فلسفة السينوغرافيا في عصر العمارنة

The Philosophy of Scenography in The Amarna Period

أ. د/ عبد الغفار شديد

الأستاذ بقسم تاريخ الفن - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

Prof. Abd-Elghafar Shedid

Professor at the Department of Art History - Faculty of Fine Arts - Helwan University

أ.د / محمد توفيق

الأستاذ بقسم العمارة - كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان

Prof. Mohamed Tawfiq

Professor, Department of Architecture - Faculty of Fine Arts - Helwan University

الباحث/ عمر المعتز بالله محمود بسيوني

ماجيستير تاريخ الفن -كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان

Researcher / Omar El-Moutaz Bel'lah Mahmoud Bassiouny

Master in Art History- Faculty of Fine Arts – Helwan University

omar.elmoutaz@gmail.com

الملخص:

يتناول البحث بعضٍ من أشكال النسق السينوغرافي في مصر القديمة، وخصوصاً في عصر انتقال السلطة السياسية من طيبة للعمارنة في فترة حكم الملك إخناتون، في الاسرة الثامنة عشر في عصر الدولة الحديثة، وتحديداً منشئات عاصمته "اخت-اتن" تل العمارنة في المنيا بصعيد مصر. حيث تجلى استخدام فلسفة السينوغرافيا لتأصيل محتوى الديانة الآتونية في مصر في تلك الفترة من خلال ما اتبعه المهندس المصري القديم آنذاك في اختيار بقعة الإض المناسبة طبوغرافياً وبصرياً للتأكيد على شكل كلمة (أفق) في الهيروغليفية؛ وهو المكان الذي تشرق منه الشمس/اتون، ليؤكد أيضاً على التصميم البصري لكلمة (اتون) ذاتها من خلال الأشعة المنبسطة من قرص الشمس في الأفق بين تلال تلك المنطقة لتشرق على العاصمة الجديدة، وكذلك ربط تلك الأشعة بأهم المعالم المعمارية التي أُقيمت على تلك الأرض من خلال انبثاقها الإفتراضي من المقبرة الملكية الكبرى الخاصة بإخناتون.

فلم يكن الفنان المصري القديم يفكر فقط في تشييد عمارته الخالدة تأكيداً على قوته ومكانته، أو مكانة ديانته القديمة فحسب، ولم تكن إنجازاته الحضارية وليدة الصدفة والابداع المطلق، ولكنه أقامها على قواعد فلسفية وعقائية قامت بصياغتها السينوغرافيا كعلم شامل لتوظيف الفنون في حيز طبيعي استغله الفنان طبقاً لفكرة، وبتخطيط مسبق نابع من مكنون عقيدته الدينية. لذلك اشتملت السينوغرافيا في مصر القديمة على تطويع الطبيعة المكانية واستغلال الفلك وحركة الشمس، ليبني عليها الفنان المصري القديم عمارته وابنيته المختلفة طبقاً لنسقٍ يريد منه إيصال فكره ومعتقده لمن يتأمل، بل انه أكمل نسقه هذا بالرسوم والمنحوتات التي زينت عمارته الدينية، والجنائزية، والدنياوية، مروراً بتصميم وتنفيذ طرز أزياء هذا العصر لجميع من يرتاد تلك الأماكن وما يحملوه من مكملات للزينة وأدوات معيشيه، ليكتمل بذلك مشهد فلسفي وعقائدي متكامل الأركان الفنية.

الكلمات المفتاحية:

سينوغرافيا - الفن المصري القديم - تل العمارنة – علم المصريات - العمارة

Abstract:

The research investigates the roots of scenography in ancient Egypt, especially in the era of King Akhenaten, in the 18th Dynasty in the new kingdom, specifically in his capital, Akht-Aten, in Upper Egypt. Dealing with the use of scenography in the absence of the term at this time, to consolidate the content of the Athenian religion in Egypt at that time.

The ancient Egyptian artist was not only thinking about the construction of his timeless buildings to emphasize his strength and prestige, or the status of his old religion. His great civilization was not the result of a mere and or his absolute creativity of the arts of that period. But it was based on philosophical rules that were formulated by the art of scenography as a comprehensive science for the use of the arts in landscape; according to a preconceived idea and planning stemming from the potential of his religious faith. Thus, included scenography in his era as an adaptation of spatial nature and the exploitation of astronomy and the movement of the sun, to build his architecture, which decorated with drawings and lively scenes - whether religious or daily-life architecture - and to the design and implementation of fashion of this era for the people who lived in these places and their accessories and tools as well; preceding any civilization in the usage of the scenography before they started applying the idea on performing arts such as theater and cinema.

KEYWORDS:

Scenography - Ancient Egyptian Art – Amarna – Egyptology – Ancient Egyptian Architecture

المقدمة:

إن مصطلح السينوجرافيا مرتبطاً إرتباطاً جوهرياً بفن رسم المشهد أو رسم المنظر أمام مجموعة من المشاهدين في مكان ما؛ وعلى الرغم من كون مصطلح سينوجرافيا من المصطلحات الحديثة والبارزة في مطلع القرن العشرين، إلا أن هذا لا يعني أن الفكرة لم تعُرف منذُ بدايات التاريخ، فطالما كانت موجودة تحت مسميات أخرى. إن مكونات المصطلح في حد ذاتها يعود قدمها إلى قدم آي عرض قام بتأديته فرد أو مجموعة أمام فرداً آخر أو جماعة آخرى في أي مكان. فالسينوجرافيا في أبسط تعبيراتها هي فن تشكيل الفضاء المفتوح، وذلك باستخدام أدوات ومفردات "سمع/بصرية" لتحقيق حالة من التفاعل والتواصل الفكري والوجداني والجمالي بين المؤدي والمتلقي. فالهدف من السينوغرافيا ليس خلق الصور التعبيرية للمشاهد فحسب ولكنها معنية آيضاً بالاستقبال البصري وتهيئة الجمهور أو الحضور نفسياً لاستقبال ما سوف يراه ويسمعه، وذلك بهدف تحقيق عنصري التفاعل الوجداني والمشاركة الانفعالية اللذان يضمنان وصول فحوى ما هو مقدم للمشاهد.

