أضعفت الهبات والعطايا المقدمة الى الأفرد من موارد الدولة وساعدت على زيادة ثروات الأفراد من النبلاء ولاسيما الأراضي الزراعية وغيرها ومن هنا تكونت طبقة إقطاعية عُليا تسعى للإستقلال والسلطة الشخصية مما أضعف الدولة وأدى إلي إنهيار الأسرة الخامسة الحاكمة، وفى نفس الوقت إشتهرت هذه الأسرة ببعثاتها لبلاد بونت وحملاتها العسكرية والتجارية وإقترنت أسماء ملوكها بمعبود الشمس رع، أما الأسرة السادسة فقد حكمها (تيتي الاول- أوزركارع- بيبى الاول- مرنرع الأول- بيبي الثانى- مرنرع الثانى) وقد قامت فيها أهم الحملات العسكرية التى إمتدت جنوبا للنوبة وضم إلي الجيش جنود من النوبة وشرقا حتى سيناء وجنوب فلسطين (Bunson, M; 2002).

٤. العقيدة الدينية فى الدولة القديمة

آمن المصري القديم بأن أرض مصر هى الأرض المثالية ومركز الكون ومن صنع الآلهة، وتسيطر عليها القوى الطبيعية ومن أهمها الشمس التى أصبح معبودها كبير المعبودات، زادت سيطرة وقوة كهنة رع، وأصبح معبود الشمس رع هو الذى يحقق نظام الكون والذى أطلق عليه ماعت، كما يحافظ على إستمرارية دورة الحياة إلي الأبد، وإنعكس ذلك على إضافة إسم رع للإسم الملك ضمن لقبه "سارع ابن رع" بالرغم من بداية هذا التقليد منذ منتصف الأسرة الرابعة ولكنه زاد بالأسرة الخامسة، كما إنعكس ذلك على تصميم المجموعة الجنائزية بالأسرة الخامسة حيث حرص الملك على بناء معبد للشمس بجوار هرمه بإستثناء أخر ملكين من الأسرة الخامسة، ومن أهم مظاهر تطور الفكر الديني تدوين نصوص الأهرام -متون الأهرام- على جدران حجرة دفن الملك بالهرم.

٥. تصميم مقابر النبلاء الدولة القديمة

إستمر طراز المصطبة المعروف من عصور ما قبل الأسرات كمقبرة ملكية ولكنه أصبح للأفراد وتحول الجزء العلوى من كونه بناء مصمت إلي بناء متعدد الحجرات، ومع زيادة عدد الحجرات زادت المناظر المصورة على الجدران وتعددت موضوعاتها وتطلب فريق كبير من الفنانين لإنجازها، مما يشير إلى إرتفاع مستوى الإقتصاد ومكانة الأفراد، وقد ظلت حجرة الدفن خالية من الأعمال المصورة حتى نهاية الأسرة الخامسة (Ikram.S 2015).

٦. القواعد العامة للتصوير المصري القديم

لم يخلو جدار فى العمارة المصرية القديمة من المشاهد المصورة بإستثناء الأهرامات، فمقابر الأفراد فى كل العصور زاخرة بالمشاهد المتنوعة، والذى ساعد علي إحتفاظ هذه المشاهد بهويتها المعبرة عن المصري القديم من خلال بعض القواعد والأسس وهى بإختصار تخصيص الحجم الأكبر والمساحة الأكبر للشخصية الأهم فى المشهد كصاحب المقبرة أو الإله، ظهور الشكل كاملا دون أن يحجبه عنصر أخر، بالإضافة لبعض القواعد الأخرى ومنها:

٦,١. الوضع التقليدى للتصوير

قام المصري القديم بتصوير- كما ذكرنا سابقاً- ما يعرفه وليس ما يراه فقام بتصميم معالجة تشكيلية بحيث يصور ويرسم ويظهر أهم سمات العنصر المصور وفى حالة الحيوانات فآثر تصوير الحيوانات بوضع جانبي فيسهل تمييزه وإستثنى من ذلك الثعبان حيث صوره بشكل رأسي فنراه مرتفعاً عن خط الأرض فى تموجاته رأسياً، كذلك البومة فقد صور جسدها بوضع جانبى بينما رأسها المميز لها بوضع أمامى للإشارة لطبيعتها الخاصة، بعكس تصوير الانسان فالرأس فى وضع جانبي والجزء السعلوى من الجسد فى وضع أمامى والجزء السفلي فى وضع جانبى ويأتى الخصر بدوران ليربط بينهما.

٦,٢. منظور الطبقات

عبر المصري القديم عن العمق فى المشاهد المختلفة بما يطلق عليه الآن منظور الطبقات ويقصد به تقسيم المشهد لمساحات أفقية يفصل فيما بينها خط الأرض، وتتوالى الأحداث المكانية فنجد الحدث الأقرب يحتل الإفريز السفلي والحدث التالى في الإفريز الذى يعلوه وهكذا.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS
jaars.journals.ekb.eg

٦,٣. إتجاه المشاهد:
حرص المصرى القديم على تصوير المشاهد بحيث تتجه لصاحب المقبرة والمثول أمامه وتتقدم له، هذه المشاهد غالباً ما تكون من الحياة اليومية وتقديم القرابين وتصف مكانة صاحب المقبره ودوره فى الحياة، وتوضع بحيث تواجه ألقاب ومهام صاحب المقبرة فهي تؤكد النص المكتوب وتوضح دور المتوفى ومكانته فى المجتمع (Dodson.A &Ikram.S 2008).

٧. مشاهد مجموعات الحيوانات
صورت الحيوانات فى الحياة اليومية من تربية وزراعة وصيد وغيرهم، ومن أهم الحيوانات التى صورت فى مجموعات هو الحمار وهو من الفصيلة (Equus asinus) وهو ينحدر من الحمار البرى بالنوبة الذى لايزال حتى الآن وهناك الحيوان المصرى وهو أسود ورمادى اللون وعلى رأسه لبدة شعر محددة لعموده الفقري، وبالرغم من أنه من الحيوانات الهامة فى الزراعة والتنقل ولكنه إرتبط بقوى الشر والأذي ويقترن إسمه بالمعبود ست خاصة وإن كان له شعر أحمر وقد يرجع ذلك إلي صوته المزعج، كذلك الخراف والماعز وقد وجدت فصيلتين من الكباش- أطلق عليها باللغة المصرية القديمة با – ومنها ذوات القوائم العالية والقرون الأفقية المبرومة ولها ذيل طويل وهى فصيلة أسيوية الأصل (Ovis Orientalls)، ثم ظهرت فيما بعد فصيلة أخري ذات قرون ملتوية وذيل قصير(Ovis platyoura) كانت قد أُحضرت من آسيا، أما الماعز فأستخدم لحمها وجلدها ولبنها. أما الطيور فأكثرها الإوز خاصة (Alopochen/ Anser albifrons) والبط (Anas acuta) ودجاج الغرغر (Numida meleagris) الذى ظهر منذ عصور ما قبل الأسرات على شقفة ساحة القتال المحفوظة حالياً فى المتحف الأشمولى بأكسفورد، وقد صورت كثير من مشاهد صيد الطيور المائية التى تتكاثر بوفرة فى مستنقعات الدلتا بالإضافة إلى اليمام (Streptopelia turtur) حيث يعتبر سهل الإستئناس، كما صور طيور الكركى ومحاولة تدجينها وتزقيقها مما يؤكد أكلهم للحومها، ومن المشاهد الشائعة أيضا تصوير صيد الطيور بالشباك سداسية الشكل وعصاة قذافة تشبه العصاة المرتدة، بالإضافة الى طيور البجع التى عرفت منذ عصور ما قبل الأسرات وطائر الملعقى تشبيها له بمنقاره ذو شكل الملعقة (Platalia leucorodia) وطائر الزقزاق (Vanellus) والبلشون الأبيض والأيبس والطيور الصغيرة كالعصافير والهدهد وغيرها (**فرانسواز دينانـد** ٢٠١٢).
ولتصوير عدد كبير من الحيوانات فى مساحة صغيرة هو ما تحدي قدرة الفنان التصميمية، فتعددت طرق تصوير المجموعات الحيوانية، والتحدي الثانى كان لقدرته على تصوير المشهد الذى يراه حوله ثلاثى الأبعاد بصفة دورية إلى مشهد ثنائي الأبعاد على جدار مسطح، كما يجب أن يحمل قيم عقائدية ويضيف إليه معالجته التشكيلية ورؤيته التصميمية الخاصة، وقد تبلورت هذه القدرة التعبيرية التصميمية فى الأسرة الخامسة والسادسة، لبقاء المقابر بحالة جيدة تسمح بدراستها، بالإضافة إلي ظهور عدة معالجات تشكيلية متميزة فى هذا العصر مع قلة أعمال التصوير الناجية من الأسرة الرابعة لظروف سياسية ودينية، وقد تمركزت أغلب مقابر الأسرتين فى منطقة سقارة، ومن هذه المقابر:

٧,١. مقبرة أخت حتب وبتاح حتب الثانى، الأسرة الخامسة، سقارة

بتاح حتب الثانى هو الحكيم والوزير فى عهد الملك جد كا رع إسسي، وصاحب تعاليم بتاح حتب الشهيرة، وإبنه أخت حتب، إهتم الفنان بالتعبير عن النظام والسيطرة في قطيع الحمير بينما الفوضي والحركة الدائمة والخروج عن السيطرة في الطيور الأسيرة بشبكة الصيد وهو تعبير رائع عن الحالة النفسية المختلفة للحيوانات، وحالة التضاد المصورة بدقة تعبيرية.

٧,١,١ المشهد الأول:

الإفريز العلوى: مشهد قطيع الحمير تم صياغته بشكل إحترافي للتعبير عن التكوين والعدد الكبير مع تقليل الكتلة التى يشكلها القطيع من خلال إختزال الأرجل الخلفية لكل الحمير بإستثناء الحمار الكامل بالمقدمة، بينما لم يصور أرجل الحمار الأول المتجه للأرض والآخر بأقصي اليسار فى الإتجاه المعاكس للقطيع.

القطيع بأكمله يعلو عن الأرض بشكل مستطيل وهى قطعة الأرض المطلوب زراعتها فتدرسها الحمير بأقدامها، والجدير بالذكر أن التكوين يحده من اليمين واليسار رجلان يحمل كلا منهما عصاة طويلة ويحدث أحدهما الأخر.

