



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

## التأثير الانطباعي لتحقيق البعد الزمني في 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 - جامعة بورسعيد

## مقدمة:

لقد أثر الفن المصري القديم في فنون العالم تأثيراً كبيراً على مرّ التاريخ وما يزال تأثيره حتي اليوم. حيث قدم للبشرية أشكالاً من الصور والرسوم والمنحوتات المدهشة التي جسدت وجهة نظرهم عن قيمة الحياة والفن والثقافة والدين. وكانت مهمة الفنان المصري القديم هي انتاج فن من نوع خاص لا يرتبط بزمن معين. ولهذا تمثل التقاليد المصرية القديمة لهذا الفن تراثاً مرجعياً في تاريخ الفن وتدوقه، فالتحاور مع هذه التقاليد الفنية كان سبباً في إجراء الكثير من عمليات إعادة تشكيل المذاهب والاتجاهات الفنية المعاصرة في فنون العالم. إن ذلك فعّله (بول جوجان) في أواخر القرن التاسع عشر، وهو يشكل أسلوبه التوليفي الجديد مع الخطوط المحيطة الثاقبة ذات الانحناءات الإيقاعية وهي توظف الأشكال. ومن ثم أنجز لوحاته كوحدة جمالية بسيطة، حيث كان يبحث عن جنته الساحرة التي لم يعثر عليها في تقاليد الفن الغربي، وإنما عثر عليها في تقاليد الفن المصري القديم. وقد نشاهد هذا النموذج الذي يمثل الأسلوب الجديد في لوحة (السوق) (شكل ١)، وفيه تتضح مصادر الإلهام الذي لا يخفى على العين لإبداع أصيل. فليس هناك شك في "أن الفن المصري كان هو مصدر الاستعارات، وعنصر أساسي من مكونات الحوار بين الثقافات. فوضعية الأشخاص هي الجلوس بتسلسل في 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 الفراغي لم يتبع التقاليد الكلاسيكية المتوارثة، وإنما اتبع أسلوباً رمزياً، بتقسيم مساحة اللوحة إلى أجزاء متتالية، حيث يصبح الخط المحيطي الثاقب وسيطاً جوهرياً لتجسيد الأفكار".<sup>١</sup>



(شكل ١)، بول جوجان، السوق، زيت على قماش، ٧٣،٢ × ٩١،٥ سم، ١٨٩٢م، المصدر<sup>٢</sup>.

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 وأنياً، بعيداً عن النظم المكتسبة والتي تم التعرف عليها حتى ذلك الحين"<sup>٣</sup>. واقتناص اللحظة الهاربة وتسجيل الظروف الجوية المتبدلة والانعكاسات، وخير دليل على ذلك تجارب كلود مونيه في رسم كاتدرائية روان بأكثر من عشرين لوحة، وتسجيل تغيّر الضوء واللون عليها في أوقات النهار المختلفة. ومن ناحية أخرى حاول الاتجاه الانطباعي "اكتشاف الحقيقة الجوهرية للمظاهر الحسية وتجسيدها من

<sup>١</sup> محسن عطية (٢٠١٥، ٢٦ يناير). الفن والحوار الثقافي. استرجعت في تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧، من: [https://ar.wikibooks.org/wiki/الفن\\_والحوار\\_الثقافي](https://ar.wikibooks.org/wiki/الفن_والحوار_الثقافي).

<sup>٢</sup> Kunstmuseum Basel, from <https://kunstmuseumbasel.ch/de/sammlung/highlights>

<sup>٣</sup> محمود أمهز (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) التصوير، دار المثلث، بيروت، ص ٩-١٥.

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 دائماً بفعل مسار الزمن<sup>١</sup>.

وبالإمكان التماس نفس الاهتمامات عند الفنان المصري القديم في مرحلة اتسمت بالحيوية والتحرر في عهد الدولة الحديثة (١٥٧٠-١٠٧٧ ق.م)، إذ كانت صيغته الفنية ليست صيغ جامدة وثابتة، وإنما هي شكل زمني متحرك يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعاً، ويؤدي مهمته بدرجات متفاوتة من الإتقان. فضلاً عن ذلك فإن الفنان المصري القديم كان يسجل انطباعاته أنياً، وكما تطبعه الحواس على ذاته. حيث كان في استطاعة مصوري ذلك العصر (الدولة الحديثة) أن يروا بالعين المجردة تلك الفوارق اللونية الدقيقة التي لا يستطيع الانسان الحديث كشفها إلا بمساعدة أدوات علمية معقدة. ولكن هذه المقدرة كانت قد اختفت عند حلول العصر الحديث، عندما استعويض 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 إلا عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة إذ نكتشف فيها دراسات للحركة تذكرنا بالصورة الفوتوغرافية الحديثة. وهي دراسات لا نجد لها نظير إلا في صور فنان مثل (ديجا) أو (تولوز لوتريك)، بحيث يبدو للعين التي لم يدر بها المذهب الانطباعي أن هذه الصور لا بد أن يكون فيها شيء غير معقول أسيء رسمه"<sup>٢</sup>.

