التعبير الحركي من خلال قانون الرسم
ورؤية الفنان المصري القديم

أ.م.د/ أحمد محي حمزة
الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك
كلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادي

التعبير الحركي من خلال قانون الرسم
ورؤية الفنان المصري القديم

أ.م.د/ أحمد محي حمزة (الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك – كلية الفنون الجميلة – جامعة جنوب الوادي)

مقدمة

" في ظلمات مقابر المصري القديم المهيبة ، حيث الموت برهبته والصمت الموجع الموحش ، والعالم الآخر بأسراره و غموضه والمعابد بما تحمله من عظمة و القصور الشامخة الخالدة ، نستشعر ونستشرف كيف استخرج المصرى من الرهبة أنساً ومن الوحشة ألفة ، بما ترك من رسوم وصور على جدران تلك الحجارة أوحى بها وجدان عامر بالجمال فبدت ساحرة جريئة حرة في أسلوبها ، زاهية بألوانها تجعل الزائر مجذوباً إليها مشدوهاً بها ، عالق البصر بكل ركن وزاوية معجباً بها حد الإندهاش .

فها هى تزين جدران المقابر وكأنها لوحات متعانقة ، نتخيل أننا معها في متحف قدسى أو أننا نعبر مجازاً سحرياً يصل بين عالم الأرض وعالم السماء " .[1]

ومن ثم لابد هنا أن نتعرض بالحديث لما تحويه رسوم المصري القديم من حس حركى وفنى ينقلنا إلى عالم الحركة وديناميكيتها ومدى إرتباطها بقانون النسب ورؤية الفنان موضحا ذلك من خلال العديد من المفاهيم منها تعريف الرسم وقانون النسب بالأضافة الى رؤية الفنان الإبداعية ومدى وعيه وفهمه للتعبير الحركي .

مشكلة البحث .

- هل فن الرسم فناً مستقلاً بذاته ، أم أنه تحضيري الى فنون اخرى ؟
- هل الفنان المصري القديم التزم بقانون النسب– الذي وضعه واسسه– أم أن هناك بالأضافة الى قانون النسب رؤية الفنان وما تحمله من وعي ثقافي و فلسفي ؟
- هل أدرك الفنان المصري القديم الأحساس الحركي و استطاع التعبير عنه بدقة واتقان؟

(1) ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، الجزء الثانى ، النحت والتصوير ، ص 841 ، دار المعارف القاهرة ، 1972 ، بتصرف الباحث.

حدود البحث .

حدود جغرافية : جمهورية مصر العربية

حدود تاريخية : خلال الفترة من 2690 الى 1085 ق.م

أولاً : الرسم عند المصري القديم :-

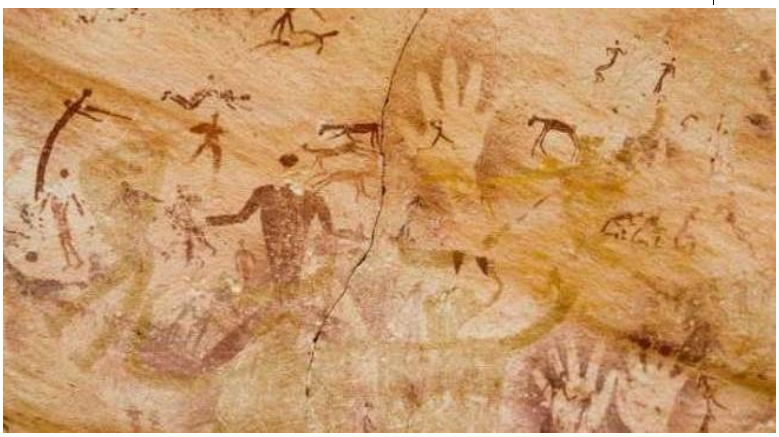
1- الرسم ومفهومه عند الفنان المصري القديم :

يمكن تعريف " الرسم " بأنه تعبير تشكيلى يستلزم عمل علامة ما على سطح ما ، وهذه العلامات يمكن عملها باستخدام مواد مختلفة مثل الحبر أو القلم الرصاص او الألوان ، ومع ذلك فأياً كانت الأداة أو المادة المستخدمة فإن النتيجة أو الأثر الذى تتركه هو " الخط المجرد " .

فمن الملاحظ أن فن الرسم Drawing يعتبر فناً مستقلاً قائماً بذاته لدى الفنان المصري القديم حيث كان يعد كأحد مراحل التحضير لأعمال فنية أخرى مثل التصوير والنحت والعمارة ، كما كان أحد وسائل التدريب على الفنون ، وعلى ذلك فقد يعتبره بعض الباحثين فناً أقل أهمية .

ويرى الباحث أنه لا يجب إساءة تقدير أهمية فن الرسم عند المصري القديم على مثل هذا النحو ، بل يجب النظر اليه باعتباره الفن الأساسي الذى تتوالد منه هذه الفنون الأخرى ، ومن المعروف أن المصريين القدماء قد رسموا الاسكتشات والرسوم التحضيرية على الأسطح الصخرية وعلى الأسطح الخارجية للأوانى وذلك في زمن ماقبل التاريخ ونشأة الدولة المصرية " القديمة والوسطى والحديثة " ، حتى بدأ الظهور الحقيقى لفنون التصوير والنحت والعمارة .

مثال ذلك الشكل رقم (1) يوضح رسوم كهوف " كهف الوحوش الثاني"[1*] مرسومة بالالوان على الصخر في الصحراء الشاسعة غير المأهولة القريبة من الحدود الجنوبية الغربية لمصر مع كلٍ من ليبيا والسودان .



شكل رقم (1) يوضح رسوم المصري القديم في فترة ما قبل التاريخ

[*] 1 تم اكتشافه عام 2002م في الصحراء الغربية المصرية في المنطقة الواقعة بين مصر وليبيا والسودان.

وقد كان المصدر الرئيسى لفهم ومشاهدة أعمال الرسم المصرى القديم يتمثل في تلك الاسكتشات والرسوم المبدئية والخطوط التجريبية التى وجدت مرسومة ومحفوظة على بعض رقائق الحجر الجيرى أو على أسطح قطع من القدور أو الأوانى المهشمة ويعرف كل منها باسم الشقف Ostraca *

وقد تم العثور على مجموعة من الشقف حول جبانة طيبة بالشاطئ الغربى للنيل ، وعلى وجه الخصوص في مناطق الدير البحرى ودير المدينة و وادى الملوك ووادى الملكات.

الأمر الذى يدل على أن الاسكتشات أو الرسوم التحضيرية المرسومة على قطع الشقف كانت منهجاً تقليدياً متبعاً منذ أقدم العصور.