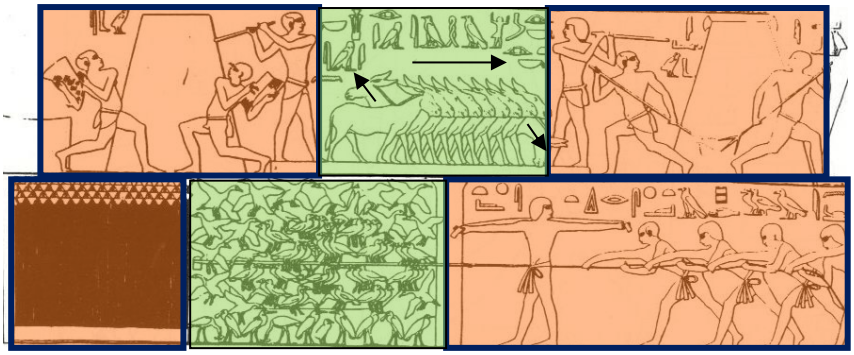
الإفريز السفلى: تصوير لحشد من طيور مختلفة قام الفنان بتقسيم التكوين إلى ثلاثة أجزاء يتساوي فيه الجزء العلوى والسفلي بينما يتسع الجزء الأوسط حيث تصوير العدد الأكبر من الطيور والذي قام الفنان بالتعبير عن الطيورعن طريق مجموعات صغيرة تتكون كل منها من ثلاثة طيور- رمز للكثرة حيث يعبر الرقم ثلاثة عن الجمع- ومع تكرار المجموعة الثلاثية – إن جاز التعبير- نجده ينسخها كما هى مع التنوع فى الإتجاهات، وكعادة المصري القديم فى رغبته فى كسر الملل وإثارة المُشاهد بأن

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

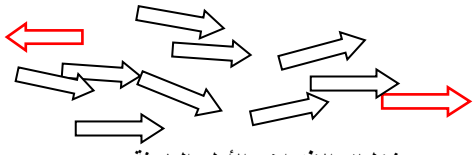
جعل ثلاثة مجموعات ثنائية باليسار بينما إحتلت المجموعات الثلاثية الجزء الأيمن، الجزء السفلى تقف عشرة طيور على الأرض فى أوضاع وأحجام مختلفة وبدون تراكب إنما فرادى، أما الجزء العلوي من التكوين عبارة عن طيور ناشرة أجنحتها تتجه يميناً ويساراً وتمتد لتعمل كإطار للجزء الأوسط من التكوين وترتبط بين الأجزاء الثلاثة كوحدة واحدة.

التوزيع المكانى: أحد عشر حماراً تسعة منهم متطابقين فى الوضع بمنتصف التكوين وإثنان بالمقدمة والمؤخرة ليقوما بدورهما فى كسر ملل التكرار المتطابق، أما التكوين المعبر عن الطيور فيوحى بأنهم نفس النوع بينما بالتدقيق في المشهد نجد الفنان حريص على تمييز كل نوع على حدة، ففى الأسفل صف من الطيور الواقفة ومن ظهرها المحدب نتعرف عليها بأنها طائر أبوقردان (بلشون القطعان)، والبط بالمنتصف واقفاً فى أربعة صفوف غير منتظمة ومميز بساقيه القصيرتين ويبدأ في الطيران بشكل دائرى يحيط بالمجموعات بالمنتصف، كما حرص الفنان هنا بالتعبير عن المكان من خلال تخصيص الجزء الأيسر لسيقان البردى العالية للتأكيد على أن مشهد الصيد بأحراش الدلتا، التكوين ليس نقلا حرفيا ومحاكاة تامة للطبيعة فبالتأكيد لن تقوم كل الحيوانات بهذه الأوضاع وتظل ثابتة ساكنة لحين رسمها بل قام الفنان بإعادة ترتيبها وتوزيعها في المكان بعد تأملها ورسم العديد من الرسومات التحضيرية والتى عُثر على نماذج منها من الاوستراكا.

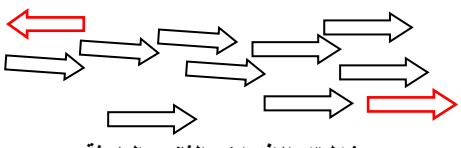
القيم الجمالية للمشهد: صياغة المجموعات المنفصلة والقائمة على النوع وكيفية الربط بينها بالإيماءات والإشارات والإتجاهات ينم عن قدرة فنية وتصميمية وتذوق محترفة فهو لم ينقل المشهد كما هو فى الحقيقة فحسب بل في معالجة تشكيلية تعبيرية، وهنا إستخدم تقنية عمل إطار حول التكوين فنجده فى الإفريز العلوى حصر التكوين بين تكوينان يكاد يكونان متطابقان وليلفت النظر أكثر للتكوين حصره بين رجلين يتجهان بالكامل نحو التكوين ويحمل كلا منهما عصاة لأعلى تشير أكثر للتكوين وكأن الفنان فخور بتصميمه ويراه الأهم فى المشهد العام. ثم نجد الفنان فى الإفريز السفلى قدم معالجة تشكيلية مختلفة لتكوين الشبكة فقد صورها من الأعلى سداسية الشكل بينما الطيور بداخلها بالوضع الجانبى، وبنفس الطريقة حصر تكوين الطيور بين الصيادين اللذين يجذبون ويشدون وثاق الشبكة بالجانب الأيمن وبين أحراش البردى على اليسار، ومن منطلق إلمام الفنان بأدواته فنجده استخدم الوضع المتكرر للحمير بالمنصف ثم التغيير بالأمام والخلف فحسب مما كسر رتابة التكرار والتراكب فى هدوء لم يفقد التكوين إتزانه ونظامه بعكس ما حدث فى مجموعات الطيور التى تنوعت حركاتها من وقوف وطيران في مختلف الإتجاهات ليحقق الإنطباع المطلوب من قلق وتوتر لهذه الطيور وما تؤدى به من خلل فى النظام وسيادة الفوضي.



شكل١ ، مشهد من الحياة اليومية، مقبرة بتاح حوتب، سقارة، الدولة القديمة. (Donovan.L & Corguodala 2000) وتحليل الباحثة



شكل٢ ، الافتراض الأول. الباحثة.



شكل٣ ، الإفتراض الثانى، الباحثة.

الفرضيات

تمثل السهام الحمراء للعنصرين المختلفين فى الوضع كالحمار الذى يرفع رأسه والمقابل له خافضا لرأسه بينما السهام السوداء تعبر عن غالبية العناصر التى تتماثل فى الوضع والاتجاه مع لانهائية الافتراضات التى قد تعبر عن المشهد الأصلى، والتى

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

إذا ما قورنت بما صوره المصري القديم توضح قدرته على إعادة ترتيب العناصر المختلفة فى تكوين يغلب عليه طابع النظام والذى يسعى الفنان دائما لتحقيقه وسيادة سلطة ماعت.

٧,١,٢. المشهد الثانى

مشهد من الحائط الجنوبي مصور بحجرة القرابين وهو استكمال لمشاهد الحياة اليومية، وهنا المشاهد مقسمة لعدة أفاريز شغل ثلاثة منها صور مجموعات الحيوانات والتى يرشدها بعض الأشخاص ليقدمها للحكيم بتاح حتب.

الإفريز العلوى: قطيع من الأبقار مقسم على مجموعتين بقيادة ثلاثة من الرعاة، يفصل بين المجموعتين أحد الرعاة ناظراً للخلف فى إتجاه القطيع الثانى، والقطيع كله مع الرعاة بالمقدمة وبالخلف يتجهان نحو بتاح حتب.

الإفريز الأوسط: مشهد لبقرتين كبيرتين بقرون كبيرة تحت رعاية أربعة من الرعاة ويتقدم المشهد أحد الاشخاص حاملا وثيقة بيده اليسرى وينحنى قليلاً مقدماً إحترامه لبتاح حتب.

الإفريز السفلى: ذو تكوين خاص إعتمد فيه على تصنيف مجموعات مختلفة من الطيور لتشغل ثلاثة مساحات طبقا لأحجام هذه الطيور، فنجده وضع مجموعة طيور الكركي بالمقدمة بحيث تشغل كامل الافريز من خط الأرض وحتى حدود الإفريز الأوسط ثم قام من خلفها بتقسيم الإفريز إلى مساحتين أفقيتين بخط أرض يعلوه ثلاثة مجموعات منفصلة من الأوز، وبالجزء السفلى أربعة مجموعات متنوعة من الأوزات والبلشون وكل المجموعات تتجه لصاحب المقبرة وبقيادة أحد الرعاة الذى يقف بالمقدمة مقدماً التحية والإحترام لبتاح حتب.

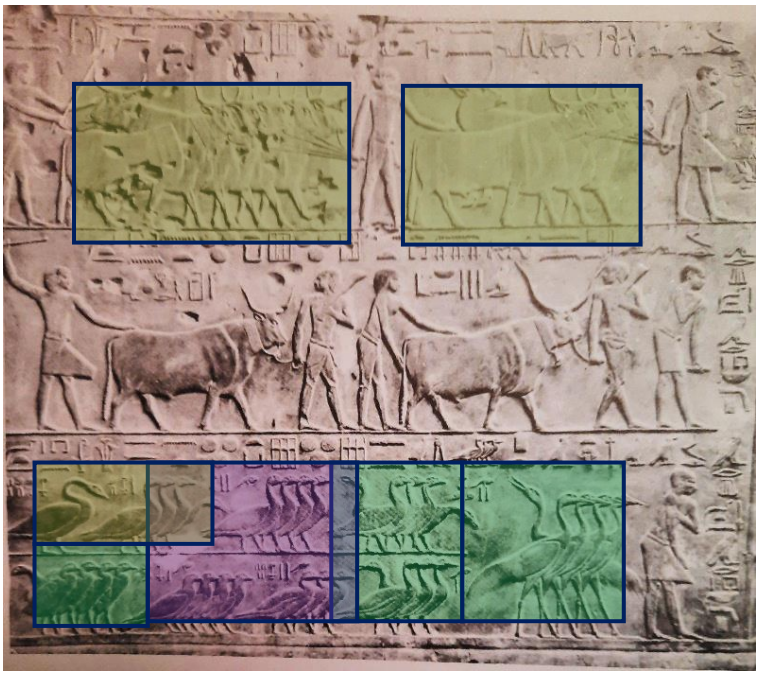
التوزيع المكانى: التكوين بالإفريز العلوى مكون من القطيع الأول من أربعة بقرات، ثلاثة بقرات تتجه نحو بتاح حتب بينما تتجه البقرة الرابعة بجسدها فى الإتجاه المعاكس وتشيح برأسها للخلف فى إتجاه بتاح حتب وبهذا فهى تحافظ على الإتجاه العام وتكسر رتابة التكرار فى آن واحد، أما القطيع الثانى مكون من ستة بقرات يكاد يتطابق تكوينه مع القطيع الأول لولا أن حافظت البقرة السادسة المخالفة فى الإتجاه بحيث تتجه للراعي بالخلف.

