مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

المفردات التاريخية في الفن المصري القديم وتمثلاتها في الخزف المعاصر

م. د رائد محمد عبود
raed_mohmed2003@uobabylon.edu.iq
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
م. د عادل عامر سلمان
aamer@uowasit.edu.iq
جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة

الفصـل الاول
الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

على الرغم مما يتسم به الفن المصري القديم من ثراء دلالي وتعبيري قائم على المفردات التاريخية ذات الأبعاد الفكرية والجمالية، وعلى الرغم من التطورات التقنية والتعبيرية التي شهدها مجال التشكيل الخزفي المعاصر، إلا أنّ هناك فجوة معرفية وفنية بين المفردات التاريخية البصرية التي شكلت جوهر التعبير في الفن المصري القديم، وبين آليات توظيف هذه المفردات في الممارسات المعاصرة لفن الخزف، سواء على مستوى المفهوم أو تقنيات التشكيل والمعالجة السطحية ، ويطرح هذا البحث تساؤلًا جوهريًا حول كيفية استلهام البنية الدلالية للمفردات التاريخية في الفن المصري القديم، ليس بوصفها مجرد عناصر شكلية أو مصادر إلهام بصري، وإنما باعتبارها منظومة فكرية وثقافية يمكن أن تنعكس على تقنيات وأساليب التشكيل الخزفي المعاصر، بما يسهم في إثراء الممارسات الفنية وتوسيع آفاق التعبير الجمالي.

لذا ان مشكلة البحث تتحدد في التساؤل الآتي:

إلى أي مدى استخدم المصري القديم المفردات التاريخية في التشكيل الخزفي، وما دلالاتها الفنية والجمالية في الخزف المعاصر ؟

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى بناء جسر معرفي وجمالي بين تراث فني عريق يتمثل في المفردات التاريخية ذات الدلالات العميقة في الفن المصري القديم، وبين ممارسات التشكيل الخزفي المعاصر، بما يسهم في استعادة البعد الدلالي والفكري في العملية التشكيلية. ويُبرز البحث كيف يمكن للمفردات التاريخية والعناصر البصرية التي حملت دلالات دينية واجتماعية وفلسفية في الحضارة المصرية القديمة أن تُشكّل منطلقًا لتنوع التقنيات والأساليب في التشكيل الخزفي الحديث، ليس على مستوى الشكل فحسب، بل على مستوى الرؤية والمفهوم.

كما تكمُن أهمية البحث في النقاط الآتية:

١. إحياء المفردات التاريخية التراثية وتوظيفها في الفنون المعاصرة بأساليب مبتكرة وغير تقليدية.
٢. تحفيز الفنانين والخزّافين على استلهام مفردات بصرية ذات أصول حضارية وتاريخية وتطويعها داخل رؤى تشكيلية معاصرة.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

٣. تقديم منظور تحليلي وتقني جديد يوضح العلاقة بين المفردات التاريخية بوصفها بنية فكرية، وبين التقنيات والأساليب التشكيلية في الخزف.
٤. الإسهام في إثراء البحث الأكاديمي في مجال التشكيل الخزفي من خلال الربط بين التاريخ البصري والممارسات التقنية المعاصرة .

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى إعادة تفعيل وفهم دور المفردات التاريخية في فن الخزف، واستجلاء دلالاتها من خلال قراءة تحليلية لأعمال خزفية مختارة، مع تتبّع جذورها في الموروث المصري القديم، بما يسهم في إعادة الاعتبار لفن الخزف بوصفه سجلًا بصريًا يعكس الوعي الحضاري والروحي للمجتمع المصري القديم، وحاملًا لدلالات فكرية وثقافية تجاوزت حدود الوظيفة إلى آفاق التعبير الجمالي والرمزي. إلقاء الضوء على العوامل التي أدت إلى تنوع أشكال المفردات التاريخية التي نهجها الفنان. -

- توضيح مدى تأثير المفردات التاريخية على مجال التشكيل الخزفي.
- إلقاء الضوء على الأعمال الفنية التي توظّف المفردات التاريخية في بنيتها التشكيلية.
- تحليل البنية الدلالية لـ المفردات التاريخية في الفن المصري القديم، وتحديد خصائصها ودلالاتها الفنية والثقافية.
- الكشف عن العلاقة بين المفردات التاريخية البصرية في الفن المصري القديم والمفاهيم التشكيلية في فن الخزف.
- استكشاف أثر الفكر القائم على المفردات التاريخية في تقنيات التشكيل الخزفي، من حيث الأسلوب، والمعالجة السطحية، والبناء الشكلي العام.
- تقديم نماذج تحليلية لأعمال فنية خزفية معاصرة مستلهمة من المفردات التاريخية في الفن المصري القديم.
- اقتراح رؤى فنية وتقنية يمكن من خلالها دمج المفردات التاريخية التراثية في ممارسات التشكيل الخزفي الحديثة.
- تعزيز وعي الفنانين والخزّافين بقيمة المفردات التاريخية بوصفها وسيطًا تعبيريًا وفكريًا فاعلًا في العملية الإبداعية.

حدود البحث :

أولًا: الحدود الموضوعية

يقتصر البحث على دراسة المفردات التاريخية في الفن المصري القديم باعتبارها مصدرًا بصريًا وفكريًا، مع تحليل كيفية إعادة صياغتها وتوظيفها في أعمال الخزف المصري المعاصر.

ويركز البحث على:

- الرموز والعناصر الزخرفية (كاللوتس، البردي، عين حورس، الجعران، الشمس المجنحة).

المفردات الشكلية والبنائية (التكوين الجداري، النسب، الإيقاع، التكرار).

- المعالجات السطحية والملمسية ذات الجذور التاريخية.
- ولا يتناول البحث دراسة تاريخ الفن المصري القديم بشكل شامل، وإنما يتعامل معه بوصفه مرجعية تشكيلية.

ثانيًا: الحدود الزمنية

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

تاريخيًا: يقتصر على المفردات البصرية في الفن المصري القديم (الفرعوني) دون التوسع في العصور القبطية أو الإسلامية إلا بالقدر الذي يخدم المقارنة.

معاصرًا: يركز على أعمال الخزف المصري المعاصر منذ النصف الثاني من القرن العشرين حتى الوقت الراهن.

ثالثًا: الحدود المكانية

يقتصر التطبيق والتحليل على نماذج من الخزف المعاصر .

منهج البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.:

تحديد المصطلحات :

المفردة :

لغة :

-عرفها **(الزمخشري)** بانها :

جمع مفردة ، وفرد الشيء فردٌ ، وفردته فرودا . وبعثوا حاجتهم راكبا مفردا : لا ثاني معه ، وجاؤا فرادى .[١]

- وعرفها **(الرازي)** في مختار الصحاح بأنها :

المفردة من (فرد) ، والفرد الوتر ، ويقال جاءوا (فراداً) و (فرادى) منون وغير منون ، أي واحداً واحداً . وفرد بمعنى انفرد ، يفرد .[٢]

-عرفها **(التهانوي)** بأنها :

والمفرد: بتخفيف الراء المفتوحة ، يقول المنطقيون ، ان المفرد هو اللفظ الموضوع الذي لا يقصد بجزء منه الدلالة على جزء معناه ، سواء لم يكن كهمزة الاستفهام ، او كان له جزء ولم يدل على معنى . وقد قسم لفظ المفرد على اربعة اقسام ، وهو ان اللفظ اما ان يدل على المعنى دلالة تامة او لا ، واما ان يدل على زمان فيه معناه من الازمنة الثلاثة وهو الكلمة او لا يدل عليه ، وهو الاسم . واما لا يدل على المعنى دلالة تامة ، فأما ان يدل على الزمان فهي الكلمة الوجودية او لا يدل ، فهو الاداة . فالأدوات نسبتها الى الاسماء كنسبة الكلمات الوجودية الى الافعال في عدم كونها تامة الدلالات .[٣]

إصطلاحاً :

-عرفها **(ابراهيم مدكور)** بأنها :

ما دل على شخص واحد ، والمفرد منطقيا ، ما لا يدل جزؤه على جزء معناه مثل انسان .[٤]

التعريف الاجرائي للمفردة :

هي الصورة الجزئية التي تُشكّل معادلاً موضوعياً للدلالة على معنى محدد ، في بنية الخزف العراقي المعاصر .