وقد رسم مصريو العصر الحجري القديم صورا عديدة لحيوانات مختلفة مثل الزرافة والظباء الجبلية والسحالي والتماسيح والغزلان والأفيال والنعام والوعول والحيات الجبلية كما رسموا حيوية عملية الصيد حيث يظهر فيها الصياد ومعه قوسه وسهامه وهو ينصب فخاخ الصيد للإيقاع بالحيونات التي يتربص بها ، ومن المحتمل أن مثل هذه الرسومات كانت تتعلق بأغراض سحرية بقصد إنجاح الصيد و وفرته وهذا ما يجسده الشكل رقم (1)

وقد شوهد أن هذه الرسوم كانت ثنائية الأبعاد 2D بعيدة عن فكرة الأهتمام بالمنظور و التجسيم أو حتى الإيحاء بالتجسيم ثلاثي الأبعاد 3D، حيث التزم الفنان بأن يعبر عن الشكل طبقاً لحقيقته المعروفة ذهنياً وليس طبقاً لما تبدو عليه الأشكال في لحظة رؤيتها ، وفي هذه الحدود فقد يستطيع الفنان أن يعبر عن بصيرته طبقاً لقدراته وخبراته الفنية وقد ظلت هذه المبادئ والقواعد الثابتة تحكم التعبير التشكيلى .

2- <u>إستخدامات الرسم :-</u>

باسترجاع جميع أعمال الرسم التى ظهرت يتبين جلياً أن الرسم قد استخدم في عدة أغراض يمكن تصنيفها على هذا النحو :

أ- " الاسكتشات (الرسوم التحضيرية): وكانت ترسم عادة على قطع الشقف أو أوراق البردى ومن الواضح أنها كانت عبارة عن.

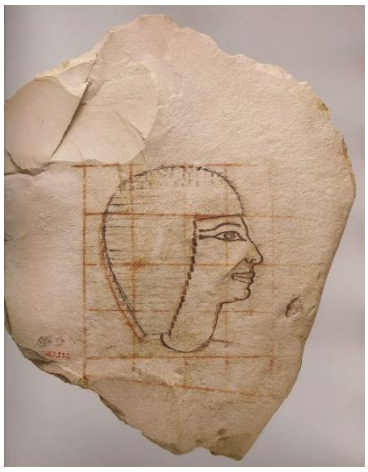
1- دراسات تخطيطية لعمل فنى آخر غير الرسم مثال ذلك الشكل رقم (2)

* الشقف جمع مفردة شقفة ، أما اسم Ostraca فهى التسمية التى كان يطلقها الإغريق على قطع شقافة كانوا يستخدمونها في الكتابة وتسجيل المعاملات أو النصوص القانونية أو الأوامر أو الخطابات ، وقد عثر على الكثير منها بمصر ، ويرجع تاريخ أغلبها إلى العصرين البطلمى والرومانى ، وتطلق أيضاً اللخاف " : جمع مفردة (لخفة أو لخافة) ومعناها الحجر الأبيض العريض الرقيق .

2- تدريبات التلاميذ وكانت تأخذ شكلاً تعليمياً لتوجيه التلاميذ والمتدربين على الرسم على الطرق الصحيحة . مثال ذلك الشكل رقم (3)

3- اسكتشات يرسمها الفنان لمزاجه الخاص أو لتدريبه الخاص ، أو ليرضى بها جمهوراً محدوداً وكانت ذات طبيعة فكهة أو هزلية أو تتناول مناظر من الحياة اليومية. مثال ذلك الشكل رقم (4) يوضح شقفة بها بعض الأسكتشات من الأسرة 19- 20 الدولة الحديثة .

شكل رقم (2) أسكتش لرمسيس يصطاد أسد
الأسرة 20 الدولة الحديثة
متحف الميتروبوليتان



شكل رقم (3) يوضح بورتريه
للمهندس سننموت كرسم تحضيري
للتعليم

الشكل رقم (4) يوضح شقفة بها
بعض الأسكتشات – لمزاج الفنان وتدريبه الخاص

شكل رقم (5) يوضح رسوم كاملة على ورق
البردي – من كتاب الموتى- مقبرة اني- الأسرة 19

ب- الرسوم الكاملة : وكانت ترسم على العديد من الأسطح منها أوراق البردي أو على أسطح القدور والأوانى ، وعلى القماش وعلى الخزف المطلى منه وغير المطلى " [1] .مثال ذلك الشكل رقم (5) وهو من كتاب الموتى من مقبرة آني – كاتب و محاسب – الدولة الحديثة .

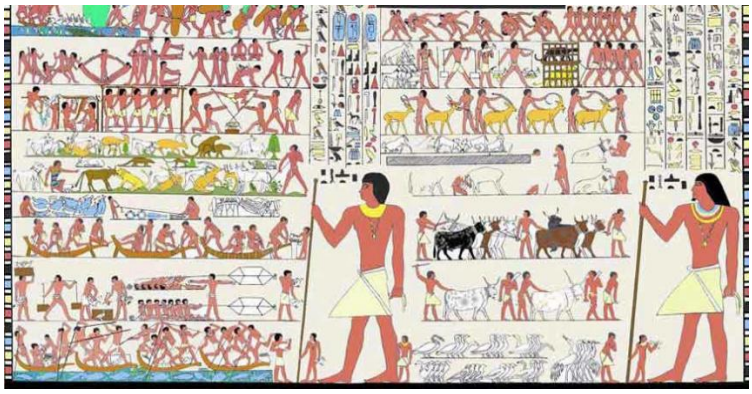
3- <u>قانون النسب :</u>

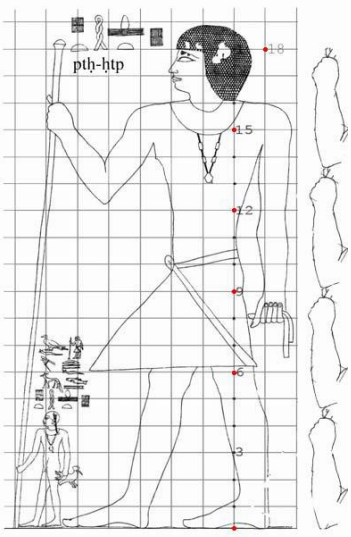
عندما يبدأ الفنان عمله الفني يرسم اولاً الخطوط الأساسية للشكل الذى سيتخذه مرجعية ومناطاً لعمله الفنى ، "وكانت وحدة القياس المستعملة هى " الذراع القصيرة " وهى مسافة طولها من الكوع أو المرفق حتى طرف الإبهام – وهى وحدة قياس قديمة كانت تساوى 45.7 سم وكل ذراع قصيرة كانت مقسمة الى 6 أكف وكل كف كان مقسماً إلى 4 أصابع .

