No 4A العدد 4A
2026 آب Aug 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن
جامعة ساوة الاهلية

الحياة اليومية في مصر القديمة في ضوء الرسوم الجدارية دراسة تاريخية حضارية

م. د. علاء جبار جاني
جامعة سومر / مركز سومر للدراسات الحضارية والتاريخية
alaa_juma@ijsu.edu.iq

المستخلص

تُعد الحضارة المصرية القديمة واحدة من أقدم الحضارات الإنسانية وأكثرها تأثيراً في مسيرة التاريخ، إذ نشأت على ضفاف نهر النيل، واستطاع المصريون القدماء بناء مجتمع متقدم أسهم في تطور المعرفة الإنسانية من خلال إنجازاتهم في مختلف المجالات العلمية والفنية والفكرية، فقد تركوا إرثاً حضارياً غنياً تمثل في العمارة والنقوش والكتابات والرسوم الجدارية التي أصبحت مصدراً مهماً لدراسة حياتهم اليومية ومعتقداتهم ونظامهم الاجتماعي.وقد احتل الفن مكانة أساسية في الحضارة المصرية القديمة، إذ لم يكن مجرد وسيلة للتزيين أو التعبير الجمالي، بل كان لغة رمزية تحمل أفكار الإنسان المصري القديم عن الحياة والدين والكون والعالم الآخر، فقد استخدمت الرسوم الجدارية لتوثيق مظاهر الحياة الاجتماعية، مثل الزراعة والعمل والأسرة والاحتفالات، كما عكست المعتقدات الدينية المرتبطة بالآلهة والخلود والحياة بعد الموت. ويهدف هذا البحث إلى دراسة الحياة اليومية في مصر القديمة من خلال تحليل الرسوم الجدارية، والكشف عن دورها بوصفها مصدراً تاريخياً وحضارياً يعكس طبيعة المجتمع المصري القديم، ويبرز العلاقة بين الفن والعقيدة والفكر الاجتماعي، كما يوضح البحث أن الرسوم الجدارية مثلت سجلاً بصرياً حافظ على تفاصيل الحياة المصرية القديمة، وأسهم في نقل قيمها ومعتقداتها عبر العصور.

الكلمات المفتاحية: الحياة، مصر القديمة، الرسوم الجدارية، الحضارة.

Ancient Life in Light of Mural Paintings: A Historical and Civilizational Study

Dr. Alaa Jabbar Jani
University of Sumer
alaa_juma@ijsu.edu.iq

Abstract

Ancient Egyptian civilization is regarded as one of the earliest and most influential civilizations in human history. It emerged along the banks of the Nile River, where the ancient Egyptians succeeded in establishing an advanced society that contributed to the development of human knowledge through achievements in scientific, artistic, and intellectual fields. They left behind a rich cultural legacy represented in architecture, inscriptions, writings, and mural paintings, all of which have become important sources for studying their daily life, beliefs, and social system.Art occupied a central position in ancient Egyptian civilization. It was not merely a means of decoration or aesthetic expression, but rather a symbolic language that conveyed the ancient Egyptians' ideas about life, religion, the universe, and the afterlife. Mural paintings were used to document aspects of social life, such as agriculture, work, family life, and celebrations, while also reflecting religious beliefs associated with the gods, immortality, and life after death.

This study aims to examine daily life in ancient Egypt through the analysis of mural paintings and to investigate their role as historical and civilizational sources that reflect the nature of ancient Egyptian society. It also highlights the relationship between art, belief, and social thought. Furthermore, the study

demonstrates that mural paintings constituted a visual record that preserved the details of ancient Egyptian life and contributed to transmitting its values and beliefs across generations.

Keywords: Life, Ancient Egypt, Mural Paintings, Civilization.

المقدمة

خلّفت لنا الحضارة المصرية العريقة عبر حقبها المتعددة الكثير من الإبداعات، ويعدّ الفن من أقدم شواهدها الحضارية، الذي نقل إلينا أقدم الرسائل المسجّلة بالخط واللون، والتي كشفت لنا بمكنوناتها عن تنوّع مثير، فبقدر ما تتميز به هذه الفنون الإبداعية من سمات فنية وتقنية، فقد جاءت موصولة بالأساطير المصرية القديمة ومعتقداتها المليئة بالأسرار، فضمّت في نسيجها البنائي العديد من المضامين الفكرية التي شغلت الفكر الاجتماعي بشكل واسع.

مشكلة البحث

تبدأ مشكلة البحث بالتساؤل عن الفنون التي تُفصح عن الحياة الاجتماعية، باعتبارها تقوم على معطيات فكرية بقدر ما هي تكوينات تزيينية وجمالية، ويمكن تلخيص مشكلة البحث بالتساؤل عن الرسوم الجدارية الكامنة في بنية هذه الحياة وكيفية الكشف عنها.

أهمية البحث

نظراً لأهمية الدراسات التاريخية في تسليط الضوء على التراث الفني والحضاري للأمم والشعوب، بوصفه خزيناً معرفياً يُبرز هويتها، تأتي أهمية هذا البحث في الكشف عن الفنون المليئة بالأسرار في الحياة اليومية المصرية القديمة، والتي يحقّ لنا بالبحث والتدقيق أن نسبر غورها ونكشف غموضها. لذا فإن أهمية دراسة هذه الحياة تتأكد من كون موضوعها يشكّل تراثاً هائلاً ما زال حيّاً في بعض شواهده؛ بمعنى أنها تكتسب أهميتها من أهمية التراث ذاته، الذي علينا التوجّه لفهمه إذا أردنا فهم ماضي مصر فهماً إبداعياً، إذ نجد له صدى غريباً حقاً في كل ما وصل إلينا من رسالة مصر القديمة.

منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وتم تصنيف العينات حسب طبيعة المعتقدات وأهميتها، فكانت البداية في التطبيق على الفنون المرتبطة بالحياة اليومية المتمثلة في الحياة الاجتماعية ودور المرأة، ثم الانتقال إلى الملوك المؤلهين، وهم الفراعنة، وبعدها الفنون التي تهمّ الأفراد في المجتمع المصري.

حدود البحث

تحددت حدود البحث بدراسة تحليلية وصفية عن الفنون المصرية في عصر الدولة الحديثة، وفي فترة الأسرة الثامنة عشرة (١٥٧٠–١٣٠٤ ق.م)، حيث تتجسد الفنون الفكرية بشكل واضح في الحياة اليومية زمن هذه الأسرة، وشمل ذلك تنوعاً كبيراً في الموضوعات والتقنيات والسمات الشكلية التي تميّز التكوينات الفنية.

المبحث الأول
الحياة الاجتماعية واليومية في مصر القديمة

المطلب الأول: أثر البيئة الطبيعية في تشكيل الحياة الاجتماعية

إذا نظرنا إلى طبيعة مصر ومناخها ونيلها، نجد أن هذه العوامل قد أثرت في الحياة الاجتماعية للمصريين القدماء تأثيراً كبيراً، فقد تميزت حياتهم بنشاط جمّ في مختلف المجالات، ولذا اتسمت حياتهم بالطابع العملي، وبعدت عن الخيال الجامح. فتآزروا فيما بينهم في فلاحة الأرض، وشق القنوات، وحماية مواطن إقامتهم من أخطار الفيضانات، وأخطار القبائل المغيرة الطامعة في خيرات مصر، مما أعطاهم صلابة وخبرة ومحبة للطبيعة عبّروا عنها في فنونهم.