المفردة التاريخية لغويًا:

هي وحدة دلالية مفردة منسوبة إلى سياق زمني وحضاري محدد، تحمل في بنيتها معنى مرتبطًا بحدث أو ثقافة أو ممارسة إنسانية في الماضي، وتُستخدم بوصفها عنصرًا دالًا يستدعي حمولة معرفية وثقافية متجذّرة في التاريخ.

المعاصرة :

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

عرفت المعاصرة لغوياً بانها " العصر : الدهر، والجمع أعصر وإعصار وعصر وعصور. والعصر ما يسبق المغرب من النهار ويقال العصران الغداة والعشي. الليل والنهار يقال لهما العصران، والعصر اليوم "[٥] والمعاصرة هي " معايشة للظروف الراهنة "[٦] . كما عرفت أيضا بأنها " أحدث زمن فني " .[٧] وهي أيضا " ما كان في عصره وزمانه، والعصري ما هو من ذوق العصر "[٨] وقد عرفت المعاصرة بأنها " تكييف النتاجات الجديدة تكييفا يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية "[٩]. كما عرف الفن المعاصر" النشاط الانساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر".[١٠]

الفصـــــل الثـــــاني / الاطار النظري

المبحث الاول

اولا :-المفردة التاريخية في الفن المصري القديم ووظائفها

تُعد المفردة التاريخية في الفن المصري القديم أحد الركائز الأساسية التي شكّلت البنية التعبيرية والجمالية للعمل الفني، إذ لم تكن العناصر التشكيلية المستخدمة مجرد أشكال زخرفية أو معالجات سطحية، بل كانت وحدات دلالية محمّلة بمعانٍ فكرية وعقائدية عميقة. وقد استمد الفنان المصري القديم مفرداته التاريخية من البيئة الطبيعية، والمعتقد الديني، والنظام الاجتماعي والسياسي، فجاءت هذه المفردات انعكاسًا مباشرًا لرؤيته الكونية وفلسفته في فهم الوجود والحياة والموت والبعث ، وتتمثل المفردة التاريخية في مجموعة من العناصر البصرية مثل: الأشكال النباتية والحيوانية، والعلامات الهيروغليفية، والرموز العقائدية، والعناصر الهندسية، وصور الآلهة والملوك، والتي جرى توظيفها داخل العمل الفني وفق نظام صارم يحكمه مبدأ الثبات والاستمرارية. وقد أسهم هذا النظام في ترسيخ هوية الفن المصري القديم، ومنحه طابعًا مميزًا ظل ثابتًا عبر العصور. [١١] وارتبطت المفردة التاريخية ارتباطًا وثيقًا بالعقيدة الدينية، حيث استُخدمت لتجسيد مفاهيم الخلود، والبعث، والحماية، والتقرب من الآلهة. فكانت المفردات مثل زهرة اللوتس، والجعران، وعين حورس، تُوظف بوصفها عناصر حامية وضامنة لاستمرارية الحياة في العالم الآخر. [١٢]

كذلك أسهمت المفردة التاريخية في نقل المعاني والأفكار المجردة إلى صور حسية قابلة للإدراك، فغدت لغة بصرية بديلة للكلمة المكتوبة، تعبّر عن السلطة، والقداسة، والنظام الكوني ، وتوضح العلاقة بين الإنسان والكون. [١٣] وايضا لعبت المفردة التاريخية دورًا محوريًا في تحقيق التوازن والإيقاع والوحدة داخل العمل الفني، حيث جرى توظيفها وفق قواعد نسبية صارمة ومعالجات سطحية دقيقة، خاصة في الجداريات، والنحت البارز، والأعمال الخزفية، مما أضفى على السطح الفني جماليات قائمة على التكرار والتناظر والاتزان. [١٤] وشكّلت المفردة التاريخية وسيلة لتسجيل الأحداث والطقوس والشعائر والممارسات اليومية، فحملت الأعمال الفنية سجلًا بصريًا يوثق الحياة السياسية والدينية والاجتماعية في مصر القديمة، ويؤكد استمرارية السلطة والنظام. [١٥] ، ايضاعكست المفردات التاريخية البنية الاجتماعية والتراتبية الطبقية، من خلال اختلاف أحجام العناصر، ومواضعها، ودرجة إبرازها داخل التكوين، مما أسهم في ترسيخ مفاهيم القوة والهيمنة والقدسية. [١٦] حيث ان كلما ازدادت صعوبة التعبير المباشر عن الفكرة المجردة، أصبح من الضروري تحويلها إلى مفردة تاريخية ذات حضور بصري، تتجسد في شكل مادي أو تصويري يحمل دلالات متعارفًا عليها داخل الوعي الجمعي. وهذه المفردة التاريخية، سواء اتخذت هيئة كائن حي أو شكل جامد، لا تمثل الفكرة تمثيلًا شكليًا فحسب، بل تقوم مقامها بوصفها وسيطًا دلاليًا ينوب عنها ويحمل معناها الكامن. وتزداد الحاجة إلى توظيف المفردة التاريخية حين يتعلق الأمر بالمفاهيم ذات الدلالات المركبة والمتعددة، مثل: الخير والشر، الشجاعة والجبن، الحرية والعبودية، والعدالة والظلم؛ إذ لا يمكن إدراك هذه المعاني المجردة إلا من خلال صور محسوسة قادرة على تمثيلها بصريًا. ومن هنا تتحول المفاهيم إلى مفردات تاريخية راسخة في الذاكرة الثقافية، فالخير قد يُجسَّد

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

في سنبلة قمح أو شجرة زيتون بما تحمله من دلالات الخصوبة والسلام، في حين يُصوَّر الشر في هيئة ملامح مشوهة أو كائنات ذات سمات مخيفة، كالقرون والعيون المتسعة والأنياب البارزة، بوصفها مفردات تاريخية تعكس القبح والخطر والعدوان [١٧] ، ويكشف هذا التوظيف للمفردة التاريخية عن قدرتها على اختزال المعنى الفكري في صورة حسية، تجعل الفكرة أكثر قابلية للفهم والتلقي، وتمنحها حضورًا بصريًا دائمًا داخل العمل الفني، وهو ما يفسر اعتماد الحضارات القديمة، وعلى رأسها الحضارة المصرية القديمة، على هذه المفردات في صياغة خطابها الفني والعقائدي. [١٨]