وعلى الصعيد اللغوي؛ فالمصطلح يتكون من كلمتين مركبتين معاً، أولهما كلمة "سينو" بمعنى صورة أو مشهد، وثانيهما كلمة "جراف" بمعنى التصوير أو الرسم بالضوء. وقد أصبح المصطلح أكثر شيوعاً واستخداماً في القرن العشرين، وإستُخدم للتحدث عن الطريقة التي يمكن بها استخدام مساحة بصرية معينة كنوع من أنواع المساهمة التشكيلية الديناميكية والجمالية الشاملة للأحداث التي تحدث في هذا الحيز المكاني. ولسنوات وسنوات ظل مصطلح السينوغرافيا يثير الجدل في أوساط الفنانين والمثقفين بما قد يعنيه من تفسيرات واستخدامات لفن شامل يجمع في طياته كل ما هو مرئي سواء كان في مشهد على خشبة مسرح، أو في مشاهد الحياة اليومية من تكوينات بصرية من هندسة معمارية، وديكور، وأزياء، وإضاءة، ومكملات زينة (اكسسوار). وعلى الرغم من ان المصطلح يطلق عادة على العمل الفني سواء كان سينما او مسرح، الا انه في الأصل تبسيط لما يشاهده المارة والعابرون من أي مشهد أمامهم سواء كان منظراً طبيعياً بحتاً، او تدخلت فيه يد الإنسان

بالتخطيط والتصميم والصياغة ليناسب حياة البشر. الا أن انتشار المصطلح وخضوعه للدراسات العلمية والفنية والجمالية لم يظهر إلا في العصر الحديث. لكن هذا لا يعني ان المصري القديم لم يعرف هذا النوع من شموليه الفنون البصرية وطُرق وأساليب خضوعها لنسقٍ واحدٍ؛ بل ان الفنان المصري القديم قد أسس لهذا النسق السينوغرافي في طقوسه الدينية ومالها من ارتباط بالعمارة كالمعابد، وكذلك الأهرامات، وما تستلزمه العقيدة الدينة سواء كانت لخدمه الحياة أو الحياة الأخرى من تخطيط للمدن وعلاقة هذا التخطيط بالطبيعة الجغرافية لمصر.

وهذا البحث يفرد للرؤية السينوغرافية للفنان المصري القديم، وخصوصاً في عصر العمارنة في الدولة الحديثة، التي تجلت فيها المظاهر الأيقونوغرافية الدالة على فلسفة المعتقد الديني لأخناتون من خلال تطويع ايكونغرافيا (قرص الشمس) ذي الضياء المنبعثة الممتدة نحو الأرض.

هدف البحث:

إثبات أن قدرة الفنان المصري القديم على التخطيط الدقيق لكل ما هو متعلق بأسس التصميم البصري في المنشئأت المعمارية وقدرته على التنسيق بينها وبين الطبيعة الطبوغرافية لمصر من أجل خدمة معتقداته الديني.

فروض البحث:

من المتوقع رصده من هذا البحث تطبيقات الفلسفة الدينية المصرية في هذا الوقت وتأثيرها على الفن والعمارة وما لها من حلول تنفيذية وتشكيلية التي أوجدها الفنان في حالة من التناسق الجغرافي للمساحات المستخدمة من الأرض.

أهمية البحث:

الحاجة إلى دراسة بحثية توثيقية متخصصة في رصد وتحليل الملامح السينوغرافية في مصر القديمة من خلال التطبيقات العملية للفلسفة الدينة وما قدمته من ابداعات معمارية.

منهج البحث:

اختار الباحث **المنهج تاريخي وصفي تحليلي** من خلال **المنهج الوصفي** لوصف فلسفة الديانة المصرية القديمة في عهد اخناتون وتأثيرها على العمارة الدينية والجنائزية و**المنهج التحليلي الإبداعي** في تحليل الأفكار الإبداعية التي ابتكرها الفنان المصري القديم بغرض توثيق وترسيخ عقيدته الدينية من خلال إنجازاته المعمارية في تلك الفترة.