لقد كان الناس أثناء العمل موضوعاً مستمراً في فنون مصر القديمة (علام، ١٩١٩، ص. ٢٨). وكانت الرسوم الجدارية تمثل فلاحين يحرثون ويبذرون، وكان الفلاح الشغيل بوجه عام يُصوّر طبقاً لوجهة نظر السيد، فبالنسبة للسيد لا يوجد فلاح فردي له حاجاته الخاصة؛ فهناك فقط فلاحون يشكلون وحدات اجتماعية ليس لها أي حق في التعبير. لكنهم كانوا يعبّرون عن اليقين الثابت بأن لكل فرد مكانه المحدد

ووظيفته في الحياة، وإيمانه العميق بالانسجام المفروض منذ البدء في مجتمع منظم وفق قواعد الطبقة والطائفة (فيشر، د.ت.، ص. ١٦١).

وهب الله لمصر النيل، وكان ذلك هو العامل الرئيس لتكون مصر بلداً زراعياً منذ أقدم العصور، وكانت الزراعة أساس رخاء البلاد وثروتها، لقد اهتم المصريون بمراقبة نهر النيل وارتفاع مياهه، واهتموا بحسن استغلال مياهه، فحفروا القنوات وأقاموا السدود لحجز المياه وادخارها لوقت الحاجة (صاحب، ٢٠٠١، ص. ١٩).

وقسّم المصري القديم السنة الزراعية إلى ثلاثة فصول زراعية، وكل فصل منها مكوّن من أربعة أشهر. فالموسم الأول هو موسم الفيضان واسمه أخيت (Akhet)، وبعد أربعة أشهر ينتهي فيضان النيل، فيبدأ القوم بزرع الحقول، ويبدأ الفصل الثاني، وهو فصل الظهور، أي بداية ظهور الزرع من الأرض، واسمه فيرويت (Peroyet). أما الموسم الثالث فهو موسم الشح أو الحصاد، أي شح الماء، واسمه بالمصرية القديمة شومو (Shomu) (باقر، ١٩٧٣، ص. ١٤٩).

كان المزارعون ينتمون إلى الطبقة الثانية من المجتمع المصري القديم، ومعهم الرعاة وأصحاب الحرف الصغيرة والخدم. أما الطبقة الأولى، وهي الطبقة العليا، فيمثلها فرعون وأسرته، ومن حوله الأمراء والوزراء وحكام الأقاليم وكبار الكهنة وكبار موظفي الدولة. ومع تقدم الحياة ظهرت طبقة ثالثة وسطى، ويمثلها صغار الموظفين والحرفيون المهرة والفنانون ورجال الدين والتجار والجنود (علام، ١٩١٩، ص. ٩١).

أما بالنسبة لأثر الحياة الدينية في حياتهم الاجتماعية، فيمكن القول إن طاعة الآلهة والتقرب إليها وتأليه الملوك قد جعلت منهم شعباً منظماً مطيعاً مترابطاً، أما النواحي العقائدية التي تمثلت في فكرة الحياة بعد الموت، فقد جعلت اهتمامهم بالنواحي الجنائزية واضح المعالم، فتمثّل في فنونهم وآثارهم ومقابرهم وغيرها (المصري، ١٩٧٦، ص. ٣).

المطلب الثاني: الحياة العائلية ومكانة المرأة

إن المجتمع الإنساني لا يستقيم سليماً صحيح التكوين إلا إذا قام على أسس إنسانية سليمة، والأسس الإنسانية السليمة لا تكتمل للمجتمع إلا إذا أخذت المرأة مكانها الطبيعي فيه، وساهمت في جهد المجتمع كله على أساس الحرية والإنسانية والمساواة التي لا يقوم مجتمع بغيرها.

فلم تعرف الحضارات البشرية مجتمعاً سليماً ثابت الأركان قام على الحجر على النساء أو امتهانهن أو إبعادهن عن ميدان العمل والكفاح، ولم تعرف مجتمعاً سليماً لا تتمتع المرأة فيه بالسيادة التي تمكّنها من القيام بواجبها الطبيعي كأم وسيدة بيت، أو مكافحة في سبيل العيش (Smith, 1980, p. 124).

والحضارة المصرية القديمة من الطراز الذي أعطى المرأة حقها، واعترف بها، ومنحها حقها كاملاً في البيت وفي ميدان العمل والحياة. وكما هو ظاهر من الرسوم الجدارية في المقابر، فإن الحياة العائلية قد بلغت أقصى ما كان ينتظرها من كمال، فالمرأة زوج الرجل وشريكته في الحياة، لها ما له وعليها ما عليه من حقوق، وليس فيما صوّر المصريون من نواحي حياتهم ما يشير إلى هضم حقوقها أو الغض من قيمتها، فنراها إلى جانب زوجها في جد الحياة ولهوها، وقد حنت عليه كلها حباً وحناناً ورحمة (بدوي، ١٩٩٤، ص. ١٩٤).

والقاعدة العامة في الرسوم هي أن الزوجة تُمثّل صغيرة بالنسبة إلى زوجها في كل أوضاعها، ولكننا نراها أحياناً في حجم زوجها. وإذا نظرنا إلى الصور التي تكون فيها الزوجة مماثلة للزوج في حجمه، رأينا أن ذلك لا يكون إلا في المشاهد الخاصة، أما في معظم المواقف الرسمية فإن صورة الزوجة تبدو صغيرة إلى جانب صورة زوجها. ولم تُلاحظ إلا أمثلة قليلة رُسمت فيها النساء بحجم أزواجهن، وكلهن يحملن لقب «سبست–نيسوت»، أي «شريفة ملكية» (نظير، د.ت.، ص. ١٨).

وقد شاركت المرأة الكهان في مهنة الكهنوت، وتكونت فئات خاصة من الكاهنات المرتلات، والكاهنات الموقعات على الآلات الموسيقية، وكانت المعابد تزخر بهن، فيحضرن الحفلات الدينية ويقمن بأداء الأناشيد والرقص الديني، الذي كان يُعدّ ضمن الطقوس الدينية والجنائزية، كالصلاة والتعبد، وأصبح فناً من الفنون الجميلة إلى جانب كونه طقساً دينياً (نظير، د.ت.، ص. ٩).

كما كانت النساء يحضرن تلك الحفلات مع الرجال، إلا أن الرجال الغرباء لم يختلطوا بالنساء في تلك الحفلات بحرّية، فقد مُثّل الأزواج جالسين بجانب زوجاتهم، في حين يجلس غير المتزوجين من الرجال والنساء في صفوف خاصة لكل جنس (مختار، ١٩٩٠، ص ص. ١٤–١٥).

وإلى جانب ذلك، كانت المرأة الفرعونية تمارس ألوان الرياضة المختلفة، كلعب الكرة والقفز والسباحة. وكانت المرأة تخرج مع زوجها وأبنائها لصيد الطيور والأسماك، وترتدي من الثياب ما يتفق وذوقها، كما كانت تتزين بالحلي والمجوهرات، وتستعمل مساحيق الزينة من كحل ودهن وطيب، ولا تنسى أن تضع الشعر المستعار، أو الباروكة، على رأسها وتصفف شعرها (British Museum, 1909, pp. 294–296).

فالمرأة هي المرأة في كل زمان ومكان، تعشق التزيين وتعدّه ركناً مهماً من أركان الجمال منذ أقدم العصور. ومن الواضح أن المصريين القدماء كانوا يحبون نساءهم ويحترمونهن، وفي الكتابات الأثرية، كما في تاريخ الأدب المصري، نلمس مديح الرجال لنسائهم والثناء عليهن من أجل فضائلهن. فقد كانوا يعطفون على بناتهم ويحبونهن كالذكور تماماً، والدليل على ذلك الأسماء المحببة التي كان الآباء يسمون بها بناتهم، مثل: «جمال»، و«سيدة أبيها»، و«الكل قداسة»، و«ابنتي لي» (Cottrell, 1966, pp. 82–83).