إن المفردة التاريخية في الفن تُعد قديمة قِدم الإنسان ذاته، إذ ظهرت ملامحها الأولى في فنون العصور البدائية، حيث أدّت دورًا أساسيًا في التواصل البصري، وتسجيل الأحداث، ومواجهة المخاوف الوجودية المرتبطة بالطبيعة والغيبيات. وقد اكتسبت المفردة التاريخية أهمية خاصة في الفن المصري القديم، سواء في صورتها التصويرية أو الكتابية، إذ شكّلت نظامًا دلاليًا متكاملًا يعكس البنية الفكرية والعقائدية للمجتمع المصري القديم، وقد ارتبطت كل مفردة تاريخية بمعنى محدد وأسطورة خاصة، نابعة من معتقدات المصري القديم ورؤيته للكون والحياة والموت والبعث. واتخذت هذه المفردات أشكالًا متعددة، تمثلت في صور آدمية وحيوانية وطيور، جرى توظيفها داخل العمل الفني بوصفها وحدات دلالية تحمل مضامين فكرية وروحية عميقة، وتؤدي وظائف تعبيرية وتوثيقية في آنٍ واحد. [١٩]

ولولا اعتماد المصري القديم على المفردة التاريخية بوصفها لغة بصرية وكتابية، لما أمكن التعرف إلى معالم حضارته أو فهم منجزاته الفكرية والفنية. فقد كان لهذا النظام من المفردات التاريخية الدور الحاسم في فك شفرة الكتابة الهيروغليفية، ولا سيما من خلال حجر رشيد، الذي مكّن جان-فرانسوا شامبليون من اكتشاف اللغة الهيروغليفية وفهم دلالاتها، الأمر الذي أتاح تفسير النصوص والآثار، وكشف جانبًا كبيرًا من تراث الحضارة المصرية القديمة. [٢٠]

المبحث الثاني

مفهوم الخزف المعاصر

يُعدّ الخزف المعاصر أحد المجالات الفنية التي شهدت تحولات جوهرية في بنيته الفكرية والتشكيلية منذ مطلع القرن العشرين، حيث انتقل من كونه حرفة تقليدية مرتبطة بالوظيفة النفعية إلى مجال فني تشكيلي مستقل يحمل رؤى جمالية وفكرية معاصرة. وقد ارتبط ظهور مفهوم الخزف المعاصر بالتحولات التي شهدها الفن الحديث في أوروبا وأمريكا، حين بدأ الفنانون في إعادة النظر في حدود الفنون التطبيقية والفنون الجميلة، مما أدى إلى إدماج الخزف ضمن مجالات التعبير الفني الحر، وترجع البدايات الأولى لتبلور مفهوم الخزف المعاصر إلى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مع ظهور حركات فنية مثل حركة الفنون والحرف (Arts and Crafts Movement) في بريطانيا، التي دعت إلى إحياء الحرف التقليدية ومنحها قيمة فنية وجمالية، وكان من أبرز روادها ويليام موريس (William Morris). وقد أسهمت هذه الحركة في إعادة الاعتبار للحرف الفنية، ومنها الخزف، باعتبارها مجالات إبداعية قادرة على التعبير الجمالي ، ومع تطور الحركات الفنية الحديثة، مثل التكعيبية والتجريدية والتعبيرية، بدأ الخزافون في تجاوز القوالب التقليدية للأشكال الوظيفية، واتجهوا إلى التجريب في الشكل والكتلة والملمس والمعالجة السطحية. ونتيجة لذلك، ظهر اتجاه جديد في الخزف يُعرف بالخزف الفني (Studio Ceramics)، حيث أصبح الفنان الخزاف يعمل في مرسمه الخاص بوصفه فنانًا تشكيليًا مستقلًا، لا مجرد صانع أو حرفي، وقد لعب عدد من الفنانين دورًا محوريًا في ترسيخ هذا المفهوم، مثل برنارد ليتش (Bernard Leach) الذي أسهم في الدمج بين تقاليد الخزف الشرقي والغربي، وبيتر فولكوس (Peter Voulkos) الذي أحدث تحولًا جذريًا في الخزف الأمريكي من خلال أعماله التعبيرية

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

التجريدية التي اقتربت من مجال النحت. كما ظهر العديد من الخزافين المعاصرين الذين تعاملوا مع الطين بوصفه مادة تشكيلية مفتوحة الإمكانات، يمكن توظيفها في الأعمال النحتية والتركيبية والتجهيزات الفنية.

ومع النصف الثاني من القرن العشرين، شهد الخزف المعاصر توسعًا كبيرًا في مجالات التقنية والخامات، حيث استخدم الفنانون تقنيات حريق متعددة، وطوروا أنواعًا جديدة من الطلاءات الزجاجية والبطانات اللونية، كما أدخلوا خامات مختلفة في العمل الخزفي مثل المعادن والزجاج والمواد الصناعية. وقد أدى هذا التطور إلى تحرير الشكل الخزفي من القيود التقليدية، وفتح المجال أمام تجارب فنية تجمع بين الخزف والنحت والتجهيز في الفراغ.

وفي ضوء هذه التحولات، لم يعد الخزف المعاصر يُعرّف بوصفه مجرد إنتاج لأوانٍ أو أشكال وظيفية، بل أصبح مجالًا فنيًا يعبر عن قضايا فكرية وجمالية معاصرة، ويعكس رؤية الفنان للعالم من خلال توظيف الطين والتقنيات الخزفية المختلفة. ومن هنا غدا الخزف المعاصر ميدانًا للتجريب والابتكار، يجمع بين المهارة التقنية والبعد المفاهيمي في العمل الفني. (٢١)

ثانيا : دور المفردة التاريخية في فن الخزف المصري القديم

عبّر المصري القديم عن أفكاره ورؤاه الوجودية والعقائدية من خلال المفردة التاريخية، التي شكّلت إحدى أهم الوحدات الدلالية في بناء الفنون المصرية القديمة، ولاسيما فن الخزف. فقد جرى توظيف هذه المفردة بوصفها وسيطًا بصريًا يربط بين العقل والخيال، وبين الفكر الديني والمعتقدات الغيبية، لتمنح العمل الخزفي دلالات تتجاوز شكله المادي ووظيفته النفعية، وتُحوِّل الفكرة من نطاق التجريد الذهني إلى مجال الرؤية الحسية والتجسيد التشكيلي ، وقد مثّلت المفردة التاريخية لدى المصري القديم لغة بصرية مركبة، اتخذت أشكالًا متعددة؛ فهي لغة مكتوبة في الهيروغليفية، ومرسومة على الجدران والبرديات، ومشكّلة في الطين داخل الأعمال الخزفية. وقد تجلّى حضورها بوضوح في فن الخزف، الذي اتسم بطابع رمزي–دلالي خاص، اندمج فيه البعد العقائدي مع الواقعية المنضبطة، في أسلوب فني مميز أسهم في ترسيخ هوية الفن المصري القديم وتمييزه عن غيره من فنون حضارات العالم القديم ومن الواضح ان لها دور محوري في الحياة العامة للمصريين القدماء، وفي علاقتهم بالآلهة والملوك، وفي تشكيل مفاهيم الحياة والموت والبعث(٢٢) . كما استُخدمت هذه المفردات في الكتابة وتسجيل الأفكار والطقوس على الجدران والبرديات، بوصفها بديلًا بصريًا لما يُقال أو يُكتب، نظرًا لقدرتها على تكثيف المعنى واختزال المضامين الفكرية والعقائدية في صورة أو شكل ذي دلالة واضحة. (٢٣)

ومن ثمّ تكتسب المفردة التاريخية في العمل الخزفي بعدًا معنويًا عميقًا، إذ تُثري السطح التشكيلي، وتمنح الصورة المرئية قيمة دلالية وفكرية، تجعل من القطعة الخزفية وثيقة حضارية تعبّر عن فلسفة المصري القديم ورؤيته للكون والوجود.