وقد كانت أرضية العمل مقسمة إلى شبكة من المربعات ذات خطوط أفقية وعمودية متساوية الأبعاد ، وكل أضلاع هذه المربعات يمثل وحدة طولية تسمى " قبضة اليد المضمومة " وهى تساوى واحد وثلث كف أو كفاً واحداً مضافاً إليه عرض أصبع الإبهام ، والشكل الذى يمثل الجسم البشرى واقفاً يتكون ارتفاعه من 18 مربعاً من خط الأساس حتى خط شعر الحاجبين ، أما جزء الرأس الذى يعلو خط شعر الحاجبين فيترك تقدير طوله للظروف حسب طبيعة الغطاء المستخدم لتغطية الرأس سواء كان شعر مستعاراً " باروكة " أو تاجاً ، والشكل رقم (6) يوضح ذلك ، وكانت شبكة المربعات تستخدم لتحقيق هدفين أو وظيفتين مختلفتين وهما :الوظيفة الأولى تحديد نسب الأجزاء التى يتكون منها الشكل ، والوظيفة الثانية هى استخدامها كدليل أو نموذج للتكبير عند تنفيذ الرسم على نطاق أكبر أو مساحة أوسع . وهذا ايضا ما يوضحه الشكل رقم (6) . ومن المؤكد من خلال العديد من الصور والرسومات التي وصلت الينا أن قانون النسب الذى التزم به الفنان المصرى القديم ظل سارى المفعول منذ بداية الأسرة الأولى حتى نهاية الأسرة السادسة والعشرين ، وذلك دون أن يلحق به أى تعديل أو تغيير جوهرى في قواعده الأساسية ، وقد استثنى من هذا الاستمرار فترات الركود الثقافى ، كما استثنى أيضاً فترة حكم " اخناتون " (1365 – 1349) ق . م.

والشكل رقم (7) يوضح إخناتون وهو يؤدي طقوس عبادة الإله اتون اله الشمس ، والواضح ان الصدر ممتلئ و كذلك الأرداف وهي نسب غير معتادة عند الفنان المصري القديم ، ويرجع البعض ذلك الى انها مدرسة فنية في تلك الفترة والبعض الأخر يرجع ذلك الى خلل هرموني لدى اخناتون أو انه مصاب بمرض الأستسقاء

([1]) وليم هـ – بيك : فن الرسم عند قدماء المصريين ، ترجمة مختار السويفى ، مراجعة د. أحمد قدرى ، ص 97 – 98 ، الدار المصرية اللبنانية ، 1979، بتصرف الباحث





شكل رقم (6) يوضح تخطيط الخلفية كوسيلة للحفاظ على تكبير الأشكال مع مراعاة قانون النسب، لتوظيفها في عمل أخر – مقبرة بتاح حتب – الدولة القديمة.

شكل رقم (7) يوضح إختلاف نسب الرسم عند المصري القديم وخاصة في فترة حكم إخناتون

4- رؤية الفنان الإبداعية :

من الملاحظ أن الفنان المصرى القديم أكد على إظهار الوجوه من الجانب في كل من الرسوم والنقوش " الأعمال الثنائية الأبعاد – 2D " ولم يخرج عن ذلك إلا في حالات نادرة ترجع كلها إلى عصر الدولة الحديثة كبعض الوجوه النسائية في مقابر طيبة ، و قد آثر الوضعة الجانبية لقدرته على إبراز أجزاء الجسم وإظهاره كاملا قريباً من الواقع دون مراعاة قواعد المنظور ، فقد تخير كذلك من بين أعضاء الجسم البشرى وأوضاعه وسماته أكثرها قدرة على التعبير عن الشخصية وعلى إبراز الجمال الإنسانى ، ورأى أن جانب وجه الإنسان هو الذى يبرز تفصيلات قسماته الدقيقة ويحدد حجم الرأس واستدارته .

وقد كان إختيار الفنان للوضعة الجانبية حرصاً منه على التأثير الذى يعطيه الرسم ، فقد قدم للجسم صورة تتفق والصورة التى تشكلت في ذهنه ، محاولاً الموائمة داخل الشكل الواحد بين الأوضاع الجانبية والمواجهة وثلاثية الأرباع حتى بدت أجزاء الجسم وكأن كل منها قد صور وحده دون ارتباط بغيره ، فصور العين في وضعة أمامية داخل الوجه المصور في وضعة جانبية ، لأنه كان يحرص على إبراز واقعية العين وحيويتها وهى لاتبرز الا في هذه الوضعة الأساسية ، وكذلك صور الفنان المصرى الخطوط الأساسية للآذان والفم داخل اطار الوجه المجانب وعلى الرغم من أن وضعة الجسم جانبية ، إلا أن الأكتاف كانت تصور في وضعة أمامية .

كما لوحظ أن الفنان المصري القديم لم يكن يرسم إلا ثدياً واحداً هو ثدى المستوى الثانى ، وأنه صور البطن في وضعة ثلاثية الأرباع لتكون همزة وصل بين الجذع المصور في وضعة أمامية وبين الساقين المصورتين في وضعة جانبية ، مع إبراز السرة في مكانها الطبيعى ، وعلى حين تظهر السواعد والسيقان والأقدام في وضعة جانبية فنجد الأكف تظهر مبسوطة الأصابع ، والإبهام في كل منهما مكان البنصر ، وكأن الانسان له يدين اما يمينين أو يسريين . وقد ظل هذا التقليد سائداً باستثناء عهد اخناتون الذى حرص الفنان فيه على الواقعية الدقيقة ، والذى لم يكد ينتهى باخفاق ديانة أتون ثم ظهور العصر الصاوى حتى عاد هذا التقليد إلى الظهور ، وعاد تأثير التقاليد القديمة ثانية وخاصة عند رسم وتصوير الآلهة. وهذا ما توضحه الاشكال رقم (2،3،4،5،6،7) وبعد أن أستوضح الباحث فن الرسم عند الفنان المصري القديم بات عليه القاء الضوء على عنصر الحركة ،حيث أن عنصر الحركة هو احد اهم مظاهر عملية الرسم والتلوين.