الصورة كعنصر سردي وتشكيلي وعقائدي في مصر القديمة

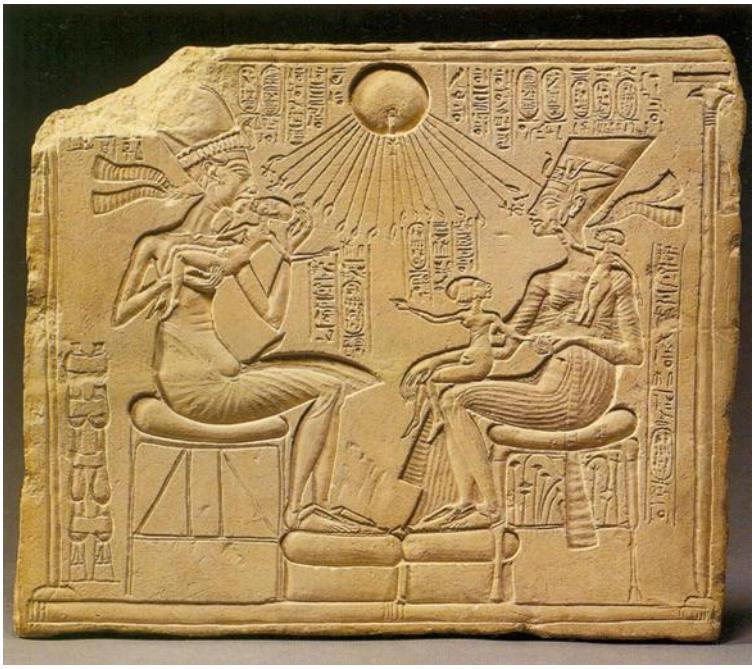
لعبت الصورة بمختلف اشكالها ومراحل تطورها دوراً فاعلاً ومؤثراً بوصفها أداة اتصال ووسيلة إعلامية، فالكتابة والصورة مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً منذ نشأتهما، فالصورة قد جاءت سابقة للكتابة من حيث كونها تعبيراً شاملاً عن المرئي، بينما جاءت الكتابة لتستبدل الصورة في الكتابة بالحروف التي تختزن في داخلها قابليات لا متناهية من التصوير والتعبير أيضاً. وفي مصر القديمة الكتابة هي الصورة، والصورة ما هي الا كتابة. وبذلك استطاع المصري القديم ان يجعل الحاجز الدلالي يتلاشى بين الكتابة والصورة، ليصبح كلاهما صورة بصرية، وصفية، حسية ومكانية. فاللغة هنا ليست كلاماً فقط بل انها أصبحت نسقاً سينوغرافياً يجمع بين التعبير بشقيه البصري والمكتوب مكتسباً بُعداً إيمانياً بواقعية واستمرارية الحدث المصور

الي الأبد. وهذا ما برع فيه الفنان المصري القديم الذي استغل الثوابت السينوغرافية الطبيعية من حوله من طبوغرافيا المكان لحركة الشمس والأجرام لتكون الأسس التي ينطلق منها لإكمال الصورة البصرية التي يريد لها ان تحيا إلى الأبد.

1. مصر بين التطور السياسي والفني

إن الفن المصري القديم ما هو إلا رابط بين الزمان الحقيقي المعدود بالأيام والساعات وبين الأبدية التي أمن بها المصريون، وهذا ما أكد علية هذا الفن منذ نشأته وحتى إنتهاءه في العصر الروماني المتأخر. وجاء فن العمارنة بشكل مختلف عن فنون العصور المصرية التي سبقته، والآخرى التي تلته، فقد أكد الفنان المصري القديم فيه على دلالات جديدة تُبرز المعتقد الديني المُستحدث، وتؤكد على مدلولاته الفلسفية في العمارة الدينية من خلال إختلاف شكل عمارة المعابد المكشوفة نحو الشمس لتتخللها أشاعتها وتنير كل مكان بداخلها للتأكيد على وجود الإله في كل مكان (شكل رقم ٥)، على عكس المعابد الأمونية التي يكتنفها الغموض والإظلام التدريجي في اتجاه قدس الأقداس الذي يسكن فيه تمثال الإله للدلالة والتأكيد على فكرة الإله المستتر الذي لا يُرى. وجاء ذلك جلياً في حملة إعلامية جلية في تغير الفكر من الديانة الأمونية للمعتقد الأتوني. بل إمتدت التطبيقات الفنية لهذا الفكر لتغير من النسب التشكيلة لتماثيل الملك ليتحول إلى الذكر والأنثى في جسدٍ واحدٍ تأكيداً على فكرة الاستمرار من خلال صلاحيته للإفراز الدائم لكل شيء ومنه بدوره إلى الخلود في أبهى كمال لصورته. كذلك تغيرت المواضيع المصورة لتصبح أكثر تحرراً ولتقدم إخناتون وزوجته وبناته في مشاهد يومية عادية يغلب عليها الطابع الأسري التقليدي تحت حماية ومباركة أتون المصور بقرص الشمس الممتد من خلفه الشعاع الذي ينتهي بأيادٍ بشرية تحمل الحياة لتلك العائلة المباركة. فلم تعرف مثل تلك الحميمية في الموضوعات المصورة للعائلة المالكة في مصر القديمة لا قبل تلك الفترة ولا بعدها (شكل رقم١).

وقد تجلت فلسفة إخناتون الدينية بوضوح عندما هجر العاصمة السياسية (طيبة)، واختار ارض بكر جديدة ليؤسس عليها عقيدته الدينية المستجدة، فكان لاختيار هذه البقعة بالذات دون غيرها مغزى سينوغرافي بصري يؤكد على فكرة الـ(أخيت) او (الأفق) الذي تدل عليه العلامات اللغوية في الابجدية المصرية ، لتكون هذه الأرض الذي لم تتمد لها يد مخلوق من قبل بالعمران؛ تفي بالوصف السينوغرافي لطبوغارافية للمكان اللازم لتأسيس الديانة الجديدة، بل وترسيخ فكرتها بشكل بصري كل يوم أمام الجميع.[١]



شكل (١) لوحة العائلة الملكية - الأسرة الثامنة عشر – فترة حكم أخناتون (متحف التاريخ المصري – برلين)