وقد زخرت الأسطح الخزفية، شأنها شأن جدران المعابد والمقابر، بمفردات رمزية خضعت لمنظومة الرمزية Symbolism، حيث ظهرت صور الملك والحاكم في هيئة حيوانات أو طيور ذات دلالات القوة والهيمنة، مثل الثور أو الأسد أو الصقر أو الثعبان، بينما صُوّر العدو في أوضاع تدل على القهر والهزيمة، كالتقييد أو فقدان السيطرة، وهي دلالات انتقلت إلى الأواني والتماثيل والقطع الخزفية ذات الطابع الطقسي أو الجنائزي. كما أدّت الدلالة الأيقونية دورًا مهمًا في التعبير عن شارات الأقاليم (المقاطعات)، إذ انقسمت مصر القديمة إلى اثنتين وعشرين مقاطعة في الوجه القبلي وعشرين مقاطعة في الوجه البحري، وكان لكل مقاطعة شارة أيقونية مميِّزة عبّرت عن هويتها الدينية والجغرافية. وقد تجلّت هذه الشارات أحيانًا في الزخارف الخزفية، فظهر الصقر بوصفه علامة أيقونية لبعض الأقاليم، كما تجسدت رأس البقرة كـ شارة إقليمية لأقاليم أخرى، لتغدو القطعة الخزفية وعاءً يحمل مدلولًا مكانيًا وتاريخيًا في آن واحد. (٢٤)

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

كما شكّلت الدلالة التركيبية المركبة إحدى السمات الفكرية البارزة في العقيدة المصرية القديمة، حيث صُوِّرت بعض المعبودات في هيئات تجمع بين الإنسان والحيوان، كرأس حيوان على جسد إنسان أو العكس، وقد ارتبط ذلك بتعدد المعبودات وحرص الفكر الديني المصري على عدم إلغاء أي من خصائصها، فبدلًا من إسقاط صفة معينة لمعبود بعينه، جرى دمج السمات والدلالات في صياغة فكرية أكثر تعقيدًا، لكنها ظلت مقبولة من الناحيتين الجمالية والتشكيلية ، وقد انعكس هذا التصور التركيبي في فن الخزف من خلال تنوع الأشكال والهيئات التي تجلّت بها المعبودات والعلامات المقدسة على الأواني والقطع الخزفية ذات الطابع الديني والطقوسي. (٢٥)

ثالثًا: الرمز والمعتقدات الدينية في فن الخزف

ارتبطت المعتقدات الدينية لدى المصري القديم بالرمز ارتباطًا وثيقًا، إذ لم يكن إدراك الرموز الدينية قائمًا على الحواس وحدها، بل على الفهم التأويلي العميق. وقد استخدم الفنان المصري القديم صيغًا تصميمية واعية لتحويل المدركات الحسية والأشكال الخزفية إلى مفردات رمزية تاريخية تقوم على الإحالة والدلالة، بما يمنح القطعة الخزفية مضمونًا عقائديًا يعبر عن الإيمان الديني ويجسده بصريًا، ومن خلال الرمز، عبّر المصري القديم عن فلسفة الدين والمعتقد، حيث نُظّمت الرموز في نسق مترابط يشرح بنية الفكر المصري القديم، ومحاولته الدائمة الوصول إلى الإله الواحد الخالق، رغم تعدد الآلهة الظاهري. وقد امتزج الدين بالحياة اليومية، فأصبح كل نشاط دنيوي مشبعًا بالتدين، وانعكس ذلك في استخدام الخزف في الطقوس الدينية والجنائزية،ولم يكن اختيار الكائن الذي يرمز به للإله أمرًا عشوائيًا، بل خضع لدقة وتحري، بحيث تتوافر في الحيوان أو الطائر المختار صفات خاصة تؤهله ليكون رمزًا مقدسًا. كما لم يقتصر الرمز على التقديس فقط، بل ارتبط أيضًا بما أحبّه أو كرهه المصري القديم من صفات في الكائنات المحيطة به، وهو ما انعكس في التنوع الرمزي للأشكال الخزفية، وتجسّدت المفردات كأحد الرموز المصرية القديمة قوى غامضة تعبر عن ماهية الكون في الفكر المصري القديم، إذ يشير الرمز الأكبر إلى الإله بوصفه تجسيدًا لتلك القوة الكونية. ومن هنا تصبح المفرده الرمز كوسيطٌ بين المادة والطين من جهة، والمضمون العقائدي من جهة أخرى، حيث يبدأ الفنان من الواقع المحسوس ويتجاوزه للكشف عن القوة الإلهية الكامنة، وقد تأثرت المفردات التاريخية كأحد الرموز الدينية بالبيئة الطبيعية، فاستوحى المصري القديم رموزه من الشمس والقمر والنجوم، ومن الحيوانات كالثور والأسد والتمساح، ومن النباتات مثل زهرة اللوتس ونبات البردي، وهو ما انعكس بوضوح في زخارف وأشكال الخزف المصري القديم. فلكل بيئة رمزها الخاص، مما أدى إلى تنوع الرموز والآلهة بتنوع البيئات المكانية عبر عصور مصر القديمة (٢٦).

وفي بعض المراحل، عُدّ الملك إلهًا أو ابنًا للإله، بينما اعتُبر الشعب خدمًا للإله، فامتزجت الأساطير بالعقيدة والعبادات المحلية، وتنوعت العلاقة بين الملك والإله. وسعيًا من المصري القديم للتقريب بين ما يدركه عقله وما يتخيله من أشكال آدمية وحيوانية ومركبة، ظهر هذا التنوع الرمزي في فن الخزف بوصفه انعكاسًا مباشرًا لعمق الفكر الديني والخيالي في الحضارة المصرية القديمة. (٢٧) ، لقد عبر المصري القديم من خلال المفردة الشكلية عن فلسفة الدين والمعتقدات ، حيث وضع الرموز والمفردة دلاله في نسق مترابط ليقدم شرحاً عميقاً للفكر المصري القديم وفلسفة الدين عند قدماء المصريين. ولقد تعددت الآلهة في الديانة المصرية القديمة بغرض محاولة الوصول للإله الأحد الخالق العظيم لكل شيء المتفرد المعطي كل شيء سبب وجوده . ولقد امتزج الدين بالحياة فكان كل عمل دنيوي مغلفاً بالتدين وقد يمارس له طقساً دينياً . (٢٨)

كذلك لم تكن عملية اختيار الكائن الذي يرمز به للإله أمراً عشوائياً أو صدفة ، فكان يخضع للدقة والتحري في اختيار الحيوان أو الطائر الذي يقع عليه الاختيار فينبغي أن تتوافر فيه صفات وخصائص مميزة ليصبح رمزاً