ثانيا : الحركة في الرسوم المصرية القديمة :

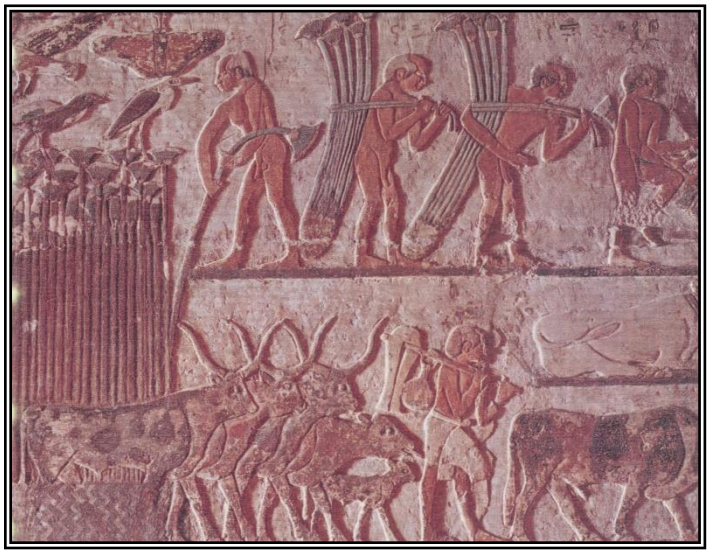
عرف الإنسان الحركة منذ أن خُلق ، فعملية الابتكار ذاتها حركة ، حيث أنها تحتوى على فعل ومن البديهى أن في كل فعل حركة وعلى ذلك فإننا إذا ما نظرنا إلى الطبيعة لوجدناها هى الأخرى في حركة دائبة ومستمرة ، حركة الكواكب ، حركة الشمس ، وحركة القمر ، بل وحركة الأرض ، وحركة الفصول ...

وعلى ذلك يرى الباحث أنه لابد وأن يستعرض بعضاً من الأعمال الفنية للفنان المصرى القديم التى تعبر عن وعيه وفهمه للحركة ومحاولته لتسجيلها في إطار حرصة على قانون النسب. وقبل أن يدخل الباحث في عملية تحليل لبعض من الرسوم المصرية فإنه لابد وأن يوضح هنا أن مناظر الحياة اليومية من صيد وزراعة و ممارسة الرياضة والآلعاب تخالف مناظر الطقوس الدينية التى انتشرت ، فعلى حين تتطلب الطقوس الدينية الوقار والهدوء تعبر المناظر الدنيوية عن الحركة والنشاط والمرح ، كل ذلك بطبيعة الحال يأتي في إطار الحفاظ على رؤية الفنان من خلال الفلسفة العامة للحالة الإبداعية لدى المصري القديم .

(1) الحركة في رسوم الدولة القديمة :

"وتشمل الأسرات من (3– 6) حوالي (2690– 2180) ق.م ثم عصر الأضمحلال ويشمل الأسرات (7–10) حوالي (2810–2060) ق. م"[1]

لم تكن الرسوم الجدارية شائعة في الدولة القديمة التى تركت لنا روائعاً في فن العمارة من أهرام ومعابد ومصاطب ذات جدران منقوشة ، وعلى الرغم من أن الأسرات الرابعة والخامسة والسادسة قد تركت لنا في مدائن منف العاصمة بالجيزة ودهشور وميدوم وسقارة وكذلك في مقابر الشخصيات الكبيرة بالأقاليم تصاويراً جدارية ، إلا أن أغلب هذه الرسوم اختفى بفعل عوامل التعرية ، ففي نقوش مقبرة " نفر " الأسرة الخامسة نرى رجالاً ينزعون سيقان البردى ويحملونها كى تصنع منها الزوارق ، كما نرى قطيعاً يخوض وسط البردى يصحبه أحد الرعاة ونرى بضعة ملاحين يصنعون زورقاً من سيقان البردى ، شكل رقم (8) . فقد قام الفنان هنا بالرسم بالاحبار الحمراء والسوداء حسب قانون الرسم ثم البدء بعد ذلك بحفر السطح المحيط بالأشكال ثم بعد ذلك يقوم بتلوين التفاصيل كما هو واضح من خلال الشكل .



شكل رقم (8) رجال ينزعون سيقان البردى لصنع القوارب الأسرة الخامسة مقبرة نفر – سقارة– الدولة القديمة

و إذا دققنا النظر في هذه اللوحة لوجدناها تعج وتنبض بالحركة والاتزان في أوضاع الأشخاص والحيوانات والطيور التى توجد باللوحة حيث أننا إذا ما نظرنا إلى الصف العلوى بها لوجدناها تحوى شخصين يحملان سيقان البردى متجهين الى يمين اللوحة في انحناءة للأمام في وضع حمل سيقان البردى أما الشخص الثالث فهو متجه الى يسار اللوحة على العكس منهما ينزع

[1]– http://www.sis.gov.eg/Story/2288?lang=ar

بيده سيقان البردى ، كذلك نرى في أعلى يسار اللوحة مجموعة طيور منها الواقف على سيقان البردى ومنها الذى يطير .

إما إذا نظرنا أسفل اللوحة فإننا نرى راع يقود القطيع ، حيث نرى الحركة في وضعة القطيع ، كما أننا نرى أحد هذه الحيوانات وهو أصغرهم أمام القطيع ويبدو أن أمه تحنو عليه .

والتكوين بأكمله تسوده حالة حركية بصرية من خلال إختلاف الإتجاهات والأوضاع الحركية للرجال كما راعى الفنان ان يكون هناك حبكة بصرية في التصميم العام فنلاحظ التنوع في احجام و اوضاع حيونات القطيع مما يثري التكوين برمته .

ولا نغفل الإيقاع البصري في الفراغات بين الأشخاص والسيقان كذلك الفراغات بين سيقان الحيوانات فهي حركة بصرية ضمنية .

أما إذا نظرنا إلى الشكل رقم (9 – أ، ب) حيث يوضح الأوزات الست من ميدوم مقبرة ايتيت ، حيث تتميز اللوحة بتراصف التكوين وثقة الفنان في خطوطه واستخدام الألوان الخالية من التدرج مما يدل على أن الفن المصرى انتهى مبكرا إلى تحديد قانونه وصيغه ، وقد تبدو هذه اللوحة جامدة لالتزامها بقواعد الفن المصرى على الرغم من أن مافيها من جمال يرجع إلى وظيفتها الزخرفية البحتة ، وهى تمثل ست اوزات ، ثلاثة تسير إلى اليمين والثلاث الأخرى تتجه إلى اليسار ، وفي الطرفين تنحنى الآوزتان القائدتان لتلتقطا طعامهما . واللوحة في مجملها تُعد نموذجاً للتمسك الواعى بالأكاديمية المتجلية في الرسم الإجمالى وفي التوازى الصارم بين الأعناق ، وفي الاهتمام بشغل الفراغات بحشائش خضراء فاتحة ذات أوراق رفيعة تبرز من