2. الفلسفة الهندسية في تل العمارنة

إن العودة إلى قرص الشمس وتبجيل القوة الإلهية التي تأتى من خلاله جاءت لتؤكد على فكرة كونية مِصرَ الراسخة في فكر ومعتقد المصري القديم منذ بدء التاريخ، وعليه فقد تدخلت يد الفنان المصري القديم لصياغة هذه المساحة الطبيعية من حوله طبق منهج بصري مخطط له مسبقاً ليفسر الدلالات الفلسفية والعقائدية الجديدة كما يحدث في تفسير الدراما بصرياً من خلال التصميمات الهندسية والتطبيقات المعمارية بهدف شرح ما تحتويه من رسائل.[٢] ويقول العالم الأثري (بيتر لاكوفارا) المشرف الفني على مشروع ترميم المقابر الملكية في منطقة تل العمارنة؛ أن أهم المصادر التي تساعدنا على فهم فترة أخناتون التاريخية هي تلك البقعة التي زالت سريعاً بعد وفاة الملك في المكان الذي نعرفه اليوم بتل العمارنة التي تقع على بعد مائتي ميل شمالاً من قلب العاصمة القديمة طيبة، ويمثلها اليوم مناطق مثل بني عمران، والحاج قنديل، والعمارنة، والحوطة، ثم الخرائب القليلة التي تقع على طول امتداد المدينة القديمة ومن ورائها المقابر.[٣] وقد قام مهندسي أخناتون بدراسة تلك البقعة جيداً ليس فقط ليتم اختيارها لتكون الأرض الأكثر ملائمة للديانة الجديدة فقط، بل لتكون رمزاً جغرافياً وفنياً واضحاً لتلك العقيدة. فجاء إختيارهم لتلك الأرض المحاطة بتلال من الحجر الجيري بين منف وطيبة، والمقسمة إلى قسمين تقريباً بواسطة نهر النيل. استخدمت الضفة الغربية منها للزراعة بينما الضفة الشرقية منها للدفن وللسكن معاً، كما تم توزيع باقي المنشئأت والأسواق من حول المعابد التي توسطت المدينة بشكل أشبه بنصف الدائرة. امتدت المدينة لمسافة ثمانية أميال بالتوازي مع نهر النيل وكان عرضها يقدر بحوالي ثلاثة أميال، وفي المنتصف قسمت لمحاور شرقية وغربية *east-west axis*، وكان يشق المدينة طريقاً طويلاً موازي لنهر النيل يعرف بالطريق الملكي. وإستنادا إلى النظرية الهندسية بتقسيم الدائرة إلى أربعة أرباع جاء تصميم تلك البقعة مثالياً للمصريين الذين عبروا عن كلمة "مدينة" في اللغة الهيروغليفية بالرمز (نيوت) *niwt*.[٤]

لوحات الحدود

شكل (٢) لوحة U من لوحات الحدود في تل العمارنة

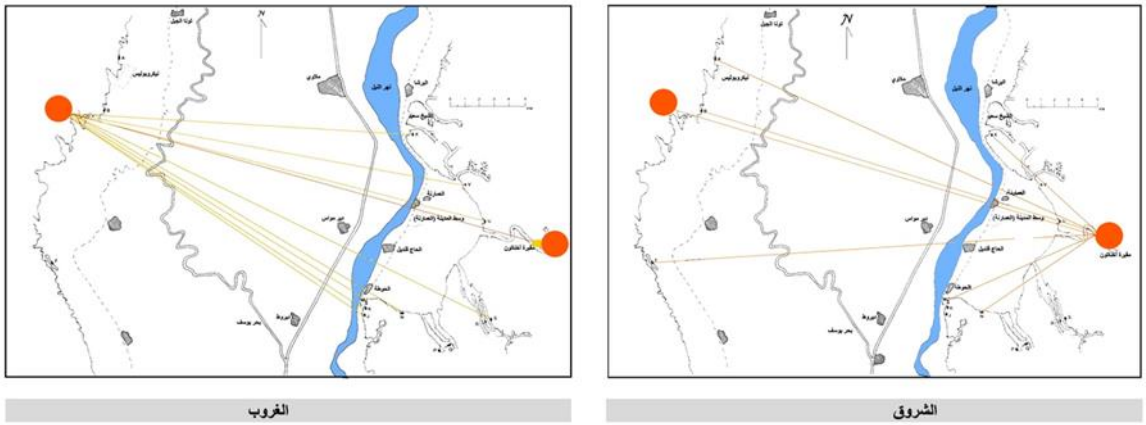
سريعاً ما سجل إخناتون أهدافه من اختياره لتلك البقعة لينشئ عليها عاصمته الجديدة، وسجل على لوحات حجرية ضخمة نواياه عن البقاء داخل حدود تلك المدينة التي انشأها على أرض جديدة لم يُعبد فيها إله آخر غير أتون من قبل، وعُرفت تلك التسجيلات باسم لوحات الحدود Boundary Stelae حيث طوقت بها حدود المدينة الجديدة في مجموعتين:[٥]

1. اللوحات **X, M, K** عند حدود التلال الشمالية والغربية شرق المدينة شرق نهر النيل، ووجدت تلك اللوحات في حالة سيئة صعُبت على الباحثين قراءة التاريخ المدون أعلى كل منهم، إلا أن الترجيح يرجعهم إلى السنة السادسة من حكم أخناتون، ولكن النصوص المكتوبة أشارت جميعاً إلى الموضوع الرئيسي لتلك اللوحات وهو إهداء وتكريس تلك المدينة إلى الإله أتون من ابنة الوحيد أخناتون.
2. المجموعة الثانية تتكون من احد عشر لوحة أخرى، واللوحة **S** هي أحسنهم حالاً، وتحتوى أيضاً هي الأخرى على نصوص تدور حول نفس معنى اللوحات الأخريات، وتنُص افتتاحيتها على السنة السادسة من حكم أخناتون وتحتوى على معلومات واضحة عن حدود المدينة الممتدة حتى الحقول الغربية التي كانت تمد المدينة بالغذاء.