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

مقدساً، ولم يكن الرمز مرتبطاً بالتقديس فقط بل بما يحبه أو يكرهه المصر القديم من صفات في الكائنات التي تعيش حوله [٢٩]، وتعبر المفردات المصرية القديمة قوة غامضة تجسد ماهية الكون لدى المصري القديم . وذلك لأن الرمز الكبير يومئ للإله الذي يدل علي تلك القوة الإلهية ويرمز لها. ويبدأ المصري القديم من الواقع ويتجاوزه للكشف عن تلك القوة الإلهية الكامنة ويؤكد أن الرمز مجرد وسيط بين المادة ومضمونها العقائدي . [٣٠]

تأثرت معتقدات المصري القديم الدينية بحياته وبيئته، حيث اهتم بالظواهر الطبيعية في البيئة والنجوم المحيطة مثل الشمس والقمر وغيرها من الظواهر، ولفت انتبه لأنواع الحيوانات التي تعيش معه في بيئته مثل البقرة والثور والأسد والثعبان والتمساح وغيرها، وكذلك بالنسبة للنباتات التي تنمو دون رعاية مثل زهرة اللوتس ونبات البردي . فكان لكل مكان أو بيئة عبر فترات مصر القديمة رمز خاص به قد يكون ظاهرة بيئية أو حيواناً أو طائراً أو نباتاً حيث تنوعت الرموز والآلهة مع تنوع البيئة المكانية ذاتها . [٣١]

كان الملك في بعض الأحيان هو الإله ، وفي أحيان أخري يكون ابن الإله في حين ان الشعب هم خدم الإله. ولقد امتزجت الأساطير بالعقيدة والعبادات المحلية المتنوعة واختلفت العلاقة بين الملك والإله مما أدي لتنوع الأساطير وارتباطها بالخيال، ولأن المصري القديم كان يسعي للتقريب بين ما يدركه عقله ومعتقداته وبين ما يتخيله من اشكال آدمية وحيوانية ومركبة فقد ظهر تنوع في الآلهة . [٣٢]

رابعاً : دلالات المفردات الأيقونية في مجال التشكيل الخزفي عند المصري القديم

تمكّن الباحثون والدارسون للفن المصري القديم من الكشف عن الدلالات الأيقونية والفكرية التي ارتبطت بالمفردات التشكيلية في الفنون المختلفة، ولا سيما تلك التي ظهرت في فن الخزف والخزف النحتي ، وقد أسهمت هذه الدلالات في تشكيل منظومة تعبيرية متكاملة انتقلت آثارها إلى مجال التشكيل الخزفي، حيث استلهم الخزّاف المصري القديم تلك المفردات والدلالات وأعاد صياغتها على أسطح الأواني والقطع الخزفية. وبذلك غدت الأعمال الخزفية وسيطًا بصريًا يحمل معاني دينية وطقسية واجتماعية، تعكس ذات الرؤية العقائدية والفلسفية التي تجلّت في فنون النحت الجداري، ولكن ضمن صياغات مادية وتشكيلية تتوافق مع طبيعة الخامة الخزفية ووظيفتها. [٣٣]

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. تُعدّ المفردة التاريخية عنصرًا بنيويًا أساسيًا في تشكيل العمل الفني في الفن المصري القديم، حيث تتجاوز كونها عنصرًا زخرفيًا لتصبح وحدة دلالية تحمل أبعادًا فكرية وعقائدية.
٢. ارتبطت المفردة التاريخية بالبيئة والمعتقد، إذ استمدها الفنان المصري القديم من الطبيعة والعقيدة الدينية والنظام الاجتماعي والسياسي، مما جعلها انعكاسًا مباشرًا لرؤيته الكونية.

تؤدي المفردة التاريخية وظائف متعددة ومتكاملة تشمل:

- وظيفة عقائدية ودينية (تجسيد مفاهيم الخلود والحماية والبعث).
- وظيفة تعبيرية ودلالية (نقل الأفكار المجردة بصريًا).
- وظيفة جمالية وتشكيلية (تحقيق التوازن والإيقاع والوحدة).
- وظيفة توثيقية (تسجيل الأحداث والطقوس).
- وظيفة رمزية اجتماعية (إبراز التراتبية والسلطة).

٣. تعتمد المفردة التاريخية على نظام صارم من القواعد في التوظيف داخل العمل الفني وتكون قائمة على الثبات والاستمرارية، مما أسهم في تكوين الهوية المميزة للفن المصري القديم.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

٤. تُعد المفردة التاريخية وسيطًا بصريًا للفكر المجرد، حيث تُترجم المفاهيم المعنوية (كالخير والشر والعدالة) إلى رموز وصور محسوسة قابلة للإدراك.
٥. أسهمت المفردة التاريخية في تكوين لغة بصرية متكاملة كانت بديلًا للغة اللفظية، ووسيلة فعالة للتواصل والتعبير في الحضارة المصرية القديمة.
٦. لعبت المفردة التاريخية دورًا محوريًا في فهم الحضارة المصرية القديمة، خاصة من خلال ارتباطها بالكتابة الهيروغليفية، والتي كان لفك رموزها (حجر رشيد) أثر كبير في تفسير التراث المصري القديم.
٧. يمتد مفهوم المفردة التاريخية إلى جذور إنسانية قديمة، حيث ظهرت منذ العصور البدائية كوسيلة للتعبير والتواصل وتسجيل الخبرات الإنسانية.

عينة رقم ١

اسم الفنان : Magdalene Odundo
اسم العمل : Untitled (vessel)
العائدية : لندن المملكة المتحدة (british museum)
تاريخ الانتاج : ١٩٩٥
نوع العمل : (إناء خزفي مستلهم من الأواني الطقسية الإفريقية)

وصف العمل :

ان العمل عبارة إناءً خزفيًا قائمًا على الشكل الوعائي التقليدي، يتميز برقبة طويلة وجسم كروي متوازن، مع فتحة ضيقة تعزز الإحساس بالسمو والوقار. يخلو العمل من الزخارف المباشرة، ويعتمد على السطح المصقول واللون الواحد، ما يمنح الشكل حضورًا تأمليًا هادئًا.

يستند العمل إلى مفردة الإناء الطقسي الإفريقي، المرتبط تاريخيًا بالطقوس، والهوية، والجماعة. وتُعد هذه الأواني حاملة للذاكرة الثقافية، حيث كانت تُستخدم في الطقوس الدينية والاجتماعية، وهو ما تستحضره الفنانة دون محاكاة حرفية، يتجلّى العمل الخزفي في هيئة إناء قائم على الشكل الوعائي التقليدي، يتسم برقبة طويلة وجسم كروي متوازن ينتهي بفتحة ضيقة، بما يرسّخ إحساسًا بالسمو والوقار ويضفي على الكتلة حضورًا رأسيًا متماسكًا. ورغم بساطة التكوين الظاهري، فإن هذا الامتداد الرأسي لا يُقرأ بوصفه بُعدًا شكليًا فحسب، بل باعتباره إشارة رمزية إلى الارتقاء والتجاوز، حيث تنتقل العين من استقرار القاعدة إلى سكون الفتحة الضيقة في حركة بصرية صاعدة ذات طابع تأملي. يخلو العمل من الزخارف المباشرة، ويعتمد على صفاء السطح