شكل رقم (9 – أ) يوضح الآوزات الست من ميدوم مقبرة ايتيت ميدوم– الدولة القديمة

شكل رقم (9– ب) يوضح تفصيلية لثلاث اوزات – من لوحة الآوزات الست

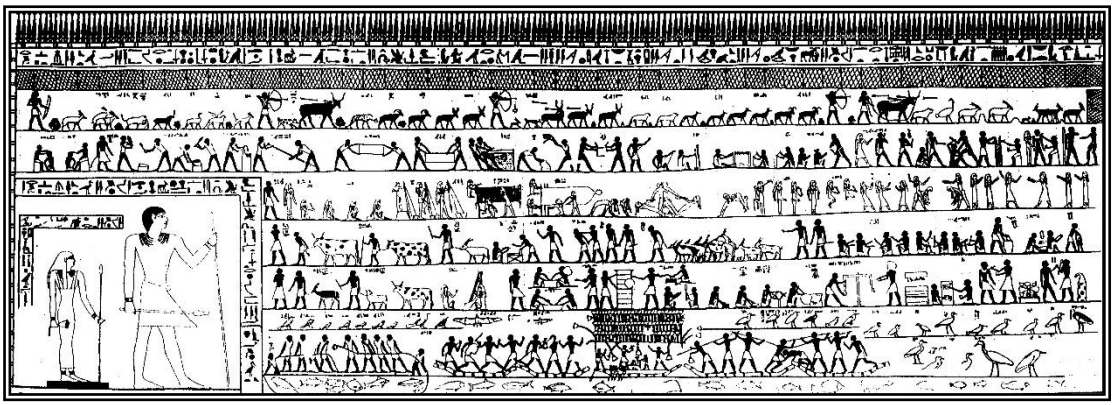
الخلفية الرمادية المائلة إلى الزرقة ، وبأزهار صغيرة منقطة باللون الأحمر .

وبذلك نستشعر أن فنان الدولة القديمة قد عبر عن الحركة بحس و وعي واضح محافظاً على قانون النسب فيما يقوم به من تكوينات فنية معبرة عن رؤيته الفنية و حالته الفكرية والبصرية .

(2) الحركة في رسوم الدولة الوسطى

" وتشمل الأسرات من (11–14) حوالي (260– 1710) ق.م ثم عصر الأضمحلال ويتمثل في الأسرات من (15–17) حوالي (1710– 1560) ق.م"[1]

وفي الدولة الوسطى اكتسبت الرسوم مزيداً من المرونة والحيوية والرشاقة مع الإحساس بالجمال الزخرفى ، وحشد عدد كبير من الشخصيات في صفوف متعاقبة بعد أن كان كل صف أو صفين يخصصا لحدث أو لعدة أحداث مستقلة ، وقد ظهرت الحياة الإجتماعية منها أعمال الغزل و صيد الأسماك والطيور والحيونات وحصاد القمح وتسجيل عملية تخزينه ، كذلك رسوم العديد من الرياضات المختلفة على رأسها رياضة المصارعة الحرة و رياضة الكرة ولعبة الحصان ولعب الأكروبات والعديد من الآلعاب الرياضية المختلفة .

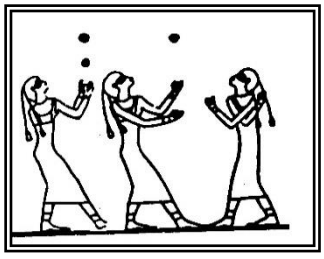


شكل رقم (10 – أ) يوضح الحائط الشمالي من مقبرة باكت الثالث – الدولة الوسطى

وعليه فيرى الباحث انه لابد من الأستعانة برسومات مقابر بني حسن جنوب محافظة المنيا ، لما تملكه تلك الرسومات من حس حركي غاية في الدقة والجمال والتعبير المطلق عن كافة مناحي الحياة اليومية ومن ذلك الحائط الشمالي من مقبرة باكت الثالث• ، حيث يوضح الشكل رقم (10 – أ) الحائط بأكمله

[1]– http://www.sis.gov.eg/Story/2288?lang=ar

(•) حاكم أقليم الوعل الاقليم 16 من اقاليم الصعيد وهو احد الحكام من الاسرة ال11 وهو والد خيتي



شكل رقم (10 – ب)

شكل رقم (10 – ج)

وعلى ذلك يرى الباحث انه لابد من أخذ تفصيليات من هذا الجدار لإلقاء الضوء عليها محاولة منه أن يؤكد على حرص الفنان المصري القديم على إظهار أهتمامه بعنصر الحركة وفقاً لمعاييره ورؤيته الفنية . ففي الشكل رقم (10– ب) نلاحظ كثيراً من حرية الأوضاع حيث تقاطع الأيدى للصدور ووضع الأرجل خلف بعضها ، والأيدى التى ترتفع لأعلى وحركة الجذع المائلة للخلف والنظرة العالية في اتجاه الكرة التى في الفراغ في انتظار استقبالها ، فجميع عناصر التكوين هنا في وضع حركى غاية في الدقة وروعة في التعبير .

أما في الشكل رقم (10– ج) وجدنا منظراً آخر للبنات وهن يلعبن الكرة غاية في دقة التسجيل وروعة الحركة ، حيث أنه من الملاحظ أن الحركة تنقسم إلى عدة حركات كما هو واضح ، وهذه الحركة تستغرق بالطبع زمناً معيناً ، ومما لاشك فيه أن هذا المنظر يدل على قوة ملاحظة وتسجيل لكل حركة قامت بها الفتيات الماثلات في المنظر دون التقيد بما يوقف حريتهن وتعبيرهن عن الحركة ، ويعتقد أن الفنان كان يهمه الحركة قبل أى شئ .

ومن الجدير بالذكر " أن الكرة أقدم أدوات اللعب التى ابتكرها المصرى القديم ، حيث صنعها من أكياس نسيج الكتان وحشاها بالقش " . [1]

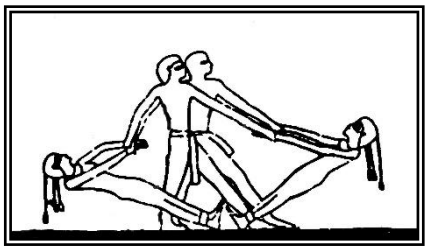
أما إذا نظرنا إلى الشكل رقم (10– د) فإننا نلاحظ لعبة يلعبها الفتيات والفتيان معاً وهى مكونة من فتاتين وفتايين ، فنلاحظ أن كلاً من الفتاتين تمسك بإحدى أيدى الفتيين بينما كعب قدمى الفتاتين بالأرض " عمودى " على الأرض ، ثم عندما يقوم الفتيين بالدوران فأنهما بالتالى يقومان بتدوير الفتاتين ويكون محور الدوران هو مركز الفتيين ، نلاحظ هنا أن الفنان لم يهتم بالنسب التشريحية في الرسم ولكن اهتم بإظهار وتسجيل والتعبير عن الحركة ، كذلك نلاحظ حركة ضفائر الفتاتين التى تنزل إلى أسفل في إتجاه الجاذبية الأرضية .

وهذه اللعبة تعرف باسم لعبة " المروحة " وهى بذلك تعد حركة مستمرة حيث أن مركز الحركة يدور حول نفسه .