المطلب الثالث: الموسيقى والغناء والرقص

عرف المصري القديم الموسيقى وأحبها، وكان العمال لا يحلو لهم العمل إلا على نغمات الموسيقى وترديد الأغاني. ومن الآلات الموسيقية التي عرفها المصري القديم: المزمار، والهارب، والطبل، والدفوف. وكان لقصر فرعون فرقة موسيقية خاصة، كما كان للموسيقى مكانتها في المعبد عند إقامة الشعائر الدينية، وكذلك في الجنازات والأعياد والحفلات العامة (ديروش، ١٩٦٦، ص. ٤٩).

ويلاحظ على الموسيقى المصرية القديمة ارتباطها القوي والمنطقي في الوقت نفسه بالغناء والرقص، وهو ارتباط يجعل من الصعب على الإنسان فصل أحدهما عن الآخر (مختار، ١٩٩٠، ص. ١٦).

أما الرقص، فقد كان عندهم خدمة للشعائر الدينية، ونموذجاً للحركات الفلكية، وتمثيلاً للأنغام الموسيقية، وكانوا يقصدون من الرقص جملة فوائد دينية ودنيوية، إن تمجيد الخالق عند قدماء المصريين أدى إلى إنشاء الأناشيد المقدسة وإحداث الرقص إظهاراً لسرورهم وأفراحهم، وقياماً بشكر النعم، وإظهاراً للعبودية والخضوع لمقام الربوبية، حتى اعتُبر الرقص جزءاً جوهرياً من ديانتهم (زكري، ١٩٢٣، ص. ١).

لقد كانت للآلهة في عقيدتهم كافة خصائص البشر، فهم يبتهجون بالرقصات الجميلة كما يبتهج لها البشر. وكان الرقص الجنائزي يشكل جزءاً من الطقوس الدينية الجنائزية، بينما يهدف جانب آخر منه إلى تسلية الميت، وإدخال السرور إلى قلبه، وطرد الأرواح الشريرة التي قد تؤذيه. ومارس المشيعون والمشيعات للجنازة بعض الرقصات كمظهر من مظاهر الحزن على المتوفى (صاحب، ٢٠٠١، ص. ١٩).

المبحث الثاني

دور الفن الاجتماعي والحضاري في مصر القديمة

المطلب الأول: العلاقة بين الفن والدين

ما من مجتمع من المجتمعات القديمة إلا كان الفن فيه ظلاً للدين، يختلف ذلك في مجتمع عنه في مجتمع آخر باختلاف الدين تشكيلاً وتوجيهاً. وعلى هذا كانت الحال في مصر، إذ استوحى الفن فيها تلك العقيدة السائدة، وكان للفن من وراء العقيدة سلطة ملزمة، هي السلطة المدنية التي كانت هي الأخرى من صنع العقيدة، تعيش لفرضها على الناس، وإلزامهم بمبادئها، وضمهم على أساسها.

لقد كان الدين للإنسان المصري هو كل شيء في حياته، فمن أجله كانت تقام الأعياد والصلوات والطقوس، وفي سبيله كانت تُسخّر الآداب والعلوم والفنون. وهكذا كانت حياة المصري، بظواهرها وخفاياها، يفرضها الدين، وكانت العادات وما يتصل بها من فضيلة وخلق من مظاهر هذا الدين. فالدين هو منظومة متماسكة من العقائد والطقوس، ومنها تنشأ فرص جمة تتحالف فيها الفنون والأديان، بل وتختلط (لالو، ١٩٦٦، ص. ٢٨٢).

والدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التي عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه، وليس بدعاً أن تقوم هذه الصلة بين الفن والدين، فإن الدين في صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس (إبراهيم، ١٩٧٦، ص. ١١٣).

أما الفن، فهو كلمة الإنسان التي يستطيع أن يحمّلها ما لا يستطيع أن يفصح عنه بلسانه، وهو تسجيل لما يجيش في خواطر الناس من حوله، وما تعج به البيئة التي تضمه. والصعوبة تكمن في محاولة الفصل بين الفن والدين؛ لأن تعاليم أحدهما تحدد بالضبط اختراعات الآخر، فالسحرة وكهنة الدين يشابهون تمام الشبه الفنانين المبدعين، ولا يوجد الفن إلا كوظيفة من وظائف العبادة أو التكفير عن الذنوب (ريد، ١٩٨٦، ص. ٩٣).

على أن الفن المصري لم يكن من وحي الدين فحسب، وإنما كان إلى جانب ذلك فناً ملكياً يخضع لنظام الحكم الفرعوني، كما يخضع للقواعد التي تفرضها الكهانة. فعاش يساير حياة الملوك، يزدهر بازدهارها وينكمش بانكماشها. إلا أنه في الحقيقة لا توجد فنون دينية، بل أصبحت دينية بفعل مبدأ السلطة. إن الفن الحي حقاً لا يتسع إلا لنعت جمالي دون أي نعت ديني مباشر؛ فالفن ليس دينياً أبداً، بل يغدو دينياً (لالو، ١٩٦٦، ص. ٣٢٧).

المطلب الثاني: الفن بوصفه وظيفة اجتماعية

غدت الفنون في مصر القديمة فنوناً دينية لها حدود لا تعدوها، تبدأ ببداية العالم وتنتهي بنهايته. وظل الفن المصري في مراحله المختلفة عملاً جماعياً بصورة أساسية، مرتبطاً في كل أحواله وصوره بغاية نفعية تهمّ الجماعة (إسماعيل، ١٩٧٤، ص ص. ٢٠–٢٢).

وقلّ أن نجد عملاً قصد فيه الفنان إلى الجمال وحده، إذ لم يكن الفنان المصري يُعنى بالفن من أجل الفن، بل كان همه أن يجعل منه وسيلة إلى الإله. وهكذا عاش الفن المصري يمثل كلمة الآلهة إلى الناس، يقرّبهم بها إليهم. ولذلك نجد المجتمع نفسه، في كل زمان ومكان، قد اعتبر الفن وظيفة اجتماعية، وكان يعد الفنانين بمثابة صنّاع مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها (إبراهيم، ١٩٧٦، ص. ١٠٦).

كان الكهنة والحكام هم أول من استخدم الفنانين، وكانت أهم الورش الفنية تقع في المعابد وقصور الأمراء، وكان الفنانون يعملون فيها إما بوصفهم متطوعين، أو بوصفهم موظفين مجبرين. وكان الكهنة والأسر المالكة معاً جزءاً من نظام كهنوتي واحد، كما كانت هناك صفة واحدة تجمع بين المهام التي كانوا يكلفون الفنان بها، وهي مهام ضمان الخلاص لأرواحهم وتخليد ذكراهم.

وكان الكهنة والأسر المالكة يفعلون كل ما في طاقتهم من أجل منع التجديد في الفن، فكان الكهنة يعملون للحيلولة دون قيام أي نوع من الإصلاح، ويعلنون أن لقواعد الفن التقليدية من القداسة والعصمة ما للمعتقدات الدينية (هاوزر، ١٩٨١، ص ص. ٤٤–٤٦).

المطلب الثالث: القواعد المحافظة في الفن المصري

فُرضت على الأشكال الفنية قوانين صارمة، وإن الأشكال الفنية التي تشكل تجربة اجتماعية راسخة ترمي إلى أن تكون محافظة إلى أقصى حد. وليس في هذا الاتجاه المحافظ للشكل ما يدعو إلى الاستغراب، فهو امتداد لاتجاه كل الجماعات في التمسك بتجربتها الاجتماعية المكتسبة بجهد مرير، ونقلها من جيل إلى جيل بوصفها إرثاً ثميناً.

فالشكل الذي كانت تستخدمه الجماعة كان معتبراً بمثابة شيء مقدس وإجباري، وأي تحويل يطرأ على هذه الأشكال كان بمثابة كفر وزندقة، وقد يجر عواقب خطيرة (فيشر، د.ت.، ص. ١٨٧).