أما بالإفريز السفلى خصصه الفنان لتصنيف مجموعات الطيور بحيث تتقدم مجموعة من خمسة طيور كركي رمادى كبيرة بقيادة أحد الرعاة مقدماً تحياته لبتاح حتب، ومن خلف هذا التكوين إنقسم الافريز أفقياً إلى إفريزين، العلوى شغلته ثلاثة مجموعات من الأوزات التى تتجه نحو بتاح حتب، المجموعة الأولي تتكون من خمسة أوزات استخدم فيها الفنان نفس تكوين قطيع الحمير بنفس المقبرة (شكل) حيث قسم التكوين لثلاثة أجزاء المجموعة بالوسط تقف في إتجاه بتاح حتب وتتقدمهم أوزة تتجه بعنقها للأسفل بينما الأوزة بالخلف تتجه فى الإتجاه المغاير لتنظر للمجموعة التى تليها وهى مكونة من أربعة أوزات تتخذن نفس الوضع والإتجاه، يليها مجموعة من أربعة أوزات بنفس تكوين المجموعة الأولي بإستثناء الأوزة بالخلف حيث آثر أن تبتعد عن التكوين وتظهر مستقلة ولها عنق أطول من نظيراتها لتندرج تحت مبدأ التصنيف، أما الإفريز بالأسفل فهو مكون من أربعة مجموعات من طيور مختلفة، فالمجموعة الأولى تتكون من أربعة أوزات بنفس تكوين المجموعة الأولى بالإفريز العلوى بإستناء الأوزة الأولى، والمجموعتين التاليتين الأولى من ثلاثة طيور والثانية من أربعة طيور تقف في ثبات وتتجه نحو بتاح حتب، وينتهي التكوين بمجموعة من خمسة طيور البلشون بنفس تكوين المجموعة الأولى مع إختلاف أن الطائر بالخلف يهم بالطيران، صور الفنان عناصركل مجموعة طبقا لنوع العنصر الى مجموعات متجاورة يبعد بينها مسافة تسمح بإظهار تكوين كلا منها على حدة ليسجل بها الفنان اللحظة الخالدة لتصويره الذي يخضع للنظام المطلوب فى الحياة الدنيا والآخرة على حد سواء، وهذه المجموعات فى الواقع بتكوين مختلف كما يوضح بالأشكال المرفقة لتثلاثة تكوينات تعبر عن ما قد كانت عليه التكوينات فى الحقيقة وألهمت الفنان بالتكوين المحكم فى المشهد وبالمثل مجموعات الأوزات وهذه التكوينات لا حصر لها من فرضيات مختلفة ومتنوعة تعد مصدر إلهام لاينتهي.

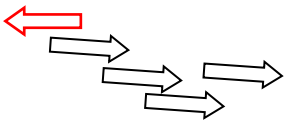
القيم الجمالية للمشهد: أكثر ما يلفت النظر هنا طريقة الفنان فى الربط بين المجموعات وبعضها البعض والتحكم فى حركة عين المتلقي داخل التكوين وينقله من جزء لآخر، ففى الإفريز العلوي إتبع أسلوب التصنيف للمجموعات من خلال تصوير أحد الرعاة الذى يقوم بالتقديم لصاحب المقبرة وراعي أخر بالخلف يحث القطيع على التقدم بينما صور أحد الرعاة كفاصل بين المجموعتين ويجمع فى وضعه بينهما فى آن واحد، فحين يتجه جسده مع الأغلبية نحو بتاح حتب نجده أدار رأسه لينظر للخلف، كذلك التضاد بينه وبين البقرة التى تتخذ نفس وضعه ولكن معكوس، الإهتمام الشديد بلغة الجسد وتهدئة البقرة في الخلف بأن يرتب علي جبينها فى حنان، كما نلاحظ أن الفنان لم يصور الأبقار بشكل كاملً بإستثناء البقرتين الأقرب للمتلقي، بينما صورت الأبقار المتراكبة بالسيقان الأمامية فقط لتعطي إحساس بالفراغ والخفة بعيداً عن التفاصيل الكثيرة المشتتة للمتلقي تحقيق الإنطباع بالهدوء والنظام والسيطرة.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

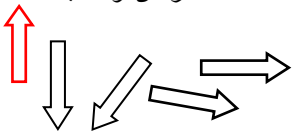
أما تكوينات الطيور فتظهر عبقرية الفنان فى شغل وإستغلال المساحة المخصصة للتصوير أحسن إستغلال وملائمة العناصر المصورة لهذه المساحة، كما قام بتكرار التكوينوالذيصر مختلفة فى كل المجموعات مع الحذف من التكوين الكبير الأصلي مما يضفى التنوع وإحساس بالحركة الخفيفة التى لاتخل بالنظام، وإستخدم نفس الحيلة فى ربط المجموعات معاً من خلال إتجاهات رأس الطيور خلال المشهد ككل لتربط أجزاءه فى نسيج واحد بالإضافة إلى تقارب وتقاطع حدود المجموعات معاً، والملاحظ أيضاً بالإفريز السفلي الإختلاف فى طول سيقان الطيور طبقاً لأنواعها المختلفة والذى يعطي إيقاعاً رقيقاً للمشهد.



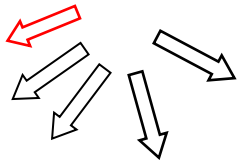
شكل٤ ، مشهد من الحائط الجنوبى بحجرة القرابين، بمقبرة بتاح حوتب الثانى، سقارة. (شديد ١٩٩٥)، تحليل الباحثة



شكل٥، افتراض أول. الباحثة



شكل٦ ، افتراض ثاني، الباحثة



شكل٧، افتراض ثاني، الباحثة

شكل ٨، معالجة تشكيلية مستلهمة من المشهد السابق، رسم الباحثة.

jaars.journals.ekb.eg

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

الفرضيات:

تمثل السهام الحمراء العنصر المختلف فى الوضع أو الإتجاه، أما السهام السوداء تعبر عن غالبية العناصر التى تتماثل فى الوضع والاتجاه مع لانهائية الإفتراضات التى قد تعبر عن المشهد الأصلى، والتى إذا ما قورنت بما صوره المصري القديم توضح قدرته على إعادة ترتيب العناصر المختلفة فى تكوين يغلب عليه طابع النظام والذى يسعى الفنان دائما لتحقيقه وسيادة سلطة ماعت وإعادة التوازن والاستقرار.

٧,٢. مقبرة "تى: الأسرة الخامسة

كان "تى" أحد كبار الموظفين من الأسرة الخامسة (٢٤٩٤-٢٣٤٥ ق.م) شغل منصب المشرف أهرامات ومعابد الشمس لـ "ساحورع" فى أبو صير فى عصر أخر ملوك الأسرة الخامسة، والمشرف على أهرامات كلا من "نفركا رع: و"نى وسر رع"، وتعد مقبرته من أكبر مقابر الأفراد بسقارة، والتى أتاحت مساحات كبيرة لتصوير موضوعات متنوعة.

٧,٢,١. المشهد الأول

الإفريز العلوى: مشهد لعملية حرث الأرض بالمحراث الذى تجره الثيران ويقوده رجلان من الأمام والخلف ولا يُعد قطيعاً لأن الحيوانات المصورة أقل من ثلاثة فى كل نشاط.

الإفريز الأوسط: صور قطيع الأغنام وهو يتكون من كبشين كبيرين وخمسة نعاج وقد ميز بينهم الفنان بالألوان وبحجم الكبشين وصفاتهم التشريحية المختلفة من الحجم والقرون الممتوجة الكبيرة الممتدة أفقياً ، ويتقدمهما رجلاً ينثر البذور ومن خلفهما أربعة رجالاً يرفعون أيديهم بالسياط لحثهم على السير ليسيروا على البذور فيغرسوها- عملية درس القمح- بالأرض.

الأفريز السفلي: صور مشهد على الجدارالشمالي بالمقبرة بعض الرعاة فى قارب من البردى يقودون قطيع من الثيران تعبر مجري مائى وقد عبر الفنان عن شفافية الماء من خلال الخطوط الزجزاج الملونة بالأزرق، ويتقدم القطيع رجلاً يحمل عجلاً صغيراً خشية عليه من الغرق ومن خلفه البقرة الأم تهدأ من روع صغيرها برفع رأسها لأعلى وتكاد تسمع صوتها من واقعية ودقة التصوير وإتقان الفنان للغة الجسد، ومن خلفها القطيع بأكمله، والجدير بالذكر أن هذا التقليد سنراه فى كافة المشاهد التى تتناول عبور قطيع الأبقار للنهر فالمصري القديم كان يتعمد حمل العجل والتقدم به نحو عبور النهر ليقنع القطيع بإتباعه دون مقاومة أو خروج عن مسار القطيع.

التوزيع المكانى: تصوير عدد سبعة أغنام فى صف جنباً إلى جنب فى حالة غرس البذور هو توزيع منطقى إن كان المقصود أنهم متجاورين ومتوازيين لبعضهم البعض ليغرسوا البذور، وهنا المشهد محاكي للطبيعة والإضافة التشكيلية هنا هو تنوع فى النوع واللون والملامس والحركة، أما بالإفريز السفلى فغالبا يمثل عبور النهر حدثاً هاماً فيجب علي القطيع أن يسير في إتجاه واحد متقارباً من بعضه البعض وهنا يأتى دور الرعاة فى توجيه وقيادة القطيع وبالتأكيد إعادة صياغة المشهد هنا بهذه الطريقة هو رؤية تشكيلية فريدة لتحقيق الماعت حفاظاً على المسافات والإيقاع والتوزيع اللونى، وتشير الأشكال للتكوينات المفترضة المختلفة تساعد على قراءة المشهد وتفسيره.