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

ووحدة اللون، الأمر الذي يمنح الكتلة نقاءً بصريًا ويحررها من أي تشويش زخرفي، لتغدو الهيئة ذاتها هي الحامل الأساسي للمعنى ،تستند الفنانة في هذا العمل إلى مفردة الإناء الطقسي الإفريقي، بوصفه وعاءً للذاكرة الجمعية ورمزًا للهوية والانتماء. فالإناء في السياق الإفريقي التقليدي لم يكن مجرد أداة نفعية، بل كان وسيطًا ثقافيًا يحضر في الطقوس الدينية والاجتماعية، ويرتبط بمفاهيم الجماعة والخصب والاستمرارية. غير أن الفنانة لا تلجأ إلى محاكاة حرفية للشكل التاريخي، بل تعيد صياغته ضمن رؤية معاصرة تقوم على الاختزال والتجريد، فتستبقي الجوهر الرمزي وتستبعد التفاصيل التراثية المباشرة، وبذلك يتحول الإناء من أثر ثقافي محدد إلى صيغة تشكيلية ذات بعد إنساني أوسع،ومن الناحية الشكلية، يقوم البناء على توازن عضوي بين الامتلاء والانضباط؛ فالجسم الكروي يمنح الإحساس بالاحتواء والاكتمال، بينما تضفي الرقبة الطويلة نوعًا من التوتر الإيقاعي الذي يكسر رتابة الاستدارة. هذا التوازن بين الكتلة والفراغ، وبين الانغلاق والانفتاح المحدود للفتحة، يخلق علاقة جدلية بين الداخل والخارج، حيث يُستحضر البعد الرمزي للوعاء بوصفه حاملاً لما هو خفي أو مقدس. أما تقنيًا، فتُظهر المعالجة السطحية عناية دقيقة بعمليات الحرق والتمليس، مع اعتماد الطلاء أو التميع اليدوي لإبراز نعومة الملمس وتكثيف الأثر الضوئي على السطح. ويؤدي هذا الصفاء اللوني إلى تعزيز الطابع التأملي للعمل، إذ يتحول الضوء المنعكس إلى عنصر تشكيلي يبرز استدارة الكتلة ويؤكد حضورها الصامت ، هكذا يتجاوز العمل حدود الوظيفة النفعية للإناء، ليغدو بنية رمزية تستدعي الطقس والذاكرة والهوية، ضمن صياغة معاصرة تحتفي بالاختزال ونقاء الكتلة. فهو لا يقدّم الإناء بوصفه موضوعًا تراثيًا، بل باعتباره شكلًا أوليًا يحمل في داخله أصداء التاريخ وروح الجماعة، متجسدًا في هيئة خزفية تتسم بالهدوء والسمو والتأمل.

عينة رقم ٢

اسم الفنان : Grayson Perry
البلد : بريطانيا
اسم العمل : The Tomb of the Unknown Craftsman
العائدية : لندن المملكة المتحدة (british museum)
قياس العمل : الارتفاع ٧٠ سم تقريبا

وصف العمل

يقدّم غرايسون بيري إناءً خزفيًا يعتمد على الشكل الوعائي الكلاسيكي المستمد من الفخار الإغريقي والروماني، حيث يتخذ الإناء هيئة تقليدية مستقرة، لكنه يغطي سطحه برسوم وزخارف سردية معاصرة منفذة بأسلوب تصويري دقيق،وتعد الخامة الوسيط المادي الذي يُبدع من خلاله الفنان، وكلما ازدادت حساسية الفنان لخصائصها المادية والتقنية، تمكن من التعبير بصدق عن أفكاره ومشاعره. وقد شكّلت خامة الطين محورًا

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

أساسيًا في تحديث العمل الخزفي، إذ ساعدت على تطوير الأداء التشكيلي للفنان، الذي سعى بدوره إلى احترام طبيعة هذه الخامة وتطويعها بما يخدم مضمون العمل،يُعدّ الفنان البريطاني Grayson Perry من أبرز فناني الخزف المعاصر، حيث أعاد توظيف الإناء الخزفي الكلاسيكي بوصفه وسيطًا بصريًا وسرديًا يحمل أبعادًا فكرية واجتماعية معاصرة. ففي أعماله الخزفية السردية، يستلهم بيري الشكل التقليدي للإناء – المستمد من الأمفورات والأواني الإغريقية والرومانية لكنه يفرغه من دلالته الوظيفية، ويعيد شحنه بمحتوى رمزي ونقدي، يعتمد بيري على السطح الخزفي كمساحة للحكي، حيث يكسوه برسوم خطية ونصوص مكتوبة وأيقونات بصرية تتناول موضوعات مثل الهوية، الطبقة الاجتماعية، السلطة، العنف، والجندر. ويظهر التناقض المقصود بين جماليات الشكل الكلاسيكي الهادئ وحدة المضمون المعاصر، بما يخلق صدمة بصرية وفكرية لدى المتلقي، ويتميز الإناء الخزفي عند Grayson Perry بوصفه عملًا سرديًا مركبًا، تتداخل فيه الأزمنة؛ إذ يلتقي الماضي الكلاسيكي مع الحاضر المعاش، ويتحوّل الإناء إلى وثيقة بصرية تعكس واقع المجتمع الغربي بلغة رمزية ساخرة وأحيانًا صادمة. وبهذا الطرح، يؤكد بيري على قدرة الخزف على تجاوز كونه حرفة تقليدية، ليصبح وسيطًا فنيًا معاصرًا قادرًا على النقد والتعبير الفلسفي، وتُعدّ المفردة التاريخية من المرتكزات الأساسية في الأعمال الخزفية السردية للفنان Grayson Perry، حيث يستدعي الشكل الكلاسيكي للإناء بوصفه مفردة بصرية ذات حمولة تاريخية ممتدة منذ الحضارات الإغريقية والرومانية. ولا يأتي هذا الاستدعاء بوصفه محاكاة شكلية، بل كإطار مرجعي يُفعِّله الفنان لإعادة قراءة التاريخ من منظور معاصر، يوظّف بيري الإناء الكلاسيكي بوصفه مفردة تاريخية مستقرة في الذاكرة البصرية، ترتبط تقليديًا بالسرد الأسطوري، البطولات، والطقوس القديمة، ثم يقوم بتفكيك دلالتها الأصلية عبر تحميل سطحها بمشاهد وأيقونات ونصوص تعكس قضايا العصر الحديث، مثل الصراع الطبقي، العنف الاجتماعي، الهوية، والسلطة. وبهذا التحويل، يصبح التاريخ وسيطًا نقديًا لا مجرد مرجع جمالي، وتتجلّى المفردة التاريخية أيضًا في آلية السرد الدائري حول الإناء، وهي آلية مستوحاة من تقاليد الخزف القديم، حيث كانت المشاهد تُقرأ بصريًا في حركة التفاف حول الشكل. إلا أن Grayson Perry يعيد توظيف هذا الأسلوب ليخلق سردًا بصريًا معاصرًا متشظيًا، يعكس تعقيد الواقع الحديث وتناقضاته، ومن خلال هذا التداخل بين الشكل التاريخي والمضمون المعاصر، ينجح بيري في تحويل الإناء الخزفي إلى مساحة حوار بين الماضي والحاضر، حيث تُستدعى المفردة التاريخية لا بوصفها أثرًا جامدًا، بل كأداة فاعلة لإنتاج معنى جديد، يؤكد على استمرارية الخزف كوسيط تعبيري وسردي عبر العصور.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

عينة رقم ٣
اسم الفنان : هانز كوبر
البلد : المانيا
اسم العمل : Spade Formشكل المجرفة
ابعاد العمل : الارتفاع ٤٥
العائدية: Victoria and Albert Museum(V&A) لندن المملكة المتحدة