وهكذا ظل الفن المصري يعاني من استبداد السلطة الكهنوتية، فكانت التضحية بالفرد من أجل الدولة، والتضحية بالفنان من أجل التقاليد. وصار دور الفن تابعاً خاضعاً مندمجاً في المهام العملية اندماجاً اختفى معه شخص الفنان ذاته اختفاء يكاد يكون تاماً وراء عمله الفني.

المبحث الثالث

الرسوم الجدارية المصرية القديمة: التقنيات والخصائص

المطلب الأول: مدخل إلى فن الرسوم الجدارية

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

نُفذت تلك الرسوم الجدارية على الجدران بعد تهيئة الأرضيات للرسم، فكانت الأرضيات تُسوّى جيداً بتخليصها من الارتفاعات أو الانخفاضات، بقشط سطحها بأداة حادة (ديروش، ١٩٦٦، ص. ٦٢).

وقد قابلت الفنانين صعوبات في بعض مناطق الشاطئ الغربي لمدينة طيبة، حيث لم تسمح طبيعة الحجر الرديء بالرسم عليه في حجرات الدفن. فتوصلوا إلى معالجة ذلك بإكساء جدران هذه الحجرات بطبقة سميكة من الطين، وكانت هذه الطبقة الطينية تُكسى بطبقة رقيقة من الجص، ليتم رسم الصور والكتابات اللازمة عليها (Inoldering, 1963, p. 139).

المطلب الثاني: تقنيات التخطيط والتنفيذ

أما فيما يخص التقنية المستخدمة، فكان الجدار يُقسّم أولاً إلى مربعات، وذلك بغمس خيط في طلاء أحمر، ثم يُجذب بشدة رأسياً ثم أفقياً. وكانت الأشكال تُرسم أولاً بالطلاء الأسود أو الأحمر، ثم تُملأ مساحاتها بالألوان، وتحددها الخطوط في النهاية تحديداً تاماً. وكانت النقوش الزخرفية تُطلى كذلك باللون، وكانت الأسقف أيضاً تُطلى مثل الجدران (ديفز، ١٩٦٣، ص ص. ٤٢–٤٣).

كان هناك أسلوب متبع تعوّده أغلب المصورين المصريين، وهو أن يقسموا مسطحات رسومهم إلى مربعات ومستطيلات وخطوط، يستعينون بها في ضبط تصوير هيئات الإنسان والطير والحيوان، ثم يزيلونها بعد الفراغ من إتمام صورهم.

وتعارفوا فيما بينهم على نسب وأبعاد ثابتة رسموا بها صور الملوك والأرباب وكبار الشخصيات. فكان الفنان يبدأ عمله أحياناً بأن يحدد مسطح رسومه بنقط كثيرة على مسافات متساوية، ثم يصل بين هذه النقط بخطوط طولاً وعرضاً، أو يستعيض عن عمل هذه الخطوط والنقط بطبع شبكة كبيرة جاهزة ذات عيون مربعة متساوية، بعد أن يلونها بلون أسمر أو أحمر خفيف (Capart, 1928, p. 92).

المطلب الثالث: الألوان ومصادرها

أما بالنسبة إلى الألوان المستخدمة، فلا شك في أن الألوان كان يتم مزجها خارج المقبرة، ثم تُحمل إلى المقبرة، إلى الأروقة المظلمة، وتُلوّن بها الأشكال التي تتطلب الأصول المتبعة استعمال هذا اللون أو ذاك في تلوينها (Capart, 1928, p. 92).

كان المصور الذي يشتغل بجملة ألوان في وقت واحد يستعمل نوعاً مخصوصاً من الأواني المسطحة، يضع عليه كميات مختلفة من الألوان التي يرغب في استعمالها، وقد عُثر على جملة أوانٍ من هذا النوع (داودال، ١٩٩٢، ص. ٢١).

كما عُثر على عدة قطع من الألوان التي كانت مستعملة، وكمية كبرى من الفرش الصغيرة، وشيء يشبه في شكله المدق، كانوا يستعملونه لسحق الألوان. أما الألوان التي كانت مستعملة عندهم فسبعة، وهي الأصفر، والأحمر، والأزرق، والأخضر، والبني، والأسود، والأبيض. وكانوا يستخرجون بعضها من النباتات، كالنيلة مثلاً، والبعض الآخر من المعادن.

ويلاحظ في الألوان المعدنية، وخصوصاً اللون الأزرق، أنه لا يزال حافظاً لبهجته، ولم يمل إلى الخضرة ولا السمرة مع تعريضه للهواء. ويذهب بعض الباحثين إلى أنهم كانوا يركبونه من الرمل وبرادة النحاس وبيكربونات الصودا المحروقة (صادق، د.ت.، ص. ١٤٩).

أما الألوان الثلاثة، وهي الأحمر والأصفر والبني، فكانوا يستخرجونها من المغرة، كما كانوا يستخرجون اللون الأبيض من الجير والجبس. ويلاحظ السائح في مقابر طيبة أنهم كانوا يرسمون الأشكال أولاً بالطباشير، ثم يضعون عليها مادة ناعمة، ويلونونها بعدئذ بالألوان التي يريدونها.

ويظهر من هيئة تلك الألوان أنها كانت عبارة عن مزيج من الصمغ والماء، مذاب فيه مقدار من اللون المراد استعماله، وأن بعضها كان ممزوجاً بالعسل، كألوان هذا العصر المائية (William, 1932).

وقد استخدمت المغرة الصفراء لتلوين أجسام النساء، والمغرة الحمراء للرجال، واللونان الأسود والأبيض لغيرهما من الأشكال. وأخيراً، يجدر القول إن الرسم الجداري المصري القديم كان مرتبطاً بقواعد

وأصول دينية، ولعل هذا يفسر كون بعض الرسوم الدينية ملونة بالأزرق أو الأحمر أو الأصفر (سوريو، ١٩٧٤، ص. ٦).

المبحث الرابع
الخصائص الفنية والرمزية للرسوم الجدارية

المطلب الأول: تصوير الإنسان والطفل

هناك خصائص تتجلى في الصور الجدارية المصرية القديمة، فكان شأن الفنانين المصريين في تخيلاتهم عن صور النساء قريباً من تخيلاتهم في تصوير الأطفال. فقد صوّروا أغلب الأطفال الصغار عراة تماماً، يضع معظمهم سبابة يده على فمه، وتنسدل جديلة شعر سميكة على صدغه.

وصوّر الفنانون الأطفال يقفون، في أغلب أحوالهم، إلى جانب آبائهم في وقفة منتصبة لا تتفق مع السن التي يجهلون فيها ضرورة تغطية عوراتهم، ولا تتفق مع السن التي يضع فيها بعضهم أصابعهم على أفواههم.

وقد اتبع الكتبة المصريون الوسائل نفسها في كتاباتهم الهيروغليفية التصويرية، فرسموا صورة الطفل العاري الذي يضع سبابته على فمه مع كل كلمة أرادوا أن يعبّروا بها عن حداثة السن، وعن الشخص الذي لم يبلغ، سواء أكان رضيعاً أم طفلاً أم صبياً أم غلاماً أم شاباً أحياناً (كمال الدين، ١٩٩٠، ص. ١٣).

المطلب الثاني: العلاقة بين الرسم والكتابة الهيروغليفية

من الملاحظ أن فن الرسم عند قدماء المصريين كان مرتبطاً، في حقيقة أمره، بفن الكتابة الهيروغليفية. فقد بدأ المصري يعبّر عن أفكاره بصور ورموز، ظهرت فيها قوة الملاحظة ودقة الرسم، ولكن حين اضطر إلى معالجة بعض المسائل الدينية والأدبية التي تحتاج إلى كثير من الاسترسال والإمعان، انتقل من المرحلة الأولى واستعان بالكتابة، بل أكثر من الكلام المكتوب.