3. التخطيط السينوغرافي لتل العمارنة

لا يرجع تخطيط مدينة أتون الجديدة (العمارنة) إلى قواعد هندسية وجغرافية فقط كما تم الإشارة لتلك النقطة من قبل، بل إن تخطيطها يتطرق إلى قواعد فلكية ذات مرجعية وأصول دينية لعقيدة الشمس، مثلها مثل أعظم الآثار المصرية التي تم بنائها منذ الدولة القديمة حتى إنتهاء الحقبة المصرية القديمة. فجاءت لوحات الحدود التي حددت أبعاد هذه المدينة لتحديد الحيز الحضري للمدينة فنياً، ودينياً، ولغوياً أيضاً. فقد إعتمد مهندسو العمارنة على شروق وغروب الشمس وعلى اثنين من التلات اللذان أحاطا المساحة المقرر البناء فيها، والتي وزعت عليهما لوحات الحدود المُطوقة للمدينة، حيث ويشير أخناتون إلى "أفق أتون" Horizon of Aten كاسم للمدينة الجديدة (أخت – أتن) أي الشمس في الأفق، وهو التل الذي يشرف على المدينة من الضفة الشرقية لنهر النيل حيث الوادي الطويل المؤدي إلى المقبرة الملكية، وهي البقعة التي أختارها مهندسو الملك لتكون بها مقبرته، خلافاً للمعتقد المصري القديم السائد ببناء المقابر والجبانات على الضفة الغربية لنهر النيل حيث غروب الشمس.

بذلك يعطي أخناتون دلالة ورمزاً مهماً إلى هذا التل، وبالتبعية إلى التل الأخر الموجود في الجهة الغربية. وإنطلاقاً من هذا المبدأ تنشأ المدينة وتوزع عليها دور العبادة وقصور الملك ممثل الإله الأوحد على الأرض وصلته الوحيدة بالبشر. كذلك وزعت مقابر الأشراف وما تلاها بعد ذلك من منشآت مخصصة للحياة الدنيا أو للحياة الأخرى. وعلى هذا النحو من التسلسل البادئ من شروق الشمس إلى غروبها خلف التل الغربي على الجهة الأخرى يكون قد تم تقسيم المدينة بواسطة الإله – عن طريق شعاع الشمس - وليس بواسطة البشر (شكل رقم ٣).[٦]



شكل (٣) رسم توضيحي للدلالة الأيقونوغرافية لرمز أتون في التوزيع الجغرافي في تل العمارنة

أ- **المعابد**

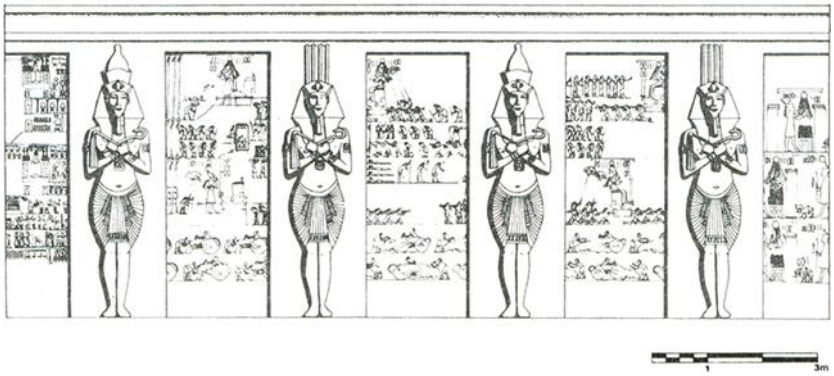
شكل (٤) بقايا المعبد الصغير بالعمارنة

جاء ذكر المعابد أيضاً في لوحات الحدود، حيث تم ذكر المعبد الكبير أو ما سمي بـ (بيت قرص الشمس)، والمعبد الأخر المسمى بـ (قصر قرص الشمس)، وهما المعبدين الأساسيين في مدينة (أفق أتون). كان الأول منهما عملاً معمارياً ضخماً

يبلغ حوالي ٧٥٠ متر طولاً ٢٣٠ مترعرضاً، جاء بتصميم فريد على عكس ما بنيت علية المعابد المصرية القديمة التي كانت تكسو ظلال أعمدتها الكثيرة بأفنيتها الضخمة التي كانت تأخذ في الإظلام تدريجياً كلما اتجهنا نحو قدس الأقداس في نهاية المعبد. على عكس ذلك تماماً كانت معابد العمارنة متسعة في رحابة، مفتوحة نحو السماء غير مسقوفة لتمتلئ بنور الإله عن طريق ضوء الشمس. وبهذا التخطيط المعماري يكون الفنان المصري القديم قد قام بترجمة معمارية لصلب الرسالة الدينية الجديدة التي أسست لنور أتون الذي ينير كل شيء على خلاف أمون الخفي الذي لا يرى.[٧]فلقد صمم المعابد بدلالات سينوغرافية واحدة لكل المصلين أو لمريدين تلك المعابد، فالتهيئة النفسية لمن يدخل هذا المكان المضئ المشمس تمكنه من التجول بين طرقاته بشكل يسير دون خوف من أي مجهول أو أي مكان مرفوض، فيسعد ويقبل على إرتياده لهذا المكان مرة أخرى وبذلك يترسخ المُعتقد الديني الجديد شيئاً فشيئاً، وبذلك يكون التصميم السينوغرافي أداة هامة في السيطرة على الأفراد بشكل ليس فيه فرض، بل دعوة فنية جمالية لنزهة نفسية شيقة.