القيم الجمالية للمشهد: إطار يحدد التكوين كالعادة وهنا من مجموعتين من البشر مختلفة النشاط فمن الخلف الرعاة ومن الأمام من ينثر البذور، وتتجلى جماليات التكوين هنا من خلال كسر الخط الأفقي المتواصل التى تشكله قرون القطيع المتصلة بالكبش الذى يغير إتجاه بميل عنقه لأسفل، كما أنه إستخدم خطة لونية وزخرفية فى تمييز كل حيوان عن الأخر بلون وزخرفة مختلفة على الجسد دون تكرار، كذلك قدرته التشريحية العالية فى إظهار الفروق الجسدية بين النعجة والكبش.
مشهد عبور النهر يعد من أكثر المواضيع إنتشاراً فى هذا العصر وتتجلى الإنسانية هنا ورهافة حس الفنان ودقة ملاحظته لمواقف حياتية يومية وتسجيلها وإتقانه للغة الجسد للحيوان فنجد أن العجل الصغير برغم أن الراعي يحمله ومن المفترض أن يُشعره ذلك بالأمان إلا أنه يناجي أمه بإيمائة رأسه للخلف وتقلص جسده الصغير وتمسكه بجسد الراعي مما يعكس خوفه بينما تأتى الأم من خلفه وهى تمد عنقها لأقصى ما تستطيع لتلحق به وتظهر العنق المشدودة لأعلى، وعيونها المُحدقة به وفمها المفتوح محدثة طفلها، وليُؤكد الفنان على قدرته التعبيرية بتصوير بقرتين على جانبي القرة الأم في تعبير متناقض تماماً فالأولى تخفض رأسها لأسفل وتُخرج لسانها لتشرب من النهر ومن خلف البقرة الأم بقرة أخرى تسير فى إستقامة لا تبالى بما يحدث برغم أنها تسير خلفه مع القطيع، وبلغ من شدة إعجاب وإهتمام الفنان بهذا المشهد أن فصل الثلاثة بقرات والعجل عن قطيع البقر بالخلف كذلك جعل من الرعاة جزء من التكوين وليس على جانبيه مما أعطى إستمرارية وإرتباط المشهد ككل، ومن خلال الخطة اللونية الفنان فكان من المتوقع أن يلون البقرة الأم بلون مختلف عن البقرتين المجاورين لها كعادته فى إظهار العنصر الأهم بشكل او لون او حجم مختلف، ولكن هنا فضل الفنان أن تلون البقرة بالمقدمة والبقرة الأم باللون الأصفر الأكر بينما تلون البقرة الأخيرة بالبنى

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

والتى يكاد يكون لونها نفس لون بشرة الراعي المجاور لها، وتفسير الباحثة لذلك أن الفنان حرص على تشكيل نغمة إيقاعية هادئة من خلال إرتفاع عنق الأم وإنخفاض عنق البقرة بالمقدمة وكأنها تتحرك والعنقان تخرجان من جسد واحد ويجعلهما كتلة واحدة بحثي لايفصل بين الأم وطفلها شئ يقطع حوارهما وإن كان باللون، لأن الفنان سبق وإستخدم الخطة اللونية فى قطيع الأغنام بالإفريز الأوسط، وكما فعل فى قطيع الأبقار بالخلف فهو متطابق فى الوضع والشكل والحجم واللون بحيث جعل من مشهد الأم والطفل هو بؤرة التصميم عنده، ومن خلال هذا المشهد الذى يراه المصري القديم كثيرا فلاعجب أن إتخذ من البقرة رمزا للأمومة والحب المتجسد فى حتحور.

وتظهر هنا قدرة فنية عالية للتعبير عن شفافية ماء النهر والذى عبر عنه بخطوط زجزاج رأسية ملونة بالأزرق ويظهر من خلالها سيقان عابري النهر بلونها البنى والأصفر الأكر ومع بروز الخطوط الزجزاج وسقوط الضوء عليها تظهر لمعات بيضاء وكأنها تلمع خلال الماء وعبر عن إنعكاسها فهي تظهر مكسرة ومنحرفة بإنكسار الأمواج، بالإضافة إلي جماليات تقاطع القرون الطويلة بين ثلاثة بقرات تخلق تدرج إيقاعى ومع تكراره فى القطيع كله تتكرر النغمة بإنسيابية تلائم السير فى النهر وتحد من تأثير الخط المنكسر – الزجزاج- المعبر عن مياه النهر.

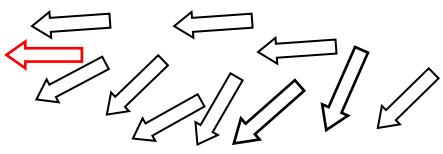
٧,٢,٢. المشهد الثانى:

مجموعة من الحمير مصورة ببركة ماء وتحت إشراف ثلاثة من الرعاة ويتقدمون نحو أحد النبلاء ذو المنصب ويتجلى ذلك من إزاره الطويل وعصاه الطويلة، والرعاة يرفعون عصيهم فى تهديد للحمير وذلك للتحكم بهم وفرض النظام.

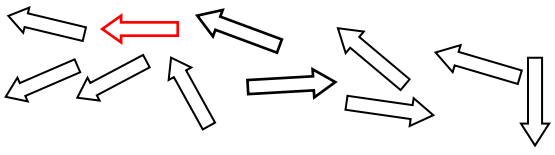
التوزيع المكانى: وجود هذا الكم من الحمير الذى يبلغ عددها أحد عشر مع رُعاتها الثلاثة فى بحيرة أو مسطح مائي ما يصعُب فيه السيطرة على القطيع فلايمكن واقعياً أن يكون تكوين القطيع بهذا النظام رغم حرص المصري القديم على تطبيق النظام دائما فى حالة قطيع الحميركما أن الفنان صورهم فى إتجاه واحد وكأنهم يتجهون لمكان ما بالرغم من أنهم مستقرون حيث دلل على ذلك بحركة إنحنائه الحمار الثانى من اليسار ليشرب من البحيرة التى عبر عنها الفنان بشكل مستطيل مرتفع عن الأرض.

القيم التشكيلية للمشهد: المشهد فى تصميمه نموذج تقليدى يكاد يتطابق مع نظيره بمقبرة بتاح حوتب بإستثناء هنا أنه لم يصور الحمار بالخلف ذو الإتجاه المغاير، والجدير بالملاحظة أنهم نفس العدد والمعالجة مختلفة، وقد يكون نفس الفنان، التعبير عن الماء جاء بشكل يظهر وكأنه غير مكتمل فقد صورها بمستطيل مرتفع عن الأرض وبدون خطوط الزجزاج المُعبرة عن المياه، والغريب هنا أن الفنان إعتاد تصوير المسطحات المائية كالبحيرة من أعلى وما عليها بوضع جانبي وهو ما لم يحدث هنا.

شكل١٢، توجيه قطيع من الحمير، مقبرة تى، الأسرة الخامسة، سقارة، تحليل الباحثة.



شكل١٣، افتراض أول. الباحثة



شكل١٤، افتراض ثان . الباحثة

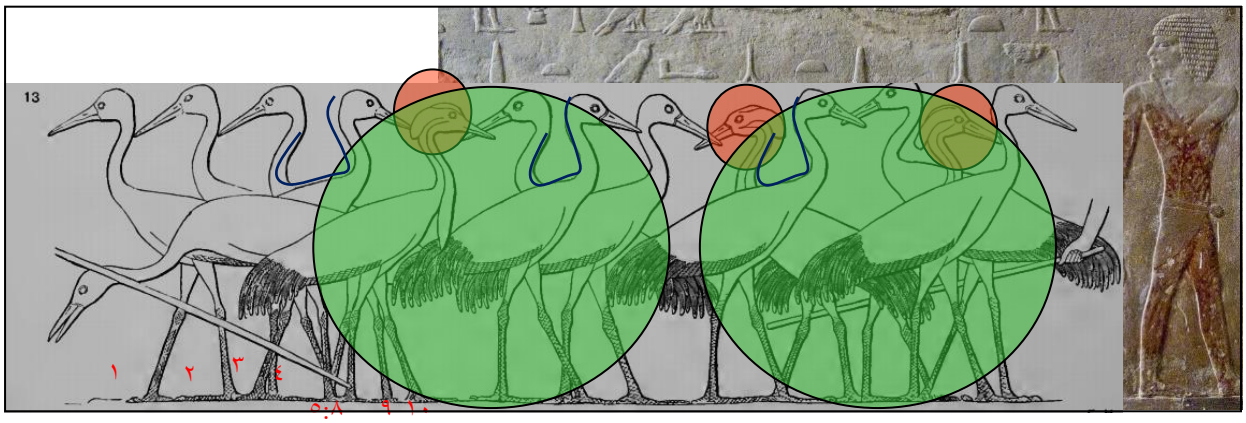
حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

الفرضيات:
تمثل السهام الحمراء العنصر المختلف فى الوضع أو الاتجاه، أما السهام السوداء تعبر عن غالبية العناصر التي تتماثل في الوضع والاتجاه مع لانهائية الإفتراضات التى قد تعبر عن المشهد الأصلي، والتي إذا ما قورنت بما صوره المصري القديم توضح قدرته على إعادة ترتيب العناصر المختلفة فى تكوين يغلب عليه طابع النظام والذى يسعى الفنان دائما لتحقيقه وسيادة سلطة ماعت وإعادة التوازن والاستقرار.

٧,٢,٣. المشهد الثالث:

مجموعة كبيرة من طيور الكركي فى تكوين فريد لعدد كبير من الطيور ويحده من الأمام والخلف إثنان من الرعاة وتظهر هنا عصاة كل منهما وهي تتخلل صفوف المجموعة.
التوزيع المكانى: تم تصوير أربعة عشر من طيور الكركي بين إثنان من الرعاة، واستخدم كالعادة عنصر التراكب للتأكيد على الكثافة العددية فى المكان المخصص لها، وقرر التعبير عن الحركة والقليل من الفوضي التى تخضع للسيطرة من خلال الإتجاهات المتضادة فنجد سبعة طيور متفرقات تنظر لليمين وسبعة لليسار، وهو توازن عددى فى الإتجاه ليوحي بالنظام.
ومن التكوين يستدل على أن هذه الطيور تستقر فى هذا المكان وبالتالى فهي حرة الحركة وتتخذ اتجاهات مختلفة تارة نجدها متدابرة وتارة اخري نجدها تتخذ نفس الإتجاه وبالتأكيد فإنها تتخذ أيضا اتجاهات حرة كأن تكون عمودية على اتجاه اليمين واليسار وتنظر فى اتجاه المشاهد وهنا يتحكم فى معالجتها تشكيليا الرؤية الفنية للفنان.