ومع ذلك، لم يسع إلى الخلاص من الرموز، بل كان يكتب الرمز كتابة، ويصوره تصويراً، يعقبه بجمل قصيرة متكررة، فيُخيّل للناظر السطحي أن التعبير ركيك وأن المعنى ساذج، مع أن لهذه الرموز والصور مغزى فلسفياً يدل على الاسترسال والتعمق في الفكر (حسين، ١٩٣٦، ص. ١٠٨).

لقد أبدع المصريون في استخدام علاماتهم الهيروغليفية الملونة، التي اعتبروها كتابة وزخرفة في آن واحد. واعتُبر فن الرسم وفن الكتابة الهيروغليفية جزءاً من نظرية الخلق في عقيدة قدماء المصريين، فجاءت رسوم جدران المقابر تزخر بالنقوش الصغيرة والنصوص الدينية، إذ إن كلاً منهما قابل للحركة واستيعاب الحياة، وذلك باستخدام بعض الوسائل السحرية طبقاً لتلك العقيدة. ومن المؤكد أن الكاتب المصري القديم، بحكم طبيعة عمله، كان يستطيع أن يصبح رساماً (بيك، ١٩٩٧، ص. ٢١).

المطلب الثالث: اللوتس والبردي في الزخرفة المصرية

كان عماد الزخرفة هو زهرتي اللوتس والبردي، إذ بدأ الرسم المصري أشكالاً بسيطة، كالخطوط والدوائر، معظمها يمثل زهرتي اللوتس والبردي. ثم أخذ الرسامون، رويداً رويداً، يزيدون ويوازنون وينقحون في أشكال هاتين الزهرتين، حتى أوجدوا مئات الأشكال الزخرفية (لويد، ١٩٨٨، ص. ١٦٦).

وتعد زهرة اللوتس في فن الزخرفة المصرية القديمة من أهم الوحدات المشهورة في هذا الفن، وقد عم استعمالها في آثار المصريين، حتى كادت أن تكون رمزاً عليهم. وقد أكثر المصريون من التفنن في أوضاعها، وهي مفردة أو مع ساقها، أو كانت تُرسم إلى جوار زهرة البردي، بحيث تتناوبان الزينة الواحدة بعد الأخرى (موسى، ١٩٤١، ص. ٧٠).

أما زهرة البردي التي كانت منتشرة في أعلى النيل، فكانت تتكون من ورقتين ملتفتي الأطراف اليمنى واليسرى، وفي وسطهما وريقة ثالثة، كأنها تُرى بأصول المنظور. فكان هذا الوضع في الزهرة أقرب إلى أن يجعلها شبيهة بالزنبق.

ثم زاد المصريون على ذلك الوضع، فجعلوا الوريقة الوسطى أكثر من واحدة، ومدوها إلى أطول من الأخريات، وأكثروا منها حتى أخذت شكل المروحة. وظهرت زهرة البردي في الزخارف المصرية

بجانب اللوتس، متمشية معها في كل أدوار تاريخها، فهي قديمة ومألوفة كاللوتس سواء بسواء (ديفز، ١٩٦٣، ص ص. ٤٢–٤٣).

وقد مثّلت زهرة البردي دوراً مهماً في التاريخ المصري، منذ أن جعلها المصريون القدماء رمزاً على الوجه البحري، فكانت توضع مع اللوتس في عقدة بشكل خاص، لترمز معها إلى اتحاد الوجهين تحت حكم الملك. كذلك كانت تعرض زهور اللوتس والبردي في المآدب، وتزين أكتاف الضيوف وباروكات السيدات. كما ظهرت الأكاليل متعددة الألوان في زخرفة الجدران والأضرحة في سياق زخرفي مجرد، خاضع لخدمة الميت (Gini, 1967, p. 681).

المبحث الخامس

الرسوم الجدارية في حياة الفنون المصرية القديمة

المطلب الأول: استمرارية الفن المصري

يعد الفن في مصر القديمة جديراً بالاهتمام لا من حيث قدمه فحسب، بل من حيث استمراره أيضاً. فمنذ العصر الحجري الحديث وحتى السيطرة الفارسية والفتح المقدوني، نرى الحضارة المصرية تمر أمامنا بشكل متسق، على الرغم من حدوث تسللات أجنبية وتأثيرات خارجية وغزوات. إلا أن كل هذه العوامل لم تقو على تبديل وجه الحضارة المصرية الأصيل.

وفنون مصر لا تثير فضولنا بقدمها وباستمرار تاريخها فحسب، بل إنها تبلغ الشمول بفتنة إنسانيتها (Gini, 1967, p. 618).

المطلب الثاني: الوظيفة النفعية والسحرية للرسم

كان الغرض من الرسم في المقام الأول هو استهداف النفع والفائدة، وليس الجمال في ذاته، إذ إن الاعتبارات الجمالية ليست وحدها التي تتحكم، بل ينبغي أن تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العملية.

إن المسألة هنا مسألة واسطة قريبة من السحر، لحضور أبدي ينتج عن تأثير النموذج الفني، الذي هو ضرورة طبق الأصل عن موضوعه. فالحياة المستمرة هكذا بشكل سحري تبقى بتصرف الميت الذي ازدان قبره بمشاهدها.

ويجب أن نفرق بين نوعين من المشاهد؛ فالمشاهد خارج مكان الدفن هي مشاهد تسجيلية، قد تحتوي على تفاصيل دقيقة متتالية، لكنها مترابطة بما كان يمارسه صاحب المقبرة في حياته. أما حجرة الدفن، أو حتى التابوت، فإن المشاهد تتميز بطابع خاص فيما يتصل بالعالم الآخر (Barocas، د.ت.، p. 90).

المطلب الثالث: الفن بين السلطة الفرعونية والإصلاح الأخناتوني

إن الفن المصري لم يكن من وحي الدين فحسب، وإنما كان إلى جانب ذلك فناً ملكياً يخضع لنظام الفرعون، كما يخضع للقواعد التي تفرضها الكهانة. وقد تأثر الفن المصري بسلطان فرعون، فكانت عهود عظمته وعهود تدهوره تتجاوب وتتقابل تماماً مع تقلبات الحكم الفرعوني وأمجاده.

وعليه، فإن الفن المصري لم يستطع أن يطرح عنه الحجاب الذي أحاطته به الحدود المتينة المستلهمة من العقائد الميتافيزيقية والدينية (عكاشة، ١٩٧١، ص. ٨٤٢).

ويجب الإشارة إلى دور أخناتون، الموحد الأول، الذي أبعد الكهنة الفاسدين الوصوليين، ومسح أسماء الآلهة، وأحدث إزاحة فكرية كبيرة في الفكر المصري، انبثقت عنها مفاهيم جديدة لها انعكاساتها في الفن شكلاً ومضموناً. وقد وجد أخناتون في الفن وسيلته للوصول إلى قلوب رعاياه (Aldred, 1990, p. 6).

فأقبل على تطويع الفن والأدب للذوق الشعبي، فانبعثت القيم الصادقة في التعبير، كما منح فنانيه حرية مطلقة في اختيار الموضوعات، وفضّل التزام الصدق في التعبير (Artia, 1962, p. 7).

المبحث السادس

الرسوم الجدارية والكتابة الهيروغليفية

المطلب الأول: نشأة الكتابة المصرية القديمة

لكون الكتابة المصرية القديمة كثيرة الظهور في الرسوم الجدارية، وما تحمله من دلالات فكرية ورمزية وسحرية وتوثيقية للأحداث، فقد وجدنا من الضروري إيراد معلومات عنها.

كان اختراع الكتابة الهيروغليفية قبل عصر توحيد البلاد (سوريو، ١٩٧٤، ص. ٧٣)، وبالكتابة سجّل المصريون القدماء مظاهر حياتهم السياسية والدينية والثقافية والاقتصادية.