كذلك إختلفت الموضوعات المصورة على المعابد في تل العمارنة، فأتت مغايرة عن الموضوعات المصورة في المعابد المصرية القديمة منذ الدولة القديمة التي تميزت بالنحت البارز في جدرانها الخارجية لموضوعات خاصة بحماية المعبد كحيز مقدس من قبل الملك الذي يبطش بأعداء مصر الذين هم أعداء النظام والعدالة الكونية، لكن على عكس ذلك تماماً استحدثت المعابد الأتونية نظاماً جديداً يناسب معمارها المفتوح أمام الشمس، فحملت جدرانها مشاهد مختلفة عن تفاصيل البهجة والحياة اليومية للبشر وسائر الكائنات التي تنعم بالخير والحياة تحت أشعة أتون، بل ذهبت الفلسفة التشكيلية إلى أبعد من ذلك فصورت هذه الموضوعات التي تغلف المعابد المصرية ولأول مرة كنحت غائر ليتفاعل مع ضوء الشمس منذ الشروق لتنير الغائر وترسم الظلال على حوافه في امتداد في نسب الإسقاط والدوران تباعاً لحركة الشمس حتى الغروب (شكل رقم ٦). وبذلك يكون الفنان قد أكد على فكرة الحركة التي تضفيها الشمس على الحياة.[٨]

شكل (٥) نموذج جرافيك للمعبد الكبير بالعمارنة



شكل (٦) الواجهة الغربية للمعبد توضح بعض المشاهد الجدارية بمصاحبة تماثيل إخناتون

ب- القصور

إذا اعتبرنا أن قصور العمارنة جاءت كنموذج لامتداد العمارة المصرية القديمة التقليدية فان القصر الشمالي رغم انه المكان الذي كان يبيت فيه الملك؛ إلا انه كان مكان طقسي ايضاً. فقد إحتوى هذا القصر بداخله على كل عناصر الحياة اللازمة من الحيوانات والطيور والأسماك والنباتات الحي منها والمرسوم على جدرانه وأرضياته تأكيداً على فكرة أن الملك العظيم هو الذي يتوسط الوجود وكل ما يشتمل عليه من مفردات الحياة. وهنا تتجلى روح الفنان المصري القديم الذي أجمع بتميزغير مسبوق بين جميع العناصر السينوغرافية من طبوغرافية المكان، لعمارته، لتزين تلك العمارة بالرؤية التشكيلية التي ترسخ الفكرة وتخدم العقيدة، حتى استخدامه للكائنات الحية لتأصيل روح المشهد المُعاش. لتكتمل بذلك الرمزية الموضوعة بكل عناية وإتقان وعبقرية لتخطيط وعمارة مدينة أفق أتون المقدسة التي كانت هي الكون المصغر في كل تفاصيلها.[٩]

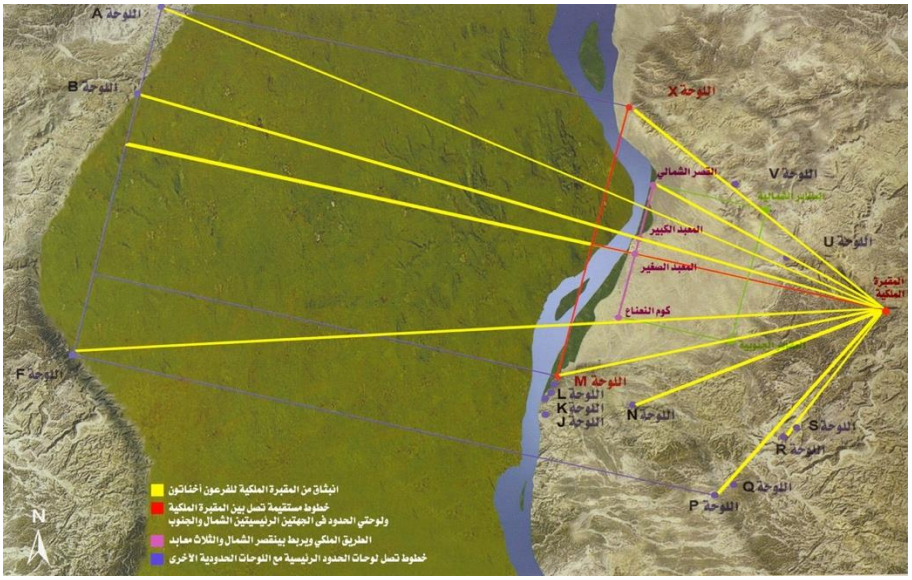
تضمنت العمارنة أيضاً على ثلاثة قصور أخرين؛ هم القصر الكبير (بر-أتن)، وقصر الشمال، وقصر الشمال المطل على نهر النيل. أما الأول فكان أكبرهم وأكثرهم أتساعاً، جاء بتصميم طولي ممتد إلى غرب الطريق الملكي على مساحة خمسة عشر ألف متر مربع، قسم جزءه الشمالي إلى أفنية مفتوحة، ومخازن، بالإضافة إلى مجموعة من الأبنية المجاورة الموازية له التي يرجح أنها كانت منازل ومكاتب لموظفي القصر. أما الجزء الجنوبي من القصر فقد كان مخصص لسكن النساء ويطلق علية (الحريم) الشمالي، وهو مكون من ردهات ذات أعمدة، وصالات واسعة ذات أرضيات ملونة، وحديقة كبيرة يتوسطها حوض مياه، كما تضمن القصر في جزءه الشمالي صالة كبيرة مفتوحة كانت تحتوي على تماثيل للملك وزوجته، وقاعة كبيرة مربعة الشكل محاطة بستة صالات على شكل المستطيل، ومجموعة من الغرف للاحتفالات.[١٠]