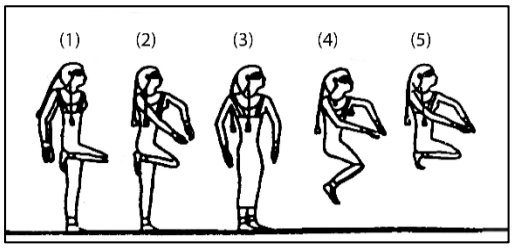
أما في الشكل رقم (10– هـ) وهو يمثل حركة أكروباتية تقوم بها إحدى الفتيات التى بالطبع لابد وأن تتصف بالرشاقة ، حيث نلاحظ هنا في الوضع " 1 " أن الفتاة تقف على قدم واحدة ويداها الاثنتين إلى الخلف ثم نلاحظ في الوضع " 2 " أن يداها أصبحتا إلى الأمام ، ثم في الوضع "

(1) سيد كريم : لغز الحضارة الفرعونية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 ، ص 373.

3 " نلاحظ أن قدمها قد استوت على الأرض وأن يداها منحنية إلى الجانب بينما في الوضع " 4 " فإنها تقذف بقدميها الإثنتين معا والأيدى إلى الأمام ، ثم تزداد الحركة في الارتفاع إلى أعلى حيث نلاحظ ارتفاع الرأس في " 4 " عن " 5 " كذلك نلاحظ ملامسة كعب المشط لمقعدة الفتاة و أنها بكامل جسدها في الهواء الطلق ونلاحظ أن كف اليدين يلامس كلا منهم الآخر ، وبذلك يقدم لنا فنان بنى حسن نموذجاً غاية في الوضوح ليعبر لنا عن مدى فهمه واستيعابه للحركة ودقة تسجيلها . وهو بهذا النموذج يقدم لنا مايعرف حالياً في عالم الرسوم المتحركة باسم مفاتيح الحركة (Keys animation) .



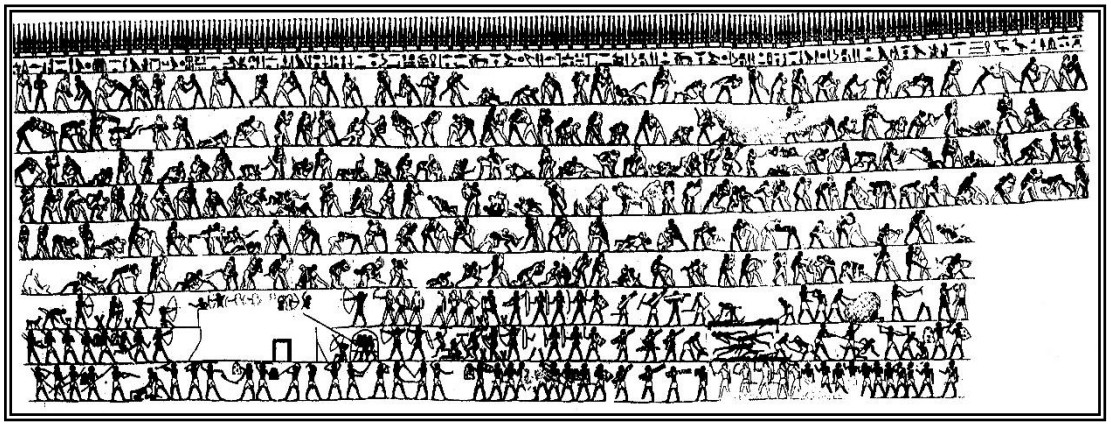
شكل رقم (10 – د)



شكل رقم (10 – هـ)

واننا إذا ما تحدثنا عن مقابر بني حسن لا يمكن ان نغفل رياضة المصارعة حيث أنها احد أهم المظاهر الفنية لمقابر بني حسن بل للدولة الوسطى والفن المصري القديم .

وعليه فالحائط الشرقي من مقبرة باكت الثالث تجسد تلك الرياضة في ستة صفوف افقية متتالية يليها ثلاث صفوف اخرى لمناظر الحرب ومهاجمة القلاع وهذا ما يوضحه مجمل الشكل رقم (11 – أ)

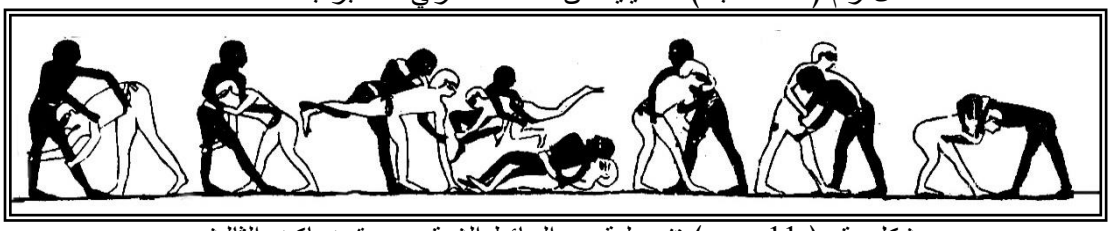


شكل رقم (11 – أ) يوضح الحائط الشرقي من مقبرة باكت الثالث – الدولة الوسطى

وإذا ما قام الباحث بإستعراض بعض من أهم تفصيليات هذا الحائط لوجدنا رياضة المصارعة وما تحتويه من تفاصيل فنية وابداعية بل ورياضية متميزة حيث يتضح ذلك من خلال الشكل رقم (11 – ب– ج)، فنلاحظ تبادل الألوان حيث استعمل الأحمر الفاتح والقاتم لتميز جسمى

المصارعين كذلك يتباين كلا من المصارعين والخلفية ، كما نلاحظ أيضاً تلوين الحزام الذى يتوسط أجسامهم باللون الأبيض المائل إلى الإصفرار ، ويلاحظ أن هذه المجموعة لونية واحدة

شكل رقم (11 – ب) تفصيلية من الحائط الشرقي – مقبرة باكت الثالث



شكل رقم (11 – ج) تفصيلية من الحائط الشرقي – مقبرة باكت الثالث

من فصيلة واحدة يغلب عليها قوة دفئ الألوان ، وقد تكون مقصودة من الفنان حيث الموضوع يحتاج إلى قوة وشجاعة وقد تكون هذه الألوان نتيجة اختلاف أجسادهم .

وإننا إذا ما نظرنا إلى الشكل رقم (11 – ب – ج) نلاحظ أن الفنان قد أعطى الحركة والتعبير هنا اهتماماً مطلقاً ، وذلك يتضح من خلال تلك الرسوم ، كذلك نشعر من هذه الرسوم التدرج في الحركة ، ولكن الفنان لم يعط اهتماماً بالنسب التشريحية لتلك الرسوم ، وهذا يتضح بشكل واضح فى كلٍ من الشكل (ب ، ج) وقد يبدو أن أهم ما يعنى الفنان به هنا هو التعبير عن الحركة .