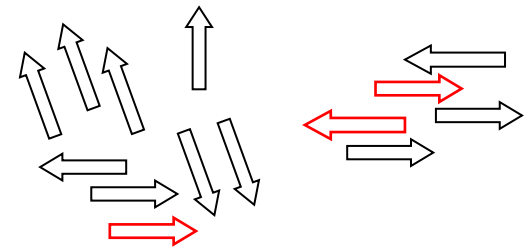
القيم التشكيلية للمشهد: هناك أيضاً علاقات تشكيلية جدديدة هنا وهى تقابل ثلاثة أزوج وجهاً لوجه متشابكي المناقير ويحد كل زوج منهم طيور أخرى تتجه بنظرها فى الأتجاه المغاير فيما عد الزوج على اليسار لكسر رتابة تكرار نفس المعالجة التشكيلية، وهنا إستخدم الإتجاهات للتركيز على التكوين الذى يحظى بالأهمية فى الزوجين على اليمين بإستخدام مبدأ بؤرة التصميم فى حين إستخدم معالجة مختلفة لإلقاء الضوء علي الزوجين بإستخدام زوج مختلف كذكر وأنثى فى التكوينين الآخرين حيث يجذب النظر مشاهدة شكل مختلف عن القطيع فهناك ثلاثة ذكور فى القطيع الملونة بالداوئر الحمراء، كما أن تقاطع الطيور معاً تشكل مساحات متساوية بتكرارها تعطي إيقاعاً هادئاً، كما تخضع قاعدة تصوير سيقان الحيوانات لشفرة عددية فالتكوين على اليسار المكون من ستة طيور المفترض أن تكون الأرجل المصورة إثني عشر ولكن هنا إكتفي الفنان بتصوير عشرة فقط وبالمثل فى الثلاثة طيور المتراكبة فى المنتصف نجد أربعة أرجل وليس ستة، وحتى لا يعتاد المتلقي على تكرار القاعدة لم تتحقق فى التكوين الأول على اليمين فقد صور خمسة طيور بعشرة سيقان، وهنا ليتحكم فى الإحساس بالفوضي والكثرة العددية فى مقابل الفراغ ليفصل بين القطيع ككل إلى ثلاثة مجموعات ولكنها متصل بأعناق الطيور وتلامسهم والقرب بينهم.



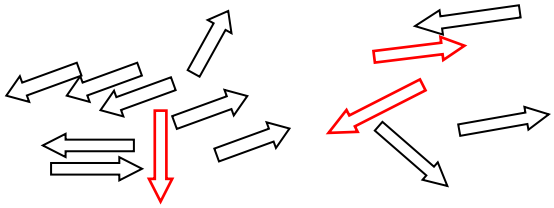
شكل١٣ ، تكوين من طيور الكراكي، مقبرة تى، الاسرة الخامسة، سقارة. تحليل الباحثة

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

شكل١٤، تكوين من الكركي مستوحي من التكوين السابق، الباحثة



شكل١٥، افتراض أول. الباحثة



شكل١٦، إفتراض ثان. الباحثة

الفرضيات:

يمثل كل سهم أحد طيور الكركى والسهم الأحمر يمثل طائر الكركي الذكر، فالطيور كما ذكرنا آنفا انها رمز للفوضى والحركة الدائمة، ولكن الفنان هنا قام بعمل تكوينات متنوعة ومختلفة ولكن الفنان استغل وجود الذكر بشكله المختلف بأن استغله فى إضفاء عنصر التنوع وتتبع المشاهد له بل والبحث عنه، فوضعه فى الحقيقة يخضع لفرضيات كثيرة منها ما يمثله الفرض الأول والثانى واللذان يسمحان بالكثير من التكوينات الفنية والمعالجات المختلفة

٧,٣. مقبرة الكاهن ورإرن بتاح، الأسرة الخامسة، عهد الملك نفرايركارع.

مقبرة كاهن معبد الشمس، صورت على جدران مقبرته العديد من مشاهد الحياة اليومية، وفقد صور على الجدار الشرقى مشهد للزراعة وصيد الطيور، وقد صور مجموعة من الحيوانات فى إفريزين يعلو أحدهما الأخر وقد عبر الفنان هنا عن العمق بتحقيق عنصر التراكب أيضاً، بالإضافة إلى التعبير من عدة زوايا فنجده صور شبكة الصيد من أعلى بينما صور الطيور العالقة بها من الجانب، تماما كما حدث فى مقبرة بتاح حتب مع تغيير في المعالجة التشكيلية، كما يلي:

الإفريز العلوى: يشغله قطيع من الحمير وقطيع من الماعز (الخرفان) بقيادة ثلاثة من الرعاة أحدهما بالمقدمة وبالمنتصف بحيث يفصل بين القطيعين والاخر يقف بالخلف، والراعى بالخلف وبالمنتصف كلاهما يحملان حقيبة معلقة على عصاة طويلة ويمسك بطرفها بيده اليمنى بينما يمسكان باليد اليمنى بعصاة يوجه كلا منهما القطيع أمامه.

الإفريز السفلى: صورت مجموعتين من الحيوانات الأولى لبعض الطيور فى الشبكة السداسية المعتادة ومن خلف ستار يقوم الصيادين بسحب الخيط وفى عكس إتجاههم مجموعة من الرعاة يتخذون نفس الوضع بحيث يحمل كلا منهما فى اليسر عصاة تنتهى بما يشبه المنشة، بينما يرفعون أيديهم اليسرى فى وضع إستعداد للضرب وغالباً للتهديد حيث يمسك كلاً منهما سوط غليظ ويتقدمهم مجموعة من الخراف التى تسير معهم فى نفس الإتجاه وينتهي التكوين براعي يحمل حقيبة على كتفه ويبدو عارياً ويتجه فى نفس إتجاه المجموعة ولكنه ينظر للخلف برأسه وكأنما هناك حوار متبادل بينه وبين الرجال بالخلف.

التوزيع المكانى: المجموعة الأولى بالإفريز العلوي لها تكوين معتاد وتقليدى بالرغم من زيادة عناصر الحيوانات المصورة فيبلغ عددهم سبعة ليوحى بالكثرة والتكدس فى المساحة الصغيرة المخصصة لهم من خلال حرص الفنان على تصوير الأرجل الخلفية والأمامية للحيوانات على حد سواء وحقق عنصر التراكب المتماثل فى ستة من الخراف بينما السابع يهبط برأسه لأسفل وهى

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

حيلة تكررت كثيراً فى هذا العصر، وكالعادة يفصل عن المجموعتين براعي يتخذ نفس الإتجاه ويتقدمه مجموعة من الحمير التى إنقسمت بدورها لمجموعتين متقاربتين جداً، حماران صغيران يحجب أحدهما الآخر كالمعتاد ولكن يظهر تشابك فى الأذنين- يثير الفضول في تصور ما كان عليه التكوين مصدر الإلهام- بحيث تتقدم رأس الحمار بالخلف لتتشابك أذنيه مع أذنى الحمار بالمقدمة والتى حرص الفنان بتصويرها مستقيمة لأعلى وأطول من نظيره ليظهر التشابك وبلغة الجسد فهو يعبر عن أنهما يلهوان معاً تأكيداً منه على صغر سنهما وإضافة روح الدعابة، وتأتى المجموعة المكونة من الحمير البالغين وعددهم ستة يتخذون نفس الوضع والإتجاه وعبر عنهم بعنصر التراكب أيضاً، تعد اعادة تصور التوزيع المكانى الحقيق للمشهد من المهمام الصعبة جدا نظرا لتشابك الارجل وكأنها مجدولة معاً فى وضع معقد جداً.

القيم الجمالية للمشهد: الجديد هنا أن الأرجل الأمامية للخراف صورت بطريقة غير طبيعية أو منطقية فكلتاهما تميلان للخلف، ويظهر ذلك بوضوح فى حالة الخروف الأقرب وبالمثل تكرر ذلك فى الحيوانات المتراكبة ولكن بساق واحدة بينما ترجع الاخري للخلف ولكنها تتشابك مع ما تجاورها من أرجل، وتكرر ذلك فى جميع المجموعات حيث يتشابك القريب مع البعيد، ووجود سيقان تزيد عن عدد الحيوانات، ليزيد من الإحساس بالكثرة العددية والحركة السريعة وفى رأي الباحثة أن هذا الفنان يعد الأول فى التاريخ الذي يستخدم الخداع البصري فى التصوير ويثير الإرتباك مع حرصه فى نهاية التكوين بتقديم الأرجل الأمامية للأمام فى حرصه على تحقيق توازن التكوين العام لكل قطيع.

شكل١٧ ، مشهد من الحياة اليومية، مقبرة ورايرن بتاح، الاسرة الخامسة،سقارة، إرتفاع ١٤٥سم، المتحف البريطاني بلندن (Robins.G 2008). تحليل الباحثة.

٧,٤. مقبرة عنخ ما حور، الأسرة الخامسة

من أشهر المشاهد بالمقبرة هو مشهد عبور قطيع من البقر النهر بمقبرة "عنخ ماحور" بسقارة، تصوير الفنان لحظة عبور القطيع للنهر فى صف طويل وقد حجب النهر أجسادهم فلا يظهر منهم غير العنق والرأس، ويبدو للوهلة الأولى ان تراكب وتقاطع القرون متماثل ولكن حرص على جعل التراكب والتقاطع بينهم متدرجاً بشكل زخرفي فى إيقاع هادئ يوحي بالحركة البسيطة فى الماء.