ت- المقابر

نحتت مقابر كبار رجال الدولة في جرف كبير على الحدود الشرقية للمدينة، وهناك أربع وأربعين مقبرة مقسمة إلى مجموعتين. تتكون المجموعة الأولى من سبعة عشر مقبرة شمال الوادي الملكي وسبع وعشرون إلى الجنوب منة. وتدور الموضوعات التي صورت على جدران تلك المقابر حول مشاهد من الحياة اليومية لصاحب المقبرة، وكذلك مشاهد من حياة العائلة الملكية وهم يتعبدون إلى اتون كنوع من الإضافات الجديدة في موضوعات المصورة داخلي المقابر المصرية في هذا الوقت. وعلى صعيد آخر فقد تم إزالة جميع الموضوعات الخاصة بـ (أوزيريس) تماماً ومشاهده المعتادة في محاكمة المتوفى في العالم الآخر، وذلك طبقاً للديانة الجديدة التي أصبحت فيها الحياة الأخرى هي الأبدية مع أتون أخناتون. ونستطيع رؤية ذلك بوضوح بالنظر إلى المدخل المؤدي إلى كل مقبرة، حيث نرى المتوفى صاحب المقبرة وأمامه خراطيش الإله أتون وبجانبها خراطيش اخناتون وزوجته بجانب النصوص المصاحبة التي تؤكد على حب أتون للزوجين الملكيين أخناتون ونفرتيتي وكيف يشملهما بحبه ورعايته ويمنحهم الحياة من خلال أشعته.

المقبرة الملكية

تقع المقبرة الملكية على بعد سبع إلى ثمان أميال في التلال شرق العاصمة العمارنة. وبالرغم من عدم الانتهاء منها عند وفاة أخناتون إلا أن أغلب الترجيحات تشير إلى أنه قد دفن هناك. وتجلى الفكر السينوغرافي في إختيار مكان وكذلك تصميم تلك المقبرة التي تم تصميميها لتكون نقطة إنطلاق إفتراضية للمنظور الهندسي الذي تم تخطيط تلك المدينة عليه. فتجلت فيها كل معاني فلسفة والديانة لاستغلال طبيعية المكان جغرافياً وهندسياً (شكل رقم ٧).



شكل (٧) رسم توضيحي للدلالة الإيكونوجرافية لرمز أتون منبعث من داخل المقبرة الملكية

تجلت عبقرية الفنان المصري القديم في هذا المنظور الفريد الذي استغل فيه الطبيعة المكانية للمدينة، وإختيار مكان المقبرة الملكية بمنتهى الذكاء لتخليد الشكل الأيقونوغرافي الدال لرمز أتون (قرص الشمس المنبثق منة أشعة ممتدة إلى الأرض) من خلال خطوط وهمية تماتد من عمق مقبرة اخناتون في منظور واضح نحو أهم النقاط في مدينته، حيث يربط خط مستقيم (كشعاع الشمس أتون) المقبرة الملكية بالمعبد الكبير ولوحة الحدود B الواقعة خلف النهر، وخط أخر يربط المقبرة الملكية بالمعبد الصغير، ثم يشطر الخط الوهمي الرابط اللوحتين الحدوديتين الأصليين الواقعتان في الجهات الأصلية، وخط وهمي ثالث يربط المقابر الشمالية باللوحة X ، وكذلك خط رابع يربط المقابر الجنوبية باللوحة M.[١١]

النتائج:

- لقد اظهر البحث معرفة الفنان المصري القديم للسينوغرافيا على الرغم من عدم وجود المصطلح الدال عليها.
- وظف الفنان المصري القديم السينوغرافيا كعنصر شامل لجميع المفردات الفنية جملة وتفصيلاً لتأكيد مكنون الديانة الاتونية في مدينة تل العمارنة.
- تأصيل فن السينوغرافيا في مصر القديمة، قبل استخدامه لدى اليونان والرومان، وقبل استخدام المصطلح في عصر النهضة للدلالة على ما يحتويه من استخدام الفنون كافة لخدمة المشهد.
- عدم اقتصار مصطلح السينوغرافيا على الفنون المؤدة فقط، وانما هو مصطلح شامل لما يراه الانسان في الحياة سواء في طبيعتها الطبوغرافية، او ما تصنعه يد الفنان من تخطيط وبناء وتنفيذ يناسب الفكرة الرئيسية وراء البنية.
- لم تقتصر هذه السينوغرافيا على الفضاء فقط، بل تعدتها إلى الملابس الملونة والأقنعة والحلي ومكملات الزينة التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية والتفاوت الموجود بينها.
- تميزت السينوغرافيا في مصر القديمة باستخدام الحيوانات والطيور الحقيقية لتصوير مشاهد الحياة اليومية لتأكيد الفلسفة الدينية المراد ايصالها الى الشعب.
- تميزت السينوغرافيا في مصر القديمة بالاعتماد على طبوغرافيا المكان، والمنظور، واستغلال فن العمارة والديكور والنحت والتصوير والرسم.

- تأكيد ان السينوغرافيا كانت منهج علمي في مصر القديمة لتنفيذ المساحات المختلفة طبقاً للعقيدة الدينية مستخدمة عناصرها المختلفة من عمارة وديكور ورسم وتصوير في تحريك خيال المتلقي.
- عرفت السينوغرافيا وتطورت عبر تاريخها الطويل تطورات كثيرة ملحوظة حيث انتقل مفهومها من فن تأصيل وترجمة فحوى العقيدة الدينية؛ الى فن العمارة والمنظور، والتزيين والزخرفة التي يرتكز اهتمامها على بناء المناظر التي تعبر عن الطبيعة الدرامية في فنون الفرجة التي تعتمد على تخطيط وتصميم فلسفي بغرض نقل ما محتوى عقائدي أو درامي كالمسرح والسينما.