وتتصل اللغة المصرية، التي تعد من اللغات الحامية أو لغات إفريقيا الشمالية، اتصالاً باللغات السامية من جهة التركيب والمفردات، وقد أخذت تتطور تدريجياً ابتداءً من الأسرات الأولى في النطق والاستعمال (المتحف المصري، ١٩٩٤، ص. ٨).

وفي عصر الدولة الحديثة استعمل القوم كتابتين متباينتين؛ إحداهما تقليدية، وكانت لغة العلم والأدب، والأخرى تؤدي اللغة الدارجة. وقد استعمل المصريون منذ الأسرة الأولى نوعين من الخطوط: أحدهما زخرفي، وهو الخط الهيروغليفي، وتتألف رموزه من أشكال صغيرة مرسومة بعناية، والآخر خط سريع، وهو الهيراطيقي. والرموز الهيراطيقية ما هي إلا رموز هيروغليفية مختصرة، ثم ظهر خط ثالث مبسط من الهيراطيقي، أُطلق عليه اسم الديموطيقي، وكان يستعمل في كتابة اللغة العامية (Breasted، د.ت.، p. 3).

المطلب الثاني: الأصل المحلي للكتابة الهيروغليفية

الكتابة الهيروغليفية هي، دون شك، من إنتاج البلاد. فالعلامات الهيروغليفية التي استعملها المصريون ليست مستمدة من الحيوانات والنباتات النيلية فحسب، مما يثبت أنها نمت محلياً، بل إنها مستمدة أيضاً من الآلات والمواعين المستعملة في مصر منذ العصر الحجري المعدني القديم. وهذا يثبت أن هذه الكتابة هي بالفعل ثمرة المدنية المصرية وحدها، وأنها ولدت على ضفاف النيل (فركوتر، د.ت.، ص. ٢٦).

كان المصريون القدماء يسجلون أفكارهم عن طريق الصور، وكل صورة تدل على كلمة معينة. فلكي يكتب المصريون القدماء كلمة «سمكة»، رسموا صورتها مصغرة. ويتضح جلياً أن هذه الكتابة كانت تستغرق وقتاً طويلاً، حتى مع اختصار الرسم (عكاشة، ١٩٧١، ص. ٨٤٦).

إذ إن الكلمة الواحدة كانت تتألف من خمس أو ست علامات، وكان أسلوب الكتابة المصرية معقداً للغاية. فالأشياء المادية يمكن دائماً تمثيلها بصورة، وهذا ما يسمى بالكتابة التصويرية، ولكن ليس باستطاعة الكتابة التصويرية أن تعبّر عن كل شيء، ولا سيما الأعمال والمعاني المجردة.

وللتغلب على هذه الصعوبة، جزّأ المصريون الكلمات المجردة إلى مقاطع، ومثّلوا كل مقطع بشيء يشبهه في اللفظ. وأخيراً أكملوا الكلمة بعلامة لا تُقرأ، ولكنها تعيّن القراءة، إذ كانت توحي معنى الكلمة بفكرة. فالكلمة المصرية تتألف، إذن، من علامات صوتية كأحرف أبجدية، ومن علامات مصوّرة للفكرة (عكاشة، ١٩٧١، ص. ٢٨).

وتعد الكتابة المصرية الهيروغليفية كتابة رمزية إلى أبعد الحدود، إما لأنها تريد أن توحي بالمدلول بتصويرها أشياء واقعية، لا لذاتها، وإنما لارتباطها بعموميات أخرى، وإما، وهو الغالب، لأنها تمثل كل حرف في عناصرها المسماة بالصوتية بشيء يُصدر حرفه الأول في اللغة المنطوقة صوتاً هو عين الصوت المراد التعبير عنه (هيغل، ١٩٧٩، ص. ٨٦).

المطلب الثالث: خصائص الكتابة الهيروغليفية وفك رموزها

الكتابة الهيروغليفية كتابة مرنة جداً، إذ تسمح بالكتابة من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أو من أسفل إلى أعلى. ومن الوجهة النحوية، فإن اللغة المصرية تتصف بالترتيب الدقيق لمواقع الكلمات: الفعل أولاً، ثم الفاعل، ثم المفعول به، وأخيراً المفعول معه أو المفعول فيه.

وليس في اللغة المصرية ما يشابه الإعراب، ولكن فيها صعوبة خاصة بها، إذ ليس فيها ما يقارن بأحرف العطف، ولذلك يصعب دائماً تحديد الصلة التي تربط جملة ما بالتي قبلها أو التي بعدها (Breasted، د.ت.، p. 3).

في عام ١٧٩٩م، عثرت الفرق العسكرية الفرنسية على حجر رشيد بالقرب من مدينة رشيد المصرية، فكان بمثابة المفتاح الذي كشف معنى الكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة.

وحجر رشيد عبارة عن كتلة من البازلت الأسود، نُقش عليها، في نحو عام ١٩٦ ق.م، مديح للملك بطليموس الخامس على هيئة ثلاثة نقوش متوازية، وهي على التوالي: إغريقية، وهيروغليفية، وديموطيقية. وبمقارنة اللغات الثلاث أمكن العلماء فك ألغاز اللغة الهيروغليفية (Davies, 1983, p. 13).

وقد استطاع العالم الفرنسي جان فرانسوا شامبليون (Jean-François Champollion) فك رموز الكتابة الموجودة، وسار في أبحاثه شوطاً بعيداً، حتى كان في مقدوره سنة ١٨٢٤م أن يترجم بعض العبارات. كما نجح قبل وفاته سنة ١٨٤٢م في وضع كتاب عن قواعد اللغة المصرية القديمة، ومعجم لألفاظها (المتحف المصري، ١٩٩٤، ص ص. ٨–٩).

فوضع بذلك أسس علم المصريات الحديث. وحجر رشيد معروض الآن في المتحف البريطاني في لندن. وتقديراً لجهوده، أطلقت الحكومة المصرية اسمه على أحد الشوارع الكبرى في مدينة القاهرة.

إن الحس الزخرفي عند الكاتب والخطاط المصري، وحبه للتكوينات البسيطة، جعلاه يحافظ آلاف السنين على طبع العلامات الهيروغليفية بطابع زخرفي، حتى أصبح كثير منها ينافس روائع فن الرسم المصري القديم (ليشتنبرج ودونان، ١٩٩٧، ص. ٩٧).

وتأسيساً على ما تقدم من معرفة ما تتناوله بنية الحضارة المصرية القديمة، فقد اتضح أن هناك منظومة فكرية ذات طبيعة دينية تمتلك امتدادات اجتماعية واسعة، شغلت الفكر الاجتماعي المصري في زمانه ومكانه.

وهذه الخصوصية الفكرية الكامنة في بنية الفن المصري متفردة في الحضارة المصرية، وقد كوّنتها عوامل فكرية مهيمنة، ولقيت هذه الأفكار تمثيلاً واسعاً في الفنون، كالنحت المدور والبارز، وفن الرسم، والفخار. وقد تميزت بالتمثيل الإبداعي في إظهار الأفكار في الأعمال الفنية، بالاعتماد على الترميز والإيحاء بالفكرة بدلاً من التمثيل المباشر لها (بيك، ١٩٩٧، ص. ١١٠).

المبحث السابع

نماذج من الرسوم الجدارية المصرية القديمة

المطلب الأول: أوزوريس وعقيدة الحياة بعد الموت

يعد الإله أوزوريس الإله الأعلى وقاضي الأموات، وهو الإله الذي عانى الموت، لكنه أُعيد إلى الحياة السرمدية، والذي يتمنى المصريون، ملوكاً وأفراداً، أن يكون مصيرهم معه، أو أن يحققوا قدره.

وبحلول الدولة الحديثة، أخذ دور أوزوريس يبرز ويتأكد في المعتقدات الجنائزية. وكانت الأسطورة الأوزيرية موجودة من قبل في متون الأهرام، ولكنها ظهرت في شكلها التام في الدولة الحديثة.