(3) الحركة في رسوم الدولة الحديثة

"وتشمل الأسرات من (18 – 20) حوالي (1580– 1085) ق . م ثم تبع ذلك عصر الإضمحلال ويشمل الأسرات من (21 – 25) حوالي (1085 – 663) ق . م "[1]

" وفي الدولة الحديثة بلغ فن الرسوم قمة تألقه إلا أنه يمكن أن نقسم الفن في الدولة الحديثة إلى أربع فترات فنية متباينة ففي الفترة الأولى نجد أن الفن قد تميز بتجانس وتقارب من طرازى الدولتين القديمة والوسطى كالوقار الشديد وبعض الجمود في الحركة ، والحرص على تراصف التكوين ، واستخدام الألوان الكثيفة النضرة والكابية فوق خلفية ذات لون أزرق سماوى ، أما الفترة الثانية فقد أصبحت الحركات أكثر رشاقة و مرونة ، وتحرر الفنان في تكوين اللوحات مستخدماً خياله كما تدرجت الألوان وأصبحت خفيفة أحياناً إلى حد الشفافية . أما الفترة الثالثة فهى ملتقى هذه الصيغ المختلفة ، إذ تتميز أحسن أعمال هذا العهد بكلاسيكية خالية من الشوائب عمادها الاعتدال والتحفظ وتتجلى الدقة أيضا في اختيار الألوان وتدرجها وانسجامها مع الأبيض الذى شاع استخدامه خلال هذه المدة في طلاء الخلفيات ، أما الفترة الرابعة فهى فترة عهد الرعامسة

[1]– http://www.sis.gov.eg/Story/2288?lang=ar

وتعد أحسن منجزات هذه الفترة فهى مزيج من الحزن والإهمال ، فنجد بين أعمال لها طابعها التقليدى شخصيات ذات جماجم طويلة حليقة وفقا للطراز الاخناتى وسواعد هزيلة ملونة وسيقان نحيلة طويلة وملابس فضفاضة وقلائد وحلى زاهية ".[1]

وعلى ذلك فالباحث الآن بصدد إستعراض بعض من رسومات الدولة الحديثة التى تنقل إلينا وعى وحس الفنان المرهف بتسجيله للحركة وكيفية محاكاتها في إطار التزامه التام بقانون النسب والرؤية الفنية التي تجسد فكر وفلسفة هذه الحقبة الزمنية .

وعليه فمشهد النائحات من مقبرة النبيل " رعموزى " بطيبة شكل رقم (12) حيث تعد النائحات في هذه اللوحة شاهد جلى على الكلاسيكية ، وقد يبدو لنا لأول وهلة أننا بصدد مجموعة من الحركات غير المتناسقة ، ولكن سرعان ما ندرك أن كل التفصيلات مدروسة ، فقد صفت الرؤوس على ارتفاعات ثلاثة كما أن توالى وجوه عدة في وسط اللوحة يشعرنا أنه ثمة حشد غفير وقد تبدو السواعد المرفوعة نحو السماء أو المتجهة إلى الخلف في الظاهر تعد ضربا من التنوع ، ولكنها في الحقيقة تعبير عن الألم الشديد ، ومع ذلك لايتبين الحزن في الوجوه إلا من خلال تلك الدموع المتساقطة من العيون ، أما عرى الصدور فكان ولايزال مظهراً من مظاهر الحزن تبدو به النساء في بعض المناطق من قارة أفريقيا ، وثمة تقابل بين تنوع الحركات وتوازى خطوط الأجسام الساكنة ، غير أننا نجد أن الفنان قد استطاع أن يكسر رتابة الأثواب البيضاء برسم فتاة صغيرة عارية مستخدما ثلاثة ألوان فقط على الخلفية البيضاء : الأسود الذى جعله لشعر الرأس المستعار الذى خففت الضفائر من ثقل كتلته ، والأصفر الرقيق الذى خص به الأجسام ، والأزرق الباهت الذى لوّن به الأثواب ، غير أننا نلحظ في وسط مجموعة النائحات المتجهة نحو اليسار سيدة متجهة نحو اليمين ، وأغلب الظن أن الفنان أراد بها كسر رتابة االإيقاع الحركي في التصميم أو ملئ الفراغ البصري للتكوين ، ومما يستلفت النظر تلك الفتاة الصغيرة في الطرف الأيمن من الشكل وهى تساند احدى السيدات ، كما نلاحظ أن كل وجه يختلف عن الآخر ، أما اللون الرمادى الذى يطغى على اللوحة فلعله رمز للتراب الذى تهيله النساء على أجسادهن من فرط الحزن ، كذلك يدلنا منظر هؤلاء النسوة الحزينات وهن يسرن في غير انتظام على أنهن من أقارب الميت ولسن نائحات محترفات من شأنهن أن يمشين منتظمات .

[1]– ثروت عكاشة : مرجع سابق ، ص 910–914 .بتصرف الباحث .

شكل رقم (12) النائحات من مقبرة النبيل " رعموزى " بطيبة – الدولة الحديثة

وعليه فقد إستطاع الفنان الحفاظ على قانون النسب في الرسم في إطار الحفاظ على رؤيته الفنية للتعبير عن الموضوع كذلك مدى قدرته على التعبير بشكل واضح لمظاهر الحزن البادية على الشكل برمته من خلال الحركات الجسدية والشكلية المعبرة .

وفي الشكل رقم (13) من مقبرة نب امون كاتب ومحاسب الأسرة 18 ، نلاحظ أن قطاً يقف على نبات البردى يطارد الطيور وهي فى الأدغال ، فنلاحظ أنها طارت هاربة حيث أنه قد هدد وجودها كما نلاحظ نمساً على نبات البردى المائل وذلك نتيجة لأنه يمثل ثقلاً على نبات البردى أما إذا ما تأملنا الشكل جيداً فاننا نلاحظ حركة الطيور وهى متجهة هاربة في أكثر من اتجاه وهذا تعبير متقن عن مدى الذعر والخوف وعدم التركيز ، كذلك نلاحظ الفراشات التى تتجه هى الأخرى فارة هاربة خوفاً من قدوم القط الذى نلاحظ أنه يتحرك في هدوء حيث يتجلى ذلك في حركة اقدامه كذلك في نعومة حركة الذيل ، أما النمس الذى يقف على أحد عيدان البردى فنلاحظ أن الفنان استطاع أن يعبر عن ثقل النمس وليونة عيدان نبات البردى بأن جعل فرع البردى الذى يقف عليه النمس مائلاً في اتجاه حركة النمس وهذا دليل متقن على فهم الفنان لطبيعة المنظر الذى يعالجه فنياً ، وبذلك يجسد لنا الفنان رؤيته الإبداعية حيث نلاحظ البط وهو واقف وقفة جانبية بينما البط الطائر يظهر بجناحيه الأثنين في حين أن الرأس والرقبة والجسد في الوضعية الجانبية ، والحالة بأكملها تسودها حالة حركية متميزة نابعة من حس مطلق ووعي بقوانين النسب والحركة .