التوصيات:

- إن السينوغرافيا في مصر القديمة في مفهومها الشامل أعمق أحد أهم وأبرز السمات الفنية للحضارة المصرية القديمة وهي أهم من ان يتم إختزالها في بحث واحد فقط، وهذا يستدعي إجراء العديد من الأبحاث لرصد سمات وقواعد وتطبيقات السينوغرافيا وتطورها على مدار العصور المصرية القديمة وكيفية رصدها من خلال الأدلة الأثرية كترجمة بصرية للمعتقد الديني.
- الإهتمام بالتعريف والترويج لفن السينوغرافيا كمرادف شمولي للتصميم البصري من خلال التحليل التشكيلي للآثار المصرية القديمة وربطها بالبيئة الطبيعية والديانة المصرية القديمة في المقررات الدراسية بالكليات الفنية المتخصصة نظراً لما يحمله الفن المصري القديم من عمق في الفلسفة المترتبطة بالعقيدة والحياة مما جعله يؤثر على المنتج الفني للحضارة المصرية القديمة على مر العصور.

المراجع

المراجع العربية:

1. بيكى ,جيمس: الآثار المصرية في وادي النيل، مركز تسجيل الآثار، القاهرة، ١٩٩٢

Baikie, James. Al Athar Al masrya fi Wadi Al Niel, Markaz Tasgeel Al Athar, Cairo.

2. توفيق، سيد: تاريخ العمارة في مصر القديمة، الأقصر. دار النهضة العربية، طبعة منقحة مزيدة، ١٩٩٠

Tawfik, Al Sayed., Tareekh El Emara fi Misr Alqadeema, ALAqsour, Dar Al Nahda Al Arabya, Tab'a Monaqaha Mazeeda. 1990

3. كلارك ,رندل: الرمز والأسطورة في مصر القديمة. ترجمة: أحمد صليحة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٩

Clark, Randall. Al Ramz wal Ostoorah Fi Misr Al Qadeema. Targamet: Ahmed Seleeha. Al Hayaa AL Mesrya Al Amah LelKetab.

4. ميكس ,ديمتري و ميكس، كريستين فافار: الحياة اليومية للآلهة الفرعونية. ترجمة: فاطمة عبدا لله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٠

Mex, Dimitri, and Mex, Christine Favar, Al Hayah Al Yawmia lel Aleha Al Feraonya. Targamet: Fatma Abdallah Mahmoud, Moraga3et: Mahmoud Maher Taha. Al Hayaa Al Masrya Al Amaah Lel Ketab. 2000

5. نايوفتس، سيمسون: مصر أصل الشجرة. ترجمة: أحمد محمود. المجلس الأعلى للثقافة، مكتبة الشروق، ج٢، ٢٠٠٦

Nayofets, Simpson. Masr Asl EL Shagarah. Targamet: Ahmed Mahmoud, Al Magles El Aala Lel Thaqafah, Maktabet El Sherooq, El goz' Al Thany, 2006

6. ويلكنسون، ريتشارد هـ.: قراءة الفن المصري دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم. وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار. ٢٠٠٧

Wilkinson, Richard H., Qeraat Al Fan Almasry, Daleel Heroghleefy lel Tasweer wal Naht AlMasry AlQadeem. Wezaret AlThaqafah, Al Magles Al Aaala Lel Athar. 2007

المراجع الأجنبية:

1. Aldred, Cyril: New Kingdom Art in Ancient Egypt, during the eighteenth dynasty. Alec Tiranti, London. Second edition revised and enlarged, 1961
2. Baines, John; Malek Jaromir, Cultural Atlas of Ancient Egypt, 1980
3. Dodson, Aidon. and Ikram, Salima. *The tomb in ancient Egypt*, American university Cairo press 2006.
4. Lacovara, Peter, and Quirke, Stephen: Excavating Egypt: Great Discoveries from the Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London. 2005
5. Redford, Donald B.: Akhenaten the heretic king. Princeton University Press, 1987.
6. Freed, Rita E., Yvonne J. Markowitz, and D'Auria, Sue H. (eds.), et al. Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen (exh. cat.). Boston, New York and London: Bulfinch Press/Little, Brown and Company, 1999
7. Maspero, Gaston Camille Charles: Manual of Egyptian Archaeology and Guide to The Study of Antiquities In Egypt. Translated by Amelia B. Edwards. BiblioBazaar, 2007

---

١ Freed, Rita E., Yvonne J. Markowitz and sue H. D'Auria. Museum of Fine Arts, Boston. P42

٢ Maspero, Gaston Camille Charles: Manual of Egyptian Archaeology and Guide to The Study of Antiquities in Egypt. Translated by Amelia B. Edwards. BiblioBazaar, 2007. P.80

3 بيسكى، جيمس: الآثار المصرية في وادي النيل، مركز تسجيل الآثار، القاهرة، ١٩٩٢، ص٨١

٤ Freed, Rita E., Yvonne J. Markowitz, Sue H. D'Auria (eds.), et al. Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen (exh. cat.). Boston, New York and London: Bulfinch Press/Little, Brown and Company, 1999. P.44

5 Redford, Donald B.: Akhenaton the heretic king, Princeton University Press, 1984. P.49

٦ Mallinson, M. 1989. Report on the 1987 Excavations of the Small Aten Temple. In B. J. Kemp, Ed., Amarna Reports, V: 115-142. Occasional Publications 6. A. B. Lloyd. London: Egypt Exploration Society P.19.

٧ توفيق، سيد: تاريخ العمارة في مصر القديمة – الأقصر، دار النهضة العربية، ١٩٩٠. ص٦١.

٨ Aldred, Cyril: New Kingdom Art in Ancient Egypt, during the eighteenth dynasty. Alec Tiranti, London. Second edition revised and enlarged, 1961. P.54

9 Lacovara, Peter, and Quirke, Stephen: Excavating Egypt: Great Discoveries from the Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London. P.104

١ المرجع السابق

١ Redford, Donald B.: Akhenaten the heretic king. The American University in Cairo 1992. P.68