وصف العمل

يُعدّ الخزاف الألماني–البريطاني هانز كوبر (1920–1981) (Hans Coper) أحد أبرز رواد الخزف النحتي في القرن العشرين، حيث أسهم في نقل الخزف من نطاقه الوظيفي التقليدي إلى فضاء التعبير النحتي الحر. ورغم انتمائه إلى سياق الحداثة الأوروبية، فإن تجربته تكشف عن تأثر عميق بالفنون القديمة، وعلى وجه الخصوص الفن المصري القديم، لا سيما فخار ما قبل الأسرات. غير أن هذا التأثر لم يتجسد في اقتباس زخرفي مباشر أو استدعاء حرفي للرموز، بل تمثل في استلهام البنية الجوهرية للشكل، والاقتصاد في التعبير، والصرامة المحورية التي ميّزت النتاج الفني المصري. لقد سعى كوبر إلى تحرير الوعاء من وظيفته النفعية، ليغدو كيانًا نحتيًا مستقلًا، قائمًا بذاته، أقرب إلى النصب الطوطمي أو التمثال الصامت الذي يحمل حضوره الخاص دون حاجة إلى سرد أو زخرفة، يتجلى ذلك بوضوح في أحد أعماله المنفذة خلال ستينيات القرن العشرين بخامة الخزف الحجري (Stoneware) والحرق المؤكسد، حيث يطغى اللون البني الداكن المائل إلى الأسود، مانحًا العمل طابعًا ترابيًا مكثفًا. يتألف التكوين من بنية رأسية محكمة تبدأ بقاعدة أسطوانية صلبة، تعلوها كتلة وسطى منتفخة تستدعي في هيئتها الجرار المصرية القديمة، ثم يختتم التكوين بقرص علوي مسطح أو امتداد نحيل يغلق الشكل بصريًا ويمنحه اكتمالًا بنائيًا. لا يُقرأ العمل بوصفه وعاءً تقليديًا، بل كهيئة نحتية ترتكز على توازن الكتلة والعمود، وتؤكد حضورها من خلال الثبات والاختزال، يرتبط هذا البناء الشكلي بمفهوم المحورية الرأسية الذي شكّل أحد الأسس الجمالية والفكرية في الفن المصري القديم. فقد جسّد المصري القديم من خلال التماثل الصارم والمحور المركزي فكرة النظام الكوني (ماعت)، حيث يتحقق الاتزان عبر الثبات والاستقرار البنائي. وفي عمل كوبر يتأسس التكوين على محور رأسي واضح تتوزع حوله الكتل في توازن محسوب، مما يضفي إحساسًا بالرسوخ والديمومة. ويقارب هذا التوجه تماثيل الكتلة المصرية (Block Statues)، التي اختُزل فيها الجسد إلى كتلة مغلقة متماسكة، بما يعكس رؤية وجودية ترى في الثبات قيمة جمالية وروحية في آنٍ واحد. ومن ثمّ، فإن تأثر كوبر هنا يتجاوز الشكل الخارجي ليصل إلى تبنّي فلسفة الثبات

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

ذاتها، كما تتجلى صلة أخرى بالفن المصري من خلال الطابع الطوطمي والامتداد الرأسي الصاعد. فقد تميزت العمارة والنحت في مصر القديمة بحضور عمودي لافت، كما في المسلات والأعمدة والتماثيل القائمة، التي عبّرت رمزيًا عن العلاقة بين الأرض والسماء، وبين المادي والروحي. وفي أعمال كوبر تتعزز هذه العمودية لتتحول القطعة إلى ما يشبه "نصبًا صامتًا"، يتسم بالشموخ والسمو الروحي. إن هذا التقاطع مع رمزية المسلة لا يتحقق عبر محاكاة مباشرة، بل من خلال استحضار فكرة الامتداد الصاعد بوصفها دلالة على العلو والتجاوز، وهو ما يمنح العمل بعدًا كونيًا وتأمليًا يتجاوز حدوده المادية، أما على مستوى المعالجة الشكلية، فإن الاختزال والتجريد يشكلان محورًا أساسيًا في تجربة كوبر، وهو ما يتلاقى مع المنهج الجوهري في الفن المصري القديم. فالفن المصري لم يكن تسجيلًا واقعيًا للمرئيات، بل كان انتقائيًا يختزل التفاصيل لصالح الثبات الرمزي والدلالة الكلية. وكوبر بدوره يجرّد الشكل من الزخرفة، ويقصي العناصر السردية، ويحتفظ بالبنية الأساسية النقية، مختزلًا الوعاء إلى كتلة هندسية صافية. وهنا يصبح الشكل تعبيرًا عن الفكرة لا عن الحدث، وعن الجوهر لا عن الظاهر، في تقاطع واضح مع ما يمكن تسميته "الجوهرية الشكلية" في الفن المصري، وتبرز العلاقة بين الكتلة والفراغ بوصفها عنصرًا حاسمًا في هذا السياق؛ ففي النحت المصري القديم كانت الكتلة مغلقة ومتماسكة، وكان الفراغ عنصرًا ثانويًا أمام الحضور المادي الطاغي. وبالمثل، لا ينشغل كوبر بالفراغ الداخلي الوظيفي، بل يعامل الشكل كجسم صلد مكتفٍ بذاته، مغلق بصريًا، يفرض حضوره من خلال كتلته لا من خلال تجاويفه. وهكذا يتحول الوعاء إلى ما يشبه "الكتلة المقدسة"، حيث تغدو الصلابة تعبيرًا عن الثبات والخلود، وعلى الصعيد الجمالي، تتسم أعمال كوبر بالصمت والوقار، وهي سمات تتقاطع بعمق مع الروح المصرية القديمة التي اتسمت بالهدوء والرزانة وغياب الدراما الحركية المبالغ فيها. إن الصمت في هذه الأعمال ليس فراغًا أو حيادًا، بل هو حضور مكثف يفرض تأملًا طويلًا. كما أن المعالجة السطحية واللونية، القائمة على درجات ترابية داكنة وأس surfaces غير لامعة، تستدعي ارتباطًا بالأرض والطين والصخر، بما يمنح العمل طابعًا أثريًا يوحي بالقدم والاستمرارية. فاللون هنا لا يؤدي وظيفة زخرفية، بل يعزز الإحساس بالحضارية والبدائية في آنٍ واحد، وكأن القطعة تقف خارج الزمن، بين الماضي والحاضر.

في ضوء ذلك، يمكن قراءة تجربة هانز كوبر بوصفها إعادة صياغة معاصرة لفكرة "الوعاء المقدس" أو الهيئة الطوطمية، وسعيًا للوصول إلى شكل كوني خالد. لم يستدع الفنان الهيروغليفية أو الرموز المصرية صراحة، لكنه استوعب جوهر الفلسفة البصرية المصرية، القائمة على فكرة الخلود، والاستقرار البنائي، والصرامة الهندسية، والاقتصاد في الشكل، والجوهرية التعبيرية. وقد وجد في فخار ما قبل الأسرات نموذجًا مكثفًا لهذه القيم، بما يحمله من بساطة وقوة وغموض، معبرًا عن العلاقة الأولى بين الإنسان والطين، بين اليد والمادة، وبين الشكل والوجود.