الإفريز العلوى: هناك تصوير لقطيع من الحمير ونجد المعالجة الفنية له تكاد تكون متطابقة مع مشهد قطيع الحمير بمقبرة بتاح حتب شكل إلا من بعض الإختلافات الطفيفة فى حركة الأذنين للحمير فنجدها هنا مرتفعة بما يتاسب فعل الحمار المخالف فى الإتجاه بالخلف حيث ينعق بصوت مرتفع ويؤكد ذلك حركة الفم المفتوح والعنق الممتد لأعلى كما نجده يرفع ساقه الأمامية لتستقر على ظهر الحمار أمامه، كذلك الحمار بالمقدمة الذي يدنو بعنقه نحو الأرض فقد إتخذت أُذناه خطاً أفقياً فى وضع محاكي للطبيعة فهو مسترخي تماماً ويشرب من البحيرة بالخلف، بعكس نظيره فى مقبرة بتاح حتب فكلاهما يدنو من مسطح مستطيل الشكل ولكن الوضع يختلف فالأول يأكل في إنتباه رافعاً أذنيه عالياً في ترقب بينما هنا يشرب في استرخاء، ونعرف ذلك من خلال تصوير الشكل المستطيلي بمقبرة بتاح حوتب وقد إعتلاه الأفراد وكامل القطيع بينما هنا في مقبرة عنخ ما حور قطيع الحمير والاشخاص تقف علي خط الأرض والشكل المستطيلي يأتى بالخلفية ولا يوجد آثار لأقدام الحمار الذى يشرب هناك، الموضوع فى المشهدين واحد حيث يحمل الرجلان المصاحبين للقطيع عصاة طويلة بنفس الوضع والتكوين، ونلاحظ قدرة الفنان فى التعبير تارة عن الحيوانات بالماء كالبقر والأخري خارج الماء كقطيع الحمير، ومن دراسة التكوين فالتوزيع المكانى لعناصر التكوين

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

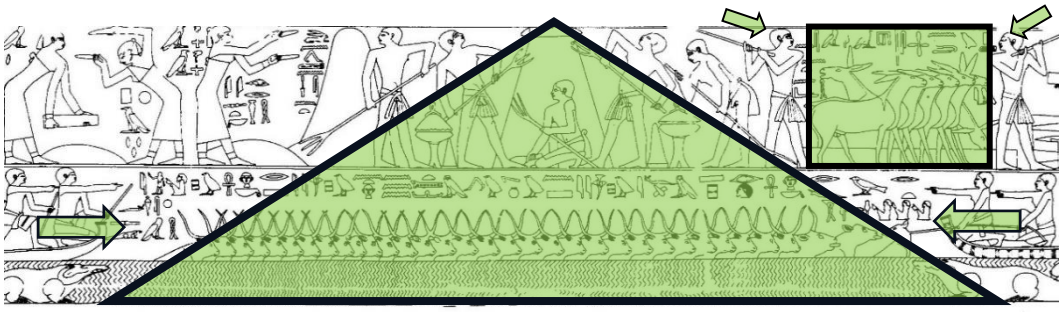
اعتمد على أسلوبين مختلفين فى ترتيب العناصر وطرق كسر رتابة التكرار ومتشابهان فى التكوين الخارجي وتماثل شطريه المتمثلان فى العنصر البشري الذى يوجه المتلقي نحو تكوين القطيع بالإشارة إليه بوضوح وشكل مباشر من الجانبين وكأنهما إطار للمشهد الرئيسي مما يعكس أهمية تصميم المشهد من وجهة نظر الفنان وما يحتله من أهمية عقائدية.

الإفريز السفلى: قطيع الأبقار التى تعبر النهر يعد من المشاهد الشائعة جدا والتى أبدع فيها الفنان فى كل المقابر، وتميز المشهد هنا بالعدد الهائل للأبقار حيث بلغ عددها أربعة وثلاثون بقرة ومن أمامها وخلفها مراكب من البردى عليها صيادين ويشيرون لبعضهم البعض فى حوار يبدو من التكوين أنه جاد جداً لتأكيد جدية وخطورة الحدث، ولايظهر من الأبقار سوي العنق والرأس حيث تغمر أجسادهم مياه النهر والتى عبر عنها بخطوط زجزاج رأسية ملونة باللون الأزرق.

التوزيع المكانى: تكوين الحمير بالإفريز العلوى يأخذ نفس التكوين بمقبرة بتاح حتب مع نفس التوزيع المكانى، مع إختلافات طفيفة كإمتداد عنق الحمار بالخلف صائحاً وهو ما تظهره لغة الجسد وتنوع فى حركات الأذنين التى تعلو تارة وتستقيم للخلف تارة أخرى، أما السيقان ظهرت بشكل طبيعى ولكن عند التراكب آثر الفنان على تكرار السيقان الأمامية دون الخلفية والإكتفاء بتصويرها فى الحمار الأقرب الكامل، كما يحده من الجانبين نفس الرعاة بعصيهم، أما فى الإفريز السفلى فتكرار أربعة وثلاثين بقرة بهذه الدقة بنفس الحجم وشكل القرون وتقاطعها يتطلب مهارة عالية وحساب دقيق للمسافة المخصصة لهذا القطيع وتتبع العين توالى الأبقار حتى نجد تغيير تدريجى الحركة فى الثلاثة بقرات فى المقدمة حيث تخرج إحداهما لسانها صائحة وتبتعد البقرة التى تتقدمها قليلاً وتعلو بعنقها لأعلى وهى تصيح أيضاً والصياح للعجل الصغير فى مقدمة القطيع وقد قفز فى الماء وظهر الجزء العلوى من جسده وكأنه يغرق ويستنجد بهما حيث يدور برأسه نحو القطيع، وتكوين قطيع البقر يكاد يتطابق مع قطيع البقر بمقبرة تى مع زيادة فى عدد الأبقار فحسب.

القيم الجمالية للمشهد: بالرغم من حرص الفنان فى قطيع الحمير على تصوير الأرجل الأمامية للحمير دون الخلفية نجده أغفل تصوير السيقان الأمامية للحمار بالخلف والسيقان الخلفية أيضاً حتى لا يثقل من الخطوط المتداخلة ويحافظ على الإحساس بالهدوء والنظام بالرغم من الحركة الخفيفة التى تسري في التكوين من جراء حركات آذان الحميرتعلو تارة وتنخفض تارة أخرى، أما بالنسبة لمشهد عبور النهر الشهير فدائماً ما يثير العاطفة نحو العجل الصغير الخائف – حيث يرى تمساحاً أمامه- والأبقار الأكبر أو الأم تهدئ من روعه ولكن في مقبرة تى كان للإنسان دورا في المساعدة أما هنا فدوره هنا التوجيه والحوار فقط، وهو مايضفى الإحساس بالخطورة وجدية الموقف مع قليل من الإثارة، الفنان هنا يبرع فى إظهار الحركة الخفيفة من تقاطع قرون الأبقار تسري حركة ونغمة واسعة وطويلة فى مقدمة القطيع وتضيق وتتشابك تدريجياً نحو الخلف فبدلا من تقاطع قرون بقرتان فحسب تقترب وتتداخل لتشمل ثلاثة بقرات فى آن واحد بدرجات متفاوتة، وفى أسلوب الفنان فى وضع إطار ليبرز التكوين قام بتصوير تمساحين يمين ويسار القطيع، وقد قام الفنان هنا بالربط بين الإفريز العلوي والسفلى بتكوين هرمى تمثل قاعدته قطيع البقر وقمته كومة المحاصيل بالأفريز العلوى فى ربط قلما يحدث فى المشاهد المنفصلة، وتري الباحثة أنه مقصود وبدقة فمثل هذا الفنان له رؤية تصميمية عالية.

شكل١٨ ، مشهد لعبور قطيع البقر للنهر، مقبرة عنخ ماحور، الأسرة الخامسة، سقارة. (Donovan.L & Corguodala 2000)، تحليل الباحثة



الفرضيات:

لايسع هذا المشهد أى فرضيات فعند عبور النهر يحرص المرافقين للقطيع بدعلى سير الحيوانات فى صف واحد بإنتظام يشوبه الحذر والترقب، وهو ما تؤكده الحيلة المعتادة لحمل العجل الصغير بالمقدمة ليحث القطيع على اللحاق به وفى المقدمة الأم، بعكس مشهد الحمير بالإفريز العلوى فتصوير أحدهما بإتجاه مختلف للتعبير عن ثباتهما في هذا المكان فلا يتجهون الى مكان ما بالتالى يخضع التكوين لعديد من الفرضيات لتوزيع عناصر القطيع.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

٧,٥. مقبرة مرروكا، الأسرة السادسة، سقارة

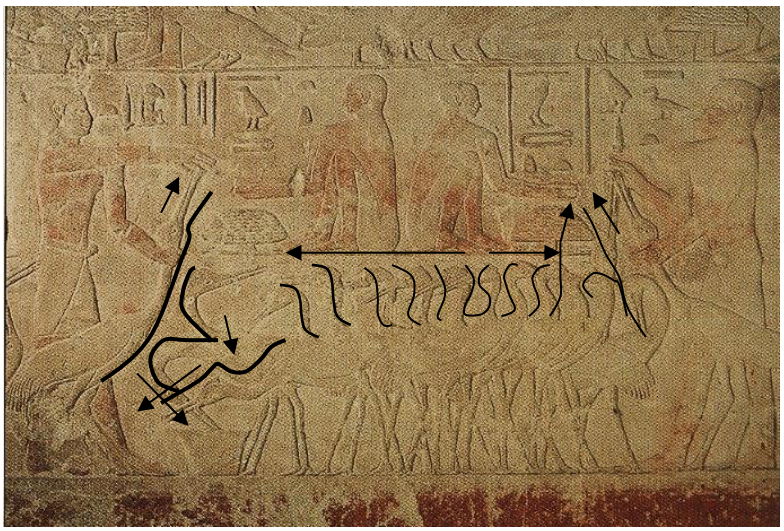
كان مرروكا وزيراً فى عهد الملك تتى ، وبنى مقبرته بجوار هرم تتي بسقارة.

٧,٥,١. المشهد الأول: تصوير لمجموعة من الطيور

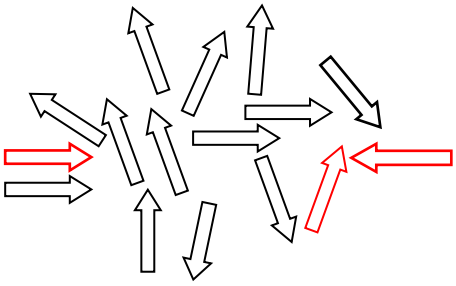
مشهد يصور تربية مجموعة من طيور الكركي يقوم رجلان بإطعام ثلاثة منهما بينما تنتظر الطيور الأخرى وقد شتت إتجاهاتها نحو كلا منهما للأمام والخلف فى أوضاع مختلفة (Vandier,J 1969).