ويبدو أن أوزوريس كان يقوم أصلاً بوظيفة مزدوجة، ملكية وزراعية، فهو يتجسد في حقيقة الأمر في الحبة التي تنبت وتنمو، وتذكرنا بذلك على الدوام نماذج «أوزوريس الإنماء» التي نجدها في المقابر اعتباراً من الدولة الحديثة، وفي الوقت نفسه كان أوزوريس، منذ الدولة القديمة، نموذجاً للملك المتوفى. فأوزوريس هو الإله المتوفى، فيصبح تلقائياً إله الموتى، ولكنه يحتفظ بوظيفته الزراعية، إذ يظل مسؤولاً عن ارتفاع منسوب المياه في زمن الفيضان ونمو القمح.

وتأسيساً على ذلك، فإن خليفته فرعون هو أيضاً الذي يؤمّن خصوبة التربة. لذلك، يُعدّ أوزوريس، في اللاهوت الأوزيري، إله النيل والزرع، الذي له جلاله في فيضه ورهبته في غيضه (Ions، د.ت.، p. 26).

رأى المصريون في أوزوريس معذباً شهيداً، فألّهوه، وعزوا إليه الهيمنة على عالم الموتى. كما رأوا في هزيمة ست انتصاراً للخير على الشر. وكان الأثر العميق الذي تركته العقيدة الأوزيرية هو الاعتقاد بأن ثمة حياة بعد الموت.

وحين آمن المصريون القدماء بهذه العقيدة الجديدة، التي فيها الثواب والعقاب، استقامت لهم آراء، واستوت لهم أخلاق، وكتبت لهم صفحة جديدة لم تكن لهم من قبل (Ions، د.ت.، p. 83).

المطلب الثاني: أنوبيس والرمز الحيواني

يمثل موضوع الجدارية أهمية خاصة في الفكر المصري القديم، وذلك لارتباطه بعقائد ما بعد الموت. والرسم الجداري هنا يتضمن تمثيلاً طقوسياً شعائرياً بلغة التشكيل، ويحتل فضاءً مركزياً مهماً في المقبرة، لأهمية الفكرة العقائدية في الفكر الاجتماعي المصري القديم.

ويتمثل فيه نوع من الطوطم الحيواني، الذي أضفى عليه الفكر الاجتماعي أهمية طقوسية خاصة، واستعار فيه شكل ابن آوى، الذي عُرف في العقائد المصرية باسم الإله أنوبيس. وكانت وظيفة هذا

الشكل، وفق الفكر المصري القديم، أن يكون حارساً سحرياً للمقابر المصرية (Macquitty، د.ت.، p. 21).

المطلب الثالث: حورس وقرص الشمس المجنح

تخيل المصريون إله الشمس على شكل صقر، إلهاً رأسه صقر هو حورس. وقد جعل سكان الوجه القبلي الصقر رمزاً لهم، لما رأوا من تحليقه في جو السماء، حتى ليكاد يداني قرص الشمس.

وقد يكون هذا التداني هو الذي أوحى إليهم بأن ثمة قربى أو تشابهاً بينهما، ومن أجل هذا صوروا قرص الشمس ذا جناحين منشورين، وغدا هذا الرمز سائداً في الديانة المصرية القديمة.

والمشهد الجداري يرينا قرص الشمس المجنح، الذي عُرف بشكل عام بحورس، ابن رع ووريثه، والمدافع الهائل عن أبيه الملك أوزوريس ضد ست (Ions، د.ت.، p. 70).

وينشر حورس جناحيه في الثلث الأعلى من المشهد، وقد أحاط به زوج من أفاعي الكوبرا «يوريوس» (Uraeus)، التي تمثل إلهة مصر السفلى، واسمها أدجو (Edjo) (Ions، د.ت.، p. 26).

المطلب الرابع: عقيدة الملك الإله

تؤكد الجدارية عقيدة مهمة في الفكر المصري القديم، هي عقيدة الملك الإله. فالنظام الديني أعطى الموقع المهيمن للملك، وأهّله لامتلاك القوة المطلقة بشكل قدسي. فالملك هو الكاهن الأول في الشعائر المقامة أمام الآلهة، وكان ابناً وخليفة يقدم لهم القرابين، كما يقدم عامة الناس القرابين لأرواح أجدادهم.

ويظهر في المشهد الإله آمون–رع في شكله التقليدي، حيث تظهر ذقنه الطويلة والريشتان الطويلتان المزدوجتان اللتان ترمزان إليه، وهو جالس على كرسي، ممسكاً في يده اليمنى الصولجان الذي يرمز إلى القوة لملايين السنين، وفي يده اليسرى علامة عنخ التي ترمز إلى الحياة، ليقدمهما إلى الملك، وكأنه يعطيه الحياة والسيطرة والقوة للانتصار في المعارك.

ويتألف تكوين المشهد من قسمين: الأعلى نصف دائرة، والأسفل مستطيل يمثل الملك مع الإله في وضع تقابل. وفي الأعلى يظهر حورس، قرص الشمس المجنح، يحوم على مشهد المشاركة الطقوسية بين الفرعون والإله.

وقد خُصص موقع الشرف في الضريح إلى حورس من قبل رع، بعد حملته العسكرية الناجحة ضد الأعداء في إدفو، وإعادة تأسيس المملكة الموحدة في ظل تحتمس الثالث (Ions، د.ت.، p. 103)، الذي يقف أمام الإله القوي آمون–رع، ويقوم بإراقة قربان السائل المقدس وتقديم الشعلة في المصلى (ليشتنبرج ودونان، ١٩٩٧، ص. ٧٢).

كان اعتقاد المصريين القدماء أن الآلهة مثل البشر، ولذلك فإن رسم أشكالهم لا يختلف كثيراً عن رسم نماذج الجسم البشري في صورته التقليدية المعروفة في الفن المصري، ما عدا الرموز التي تفرق بينهم.

والمشهد هنا يرينا الفرعون أمنحوتب الثاني يقف في حضرة الإله سيد العالم السفلي أوزوريس، الذي يقدم له رمز الحياة المتجددة (Ankh)، والعصا المعقوفة، والسوط، والصولجان الملكي. وتلك علامات هيروغليفية جُعلت رموزاً للقوة والسيطرة والخلود لملايين السنين، وتمكّنه من أن يصبح مثل أوزوريس.

وفي الوقت نفسه، يؤكد المشهد تعريف وريثه بأن يصبح مثل ابنه حورس الحي؛ فكل فرعون ميت هو أوزوريس، وكل فرعون حي جديد هو حورس (باقر، ١٩٧٣، ص ص. ١١٨–١١٩).

وكانت الأعمال الغالبة في الرسوم الجدارية المصرية القديمة هي تقديم الملك وهو يؤدي الأدوار والواجبات التي تمليها عليه مكانته كرئيس للدولة. وعلى مدى التاريخ المصري القديم كله، كانت شخصية الملك شخصية مقدسة، ولهذا كان من المهم تقديمه في صورة أو هيئة تخلو تماماً من أية عيوب (داودال، ١٩٩٢، ص. ٨).

ولقد كان المصريون القدماء يؤمنون أن كل صورة تحمل دعوة سحرية إلى عودة صاحب المقبرة إلى الحياة. ومما لا شك فيه أن تذوقنا لمناظر صيد الأسماك وصيد الطيور المرسومة على جدران المقبرة سيكون أرقى وأسمى وأكثر متعة إذا استطعنا قراءة النصوص المصاحبة لتلك المناظر، والتي يقول بعضها: «وعندما يُبعث حياً، سيرى الأشياء السارة في العالم الأبدي» (بيك، ١٩٩٧، ص. ١١٠).