وبذلك يمكن القول إن تجربة كوبر تمثل أحد أنضج أشكال التفاعل الحداثي مع الفن المصري القديم، حيث لا يقوم التأثر على النقل أو الزخرفة، بل على استيعاب البنية الفكرية والجمالية العميقة، وإعادة إنتاجها ضمن سياق معاصر يمنحها حياة جديدة ودلالة متجددة.

مراجع باللغة العربية:

١. عبد العزيز، فاطمة. الفكر الديني وأثره في الفنون المصرية القديمة. مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٨.
٢. عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، القاهرة ، عالم الكتب، ١٩٩٨، ص ٤٤ .
٣. الصياد، هدى. الرمز والدلالة في الفن المصري القديم. مجلة الفنون، جامعة حلوان، العدد ١٢، ٢٠١٥.

٤. الشيخ، نجلاء. القيم الجمالية والتشكيلية في الخزف المصري القديم. أطروحة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠١٦.
٥. الهواري، أحمد. الرموز الدينية وتأثيرها في الفنون التطبيقية المصرية القديمة. مجلة بحوث التصميم، جامعة المنصورة، ٢٠٢٠.
٥. عبد الغني، رشا. الاستلهام الرمزي في التشكيل الخزفي المعاصر. مجلة بحوث الفنون، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، ٢٠٢١.

مراجع باللغة الإنجليزية:

1. Wilkinson, Richard H.Symbol and Magic in Egyptian Art. Thames & Hudson,١٩٩٤.
2. Robins, Gay.The Art of Ancient Egypt. Harvard University Press,٢٠٠٨.
3. Teeter, Emily.Religion and Ritual in Ancient Egypt. Cambridge University Press,٢٠١١.
4. Arnold, Dorothea.The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt. Metropolitan Museum of Art,١٩٩٦.
5. Coomaraswamy, Ananda K.The Transformation of Nature in Art. Dover Publications,١٩٥٦.
6. Wilkinson, Richard H. Symbol and Magic in Egyptian Art. Thames & Hudson,١٩٩٤.
7. ian Museum in Tiradritti, Francesco. Egyptian Treasures from the Egypt Cairo. Abrams,١٩٩٩.

الكتب :

٨. أ ر . أي . جي ويلنسكي ، دراسة الفن ، ت . يوسف عبد القادر ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ .
٩. ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣.
١٠. أبن منظور . جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العرب ، ج ١٣ ، بولاق ، الدار المصرية للتأليف والنشر .
١١. أحمد بدوي، مصر القديمة: حضارتها ونظمها الدينية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩.
١٢. بكر، محمد إبراهيم. الرمز والأسطورة في مصر القديمة. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤ .
١٣. التهانوي ، محمد علي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج٢ ، ط١، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٩٦ .
١٤. ثروت عكاشة ، الفن المصري القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ .
١٥. حسن، سليم. موسوعة مصر القديمة (الجزء الخامس). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٦. الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح، دار الرسالة ، الكويت، ١٩٨٣ .
١٧. الزمخشري ،جار الله ابي القاسم محمود بن عمر:اساس البلاغة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
١٨. عبد الحليم نور الدين، اللغة والفن في مصر القديمة.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
١٩. عفيف بهنسي ، الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٠ .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

٢٠. عناد غزوان . الناقد العربي المعاصر والموروث الفني ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر لأتحاد الأدباء والكتاب العرب ، ج ٢، مطابع دار الثورة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢١. غنيمي هلال، محمد. النقد الادبي الحديث. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٨ .
٢٢. فؤاد البستاني . المنجد ، بيروت ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، د. ت.

---

(١) الزمخشري،جار الله ابي القاسم محمود بن عمر:اساس البلاغة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ،١٩٥٣، ص٣٣٧ .
(٢) الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح، دار الرسالة ، الكويت ،١٩٨٣، ص٤٩٦.
(٣) التهانوي ، محمد علي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج٢ ، ط١، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٩٦،ص١٦٠.
(٤) ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣،ص١٨٨.
(٥) أبن منظور:جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العرب ، ج ١٣ ، بولاق ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ص ٥٧٥.
(٦) عفيف. بهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، ١٩٧٩ ، ص ١٨١.
(٧) عناد غزوان . الناقد العربي المعاصر والموروث الفني ، بحوث المؤتمر العام الخامس عشر لأتحاد الأدباء والكتاب العرب ، ج ٢، مطابع دار الثورة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص٢١٢.
(٨) فؤاد البستاني . المنجد ، بيروت ، دار المشرق ، المطبعة الكاثولويكية ، د. ت ، ص٤٧٩.
(٩) عفيف بهنسي ، الفن الحديث في الأقطار العربية ، اليونسكو ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٠، ص ٣٥.
(١٠) أ ر . أي . جي ويلنسكي ، دراسة الفن ، ت . يوسف عبد القادر ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ١١٧ .
(11)Wilkinson, Richard H.Symbol and Magic in Egyptian Art.London: Thames & Hudson, 1994
(١٢) أحمد بدوي، مصر القديمة: حضارتها ونظمها الدينية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢١٤.
(13) Assmann, Jan, Ma'at: Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten (Ma’at: Justice and Immortality in Ancient Egypt), C.H. Beck, Munich, 1990, pp. 23 .
(14) Robins, Gay,The Art of Ancient Egypt,British Museum Press, London,1997,pp. 35.
(15) Kemp, Barry J.Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization،2nd ed., Routledge, London & New York, 2006, pp. 78 .
(١٦) ثروت عكاشة ، الفن المصري القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١١٢.
(17) Wilkinson, Richard H.Symbol and Magic in Egyptian Art.London: Thames & Hudson, 1994.pp10 , 18
(١٨) غنيمي هلال، محمد.النقد الادبي الحديث.القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص ١٤٥.
(١٩) Richard H. Wilkinson, Symbol & Magic in Egyptian Art (London: Thames & Hudson, 1994,18.
(٢٠) عبد الحليم نور الدين . اللغة والفن في مصر القديمة.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
(٢١) Peterson, Susan ,The Craft and Art of Clay: A Complete Potter's Handbook. ،London: Laurence King Publishing, 2001 , p55 .
(٢٢)Erik Hornung, Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 87

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الرابع والخمسون – نيسان ٢٠٢٦– شوال ١٤٤٧
ISSN–2536–0027

(٢٣) بكر، محمد إبراهيم. الرمز والأسطورة في مصر القديمة. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

(٢٤) سليم حسن ، موسوعة مصر القديمة، **الجزء الثالث** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٥.

(٢٥) Hornung , Erik.Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many.Ithaca: Cornell University Press, 1982.

(٢٦) عزت قرني (١٩٩٨). الفن المصري القديم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، صـ ٤٥).

(٢٧) حسن، سليم. (١٩٩٢). موسوعة مصر القديمة (**الجزء الخامس**). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٢٣٣.

(٢٨) عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣، ص ٤٥-٤٧.

(٢٩) Erik Hornung Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many.Ithaca: Cornell University Press, 1982, pp. 96

(٣٠) . Search for God in Ancient Egypt. Translated by David Assmann, Jan. The Lorton. Ithaca: Cornell University Press, 48. ،٢٠٠١pp.

(٣١) حسن، سليم .موسوعة مصر القديمة، مصدر سابق

(٣٢) حسن، سليم. موسوعة مصر القديمة، مصدر سابق

(٣٣) سليم حسن. موسوعة مصر القديمة ، مصدر سابق .