وليس سمة تحرر في بداية عهد الدولة الحديثة أكثر من نماذج لوحات مقبرة (نب آمون) والتي "عرضت بالمتحف البريطاني عام ٢٠٠٩ م، المكتشفة في جبانة طيبة عام ١٨٢٠م، والتي تعود لعصر الدولة الحديثة الأسرة الثامنة عشر، وقد زينت برسوم فنية غاية في الرقة، وتكوينات بارعة لفناني يتبادلن الأحاديث بالإضافة لمشاهد مميزة للصيد في الأحرار، وصورة نادرة لأول حديقة في تاريخ الفن المصري القديم"<sup>٣</sup>. إنه أسلوب مميز في المعالجات الأدائية للألوان وضربات فرشاة قوية بدون تخطيطات مسبقة، أنه انطباع لوني لم يسبق أن اتبعه الفنان المصري القديم، كما أظهر من خلاله تفاصيل فراء الحيوانات وريش الطيور، وأجنحة الفراشات، وشفافية المياه بانعكاس أشعة الشمس على لمعان ألوانها البراقة. غير أن ما لاحظته الباحثة في هذه اللوحات ليس كونها تمثل الأسلوب الانطباعي فقط بل تعطي انطباعاً بالبعد الزمني، فكل عمل فيها له أزمنته الخاصة، وقد تتسم بالتزامن أحياناً وتتفاوت أو تختلف أحياناً، فتنشكّل ضمن نوعية وطبيعة الأشياء 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 البريطاني بعددٍ من بقايا مقبرة (نب آمون) المكتشفة في منطقة جبانة طيبة عام ١٨٢٠م، والتي تم افتتاحها بالمتحف عام ٢٠٠٩م، بسماتٍ فنية وجمالية تجعلها تختلف عن الأسلوب التصويري المتبع في الفن المصري القديم في كلاً من الدولة القديمة والوسطى حيث لاحظت الباحثة تفردها في أسلوب الرسم المباشر بالفرشاة على سطح الجدار كما

<sup>١</sup> جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن في القرن العشرين، ترجمة: مها فرح الخوري، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ص١٧.

<sup>٢</sup> أرنولد هاوزر (٢٠٠٥): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ص١٦-٢٠.

<sup>٣</sup> Richard Parkinson (2008): The Painted Tomb Chapel of Nebamun, British Museum Press, P. 39.

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

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

### فرض البحث:

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

### هدف البحث:

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

### أهمية البحث:

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

### منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي 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، وهي بقايا جدران ضريح (نب آمون)، وقد تم اختيارها كعينة بطريقة قصدية لعدة أسباب:  
- تعد نماذج لتطور أسلوب المعالجات اللونية في فترة الدولة الحديثة.  
- يتحقق بها التأثير اللوني الانطباعي، والبعد الزمني الإيهامي.

### أولاً: مفهوم التحرر في الفن المصري القديم في 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 - ١٠٧٦ ق.م)".<sup>١</sup> 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 المصري القديم - بل في

<sup>1</sup> Murnane, W. J. (2001): New Kingdom: An Overview, The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt II, Oxford, p. 519.

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

لقد سبق في زمن اخناتون زمن ظهرت فيه بعض سمات التحرر لا سيما أن اخناتون قد اشترك في الحكم مع أمحتب الثالث مدة من الزمن، وفي هذا الصدد يقول (نيقولا جريمال): "إذا اتفقنا على وجود هذه المشاركة فلا يمكن تأكيد مدتها إذ يري البعض أنها بدأت في العام (٢٨- ٢٩) من حكم أمحتب الثالث، في حين يري البعض الآخر أنها كانت ما بين العام (٣٧- ٣٩) من حكمه، وفي كلا الحالتين تبرهن مدة المشاركة في الحكم على أن الأفكار التي مهدت لثورة العمارة كانت من الانتشار بما يظهر تأثيرها في الأفكار الرسمية التي رأت النور في السنوات الاخيرة من حكم أمحتب الثالث"<sup>٢</sup>. كذلك نجد أن الأعمال التي انتجت في عهد الدولة الحديثة تتسم بمزيد من التلقائية والحرية عن سابقتها في الدولة الوسطى، حيث أدخلت لغة التشكيل الواقعية على الفنون الرسمية، بدلاً من النزعة المحافظة، فالمثالية الرسمية قد أخذت في التراجع قبل عصر اخناتون، بل وبالتحديد في عهد الملكة حتشبسوت، ثم أمحتب الثالث. يقول (سيريل الدير): "تحت سماء الفن المصري كانت هناك قوى جديدة تتجمع ببطء لكي يظهر أثرها واضحاً في أواخر عهد الملك أمحتب الثالث، حيث دخل الفن نوع معين من الواقعية في هذه الفترة"<sup>٣</sup>. مما أسفر عن نوعاً من الواقعية في الفن باستخدام تقنيات جديدة، واستحداث معالجات لم تكن سائدة، مثل ليونة خطوط الملابس، وكذلك طرائق تصفيف الشعر، والأزياء التي تكشف عن الجسم، كما نرى العيون اللوزية، وثنايا الرقبة، والأذان المثقوبة. وكذلك أجسام الفتيات التي لم يهمل فيها النحات العناية بالتفاصيل وإبراز المفاتن، بالإضافة إلي وضعيات الأشخاص في مواقف تصبو إلى بساطة ما هو طبيعي 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<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> عبد المنعم تليمة (١٩٩٠): مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٢٣.  
<sup>٢</sup> نيقولا جريمال (١٩٩٣): تاريخ الحضارة المصرية، ترجمة: ماهر جوريجاني، مراجعة: زكية طيوزادة، ط٢، دار القلم للدراسات والنشر، القاهرة، ص ٢٨٧.  
<sup>٣</sup> سيريل الدير (١٩٩٠): الفن المصري القديم، ترجمة: أحمد زهير، مراجعة: محمود ماهر طه، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ص ٢١٢.

<sup>٤</sup> Dorothea Arnold (1996): The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), p. 111.