الخاتمة

تناول هذا الباحث موضوع الحياة اليومية في مصر القديمة في ضوء الرسوم الجدارية: دراسة تاريخية حضارية، بهدف الكشف عن أهمية الرسوم الجدارية بوصفها مصدراً تاريخياً وحضارياً يوثق جوانب الحياة الاجتماعية والدينية والفكرية للمجتمع المصري القديم. وقد أظهرت الدراسة أن هذه الرسوم لم تكن مجرد أعمال فنية جمالية، بل كانت وسيلة للتعبير عن معتقدات الإنسان المصري ونظرته إلى الحياة والموت والعالم الآخر.

كما بيّنت الدراسة ارتباط الفن المصري القديم بالعقيدة الدينية والنظام الاجتماعي والسياسي، إذ عكست الرسوم الجدارية تفاصيل الحياة اليومية، مثل الزراعة والأسرة ومكانة المرأة والاحتفالات والطقوس الدينية، فضلاً عن دورها في حفظ الرموز والأفكار التي شكلت هوية الحضارة المصرية القديمة.

أولاً: نتائج

١. أظهرت الدراسة أن الرسوم الجدارية المصرية القديمة لم تكن أعمالاً جمالية فقط، بل كانت سجلاً حضارياً يوثق تفاصيل الحياة اليومية والاجتماعية والدينية للمجتمع المصري القديم.

٢. أكدت أن الدين والمعتقدات المرتبطة بالآلهة والطقوس والشعائر كانت المحور الأساسي الذي وجّه الفن المصري القديم، وجعل الرسوم وسيلة للتعبير عن مفاهيم الخلود والحياة بعد الموت.

٣. بيّنت الدراسة أن الرموز الدينية، مثل رع وأوزوريس وأنوبيس وحورس، احتلت مكانة مركزية في الرسوم الجدارية، وعكست تصورات المصريين القدماء عن الحماية والبعث والعالم الآخر.

٤. أوضحت أن الرسوم الجدارية كشفت عن جوانب متعددة من الحياة الاجتماعية، ومنها مكانة المرأة، والحياة الأسرية، والعمل، والموسيقى والرقص، بوصفها عناصر مهمة في المجتمع المصري القديم.

٥. أثبتت الدراسة أن الفن المصري القديم اعتمد على قواعد وتقنيات ثابتة في الرسم والتكوين والألوان، مما حافظ على هويته واستمراره عبر العصور.

٦. أكدت أن الكتابة الهيروغليفية والرموز الفنية شكّلت نظاماً متكاملاً للتعبير عن الفكر المصري القديم، وجمعت بين الوظيفة الجمالية والتوثيقية والعقائدية.

ثانياً: التوصيات

١. ضرورة التوسع في دراسة الرسوم الجدارية المصرية القديمة بوصفها مصدراً تاريخياً وحضارياً مهماً.

٢. الاهتمام بحفظ وترميم هذه الرسوم باستخدام التقنيات الحديثة للحفاظ على التراث الإنساني.

٣. تشجيع الدراسات التي تربط بين الفن والتاريخ والدين لفهم الحضارة المصرية بصورة أكثر شمولاً.

٤. تعزيز دراسة الفن المصري القديم في المناهج الجامعية لما يحمله من قيمة معرفية وحضارية.

٥. تشجيع ترجمة الدراسات الأجنبية المتخصصة في الفن المصري القديم لتوفير مصادر علمية للباحثين.

الملاحقشكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية

- إبراهيم، زكريا. (١٩٧٦). مشكلة الفن. دار مصر.
- إسماعيل، عز الدين. (١٩٧٤). الفن والإنسان. دار القلم.
- باقر، طه. (١٩٧٣). مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة (ج٢). مطبعة العاني.
- بدوي، أحمد. (١٩٩٤). في موكب الشمس (ج١). مطبعة لجنة التأليف والترجمة.
- بيك، وليم هـ. (١٩٩٧). فن الرسم عند قدماء المصريين (مختار السويفي، مترجم). الدار المصرية اللبنانية.
- داودال، أرنست سي. (١٩٩٢). توت عنخ آمون (فوزي هتانو، مترجم). المطبعة العربية.
- ديروش، كريستيان. (١٩٦٦). الفن المصري القديم (محمود خليل النحاس، مترجم). مؤسسة سجل العرب.
- ديفز، نينا م. (١٩٦٣). فن التصوير المصري القديم (حسن صبحي بكري، مترجم). مؤسسة سجل العرب.
- ريد، هربرت. (١٩٨٦). معنى الفن (سامي خشبة، مترجم). دار الشؤون الثقافية.
- زكري، أنطوان. (١٩٢٣). الأدب والدين عند قدماء المصريين. مطبعة المعارف.
- سوريو، إتيان. (١٩٧٤). الجمالية عبر العصور (ميشال عاصي، مترجم). منشورات عويدات.
- صاحب، زهير. (٢٠٠١). تاريخ الفن في بلاد وادي النيل. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
- صادق، شكري. (د.ت.). مرشد الطالبين إلى تاريخ الفنون عند قدماء المصريين. مطبعة المعارف.
- علام، نعمت إسماعيل. (١٩١٩). فنون الشرق الأوسط. دار المعارف.
- عكاشة، ثروت. (١٩٧١). الفن المصري. دار المعارف.
- فركوتر، جان. (د.ت.). مصر القديمة (عبد الغني شال، مترجم). دار المنشورات العربية.
- فيشر، أرنست. (د.ت.). ضرورة الفن (ميشال سليمان، مترجم). دار الحقيقة.
- كمال الدين، محمد علي. (١٩٩٠). الشرق الأوسط في موكب الحضارة. مكتبة النهضة المصرية.
- لالو، شارل. (١٩٦٦). الفن والحياة الاجتماعية (عادل العواد، مترجم). دار الأنوار.
- ليشتنبرج، روجيه، ودونان، فرانسواز. (١٩٩٧). المومياوات المصرية (ج١؛ ماهر جويجاتي، مترجم). دار الفكر للدراسات.

- لويد، سيتن. (١٩٨٨). فن الشرق الأدنى القديم (محمد درويش، مترجم). دار المأمون.
- المتحف المصري. (١٩٩٤). موجز في وصف الآثار المهمة. مطبعة الكتب المصرية.
- مختار، محمد جمال الدين. (١٩٩٠). تاريخ الحضارة المصرية. كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
- المصري، كمال. (١٩٧٦). تاريخ الفن في العصور القديمة. دار المعارف.
- موسى، سلامة. (١٩٤١). مصر أصل الحضارة. مطبعة المجلة الجديدة.
- نظير، وليم. (د.ت.). المرأة في تاريخ مصر القديم. دار القلم.
- هاوزر، أرنولد. (١٩٨١). الفن والمجتمع عبر التاريخ (ج١؛ فؤاد زكريا، مترجم). المؤسسة العربية للدراسات.
- هيغل. (١٩٧٩). الفن الرمزي (جورج طرابيشي، مترجم). دار الطليعة.

ثانياً: المراجع الأجنبية

- Aldred, C. (1990). The development of ancient Egyptian art. A. Tirant.
- Artia. (1962). Egyptian art. Spring House.
- Barocas, C. (n.d.). Ancient Egyptian art.
- Breasted, J. H. (n.d.). The conquest of civilization. Clarendon Press.
- British Museum. (1909). A guide to the Egyptian collections. P.O.S.
- Capart, J. (1928). Lectures on Egyptian art. Carolina Press.
- Cottrell, L. (1966). Queens of the pharaohs. Montague House.
- Davies, N. M. (1983). Picture writing in ancient Egypt. Oxford University Press.
- Gini, G. (1967). Encyclopedia of world art. McGraw-Hill Publishing Company.
- Inoldering, I. (1963). Art of the world. Methuen.
- Ions, V. (n.d.). Egyptian mythology.
- Macquitty, W. (n.d.). Egyptian art.
- Smith, W. S. (1980). The art and architecture of ancient Egypt. The Chaucer Press.William, C. R. (1932). The decoration of the tomb.