التوزيع المكانى: بالرغم من أنه تكوين واحد إلا أنه يمكن تقسيمه إلى ثلاثة حيث يسيطر التكوين بالجزء الأوسط من خلال الكثافة العددية للطيور المصورة وتقل الاعداد من الطرفين ولتأكيد الفكرة صور سيقانها الطويلة المشابكة كلها وأضاف عنصر الحركة والتنوع من خلال تغيير إتجاهها لليمين تارة ولليسار تارة أخري، ومجموع عدد الطيور ستة عشرة طائر قسمت إلى جزء أيسر يتكون من ستة طيور ثلاثة منهم يأكلون من يد الراعى بينما ثلاثة طيور تتجه لليمين فى الإنتظار وفى المقابل تسعة طيور تتجه لليسار فقط خمسة تنتظر فى ثبات وهدوء وأربعة تداعب بعضها البعض بإنحناءة أعناقها معاً لليسار بينما يأكل الكركي العاشر، وإذا ما قارنا طيور الكركي هنا بمثيلاتها فى مقبرتى بتاح حوتب و تى، نلاحظ صغر حجمها هنا فالراعى يشغل مساحة إفريز كامل تماماً كما فى العمل السابق ولكن هنا تشغل الطيور نصف إرتفاع الإفريز بعكس العمل السابق حيث كان يصل طول الطيور لمستوى أكتاف الرعاة.

القيم الجمالية للمشهد: الإقتراب إلى تحقيق التماثل حيث قام الفنان بتصميم تكوين مغلق يحده من الإتجاهين إثنان من الرعاة يُمسك كلاً منهما بعنق طائر ويطعمه مباشرة فى منقاره كذلك الخط المنحنى للخارج الذى يحدد إنحنائة الطائين على الطرفين تؤكدان حدود التكوين الخارجية، وبالرغم من أن المشهد يكاد يكون مكرر إلا أنه قام بمعالجته تشكيلياً بشكل مختلف من خلال اليد اليمنى للراعيين فنجدها ممتدة بشكل أفقى للراعى علي اليسار بينما الراعى باليمين يجذب الطائر نحوه بذراعه الأيمن المثنى وفى حركة تلقائية محاكية للطبيعة نجد أن طائر آخر إمتد بمنقاره ليأكل طواعية دون تدخل الرجل وهنا إعتمد الفنان على لغة الجسد للطائر فى التعبير بتلقائية ناجمة عن دقة ملاحظة من الفنان، أما بالمنتصف فتصوير حر لمجموعة من الطيور ينظر أغلبه لليسار إلا ثلاثة منهم يتجهون لليمين وليقوم الفنان بقيادة عين المتلقى لداخل التصميم فإذا به يصور الطائرين اللذين يأكلان من كفي الرجل وبينهما طائر أخر يتجه بجسده لليمين ولكنه يدير رأسه بعنقه فى إستدارة لتتجه العين مرة أخري لليسار في حين تتكرر الحيلة بإستدارة أحد الطيور لليمين مرة أخري مع تصوير لطائر أخر بإنعكاس حركة العنق والذي يتشابك بمنقاره مع طائر آخر يدنو بعنقه لأسفل ليأكل كلاهما من إناء على الأرض فأحدهما يصل للإناء بالفعل بينما يتقاطع منقار الآخر معه وكأنه يمنعه، هناك طائر خلف الرجل علي اليسار بالمشهد مستمر، تتشابك السيقان بالمنتصف وتقل على الطرفين، كتخفيف من الكثرة العددية التى تتمركز بالمنتصف وتقل للخارج.



شكل١٩ ، مشهد لأطعام طائر الكركى، مقبرة مروركا، سقارة، تحليل الباحثة.



شكل٢٠ ، فرض أول، تمثل الاسهم الحمراء الطيور مختلفة الاتجاه

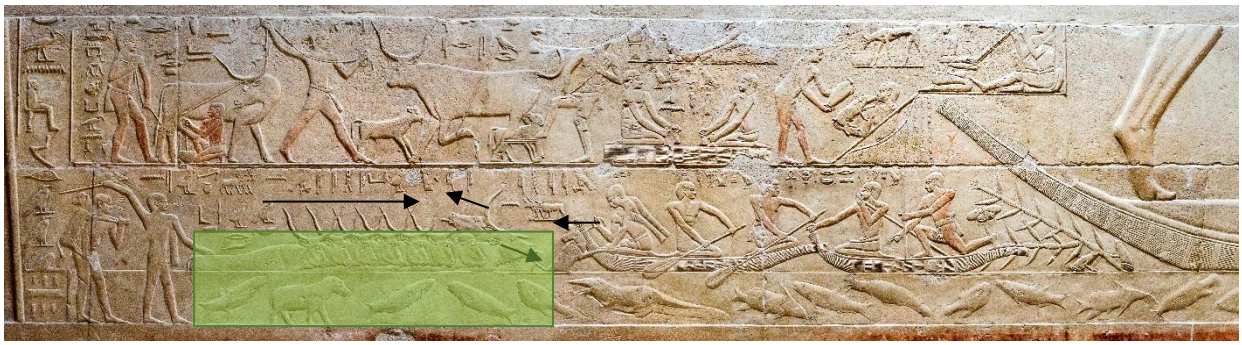
حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

الفرضيات:
مشهد يومى يراه المصري القديم كثيرا فى محاولة لان يستأنث طائر الكركى، يمثل كل سهم أحد طيور الكركى والسهام الحمراء تمثل الثلاثة طيور التى تأكل من كفي الراعيين على جانبي التكوين، والفروض لا يمكن حصرها من تكوينات قد تلهم الكثير من الباحثين.

٦,١. مقبرة كاجمني الأسرة السادسة:

كا جمنى هو وزير وقاضي في عصر آخر ثلاثة ملوك من الأسرة السادسة.

٦,١,١. **المشهد الأول**:
مشهد عبور النهر التقليدى بمعالجة تشكيلية مختلفة عن نظيره بمقبرتى كلا من تي وعنخ ما حور، فيسبق القطيع قارب بردى ويتشبث بمؤخرته عجل صغير بمساعدة أحد الرعاة على متن القارب بحيث يمسك بيده الأرجل الأمامية للعجل، ومن خلفه قطيع الأبقار الذي ينتهى بأحد الرعاة ممسكاً بعصاة ويرفعها لأعلى ليحثهم على العبور.
التوزيع المكانى: القطيع مكون من تسعة أبقار كبيرة يتقدمها العجل الصغير ليتمم عددها لعشرة بقرات، وكما سبق فى التكوينات السابقة حيث يتخذ العدد الأكبر وهو هنا سبعة نفس الوضع بينما يخرج عن النظام أول إثنان بالقطيع حيث نجد أحدهما يخرج لسانه ويصيح ليُطمئن العجل الخائف بينما تدور البقرة بالمقدمة للإتجاه المغاير وهي تصيح أيضاً وكأنها تطلب المساعدة من الراعي بالخلف فى مشهد قصصي بسيط تماما كما فى مقبرتي تى وعنخ ماحور.
القيم الجمالية للمشهد: المشهد يحمل فى طياته مشاعر وتعاطف خص بها الفنان هذا الموضوع دون غيره مما يؤكد حدوثه بالفعل أمامه مما أثاره بهذا الشكل لعدة سنوات، المعالجة التشكيلية تختلف هنا، فلانجد إظهار لتأثير مياه النهر بل شكل مسطح يحجب الجزء السفلى لأجسام القطيع، بالرغم من تأكيد أنه النهر بتصوير أسماك مختلفة وحيوان فرس النهر كما أظهر جسد الراعي بالخلف كاملا لايحجبه النهر وهى طريقة مبتكرة قام الفنان بحجب الأبقار وإظهار الأسماك والرعاة وهو خروج عن المحاكاة وتصوير متحرر تماماً من قيود الواقع. الملاحظ الفرق فى حجم المشهد إذا ما تم مقارنته مع حجم قدم صاحب المقبرة على أقصى اليسار.



شكل ٢١ ، مشهد عبور النهر، مقبرة كا جمنى، الأسرة السادسة، سقارة تحليل الباحثة

٦,١,٢. المشهد الثانى:

مجموعتان من طيور الكركي يقوم بإطعامهما ثلاثة من الرعاة.

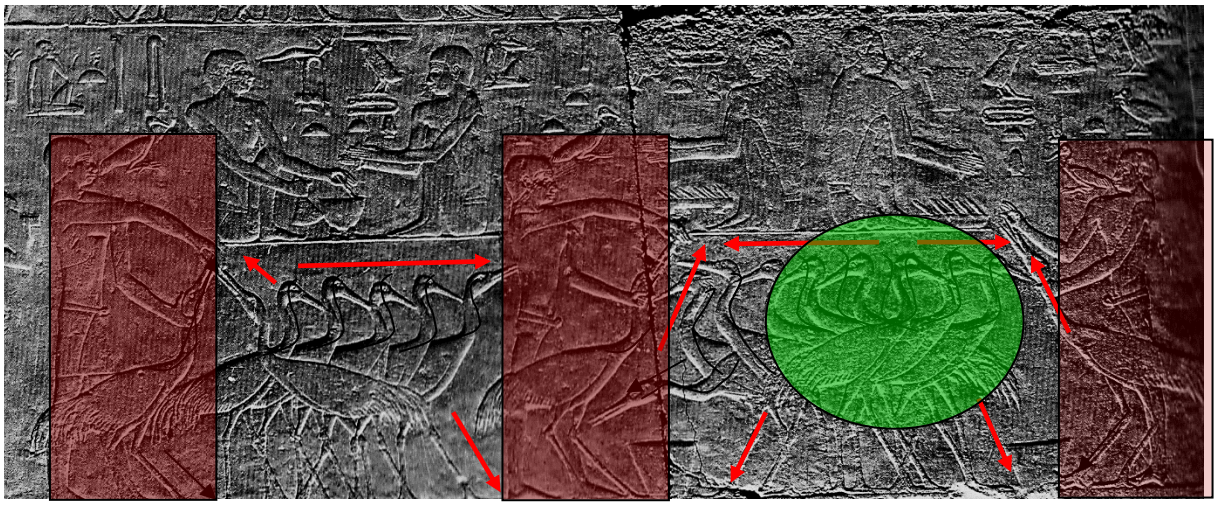
التوزيع المكانى: صور الفنان مجموعة من طيور الكركي المقسمة إلى مجموعتين متجاورتين يفصل بينهما تكوين مكرر من رجل يُطعم أحد الطيور وقد كرره فى الحد الأيسر من المشهد بينما عكس إتجاه أن يُطعم الطائر على اليمين مغيراً فيه حركة اليد اليمني التى يُطعم بها الطائر فتظهر مثنية تماماً كما فى نظيره بمقبرة مرروكا، المجموعة مكونة من ثمانية عشر طائراً، الجزء الأيمن منها مكون من طائر واحد يمثل الإطار من اليمين يليه تكوين من تسعة طيور يليهم الطائر نقطة الفصل والوصل فى آن واحد بين المجموعتين ثم الجزء الأيسر المكون من ستة من الطيور والسابع يمثل الإطار من اليسار للمشهد.