وما حدث هنا أشبه "بالأساليب التي اتبعت مع انفتاح الادب الرسمي على اللغة العامية الوطنية، إنها نزعة إلى بساطة الشكل، مع التخفيف من حدة خطوطه الأساسية وتراجع دور هذه الخطوط في إبراز حدود الشكل، وأصبحت السيمترية في الفن أكثر خفاءً، وظهر المنظور الزائفة، وانفتح المجال أمام التعبير عن المواقف، فانطلقت دون قيد بعد أن تداعت الحدود الصارمة"<sup>١</sup>. ويذكر (أرنولد هاوزر) في كتابه التاريخ الاجتماعي للفن عن اخناتون أنه " أول من أبدع الفن الانساني حين جعل من المذهب الطبيعي الجامد مذهباً حياً، وذلك حين ألقى في روع الفنانين حب الطبيعة يستلهمون منها، بعد أن يحسوا ما فيها من جمال، وإذا هم يصورون عن انطباعات وأحاسيس وتأثرات، بعد أن كانوا يحاكون ما يشاهدونه، وما تقع عليه عيونهم، فبدأ الفن ذا مسحه أخرى تتمثل فيها دقة التعبير، وصدى الأحداث"<sup>٢</sup>. وقد كان من نتائج تلك الحرية ابداع موضوعات لم تكن مألوفة من قبل، من حيث التكوينات، والمعالجة، وأسلوب تناول، نظراً لاختلاف مفاهيم العقيدة الجديدة، فلم يكن التحرر في 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 في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الفنانين الثوريين الذين ضاقوا ذرعاً بالقواعد التقليدية والموضوعات الاسطورية والتاريخية. واعتمدت على النسق اللوني بدلاً عن الخط كبنية فيزيائية مهيمنة، كما أنها اعتمدت على انقواء 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 هي لم تخلق عالماً جديداً، بل خلقت طريقة مذهلة لرؤية العالم القديم"<sup>٣</sup>. وأصبح اللون للمرة الأولى هو الوسيلة الأساسية للتعبير عن الحركة، وتتحول اللوحة إلى تسجيل للانطباع البصري كما تحسه العين.

اهتمت الانطباعية بالأداء السريع، والظواهر الطبيعية، وعمدوا إلى تنفيذ لوحاتهم في الهواء الطلق كي يتمكنوا من تسجيل هذه الظواهر بصورة أفضل. وكانت أهمية الشيء بالنسبة للانطباعيين بالصورة التي يطبعها على الشبكية، فهو في هذا الشيء يفقد ما هو ملموس فيه لصالح مظهره فحسب، أي الاهتمام بالصورة المتغيرة وغير الملموسة التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به، أكثر مما يهتمون بالشيء نفسه، وبتركيبه وبمادته"<sup>٤</sup>. إن "أبسط صيغة يمكن أن ترد للانطباعية هي سيادة اللحظة على الدوام والشعور بأن كل ظاهرة هي حادث عابر ولن يتكرر أبداً"<sup>٥</sup>. لقد عمد الانطباعيون إلى إلغاء الخطوط التي تحدد الأشكال، فظهرت العناصر وكأنها مهتزة متداخلة، بلا حدود فاصلة، يستوعبها المشاهد كلما ابتعد عنها مسافة كافية"<sup>٦</sup>. 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 منفرد للمشاهد. حيث أصبح من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أو بعض أغصانها ويختفي الباقي خلف الاطار.

<sup>١</sup> نيقولا جريمال (1993): تاريخ الحضارة المصرية، مرجع سابق، ص ٢٩٥.

<sup>٢</sup> ثروت عكاشة (١٩٩٠): الفن المصري القديم، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٧٠٤.

<sup>٣</sup> جان ليما روي (١٩٨٧): الانطباعية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جيرا ابراهيم جيرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص ١٣٩.

<sup>٤</sup> جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن في القرن العشرين، مرجع سابق، ص ١٧.

<sup>٥</sup> أرنولد هاوزر (١٩٧١): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص ٤٢١.

<sup>٦</sup> صبحي الشاروني (ب.ت): الفن التأثيري، السلسلة الثقافية، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص ٤١.

وأصبحت العلاقات داخل اللوحة لا تلتزم بتكوين يتألف 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<sup>١</sup>.

لقد "انطلق الانطباعيون من المدرسة الواقعية تحقيقاً لموضوعية أكثر شمولاً استناداً إلى تحليلهم العلمي للطبيعة لكنهم وصلوا إلى الذاتية"<sup>٢</sup> 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 الموضوعي، فالمصور الانطباعي 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"<sup>٣</sup>. 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"<sup>٤</sup>. إن إضافة (بعداً آخر) ربما كان جديداً في الفن، وهو بُعد الزمن وتأثيره على موضوع اللوحة.

### ثالثاً: دور اللون في تحقيق البعد الزمني الإيهامي:

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

إن زمنية اللوحة المستوحاة من مخزون الذاكرة تتميز عن غيرها لكون مرحلة إنشائها تشهد زمانين مترامين، 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 ومنتامياً ضمن عملية توغل اللوحة في التاريخ، وتقادمها عبر الزمن، لتتحول في النهاية إلى مؤشر زمني لحقبة

<sup>١</sup> صبحي الشاروني (ب.ت): الفن التأثيري، مرجع سابق، ص ٥٠، ٥١.

<sup>٢</sup> محمود أمهز (١٩٩٦): التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط ١، بيروت، ص ٧٧.

<sup>٣</sup> جوزيف اميل مولر (١٩٨٨): الفن في القرن العشرين، مرجع سابق، ص ١٨.

<sup>٤</sup> جي. آر مولر وفرانك ايلجر (١٩٨٨): مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص ١٧ - ١٩.

<sup>٥</sup> قاسم حسين صالح (٢٠٠٦): سيكولوجية ادراك اللون والشكل، دار علاء الدين، ط ١، سوريا، ص ٧٥.

<sup>٦</sup> محسن عطية (٢٠١٦، ٢٢ ديسمبر): الألوان والقيم المنحولة، استرجعت في تاريخ ٢٠ ابريل، ٢٠١٧ من [https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان\\_والقيم\\_المنحولة](https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان_والقيم_المنحولة).

<sup>٧</sup> رنا حسين الخفاجي (٢٠٠٧): الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، رسالة دكتوراة غير منشوره، كلية الفنون الجميله، جامعة بابل، العراق، ص ١٠٥.

(كرونولوجية)\* في سجل التاريخ. إن زمن الفنان زمن يتسم بالمحدودية في إطار الانسياب الزمني المطلق، وتحدد 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 متميزة 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 بحوثات 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 ومكونه 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".<sup>١</sup>

#### 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 أزمناها الخاصة، وقد "تتسم بالتزامن أحيانا وتتفاوت أو تختلف فيما بينها أحيانا أخرى، كما أنها تتعلق وجودياً بحوثات مكونات فضاء الصورة (المكان الصوري)، فتتشكل ضمن نوعية وطبيعة الأشياء والمعالم التصويرية (الرمزية) المؤثرة 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 مهيم عام، لكن قد يتضمن هذا الغروب كذلك شجرة صنوبر مغمورة بالثلج (في وضعية صورية) حيث ستمثل الشجرة منفردة زمنياً منفرداً كذلك، ولكنه ضمن زمن الغروب الذي يمثل الزمن العام (المهيمن)"<sup>٢</sup>، 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 التي تنقل موضوعات عن الطبيعة يجب أن تتمكن من نقل اللحظة الزمنية، والتعبير عنها تصويرياً وتشكيلياً من خلال اللون تأسيساً على بعض الاكتشافات في الفيزياء، وتجزئة اللون الأبيض إلى الألوان الطبيعية عبر منشور زجاجي، وقانون التضاد اللوني، وقانون تكامل الألوان، ونلاحظ جنوح العين، فالعين في هذا الأسلوب لا ترى في العالم سوى ملامحه المتبدلة وفقاً لتبدل ظروف المناخ، والفصل واليوم والساعة، فاللوحة الانطباعية هي تسجيل مادي لكل ما هو انعكاس ولما هو أشد شفافية وتبدلياً في الطبيعة"<sup>٣</sup>.

وتعد "المعالجات اللونية من أهم العمليات الأدائية التي تؤسس الإيهام بالحركة والزمن من خلال التدرج الحاصل بين الشيء وضده بخطوات متوافقة محققة انتقالات لبصر المتلقى بشكل متسلسل ومتتابع ينتج أثراً مسافياً مؤدياً إلى الإيهام بالحركة"<sup>٤</sup>، 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.

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

<sup>٢</sup> محمد كريش (أكتوبر ١٠، ٢٠١٧): نفس المرجع السابق.

<sup>٣</sup> محمود أمهز (١٩٩٦): التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٧٠.

<sup>٤</sup> حسن سليمان (١٩٦٩): الحركة في الفن والحياة: كيف تقرأ صورة، دار الكاتب العربي للنشر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص ١٤.



آخر بشكل متتابع محققه مساراً بصرياً باتجاه العمق، أو باتجاه المتلقى. وإدراك الحركة لا يأتي عن طريق الجهاز البصري فقط بل أدى المخ البشري دوراً كبيراً للمساهمة في هذا الإدراك، فالإدراك هو عملية عقلية تؤدي فيها كل من المعرفة السابقة والتخيل أدواراً، وكلاهما نتاجاً نابعاً من الفكر البشري<sup>١</sup>. 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 لا بد أن يرافقها زمن محسوس ومرئي، ويقاس بسرعة حركة الأشياء، فالحركة والزمن يرتبطان ارتباطاً قوياً بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. إن الذي يتحرك في اللوحة هو ناتج الأيحاء بالحركة، والوهم بها، وهي ترتبط لا محال بالعلاقات المكونة لها، والنتيجة من مؤثرات تباعد أو تقارب، أو تداخل، أو تلامس، أو تجاور، أو تراكب بين الأشكال، وتتضمن الألوان المكونة لها. إن معظم الحركة الحاصلة في الفن سببها ذاكرتنا، وخبرتنا، وما تعلمناه في الحياة"<sup>٢</sup>. و"تستمد الهيئات قيمتها الحركية إما من حدودها الخطية الخارجية، وإما من محاورها الرئيسية"<sup>٣</sup>.

### 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<sup>٤</sup>.

كان نب آمون (والذي عاش حوالي عام ١٣٥٠ ق. م) موظفاً رسمياً متوسط المستوى، 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

<sup>١</sup> روبرت جيلام سكوت (١٩٨٠): أسس التصميم، مراجعة: عبد الباقي محمد ابراهيم وآخرون، ط٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص٤٤٨.

<sup>٢</sup> 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.

<sup>٣</sup> روبرت جيلام سكوت (١٩٨٠): أسس التصميم، المرجع السابق، ص٤٧.

<sup>٤</sup> New Egyptian Gallery at the British Museum, (January 21, 2009), Retrieved March 24, 2017, from <http://www.britishmuseum.org>

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 بقي بعضها في القاهرة. وقد توفي داثاناسي في وقت لاحق فقيراً دون الكشف مطلقاً عن الموقع المحدد الذي وجد فيه المقبرة<sup>١</sup>.



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

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 للتركيبية في لوحته الشهيرة (السوق) التي رسمها عام ١٨٩٢م"<sup>٣</sup> (قد سبق ذكرها في مقدمة البحث)، وفيها "تتضح مصادر الالهام الذي لا يخفى على العين لإبداع أصيل، فليس هناك شك في أن الفن المصري هو المصدر، فوضعية جلوس الأشخاص بتسلسل في محاذاة بعضهم البعض، وبالكاد متداخلين، ويجمع الشكل بين الجهتين الامامية والجانبية، مع الإيماءات الجامدة، بما يذكر بالنقوش الغائرة على جدران المعابد المصرية القديمة"<sup>٤</sup>.

<sup>1</sup> Richard Parkinson (2008): *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> 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](http://www.britishmuseum.org/visiting/galleries/ancient_egypt/room_61_tomb-chapel_nebamun.aspx)

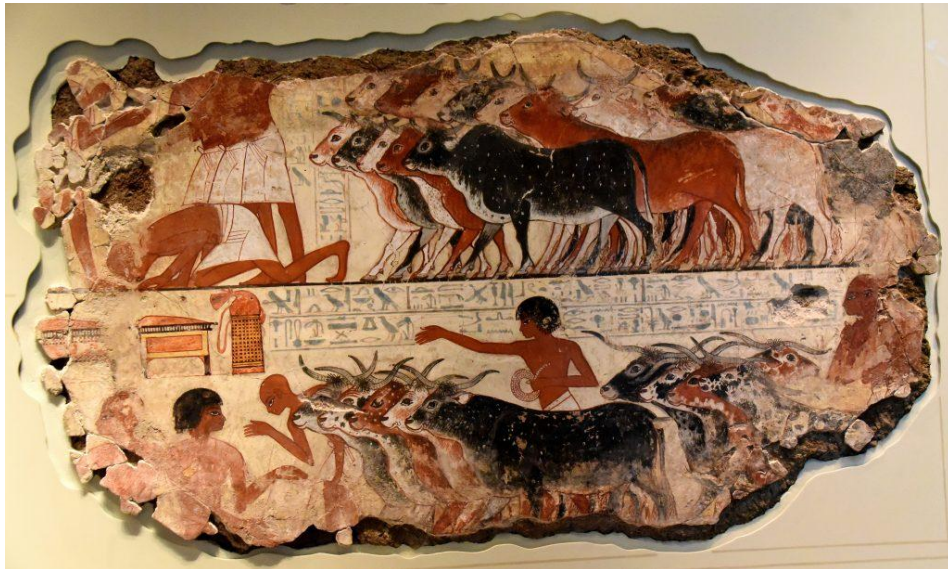
<sup>3</sup> Philip McCouat (2015): Lost masterpieces of ancient Egyptian art from the Nebamun tomb-chapel, Journal of Art in Society, Retrieved March 24, 2017, from <http://www.artinsociety.com/>.

<sup>٤</sup> محسن عطية (٢٠٠٥): اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، ص ١٦٩.



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

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 التي تغلف اللوحة بنوع من المستويات اللونية المتباينة والمتجاورة، وأخرى تتسم بالقوة. وقد يبدو في تكرار العناصر المرسومة في 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<sup>٢</sup>.

<sup>1</sup> Philip McCouat (2015): op. cit. at p. 9.

<sup>2</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.



كما أن التعامل مع موضوعات أعماله تجعله يغلفها عادة بنوع من الفلسفة والدراسة العميقة والمتأنية للعناصر والموضوعات. كما تنتمي مفردات اللوحات للطبيعة والبيئة المحيطة بها، لكنها لا تنقل كل هذه الأشياء أو الملامح كما هي، بل تضيف عليها الكثير من المتعة اللونية، والغرائبية أحياناً. إن تجسيد اللحظة هنا هو شغله الشاغل، ويمكننا إدراك مبدأ تأليفه ملحوظ فقد نراه ينفذ الأشياء في اللوحة الواحدة في تلاحق جنباً إلى جنب، أو أحدهما فوق الآخر دون تأكيد على المرئى، مع عدم الإصرار على اعتماد مساحة اللوحة في تركيب الفراغ. وقد جعل الفنان هنا لامتداد اللون آثاراً ربما تأتي خلفه لتحدث توترات قد تدركها العين، كأثار لأشياء تتشابك بين الوجه والخلفية، وحين ينفذ التشابك تنهادى ثقيلة خارجة إلى خارج إطار اللوحة في تتألق بعيداً عن بريق اللون. وتدل هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التي 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 ولفقات متزايدة السرعة، وتجسيمات وتقاطعات متزايدة الجرأة. إن الزمن حاضرٌ فيها، في أوقات مختلفة من اليوم ليتلمسوا جماليات التحول اللوني الذي يتوالد بجمالية عالية مع كل ساعة تمضي على الشكل المرسوم.

### سادساً: التأثير الانطباعى وتحقيق البعد الزمنى 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 فعبّر من خلالها عن البعد الزمنى 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 الموسيقية، ورغم وجود الراقصات والموسيقيات والتي شوهدت منذ الدولة القديمة اللاتي انتظمن فى مجموعات تعمل بغاية الدقة ضمن (الطقوس الجنائزية)، وغيرها من المهرجانات يقودهن مشرف ملكى. يذكر (محسن عطية) وفى "رسم الراقصتين الشابيتين النحيفتين، شكل (٧ - أ). إنهن فنانات وليستا من (الجوارى)، إحداهن أخذت ترفع يديها فوق رأسها وتشبك أصابعها فى بعضها لتمثيل الطقطقة بالأصابع، والتي 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".<sup>١</sup>

إن هذا العرض شبه العارى للراقصتين التي اكتفين بمجرد الأحزمة المصنوعة من الخرز الملون حول الخصر، حتي يتحرك الجسد بحرية ومرونة، يعادل الحضور الروحي لفكرة الحياة، التي تدعمها الحركات النشطة للأيدى من أعلى وإلى أسفل، واهتزازات الشعر من جانب لآخر، وانشاء 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 التي تنساب بحيوية، والألوان النضرة وهي تنتقل تبعاً لتناظرتها لتختلف صورة قد تشكلت بكاملها، ومرة واحدة فى الذاكرة. إننا نلاحظ جريان اللون فى وجوه الراقصتين وفي الاجساد فوق جدار فاتح اللون قد ساعد في إدراك الزمنية المهيمنة فى أجواء داخلية مسائية تشع منها أضواء خافته وروائح العطور، والبخور مع الشعور بليونة الاجسام الناعمة المتماوجة والمنسابة مع الوجوه ذات الملامح المتميزة لتنتطب بصورة أبدية فى الذاكرة، والايقاعات المتناغمة تردد المعنى الروحي للموائمة والسرور، مثلما

<sup>١</sup> 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](https://ar.wikibooks.org/wiki/موضوعات_الرقص_فى_جداريات_مصرية_قديمة).

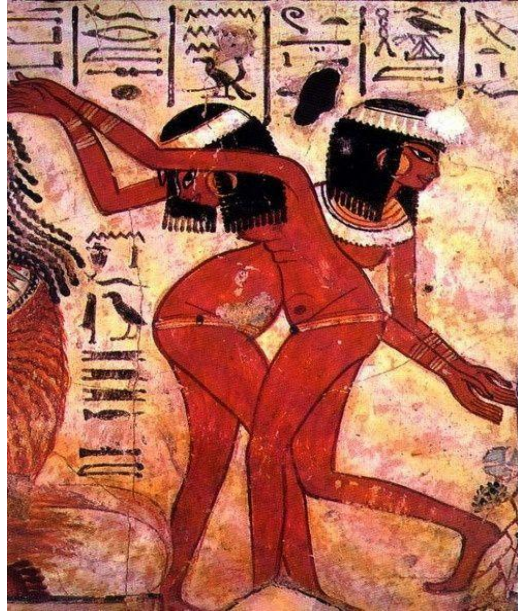
يردد ايقاعاته التصفيق باليد، وطققات الأصابع، شكل (٧ - ب) والأجراس ودقات الطبول والدفوف ونغمات القيثارات والنايات. لقد استعار الفنان أجزاء جسد المرأة وأدوات زينتها، بالإضافة إلى العناصر المستفادة من عالم الموسيقى ما يماثله في عالم الشعور بمعنى الامتلاء بالحياة والتمتع بالصحة، والجاذبية الحسية تجاه الحياة، لقد جسد الفنان هنا ما هو خارج الملموس من خلال المزج بين العازفات والآلات الموسيقية في حميمة، فجعلها منتمة 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 وطاقاتها.



نموذج رقم (١)  
(شكل ٧)، مشهد وليمة نب آمون، الأسرة ١٨، ١٣٥٠ ق.م، المتحف البريطاني، المصدر<sup>١</sup>.



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



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

<sup>١</sup>Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

أما نموذج (٢) نشاهد فيه قمة التحرر الفني في تجسيد مشهد (القط يفترس الطيور)، وهي تفصيل من جدارية (نب آمون يصطاد الطيور) (شكل ٨). لنتأمل هذا القط الأصفر بين أوراق وسيقان البردي، وهو يقبض بقمه على جناح إوزة، بينما يقبض بمخالبه على طائرين وسط عدد من الفراشات وسيقان وأوراق البردي واللوتس وطيور البط والإوز. ونرى أسلوب الرسم بالفراشة بدون تحديدات خطية مع تأثيرات الفراشة بالألوان البراقة، مع إضافات ملمسية تأثيرية لفراء القط وريش الطيور وأجنحة الفراشات وأوراق النباتات، شكل (٨ - أ). والتي عكست ألوانهم بريق أشعة الشمس بالإضافة لانعكاسها علي أعين القط البراقة باللون الذهبي 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 دلالاته من مشاهد لآخر، مما يطيل زمن تأمل العمل، فالدهشة تحرك المشاهد وتدفعه لمزيد من التأمل. كما نلاحظ تكثيف الحركة المستمرة الناتجة عن التناقضات في 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 الأشكال، 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 ولمس، فتلك الأجسام في حالة الحركة يربطها العنصر الإيقاعي داخل مساحة فراغ العمل لتتنسج 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<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.





شكل (٨ - 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.

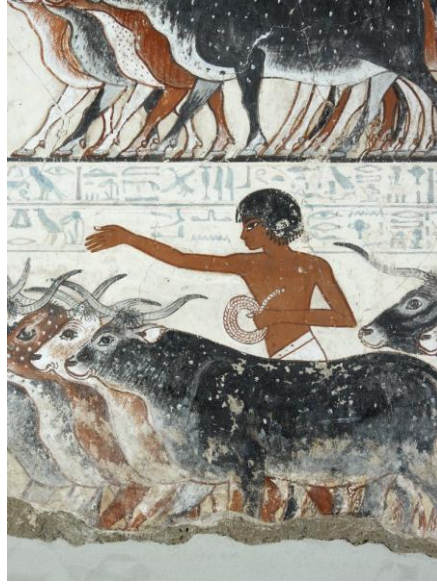
وبالانتقال إلى نموذج رقم (٣) من لوحة (نب آمون وقطيع الماشية)، (شكل ٩). يتضح لنا تجسيد الفنان لتتابع قطيع الماشية بين صفوف انتظار المزارعين. إن عبقرية تجسيد الحركة المتتابعة الوهمية كمحاكاته لمشهد حدث بالفعل، شكل (٩ - أ). حيث يصور الفنان احساسه بالحركة الطبيعية للموضوع كادراك حسي تحولي حيث يتحرك الجسد بأعضائه كاملة داخل فراغ العمل من اليمين إلى اليسار، وتصطبغ 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 بالفراشة مباشرة، والتي تثير المشاهد لمحاولة لمسها للاستمتاع بكثافة ملمسها مع قرونها المتشابكة وعيونها البارزة وحركة أقدامها المتراففة، شكل (٩ - ب). إن مظاهر الجمال الحسي هنا موجودة في حركة القطيع وتداعيات التأثير بالحركة الوهمية، فالشكل لا يتمثل إلا حين يشكل الفنان المادة والموضوع، والانفعال والخيال في عمل واحد، مما أضفى التعبير عن النداعى والترابط، وتخيل الحركة يتمثل في قوة الخطوط واتجاهها التي تثير التوتر والاندفاع في الصورة. لقد "كرس الفنان هنا اهتمامه في الطبيعة وهو يستمتع بإحساسه بالروح الكامنة في الحياة، وبيتهج بتأمله وإحساسه بمثل هذه المشاعر وبيئتها إذا لم يعثر عليها، وإنه بذلك يتأمل الطبيعة، وكأنها كائن حي، ويتعامل مع مفرداتها كأنها تحلم وتتألم"<sup>١</sup>.



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

<sup>١</sup> محسن عطية (٢٠٠٠): القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٦٨.

<sup>٢</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.



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



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

وفي نموذج رقم (٤)، لوحة (حديقة نب آمون)، (شكل ١٠). نشاهد أول مسبح يتوسطه حديقة في تاريخ الفن المصري القديم، نجد المشهد ينتقل من عالم النبات إلى 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 في المياه المتلألئة، شكل (١٠ - أ). كما برع الفنان في إضافة لوناً فضياً يعكس أشعة الشمس فوق قشور أسماك البلطي وعيونها البراقة. ولانطباعية الألوان وأسلوب الفرشاة المباشر هنا أهميتها الكبيرة حيث نشع منها الحياة، وتؤكد صدق التعبير الفني وبراعة التأمل الدقيق للعناصر، و"ابتهاج الفنان بالحياة بأسلوبه الفريد حيث التأكيد على التألينات اللونية بين المساحات الصافية المبهجة والمحايدة. لقد أدرك الفنان أن كثرة الألوان تفقدها



قوتها التعبيرية، ومن هنا أراد الفنان أن يعبر عن عالمه الخاص، وعن أحاسيسه التي أيقظتها الألوان<sup>١</sup>، فجدس المشهد في وضوح النهار ليظهر جمال انعكاس أشعة الشمس علي المياه 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 في عملية التحول، ويمارس تجربة ما يحتفظ به العقل من التجارب والمشاعر والانطباعات الحسية، كنتيجة لتفاعل المخيلة مع الذاكرة"<sup>٢</sup>. وفي "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"<sup>٣</sup>. 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 أمون، ١٣٥٠ ق.م، الأسرة ١٨، طيبة، مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> محسن عطية (٢٠٠٥): اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، مرجع سابق، ص ٨٠.

<sup>٢</sup> فرانكلين روجرز (١٩٩٥): الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ص ٧١.

<sup>٣</sup> محسن عطية (٢٠٠٧): التفسير الدلالي للفن، عالم الكتب، القاهرة، ص ١٧-١٩.

<sup>٤</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.



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

كما نلاحظ في نموذج رقم (٥) لوحة (حاملوا الأرانب)، (شكل ١١) تتابع حركة السير، أيضاً. حيث نجد عدداً من الخدم يحملون الأرانب وقد برع الفنان في التأثير بالفرشاة لإظهار فراء الأرانب بشعيراتها الطويلة وشواربها الدقيقة، شكل (١١ - أ). إننا نلاحظ حيوية الألوان ونضارتها، والتنوع على أنماط النقب التي يرتديها الأتباع، كما أسهمت معايير التضاد اللوني بين البشرة السمراء والنقب البيضاء فوق خلفية من فراغ فاتح اللون بمنح معاني شعورية. لقد امتزج البصرى واللمسى، كما تحقق البعد الزمني من التأثير بحركة تتابع الأرجل بلون وحركة الاجساد الشامخة. لقد تجمد الزمن - هنا - في لحظة لكي يقوم الإدراك بافتراض استمرارها ليتحقق تكامل تذوق العمل ثم تحقق ثنائية بين الانسان والحيوان بما يحقق الابتهاج بنشوة العمل. إن المستويات اللونية المتباينة والمتجاورة أحدثت ايقاعاً أشبه 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<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.





شكل ( ١١ - 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 في الرقة لفتيات يتبادلن الأحاديث في مشهد يثير الاحساس بالاسترجاع والاستمتاع إلى الأبد. وتدل طريقة الرسم على المهارة الفائقة التي امتلكها الفنان المصري القديم، حيث استطاع بعبقريته أن يظهر لون بشرة الفتيات اللاتي يقدمن لبعضهن البعض أزهار اللوتس ليشمونها، ويرتدين أكاليل الزهور وأقماع الشمع المعطرة فوق رؤوسهن، وسخاء الذهب واضح في الأقراط والخواتم ونهايات الشعر المضفر المستعار، شكل (١٢ - أ). و"من المؤكد أن صلة الروائح بالذاكرة وبالعواطف وبرود الأفعال نحوها قوية. وتشير النصوص المصرية القديمة المنقوشة إلى أهمية (الطور) و(روائح البخور) أثناء تأدية الطقوس في الأماكن المقدسة، وكذلك الاهتمام بالتعطر بالروائح الزكية في الحياة اليومية. والتفسير الأيقولوجي لمثل هذه الصور المصرية يفترض اكتشاف كيفية تفعيل عناصر بصرية لحواس أخرى غير بصرية، أي توضيح كيف توصل الفنان في عصر الدولة الحديثة إلى طريقته الفنية لتصوير الآثار المترتبة على شم الروائح، وكيف أشاع في فضاء المقبرة أجواء معطرة"<sup>١</sup>.

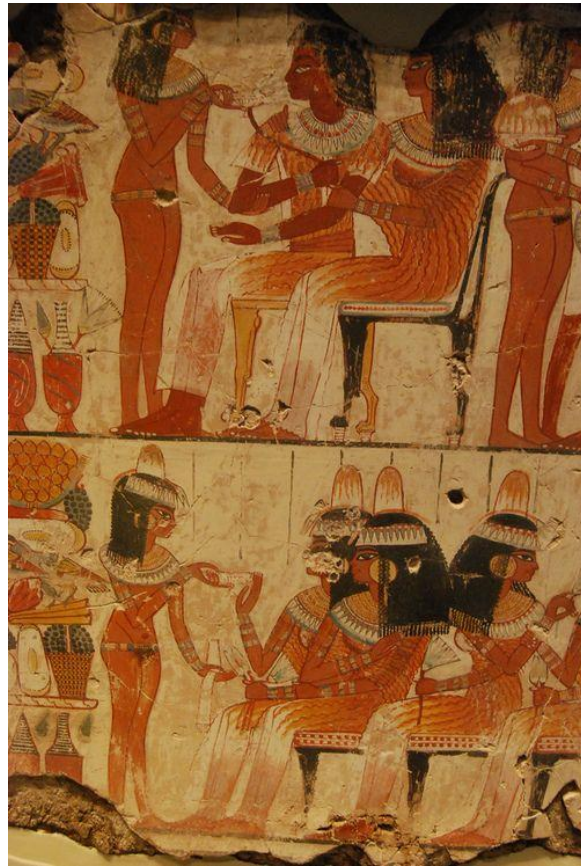
وقد تميز المشهد أيضاً بتأثير لون أضواء الشموع المنعكسة على شفافية الملابس الراقية الفخمة، وعلى لمعان الحلي والأقراط، وليست القيمة للألوان تتوقف على خصائصها الحسية وحدها، أو على تأثيرها على العينين فحسب، وإنما يتوقف جمالها على مدى تشبعها بالقيم، وبذلك يظهر أن جانباً كبيراً من التأثير الانفعالي المباشر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

<sup>١</sup> محسن عطية (٢٠١٦، ٢٢ ديسمبر): الألوان والقيم المتحولة، استرجعت في تاريخ ٢٠ أبريل، ٢٠١٧ من [https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان\\_والقيم\\_المتحولة](https://ar.wikibooks.org/wiki/الألوان_والقيم_المتحولة).

<sup>٢</sup> القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص ١٧٢.



نموذج رقم (٦)  
 (شكل ١٢)، جدارية المأدبة، ١٣٥٠ ق.م، الأسرة ١٨، طيبة،  
 مقتنيات المتحف البريطاني، المصدر<sup>١</sup>.



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

<sup>1</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.



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 التتقيط 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 يضيف 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 على ريش الإوز. المصدر<sup>١</sup>

<sup>١</sup> Egyptian life and death: the tomb-chapel of Nebamun (Room 61): op. cit.

### سابعاً: النتائج:

١. تحقق رسوم لوحات مقبرة نب آمون طرائق معالجة أدائية جديدة فى الفن المصرى القديم، حيث انطباعية الألوان وتأثير البعد الزمنى.
٢. تطور أسلوب التصوير المصرى فى عهد الدوله الحديثه 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 الحديثه، ومنها الواقعية والانطباعية.
٥. تميزت لوحات مقبرة نب آمون بافتراض إيقاف الزمن، وانتقاء اللحظة المناسبه لكى يوثقها الفنان.
٦. الأداء اللونى فى لوحات نب آمون يمثل مخياله الفنان وتحويله إلى صيغ بدعيه حسية بصرية مكانية فى الفراغ، بحيث تشمل اللمس، البصر، والشم.

### ثامناً: التوصيات:

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

## تاسعاً: المراجع:

### المراجع العربية والمترجمة:

١. أرنولد هاووزر (٢٠٠٥): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج١، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية.
٢. أرنولد هاووزر (١٩٧١): الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ج٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
٣. ثروت عكاشة (١٩٩٠): الفن المصري 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. آر 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 في القرن العشرين، ترجمة: مها فرح الخوري، 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 منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق.
٩. روبرت جيلام سكوت (١٩٨٠): أسس التصميم، مراجعة: عبد الباقي 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 الدير (١٩٩٠): الفن المصري القديم، ترجمة: أحمد زهير، مراجعة: محمود ماهر طه، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة.
١٢. عبد المنعم تليمة (١٩٩٠): مقدمة في 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 في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة.
١٦. محسن عطية (٢٠٠٠): القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة.
١٧. محسن عطية (٢٠٠٧): التفسير الدلالي 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](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](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](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.

٢٣. محمود أمهز (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) فن التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت.
٢٤. ناتان 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 جوريجاني، 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-chapel, 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>