شكل رقم (13) من مقبرة نب امون – الأسرة 18– الدولة الحديثة

خاتمة :

لقد قام الباحث بألقاء الضوء موضحاً مدى قدرة وإحساس الفنان المصري القديم بعنصر الحركة وإدراكه المتقن لفن الرسم وقانون النسب مرتبطاً برؤيته الفنية في إطار فلسفته العقائدية المرتبطة بالبعد الديني والحياة اليومية وإستطاعته بشكل مطلق التعبير عن حياته الدينية وحياته الدنوية اليومية على مر العصور المختلفة " الدولة القديمية – الدولة الوسطى – الدولة الحديثة " فقد لاحظ الباحث من خلال العديد من النماذج والأمثلة التي سبق التدليل من خلالها على مدى وعي وحس الفنان المصري القديم ، حيث قدم لنا نماذج تحضيرية واسكتشات للرسم منها ما هو للتدريس " وسيلة تعليمية " ومنها ما هوتحضيري لتكبيره على حائط اكبر ، ومنها ما هو جزء من كتاب " كتاب الموتى " كذلك رصد الباحث بعضاً من الشقفات Ostraca ، توضح نسب الرسم وعلاقة كل جزء من الجسم بالأخر ، و قد جسد لنا نماذج كما لو كانت مفاتيح للحركة يوجد بينها بينيات على رأس هذه النماذج مقابر بني حسن بالدولة الوسطى ، موضحاً بذلك مدى فهمه للتعبير الحركي في إطار الحفاظ على قوانين الرسم ورؤية الفنان وفقاً للفلسفة الإبداعية لحقبته الزمنية

النتائج :

- أدرك الفنان المصري القديم ان الرسم هو مصدر لكافة الإبداعات البصرية منها (تصميم الكتاب" كتاب الموتى " – النحت – الرسوم الجدارية – العمارة ....)
- إختار الفنان المصري القديم أدق الزوايا التي توضح خصائص الشيئ في أجمل وأقوى وضع بصري وحركي وإعادة تركيبها وفقاً لرؤية الفنية والإبداعية .
- فنان مقابر " بني حسن " في الدولة الوسطى لا يهمه دراسة الشكل وتشريحه ونسبه بقدر ما يهمه إبراز جمالية ووضوحه وعلاقة الكل في الكيان العام للتكوين مع الحرص على التعبير الحركي بشكل واضح وفعال .
- تقدم الفنان المصري القديم بخطوات واسعة المدى في رسم حركات الإنسان والحيوان حيث نلاحظ حرية ملموسة في مناظر صيد الحيوانات ومناظر الألعاب الرياضية والأكروبات وكذلك الحياة اليومية .
- هناك فرق واضح في معالجة الحالة البصرية الفنية لدى الفنان المصري القديم عند دراسته للمواضيع الدينية و الدنياوية ويتضح ذلك من خلال النسب الفنية و الآداء الحركي لكلاً منهما .

التوصيات :

- ضرورة التأكيد على تدريس مقرر الرسم كفن أساسي له دور هام وفعال في الفنون البصرية الآخرى.
- ضرورة الأهتمام بنسب التشريح في الرسم في اطار ادراك الفنان لرؤيته الفنية و الفلسفية.
- تدريس المنهج الحركي في رسوم المصري القديم كمقدمة لتاريخ فن الرسوم المتحركة.

المراجع :

1- ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، الجزء الثانى ، النحت والتصوير ، دار المعارف القاهرة ، 1972.

2- وليم هـ – بيك : فن الرسم عند قدماء المصريين ، ترجمة مختار السويفى ، مراجعة د. أحمد قدرى ، الدار المصرية اللبنانية ، 1979.

3- سيد كريم : لغز الحضارة الفرعونية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996

4 -http://www.civicegypt.org/?p=2145-

5-http://www.middle-east-online.com/?id=93021

6-https://www.pinterest.co.uk/ferranpar/ostraca-ostraka-ancient-egypt/

7- http://egygeology.ba7r.org/t1066-topic -9/2017

8- http://mestresascensionados.blogspot.com.eg/2016/06/mona-o-deus-sol.html

9- http://www.touregypt.net/featurestories/picture10212002.htm

10- http://ccivcopy.site.wesleyan.edu/project-2/the-papyrus-of-ani/

11- http://www.sis.gov.eg/Story/2288?lang=ar

ملخص البحث.

لقد أستطاع الفنان المصري القديم ان يخلد ذكراه عبر التاريخ لما انجزه من أعمال صرحية ابداعية مازالت شاهدة عليه وعلى ابداعه الفني والتقني وفي ايطار تعرض البحث الى موضوع " التعبير الحركي من خلال قانون الرسم ورؤية الفنان المصري القديم " فكان على الباحث تناول الموضوع من خلال محاور بحثية محددة وهي التأكيد على ما تحويه رسوم المصري القديم من حس حركى وفنى ينقلنا إلى عالم الحركة وديناميكيتها ومدى إرتباطها بقانون النسب ورؤية الفنان موضحا ذلك من خلال العديد من المفاهيم منها تعريف الرسم وقانون النسب بالأضافة الى رؤية الفنان الإبداعية ومدى وعيه وفهمه للتعبير الحركي ، وكان ذلك من خلال عدة تساؤلات منها هل فن الرسم فناً مستقلاً بذاته ، أم أنه تحضيري لفنون اخرى ، هل الفنان المصري القديم التزم بقانون النسب– الذي وضعه واسسه– أم أن هناك بالأضافة الى قانون النسب رؤية الفنان وما تحمله من وعي ثقافي و فلسفي ، وهل أدرك الفنان المصري القديم الأحساس الحركي و استطاع التعبير عنه بدقة واتقان، وجائت الدراسة خلال الفترة من 2690الى 1085 ق.م.

Research Summary

The Egyptian artist was able to commemorate his memory through history, because of the work of creative still witness to him and his artistic and technical and in the framework of the research presented to the subject of "motor expression through the law of drawing and the vision of the Egyptian artist old" was the researcher to address the subject through Specific research axes are the emphasis on the contents of ancient Egyptian drawings of a sense of movement and art, which brings us to the world of movement and its dynamics and its relevance to the law of descent and the vision of the artist, explaining this through many concepts including definition of drawing and law ratios in addition to the vision of the creative artist and the extent of consciousness and understanding of To the expression of the movement, and this was through several questions, including the art of drawing art independent of itself, or is it preparatory to other arts, is the Egyptian artist old committed to the law of descent - which he established - or is there in addition to the law of descent and the artist's vision and cultural awareness And philosophical, and did the Egyptian artist realized the old sense of movement and was able to express it accurately and mastery, and committed researcher study during the period from 2690 to 1085 BC.