القيم الجمالية للمشهد: قام الفنان بعمل حدود وإطار للتكوين كالعادة ولكنه هنا قام بمشاركة الطيور فى هذا الإطار كما قام بتجزئة المجموعة إلى جزئين بفاصل من راعى وطائر يكاد يكون متطابق مع التكوين والشكل بالحد الأيسر للمشهد فلا يصرف نظر المتلقى له ويشعر أنه من نفس نسيج التكوين لايختلف عنه، ونري الفنان هنا يوجه النظر أكثر للتكوين الأكثر حركة وتصميم جيد ألاوهو الجزء الأيمن، وذلك بعدة طرق الأولى أن جعل كل العناصر- بإستثناء طائر واحد الذى يسبق الأخير- بالمشهد تتجه نحو

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

اليمين وأكد على ذلك بعمل إطار مغلق خاص بهذا التكوين من الراعى الذى يُطعم الطائر، هذا الجزء من التكوين حظى بجماليات تكوينية غير عادية فنجد نغمة إيقاعية تتكرر فى أعناق الطيور وتتبدد للخارج، كما أنه إستخدم نفس الخط المنحنى فى تشكيل أعناق الطيور وإنعكاسه فى الطيور مختلفة الإتجاه ولعمل تضاد أرسي سيقان الطيور بحيث تتمركز بالمنتصف لتعبر عن الكثافة بينما تقل للخارج، ونهايات سيقان الطيور التى تميل للداخل لتوازن التكوين ككل وتلقي الضوء على التكوين بالأعلى، أما التكوين بالجزء الأيسر فإتسم بالبساطة والرقة والهدوء فقد قام بحيلته الشهيرة من تكرار إتجاه وشكل القطيع فى إتجاه موحد ثم عنصر المفاجأة بإتخاذ أحد العناصر للإتجاه المغاير، ولم يغفل الفنان العناصر المكملة للمشهد وظيفياً فضرورة وجود الإناء الذى يُطعم منه الطيور فوضعه فى التكوين الأكثر أهمية ولكن بالرغم من وجود إناء الطعام وسهولة الوصول إليه إلا أن الفنان صور الطيور لا تلتفت له بعكس المشهد المشابه بمقبرة مرروكا، وهو ما يؤكد الرؤي الفنية المختلفة لدى كل فنان والتجديد المستمر.

المشهد هنا يخضع لنفس فرضيات المشهد المشابه فى مقبرة مرروكا



شكل٢٢، مجموعة من طيور الكراكي، مقبرة كاجمنى، الأسرة السادسة سقارة. تحليل الباحثة.

٧. النتائج

٧,١. إعتمد الفنان عنصر التراكب فى تكرار تصوير عدد كبير من العناصر- الحيوانات- لشغل أصغر مساحة ممكنة.

٧,٢. الإعتماد بشكل أساسي للتعبير عن المجموعات على التكرار المتماثل والمتناوب والحر.

٧,٣. إستخدام التكرار بالتماثل فى الشكل والوضع ومزجه بالتكرار بالتناوب فى تغيير اللون أو التفاصيل أو الحجم أو بتغيير نوع العنصر المكرر بآخر شبيه وهى حيلة ليستوقف المشاهد ويلفت نظره ويكسر رتابة التكرار.

٧,٤. إهتم الفنان وحرص على عمل إطار يحدد به التكوين بشكل ملفت للنظر مما يؤكد على أهمية المشهد المصور وأنه حريص بإظهاره، ويكون له مقابل مادى او معنوي نظير التصميم المميز.

٧,٥. التنوع وكسر رتابة المشهد بطريقتين أساسيتين وهما إستخدام الإتجاه المغاير لأغلبية العناصر أو التنوع والتعدد فى الألوان مع وحدة الشكل، أو عمل حركة مفاجأة.

٧,٦. رغم تشابه ومحدودية طرق التغلب على التكرار إلا أن الفنان أبدع فى عمل تكوينات متنوعة ومبتكرة ونادراً ما نجد تصميمين متطابقين وإن تشابها.

٧,٧. حرص بعض الفنانين في صياغة مشهد المجموعة فى تكوين يمتد ليس فقط فى الإفريز المصور به بل لأعلى أو لأسفل أيضاً على حد سواء تأكيداً منه على تصميمه، فنجد التكوين يمثل قاعدة لتكوين هرمي ويؤكد عليها بعدد العناصر الكثيرة والمتراصة جنباً إلى جنب، أو تكوين مستطيلي يحده من الجانبين مستطيلين متساويين.

٧,٨. أغلب التكوينات من عناصر بعدد زوجي وبإضافة العنصر المخالف فتصبح المجموعة المتماثلة بعدد فردى وتكتمل بالمخالف ليتكون النظام، إشارة الى أن النظام والتوازن لايتم بالتماثل والمساواة بل بالتكامل مع المختلف .. تقبل الفكر المخالف.

٧,٩. إهتمام وشغف المصري القديم بالتصنيف والتقسيم طبقاً لنوع الحيوان المصور فى إطار محافظ للنظام.

٧,١٠. إستخدم الفنان التغيير فى الإتجاهات لينقل عين المشاهد من مجموعة لأخرى كما يقوم الفنان المعاصر.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

٧,١١. هناك شفرة تدل على إن كان القطيع فى وضع ثبات فى مكانه أم أنه متحرك، حيث ان كان مستقراً فى مكان واحد نجد أجسام الحيوانات فى اتجاهات مختلفة أما إن كان متحركاً وينتقل من مكان لآخر، فنجد كل الأجسام فى نفس الإتجاه وتكون حيلته آن ذاك فى كسر رتابة التكرار بإتجاه وإلتفاف الرأس فقط.

٧,١٢. إلمام المصري القديم بلغة الجسد والتعبير عنها ببراعة بما يتلائم مع طبيعة كل حيوان والتفاعل بين الحيوان والإنسان فى حوار تنطق به الصور وليس الكلمات فحسب.

٧,١٣. التهدئة من روع الحيوانات من أكثر المشاهد الإنسانية التى عبر عنها الفنان بحس مرهف ورحمة وتكامل مع بيئته وأسمي سمات تحقيق الماعت من منظور النظام والعدالة، والذى تجلي بوضوح فى موضوع عبور النهر.

٧,١٤. حرصه الشديد على إقرار النظام "ماعت" جعله يخص الحيوانات بالنظام فى التكوينات وفى المقابل الفوضي دائماً والتى تأتى من تكوينات الطيور التى يصعب التحكم فيها وإن لم يمنعه ذلك فى التحكم بها بإصطيادها وتصويره داخل شبكة الصيد.

٧,١٥. تصوير الحيوانات المستأنسة التى تساعد فى الزراعة كالثيران ونثر البذور تحت وطأة خطوات الاغنام فى مرحلة الحرث والزراعة ومرحلة الحصاد تحمل الحمير المحصول، كل ذلك توثيقاً وتقديراً لقيمة مساعدة الحيوانات كجزء أساسي وشريكة فى الكون.

٧,١٦. تكمن القيمة الرمزية للمشاهد المصورة لمجموعات الحيوانات المختلفة لإيمان المصري القديم بأنها ستعود للحياة عند البعث من جديد يمارس ما إعتاد عليه في حياته اليومية في العالم الآخر، فما تمني المصري القديم أكثر من حياته الدنيا لتكون حياته الأبدية مما يؤكد على حبه الشديد لبلاده.

٨. التوصيات

إجراء المزيد من الدراسات والأبحاث التى تركز على دراسة التصوير المصري القديم بعمق وتحليل وإستخلاص قيم فنية تشكيلية وإستخدامها كمصدر إلهام لأعمال فنية مختلفة وتدريسها فى كليات الفنون مع فهم مفهوم ورؤية المصري القديم لبيئته وعقيدته وتدعو الطلاب للتأمل والتحليل لبيئتهم للتعبير عنها وعن هويتهم.

٩. المراجع

سريل ألدريد (١٩٩٦): الحضارة المصرية من عصور ماقبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة، ت مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

عبد الغفار شديد (١٩٩٨):الفن المصري القديم من عصر ما قبل الأسرات وحتى نهاية الدولة القديمة، القاهرة.

فرانسواز دينانذ وروجيه لشتنبرج (٢٠١٢): الحيوانات والبشر..تناغم مصري قديم، ت فاطمة عبد الله، المركز القومى للترجمة، القاهرة.

Aldred.C (1949) Old Kingdom Art in Ancient Egypt: London, Alec Tiranti Ltd.

Bunson. M (2002). Encyclopedia of Ancient Egypt: New York, Facts on file Inc.

Dodson.A & Ikram.S (2008). The Tomb in Ancient Egypt: Cairo, AUC press.

Donovan.L & McCorguodala.K (2000). Egyptian Art (Principles and Themes in wall scenes): Prism Archaeological series 6.

Ikram.S (2015). Death and Burial in Ancient Egypt: Cairo, AUC press

Robins.G (2008). The Art of Ancient Egypt: Cairo, AUC press.

Vandier.J (1969). Manuel d'archeologie Egyptian III, Paris, Picard.

Vandier.J (1954). Egypt: Painting from tombs and temples, Pacific Palasides, UNESCO.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS