

مصلحة الآثار المصرية



المتحف المصري

٢٧١

كتاب الفتن

طبعت ١٥٠ نسخة
على ورق «لافوما»

رقم ٥٠

القاهرة — مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية
سنة ١٩٣٩

DT
59

C23 X
1939

وزارة المعارف العمومية

al-Mathaf al-Misri

مصلحة الآثار المصرية

المتحف المصري

تأليف

أتيين دريوتون

تذكاراً

لزيارة حضرة صاحب السمو الأمباطوري

ولي عهد إيران

٦ مارس سنة ١٩٣٩

-79

R-1

47649

المتحف المصرى

لا غرو ان المتحف المصرى بالقاهرة هو أهم المتاحف الخاصة بالآثار
المصرية

لقد جمعت إبان القرن الماضى مجموعات أخرى من الآثار المصرية
لا تزال في نو مضطرب منذ ذلك الوقت ، كمجموعات اللوفر والمتحف
البريطانى ومتحف المتروبوليتان ومتاحف ليدن وتورين وبرلين وشيكاجو
وفلورنس — أى المجموعات التي ساعدت على نشر محاسن الفن المصرى
القديم والافتتان به في العالم أجمع . إلا ان هذه المجموعات بالرغم من
شهرتها لا يمكن ان تضارع مجموعتنا الوطنية العظمى التي تشبه بحرا ليس
سواء إلا قطرة منه

وترجع عظمة المتحف المصرى وتفوقه إلى الوسائل المؤكدة التي
لا تنقطع في تغذيته بطريقة فذة ، فيينا تعتمد المتحف الأخرى في نوها
على المشتريات التي تصل إلى يدها بطريق شاق كثير التكاليف لا يخلو
من الأخطر إذا بالمتاحف المصرية ينال باستمرار أحسن القطع التي يعثر
عليها الحفارون في حفائرهم ببصرا ، سواء كانت هذه الحفائر تحت إشراف
مصلحة الآثار المصرية ، أم البعثات العلمية الأجنبية . إذ أن العادة قد
جرت بأن تقدم هذه البعثات ثمار أبحاثها إلى المتحف المصرى فيحجز

منها كل ما يرى فيه فائدة له من الوجهتين الفنية أو العلمية ، ويسمح
بتتصدير ما لا قيمة له لدليه . وبهذا الشكل تكونت تلك المجموعة
الضخمة التي لكل قطعة منها قيمة أثرية خاصة لعلمنا التام بمكان وجودها

وكيفية العثور عليها
وكان المتحف في مبدأ تكوينه متواضعاً . وكان مارييت باشا
أول من قام عام ١٨٥٨ بتكوين النواة الأولى لمجموعة الحالية ، وذلك
في مكاتب مهجورة لاحدي شركات الملاحة على ضفاف النيل ببولاق .
وازداد هذا المكان اتساعاً حتى أصبح عام ١٨٦٣ يعرف بمتحف بولاق .
واستمر كذلك حتى عام ١٨٩١ . وفي هذه الحقبة أخذت هذه المجموعة
في النمو سنة بعد أخرى مما أدى إلى نقلها إلى سرای اسماعيل بالجيزة ،
حيث بقيت إلى عام ١٩٠٢ . أما المتحف الحالى (أنظر اللوحة الأولى)
فقد تم بناؤه في هذا التاريخ — وهو من تصميم المهندس العمارى

الفرنسي «مارسيل دورنيون»
وفي أبهاء الطابق الأرضي الشاسعة وساحتته الوسطى (أنظر اللوحة
الثانية) رتب الآثار الحجرية المنقوشة بنظام هندي خاص حسب ترتيب
عصورها من مبدأ التاريخ (٣٠٠ ق. م.) حتى الفتح العربي
أما قطع الآثار والأدوات الجنائزية والجواهر وكل ما يتعلق بالآثار
الدقيقة فقد رتبت في قاعات الطابق الأعلى حسب أنواعها : فإذا دخل
الزائر المتحف ثم اتجه يساراً وجد نفسه أمام آثار الدولة القديمة ، وهي

أول حقبة كبيرة من العصر الفرعوني حيث كانت قاعدة الملك مدينة «منف» (الأسرات ٣ - ٦ ، ٣٠٠٠ - ٢٣٠٠ ق. م.)

ولقد كان هذا العصر الذي جاء بعد ملوك العهد الطيني (الأسرتان الأولى والثانية ، ٣٠٠٠ - ٣٣٠٠ ق. م .) (ونرى آثارهما القليلة باحدى قاعات الطابق الأول) عصر نضوج بلغ فيه جمال الفن وقوته الذروة القصوى . ففيه أخذت أشكال الرسم تندمج وتتركز في أوضاع ملائى بالصلابة ذات طراز قوى دون أن تفقد صيتها في معظم الحالات بمنوذجها الحى ، وهى أوضاع يظهر أن مثلها العاليا كانت من القوة والمدوء بحيث أصبحت من فرط ثقتها بنفسها قادرة على التعبير ببساطة قصوى بلغت مرتبة الكمال . تملأ هى الظاهرة *الپسيكولوجية* لم جميع منتجات هذا العصر وآثاره ، ونقصد به عصر أهرام الجيزة

ويعد تمثال «خفرع» المصنوع من الديوريت (أنظر اللوحة الرابعة) أبدع تحفة أخرجها الفن في الدولة القديمة ، بل ربما كان أبدع ما أخرج له الفن المصرى القديم عامه . وقد عثر عليه مارييت عام ١٨٥٨ في معبد أبي الهول في قاع بركان قد ألقى فيها . وتعرف قيمة التمثال الحقيقية من منظره الجانبي كما هو الحال في التمايل المصرية بوجه عام ، إذ من هذه الزاوية الجانبي كون الفنان فكرته ثم نفذها . ولا أدلى على ما بلغه الفن في هذا العصر الأول من العظمة والصدق في التعبير أكثر من هذا التمثال . إذ بالرغم عن ملامح الكبرىاء والجرروت المرسمة في أسارير وجهه

فقد احتفظ بطبعه الانساني . كأنه مع خلوه من الشارات الملكية
تظهر على ملامحه سباء الجلال والملك
وترى حوله في الأبهاء والقاعات المجاورة تماثيل ذلك العصر التي
تقاربه في الروح الفنية ، ومن ذلك : التماثيل الملكية — كمجموعات
الشست التي تمثل الملك «منكورع» بين إلهين ، وهى وإن كانت من
طراز عادى إلا أنها ليست أقل جودة ، وأخرى تخلد ذكرى رجال
البلاط في العصر القديم بنفس البساطة سالفه الذكر ، كمثال شيخ البلد
المصنوع من الخشب والذى ينطبق اسمه على مظهره المادىء الخلاب
(أنظر اللوحة الخامسة) ، وتمثال الكاتب المربع الذى وجد بصقارة وهو ذو
مظهر يدل على استهتار مزوج بالدهاء والخذر ، وكذا تمثلا القائد «رع
حتپ» وزوجه «نفت» اللذان لا تزال ألوانهما الزاهية تبدو كأنها
جديدة ، وتمثال «قى» ذى المظهر الحزين ، وتمثلا «رع نفر» وقد ارتدى
في كل منهما نوعاً مختلفاً من الملابس مما جعل التشابه بينهما قليلاً .
وهناك تماثيل أخرى خدم يقومون على خدمة أسيادهم يرى بينهم
الطباخون وصانعو الجعة وحاملو التعال وصانعو الفطائر وكلها تماثيل
ترينا مبلغ ما اتخذه فن الدولة القديمة من الحرية في غمر مظاهر الفن
المتواضعة بحقائق الطبيعة

وقد وضعت هذه التماثيل في إطار بديع من الألواح والنقوش
البارزة والأدوات الخاصة بالطقوس الجنائزية التي تزين جدران المتحف

ما عثر عليه بدافن صقاره والجينة . أما اللوح المرسوم عليه ست أوزات المشهور بلوح «أوز ميدوم» فيرجع عهده إلى الأسرة الرابعة ويتبين منه أن فن التصوير في ذلك العصر — الذي لم يبق من آثاره إلا القليل نظراً لأنَّه صنع على قطع هشة — يتضمن نفس الميزات التي رأيناها في فن النحت والتي تتكون من طراز يدل على الاتزان ومحاكاة الطبيعية محاكاة تامة

وقد حل محل الملكية المطلقة في الدولة القديمة منذ حوالي عام ٢٣٠٠ ق. م. فوضى العهد الاقطاعي . وكان الفن في هذه الفترة خالياً من الاهام والخدق ولم يكن إلا تقليداً أعمى للعصر السالف ، إذ أن الدافع الوحيد الذي أنشئ الفن المصري في العصر القديم طوال سبعة قرون وأوحى إليه بروح العظمة والوحدة المطلقة كان قد انقطع بانقطاع الموارد الملكية التي كان للحكم المنظم الفضل الأول في بقائها . ولا نزاع في أن الفن في عصر الدولة القديمة كان يستمد الروح التي تدفع به إلى الأمم من السلطات العليا كما كان حاله في عهود جميع الحكومات الملكية ذات الصبغة الاشتراكية في الشرق القديم عامه وقد بلغ الفن المصري عصرًا ذهبياً جديداً ، أو بعبارة أخرى عصر إحياء وتجديد في عهد الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة (١٢٦٠ - ١٧٨٥ ق. م.) إذ عادت سطوة الملك القديمة إلى البيت الملكي الذي اتخذ طيبة مقراً لحكمه . وقد أخذ فراعنة طيبة الأوائل يعملون على إصلاح البلاد

في جميع النواحي سواء أكان ذلك سياسياً أم أدبياً أم فنياً . وجعلوا من عظمة دولة منف المندرة مثلاً أعلى ينسجون على منهاه . فكان مثلهم في ذلك مثل السياسيين من رجال الغرب في القرون الوسطى الذين كان حلمهم الذهبي ينصرف نحو إحياء الإمبراطورية الرومانية . أما في مصر فكان هذا الاحياء حقيقة واقعة . ففيما يختص بالفن ، حينما أراد الفنانون الملوك إحياء تقاليد الدولة القديمة عملوا على إيجاد قواعد وقوانين استعاضوا بها عن النقل عن الماذج الحية . وقد توصلوا بذلك إلى ابتكار أشكال رشيقه لكنها جاءت بوجه عام جافة وإن كان صنعوا على قواعد علمية صحيحة . ولهذا فإن فن العصر الطيب الأول — أو عصر الدولة الوسطى — هو بتعبير أدق عصر نسخ الأشكال ، ومع ذلك فإن الفنان كان يتحرى دائماً الصدق في النقل واللحظة حينما يراد منه عمل صورة طبق الأصل . على أن المثل الأعلى في الجمال قد تغير بمضي الزمن منذ عصر بناة الاهرام ، ويلاحظ أنه نزولاً على إرادة ملوك الأسرة الثانية عشرة الذين كانوا بوجه خاص مشرعين ومصلحين قد أكسب الفنان المصرى ملامح الوجوه من تماثيلهم مسحة تنم عن مضاء العزيمة والسيطرة (أنظر اللوحة السابعة) ، مثال ذلك : تماثيل « سنوسرت الثالث » العديدة بالمتاحف المصرى ، وبخاصة تمثال « أمنمحات الثالث » المصنوع من الجرانيت والذي عثر عليه في مخبأ الكرنك . على أنه قد وجدت تماثيل أخرى بالوجه الجرى يتبين المرء من ملامحها الحافظة على تقاليد المدوع والابتسام

التي كانت من مميزات تماثيل فن «منف» ، مثال ذلك : تمثيل «سنوسرت الأول» التي عثر عليها باللشت والمعروضة الآن في وسط إحدى قاعات المتحف

وفي أواخر القرن الثامن عشر قبل الميلاد أتى على مصر حين من الدهر ضعفت فيه سلطة فرعون وذلك حين غزا الهكسوس مصر . وقد انتزع هؤلاء الفاتحون الأسيويون الدلتا من ملوك طيبة وضموها إلى مملكة تشمل سوريا الجنوبية وجعلوا قاعدتها «أواريس» . وكانت هذه الضربة القاضية سبباً في انقسام ما تبقى من وادي النيل إلى ولايات مستقلة بعضها عن بعض إلى حد ما . ثم بدأت حرب الحرية والاستقلال بقيادة أمراء الأسرة السابعة عشرة بطيبة وانتهت عام ١٥٨٠ ق. م. باستيلاء المصريين على «أواريس» بعد قتال عنيف بقيادة «أحمس الأول» مؤسس الأسرة الثامنة عشرة . ومنذ ذلك الوقت بدأ عصر الفتوح في آسيا لسبأ في عهد الملك تحتمس الثالث (١٤٥٠ - ١٥٠٤ ق. م.) ، وكان لذلك تأثير عميق على الحضارة المصرية في جميع مظاهرها وقد فاض على مصر سيل من جزيات الذهب التي كان يفرضها الفاتحون على القوم المغلوبين ، فكان لذلك شأن كبير في نمو الثروة المصرية بدرجة لم تعهد من قبل — حتى صار الترف والتعميم من الأمور الميسورة بل الضرورية مما كان له الفضل في تهذيب الأخلاق وتنزق الجمال في جميع أشكاله . ويتبين هذا جلياً عند زيارة القاعة الأخيرة بالرواق الغربي

بالمتحف المصرى : فتمثال الملك تختمس الثالث المصنوع من الشست
الأشہب والمعروض قریباً من المدخل يخلد ذكرى ملك ظافر تغلب على
أمم أجنبية رمز إليها بتنسخ أقواس جرت بها يد الحفار على قاعدة التمثال
فيما تحت القدمين بخطوط واضحة ، كما يظهره بظاهر شاب عريض الصدر
مقتول الساعدين تم عيناه ومنظر وجهه الجانبي عن صدق العزيمة المزوجة
برقة تكاد تكون نسوية . ونرى نفس الرقة ولو أن شيئاً من السقم
قد اعثورها في تمثال « خنسو » الله طيبة الذى مثل بشكل الملك
« توت عنخ أمون » (أنظر اللوحة العاشرة) ، وفي غير ذلك من التماثيل
المعروضة في نفس القاعة

وهذه النظريات الجديدة التي لاحظناها في صناعة التماثيل أخذت
مكاناً ملحوظاً في الزينات الفرعية والزخارف التي صنعت على شكل
أزهار . أما الملابس فلم يعد لها مظهرها البسيط الساذج القديم ، بل
رقت فصارت أردية شفافة من القماش ذات ثنيات دقيقة ، وكثيراً ما
اكتظت بالحلق والجواهر . وبالاختصار ظهر ذوق جديد بقي في عصر
الامبراطورية الثانية أو الدولة الحديثة كما يسميا المؤرخون وانتهى
باتمامها

وقد نشأ حكم « توت عنخ أمون » وسط هذه الثورة الفنية التي
أنتجت ذلك الطراز الجديد غداة أزمة دينية وفنية لم يسبق لها مثيل
في تاريخ مصر في عهد « أمنحتب الرابع » المعروف به « أخناتون »

(١٣٧٠ - ١٣٥٢ ق. م.) . وترى آثار هذا العهد الأخير معروضة
بجوار قاعة آثار الأسرة الثامنة عشرة

هذا وقد تنازع «أمنحتب الرابع» مع كهنة «أمون» بطيبة وبحر
عبادة الإله أمون وأبطلها ثم أدخل ديانة جديدة تدور حول فكرة عبادة
إله واحد عام هو «قرص الشمس» ، ثم ترك طيبة وأسس على مقربة من
«هرموپوليس» عاصمة جديدة تقوم على أنقاضها مدينة تل العمارنة الحالية.
ثم هجر أساليب الفن القديم وكلف فناني قصره خلق طراز جديد يعرف
الآن بطراز «المارنة» . ولم يكن هذ الطراز سوى تكريس رسمي ،
بل تقدير ، للأغراض التي حملت الفنانين مدة قرن من الزمان على
إعادة نضارة الشباب إلى زخارف المنازل وكل ما هو خاص بالترف مما
تطلبه حياة المدن . فكان محط أنظارهم التجديد والبحث عن كل ما هو
جديد وجميل . وقد جمع «أخناتون» نخبة من الفنانين ليؤلف منهم مدرسة
تل العمارنة على مثال المدارس القدية . وقد تم له ذلك وخلقت تلك
المدرسة ، تحت تأثير من وحي البلاط ، فنًا مماثلاً لفن المصري القديم
في جميع الآثار التي أتبهها . وما زال بعض تلك الآثار قائماً بجوار
المعابد يشهد بتلك التقاليد . وقد أمر الملك كبار أساتذة الفن بایجاد فنون
جديدة في موضوعها وصفاتها . ومن آثار هذه المدرسة ما نراه بالمتحف
المصري من القناعات المصنوعة من الجص ومن تجارب المثالين ورسومهم .
وفانوا هذه المدرسة فلدوا فناني الدولة القدية فعادوا إلى النقل من

الطبيعة وإظهار الأشياء مطابقة لحقائقها . غير أن إنتاج هذه المدرسة كان
كثير الاختلاف عن إنتاج أساتذة الفن المتفق القديم ، حيث تأثر فناؤها
أولاً بالتكوين الطبيعي للملك ، وهو ، وإن كان غريباً ، تمثل فيه مظاهر
المرض ، إلا أنه صار المثل الأعلى لجمال الفن في هذا العهد رغم ذلك الرأس
المستطيل والعنق الخيف والبطن المنتفخ . وقد كان الفنانون يهتمون
بالبحث عن رقة الشكل حسماً يوحده تقديرهم لفكرة الكمال في ذلك

العصر

هذا وإن كان فن «الهارنة» قد أنتج في صناعة التأثير قطعاً فريدة
تمتاز بها فيها من الدقة في النقل ومن الجاذبية في الشكل (أنظر اللوحة
النinth) كما يظهر ذلك من رأس أخناتون التي أهداها إلى المتحف
المصري المغفور له الملك فؤاد الأول ، أو في رأس «نفرتيتي» المصنوعة
من الحجر الرملي التي عثر عليها حديثاً بتل الهارنة ، فإن هذا الفن قد
وصل إلى نتائج مستaggerة في صناعة التقوش البارزة والآثار الضخمة على
وجه خاص (أنظر اللوحة الثامنة) ، فتأثير الحجر الرملي الهائلة التي
وجدت بالكرنك إن هي إلا أعظم مثال لميزات هذا الفن الخالق الذي
عندته الارادة الملكية ثم تلاشى بعد زوالها

وفي الواقع فإنه بعد وفاة «أخناتون» بقليل رجع ثانٍ خلفائه «توت
عنخ أمون» الذي جاء بعد «سمنخ كارع» إلى طيبة حيث أعاد عبادة
أمون وسلطانه بالرغم من أنه نشأ في تل الهارنة على عبادة قرص الشمس .

وبعونه سار الفن في طرقه التقليدية مبتدئاً من النقطة التي كان قد وقف
عندها ، غير انه أصبح في الواقع أكثر مرونة و خصب بما دخل عليه
من التجارب الجديدة . ويرى أثر فن العمارنة الذي أصبح صافياً ثابت
الدعائم في الأعمال الفنية في العصر الذي يليه وهو عهد الأسرة التاسعة
عشرة (١٣٢٠ - ١٢٠٠ ق.م.) ، ويلاحظ ذلك في الآثار الجنائزية
الرائعة التي خلفها الملك توت عنخ أمون — — —

وقد عرف العالم أجمع تاريخ استكشاف هذا الكنز الذي لا نظير له في
تنوع قطعه الثمينة ، ففيينا كان كارت العالم الأثري يبحث عن الآثار وينظر
خنادق متوازية في قاع وادي الملوك بجيانة طيبة اذا به يقع في ١٩٢٢/١١/٤
على أول درج يؤدي إلى ذلك الخبأ الذي أسدل عليه النسيان ذيوله مدة
ثلاثة آلاف عام

وقد استعرنا كلمة مخبأ في هذا المقام لأن الآثار الفخمة الذي
يشغل الآن ربع الطابق الأول من المتحف المصرى صنع خصيصاً
للتائيث مقبرة منحوتة في الصخر تتشل قسراً تحت الأرض . ومثل هذه
المقابر بوادي الملوك كانت تتد أحياناً إلى مئات الأمتار في داخل الصخر
بما في ذلك أبهاؤها وحجاراتها وقاعاتها ذات الأعمدة ومخازنها . ومن المحتمل
أن الملك « حرمب » انتصب مقبرة « توت عنخ أمون » لكنه لم يرغب
في الاستيلاء على ثروته الجنائزية بل أمر بالاحتياط في نقلها وتسكديتها
في أربع حجرات نحتت على بحجل في قاع الوادي ، ثم بني المدخل وأهيلت

الأترية على الدرج ثم تفوسست فوق الكنز في مأمن من عبث أي إنسان . وقد عرض جميع ما وجد في هذا الكنز بالقسمين الشمالي والشرقي من الطابق الأول بالمتحف المصري . والدرج الذي يقع بجوار آثار العمارة يصعد بالزائر إلى القسم الذي عرضت فيه المقاصير الأربع المصنوعة من الخشب المذهب . وهذه المقاصير كانت جميعها متداخلة بعضها في بعض وقاية للهروب من الشرور بتأثير ما يحيط به من الذهب وما نقش عليه من الصور . وكان بداخل المقصورة الرابعة تابوت جميل من الحجر الرملي الأصفر المتبلور نقشت على زواياه الأربعة آلهة مختلفة ، وقد ترك في المقبرة بوادي الملوك حيث لا يزال « توت عنخ أمون » راقداً رقتته الأبدية داخل التابوت الأول الآدمي الشكل المصنوع من الخشب المذهب . أما التابوتان الآخرين اللذان كانا بداخله فقد عرضوا في قاعة جواهر « توت عنخ أمون » : أولهما التابوت المطعم بعجينة الزجاج وييشل الملك في شكل « أزريس » الله الموتى كما جاء في الطقوس المنقوشة عليه ، وثانيهما مصنوع على نفس الطراز السالف ذكره — إلا أنه من الذهب الحالص — ويبلغ وزنه ١١٠ من الكيلوجرامات . وقد بلغت صياغته حداً كبيراً من الروعة والجمال . وكان رأس الموبياء مغطى بقناع رائع من الذهب معروض الآن في وسط القاعة (اللوحة الحادية عشرة) ، بلغ حداً كبيراً من صدق التعبير ورشاقة التقاطيع حتى صار صورة ناطقة حزينة لهذا الملك الشاب الذي هصرت المنية عود شبابه الناضر وهو في

سن تناهز الثانية عشرة عاماً كا اتضح ذلك من خص موميائه بالأشعة
وفي نهاية صف المقاصير يرى الزائر ناووساً من الخشب من نفس هذا
الطراز ، وجد في جرة مجاورة ، ويعلوه إفريز من الأصلال . وما هو
جدير بالذكر أن هذا الناووس يمتاز عن أمثاله بـان الآلة الرمزية التي
تحميء ليست محفورة عند الزوايا كـا هو العتاد ، ولـكـها صنعت كـتاـيل
منفصلة أمام الأربعـة جوانـب التي تحـمـيـاـ بـاذـرعـهاـ المـتـدـةـ ، وهـىـ منـ أـرـوعـ
التـاـيـلـ الـعـرـوـفـ وـتـعـدـ تـحـفـةـ فـنـيـةـ فـذـةـ . وـكـانـ الصـندـوقـ الـجـاـوـرـ المـصـنـوعـ
منـ المـرـمرـ مـوـضـوـعاـ دـاـخـلـ هـذـاـ نـاوـوسـ . وـهـوـ مـقـسـمـ مـنـ الدـاـخـلـ إـلـىـ
أـرـبـعـةـ أـقـسـامـ وـجـدـ فـيـ كـلـ مـنـهـ تـابـوتـ دـقـيقـ الـحـيـمـ مـطـعـمـ بـعـجـينـةـ الزـجاجـ
وـبـأـجـارـ نـصـفـ كـرـيـةـ . وـبـدـاخـلـ التـوـابـيـتـ وـجـدـتـ أـحـشـاءـ الـمـلـكـ الـخـنـطـةـ
فـ لـفـائـفـ مـنـ الـكـانـ

أـمـاـ قـاعـةـ الـجـواـهـرـ الـخـاصـةـ بـتـوـتـ عـنـخـ أـمـونـ فـانـهـ تـضـمـ أـرـوعـ مـجـمـوعـةـ
مـنـ الـجـواـهـرـ يـكـنـ أـنـ يـقـعـ عـلـيـاـ النـظـرـ . وـأـنـ قـطـعـةـ وـاحـدـةـ مـنـهـ تـضـمـ لـأـىـ
مـتـحـفـ فـالـعـالـمـ الـمـجـدـ وـالـفـخـارـ إـذـاـ عـرـضـتـ فـيـهـ . وـقـدـ جـمـعـنـاـ فـيـ هـذـهـ القـاعـةـ كـلـ
الـقـطـعـ الـتـيـ وـجـدـتـ حـولـ الـمـومـيـاـ الـمـلـكـيـةـ وـماـ وـجـدـ مـنـهـ أـيـضاـ دـاـخـلـ صـنـادـيقـ
الـأـثـاثـ الـجـنـازـيـ . وـهـىـ تـشـمـلـ حـلـيـاتـ لـلـصـدرـ مـنـ الـذـهـبـ — رـصـعـتـ
بـعـجـينـةـ الزـجاجـ أـوـ بـأـجـارـ نـصـفـ كـرـيـةـ ، كـاـ تـضـمـ أـسـاـورـ وـخـوـاتـمـ وـخـنـاجـرـ
وـكـذـاـ التـاجـ الـمـلـكـيـ الـذـيـ كـانـ يـجـلـلـ جـهـةـ الـمـلـكـ فـ تـابـوتـهـ وـهـوـ يـتـكـونـ
مـنـ شـرـيطـ ضـيـقـ مـنـ الـذـهـبـ يـحـلـيـهـ مـنـ الـأـمـامـ ثـعبـانـ وـرـأـسـ عـقـابـ

(وهما إلهتان تحميان تيجان الملك) ، وقد رصع الشريط بالعقيق واللازورد

الملائيخ والعقيق النفرابي

أما مومياء توت عنخ أمون فقد كان يزين صدرها خمس حليات
علقت إلى العنق ، ويحلى يدها اليسرى سواران من الذهب ، بينما انتشرت
بضعة أساور على الأذرع بلغ عددها ثلاثة عشر . وأن المرأة ليقع في
حيرة لا يدرى أيهما يفضل : أتعجب بكل الصناعة المتجلية في هذه
التحف ، هذا السكال الذى لم ولن يمكن التفوق عليه ، أم بدقة
الذوق المرهف الذى استطاع أن يجمع بين مواد وألوان متعددة كهذه
مع ملاحظة جمال الانسجام وحسن التناسق . والواقع ان إمتلاء هذه
الزخارف قد وصل إلى الحد الأقصى في التجميل والتنمية ، أى الى
الحد النهائي الذى يخطط ما يزيد عنه إلى درجة الانغرار والاضطراب
أما باق أثاث توت عنخ أمون الجنائزى فهو موضوع داخل
خزانات تملأ رواقين طويلين يتقاتلان في زاوية قائمة . وهنا يستطيع
الزائر أن يعجب بمجموعة الففازات التي حللت بنقوش صنعت على شكل
ريش الطيور ، وبأردية موسأة أتلفها مرور الزمن . وما يسترعى النظر
ثلاثة أسرة كبيرة من الخشب المذهب صنعت جوانبها على هيئة حيوانات
رمزية لكي تطرد الأرواح الشريرة أثناء النوم ، تليها مجموعة من الصناديق
والمقاعد من مختلف الأحجام مما جرت العادة بوجوده في أثاث قصر
مصرى في ذلك العصر

أما مجموعة الكراسي والمقاعد فان أهمها دون شك ذلك العرش الرائع المصنوع من الخشب المذهب الذى رصع بعجينة الزجاج (أنظر اللوحة الرابعة عشرة) ، والذى مثل على ظهره الملك جالساً في بلاطه بتل العارنة — بينما تقترب منه زوجته الشابة «عنخس نبا أتن» وهى تلمس كفه في رقة ووداعة . أما مجموعة الصناديق فان أهمها صندوق بديع حليت جوانبه وغطاوه بمناظر ملونة تثل الملك في معركة ضد الأسيويين والزنج ، كما يمثل بعضها مناظر صيد الأسود والغزلان في الصحراء — وقد صنعت هذه المناظر بدقة ومهارة على خشب مغطى بطبقة رقيقة من الجص بشكل بديع ، بحيث شابت الرسوم الدقيقة المصغرة الفارسية وهذه الجموعة الفخمة من الأثاث الجنائزى تكملها مجموعة القطع البدية المصنوعة من المرمر (أنظر اللوحة الثانية عشرة) وأجمل قطعة فيها إباء للأزهار على شكل قاعدة جوف القسم الأعلى منها على هيئة حوض يتوسطه قارب ذو تاووس . وتدبر دفة القارب امرأة من الأقزام بينما تجلس أمام التاووس غادة تمسك في يدها زهرة من اللوتون (أنظر اللوحة الثالثة عشرة) . وتلي ذلك مجموعة من التمايل الصغيرة صنعت من الخشب المذهب ، وهى تثل بعض الآلهة والحيوانات المقدسة ، كما يمثل بعضها الملك توت عنخ أمون نفسه وهنالك مجموعة من السفن التى استعملت في الاحتفالات الخاصة بطقوس الجنائز ، كما يوجد صندوق أعد للحمل على الأكاف وضعت فيه

الزيوت المقدسة ، يعلوه تمثال أسود لابن آوى يمثل الاله أنوبيس وقد جلس ماداً فهـ ، بينما استقامت أذناه وتدلى ذنبه إلى أسفل . وبين الأشياء العديدة التي استعملت في الحياة اليومية والتي لا يمكن الاحتاط بها جائعاً عدد من التحف يضطر المرء اضطراراً إلى الوقوف عنده ، لأنـه يجتذب النظر بما يضمـه بين طياته من أرجـح الحياة ، مثال ذلك : مجموعة العصـى والأـسلحة وأـدوات اللعب وخاصـة مروحة من ريش النعام وصلـت إلينـا سـلـيمـة بـدرجـة تـجعلـنا نـحمدـ الحـظـ الحـسـنـ الذـيـ أـوـصلـهاـ إـلـيـنـاـ فـتـلكـ الحـالـةـ ، فـأـضـافـتـ مجـداًـ جـديـداًـ إـلـىـ عـالـمـ الآـثارـ وـتـارـيخـ الفـنـ .

وعندما نخرج من عـالمـ الـافتـانـ والـسـحرـ الذـيـ أـغـرقـنـاـ فـيـهـ عـظـمةـ كـوـزـ أـرـقـ مـلـكـ حـكـمـ فـأـغـنىـ أـسـرـةـ منـ أـسـرـاتـ التـارـيخـ المـصـرـىـ ، يـكونـ منـ الـمـنـاسـبـ جـداـ لـكـ خـيـطـ بـأـطـرافـ الـمـوـضـوـعـ أـنـ نـرـجـعـ خـطـوـةـ إـلـىـ الـوـرـاءـ لـجـوـلـ جـوـلـةـ قـصـيرـةـ فـيـ باـقـ أـبـاهـ المـتـحـفـ فـانـ جـوـلـةـ سـرـيـعـةـ بـيـنـ أـثـاثـ الـمـلـكـةـ «ـ حـتـبـ حـرـسـ »ـ وـالـدـةـ الـمـلـكـ «ـ خـوـفـوـ »ـ (ـ حـوـالـىـ سـنـةـ ٢٧٠٠ـ قـ.ـ مـ.)ـ ، ذـلـكـ الـأـثـاثـ الذـيـ يـتـيـزـ بـبـسـاطـتـهـ وـاـكـتـالـ أـشـكـالـهـ ، تـمـكـنـاـ مـنـ تـقـدـيرـ مـدـىـ التـطـورـ الذـيـ مـرـ بـهـ الذـوقـ الـمـصـرـىـ خـلـالـ ثـلـاثـةـ عـشـرـ قـرـنـاـ — اـبـتـدـاءـ مـنـ كـرـسـىـ الـعـرـشـ الذـيـ صـنـعـ فـيـ عـصـرـ الـأـهـرـامـ حـتـىـ الـعـرـشـ الـلـامـعـ الـبـرـاقـ الذـيـ صـنـعـهـ توـتـ عنـخـ أـمـونـ لـنـفـسـهـ (ـ أـنـظـرـ الـلـوـحـةـ السـادـسـةـ)

أما قطع الفن التي جمعت في القاعة المجاورة ، التي تعرف بقاعة المجوهرات ، فانها ترينا آثار هذا النشوء والتقديم . وما يسرى النظر فيها على الأخص كوز أميرات الأسرة الثانية عشرة (القرن التاسع عشر قبل الميلاد) ، التي كشفت على مقرية من أهرام دهشور . وبالرغم من أن بعض حليات الصدر وكذا التاج المصنوع من الأزهار خضع في صناعته لتقاليد الدولة القديمة القاسية ، فإن بعض القطع الأخرى كالتاج المفتوح الذي صنع على شكل إكليل مكون من شبك دقيق من الذهب زين بزهيرات صغيرة ، خرج على التقاليد بحيث يربينا نواة الذوق الجديد الذي قلب فن الأسرة الثامنة عشرة ، وبلغ أوج مجده وازدهاره في منتجات عصر توت عنخ أمون

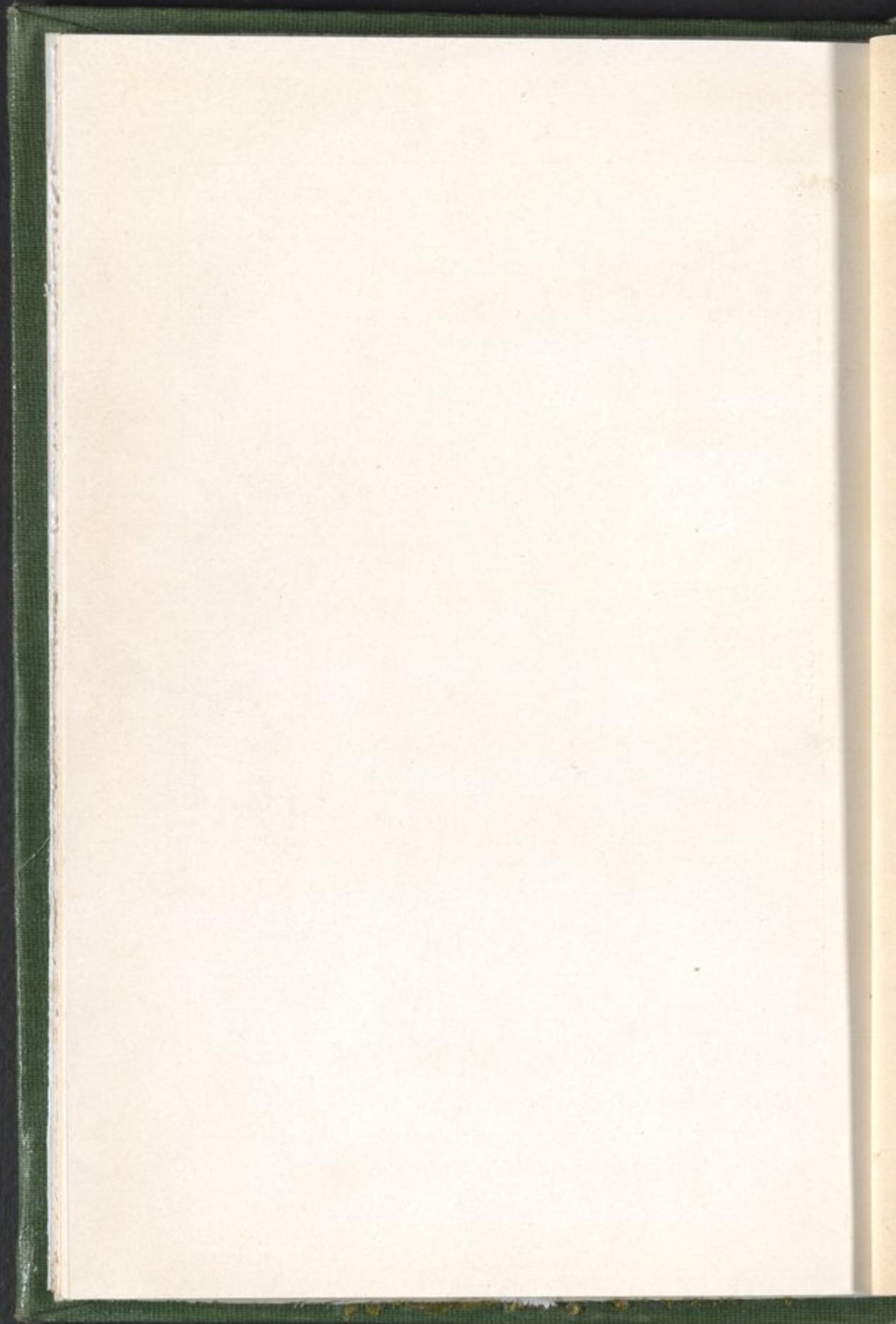
* * *

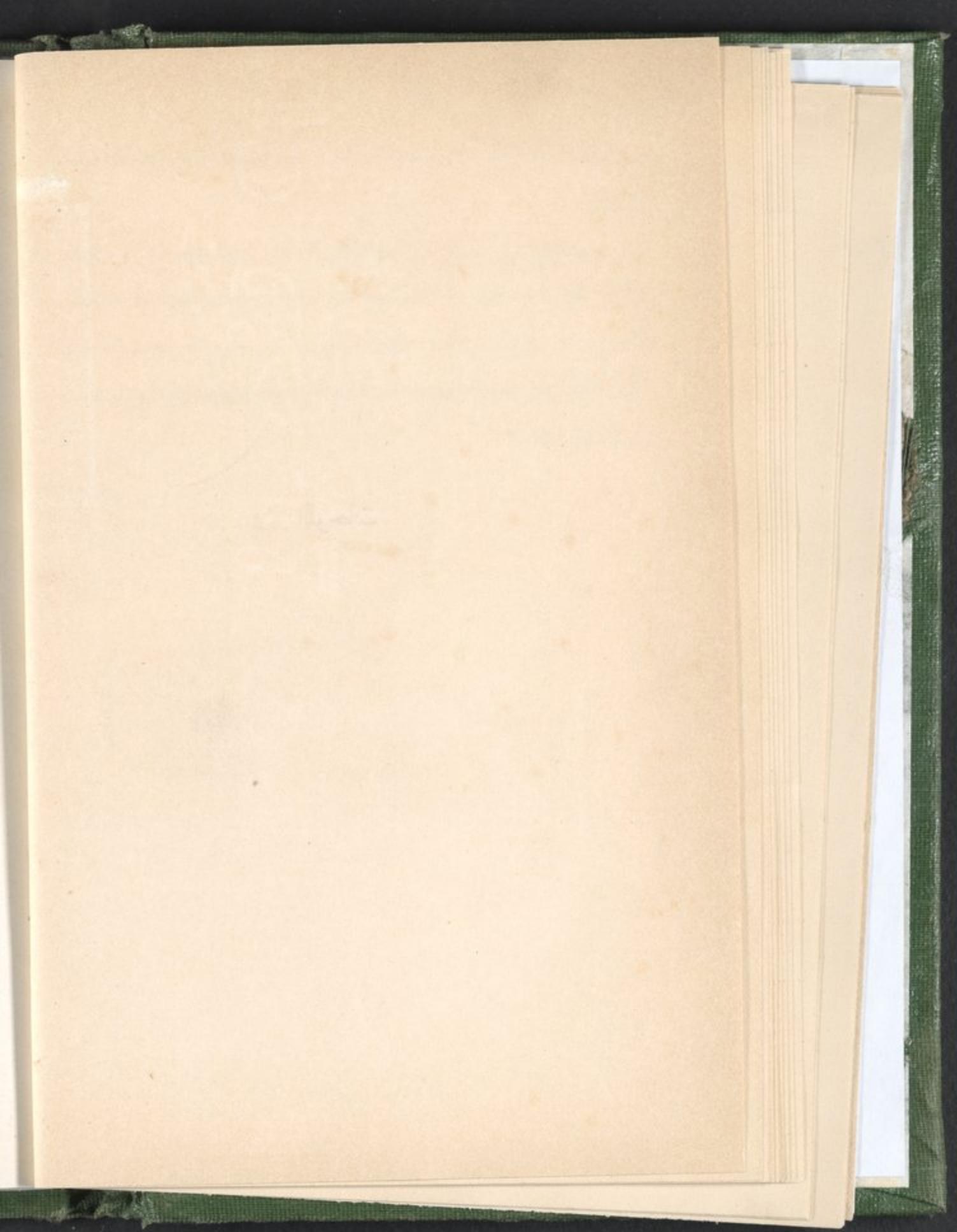
وإذا كان هناك متسع من الوقت فإنه يمكن استئناف باق الجولة في أبهاء الطابق السفلي ، حيث توجد قطع فنية عديدة أتتها الفن الفرعوني في كافة عصوره يمكن المرء ان يستشف من خلالها كيف أن الفن الطبيعي بعد عصر توت عنخ أمون قد احتفظ بأسلوبه حتى بلغ مرتبة الاشباع ، ثم كيف أن استئناف التوحيد السياسي لعواصم الشمال (حوالي القرن الثامن قبل الميلاد) قد كان له أثره من حيث العودة الى النظريات القديمة الخاصة بمدينة منف ، ثم أخيراً كيف أن مصر التي أصبحت

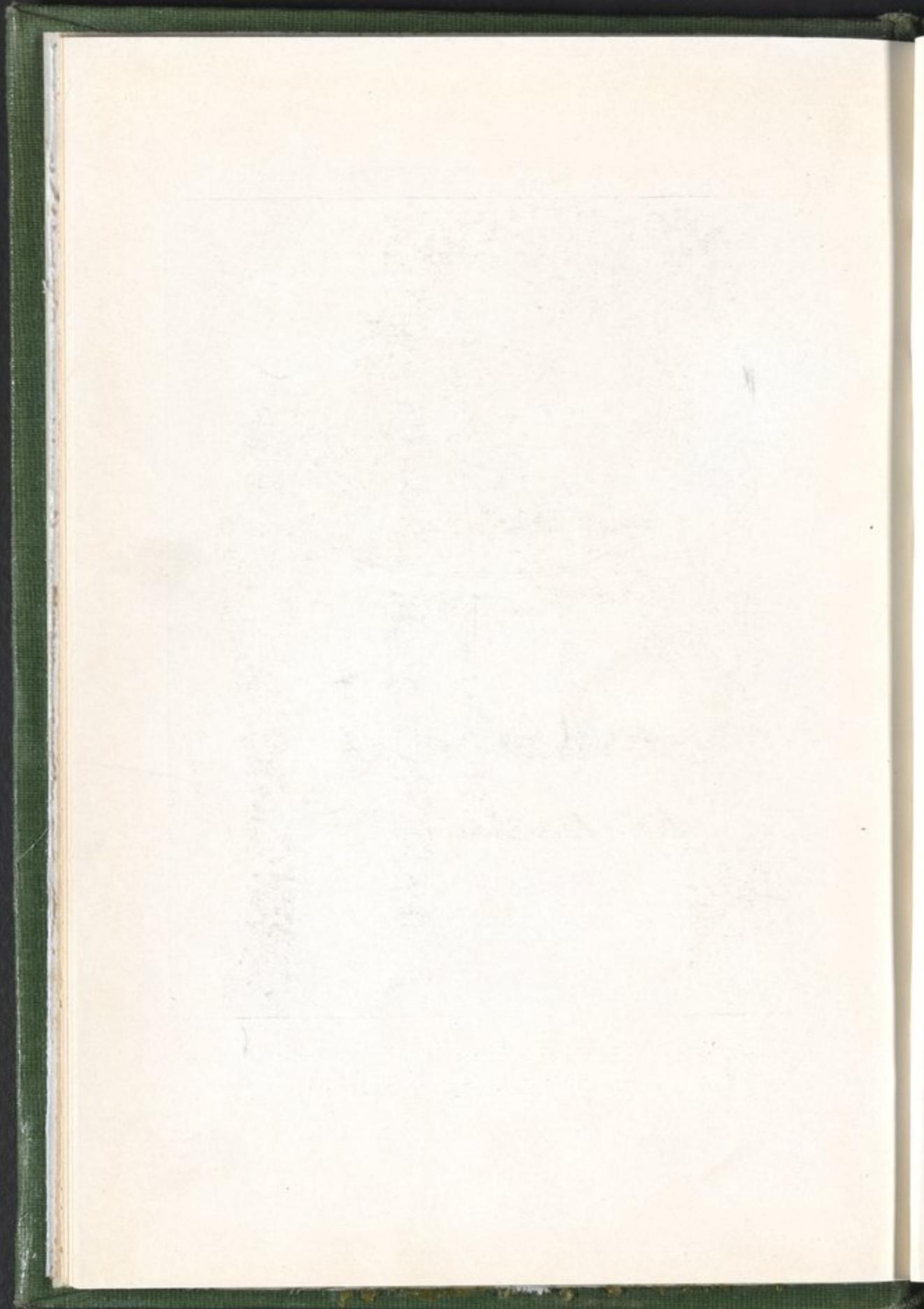
اللوحات

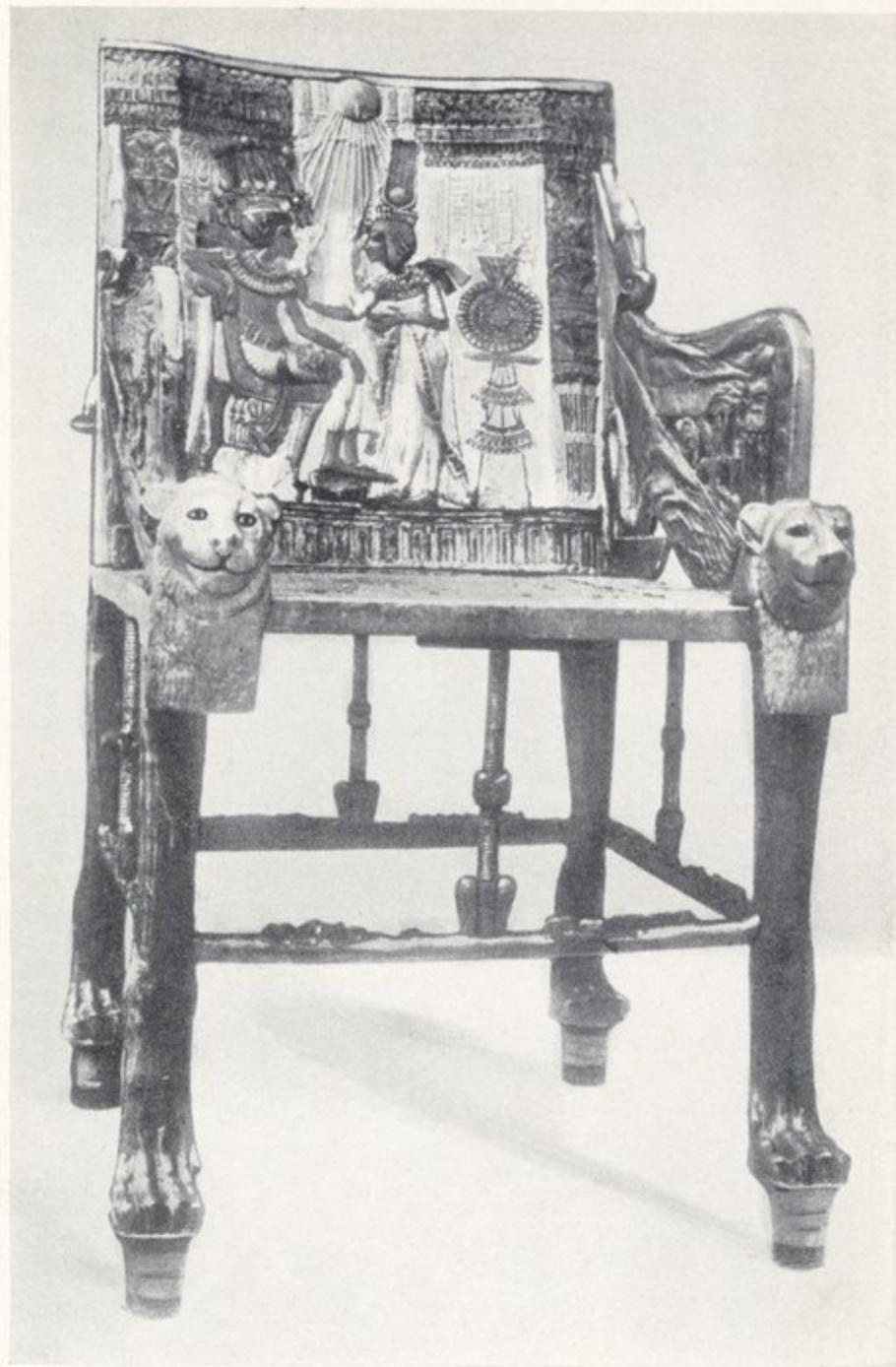
هيلانية — بعد فتح الاسكندر الأَكْبَر — قد أخذت تهجر فها القديم
الفرعوني

ولتتوصل الى حسن فهم هذا التاريخ الشيق وتصوره على الوجه
الأَكْل يحب على العلماء والمعجبين أن يولوا وجوههم شطر المتحف
المصري ، ليروا بأعينهم أجمل التحف وأروعها من جميع العصور ، تلك
التحف الفذة التي جمعتها ونظمتها جهود متواصلة من أعمال وأبحاث دامت
طوال ثمانين عاماً



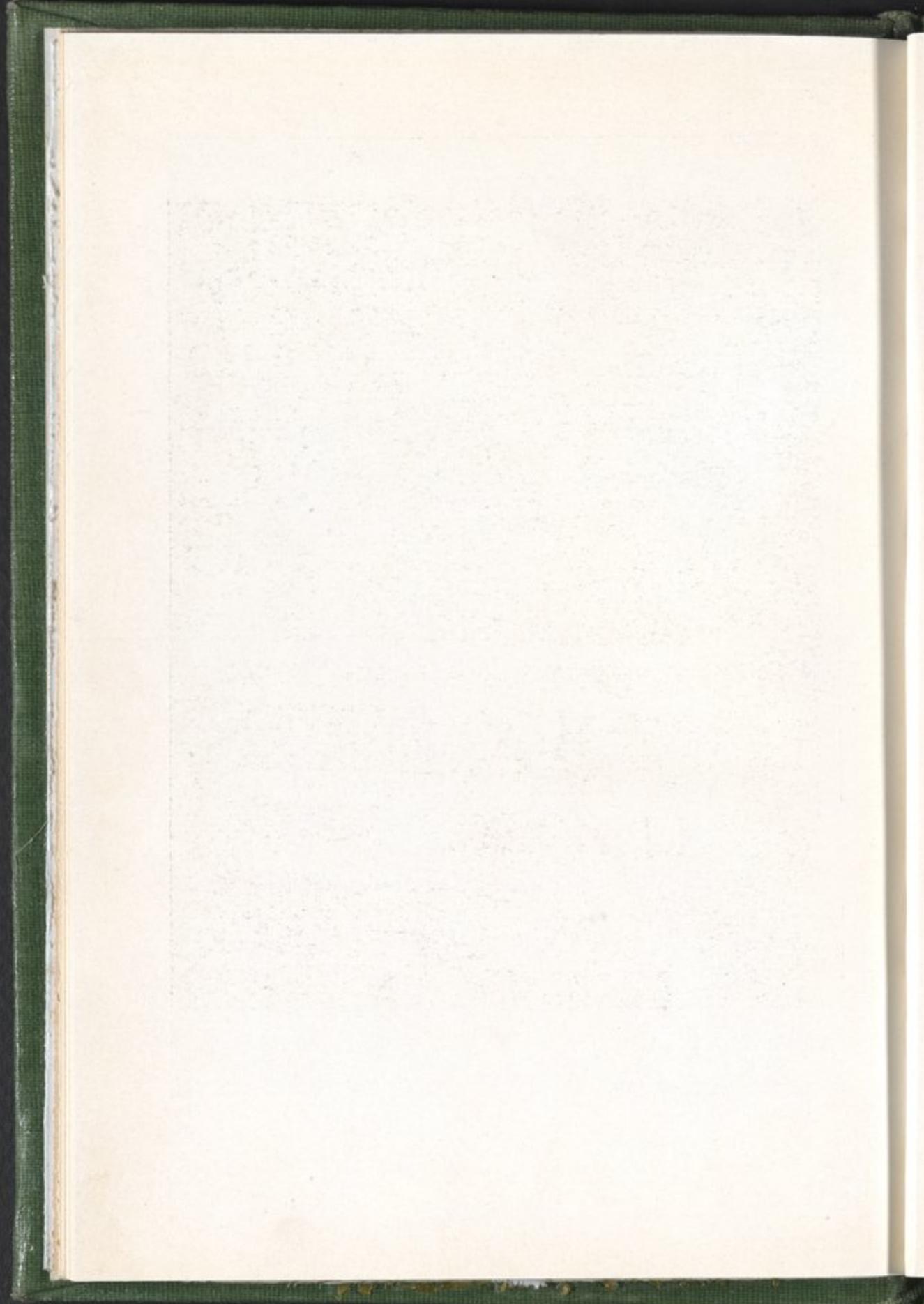


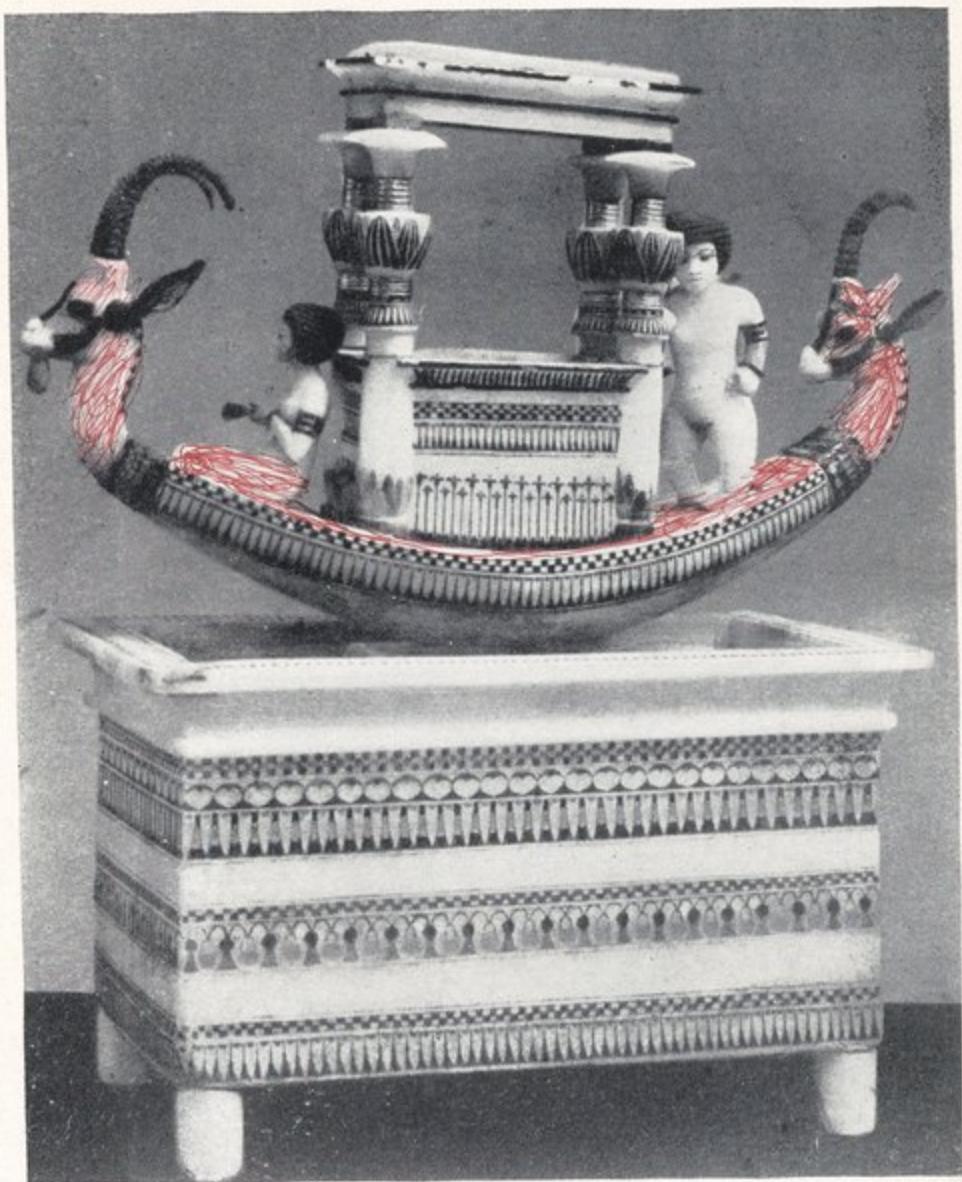




Fauteuil en bois doré incrusté de pâtes de verre (tombeau de Toutânkhamon).

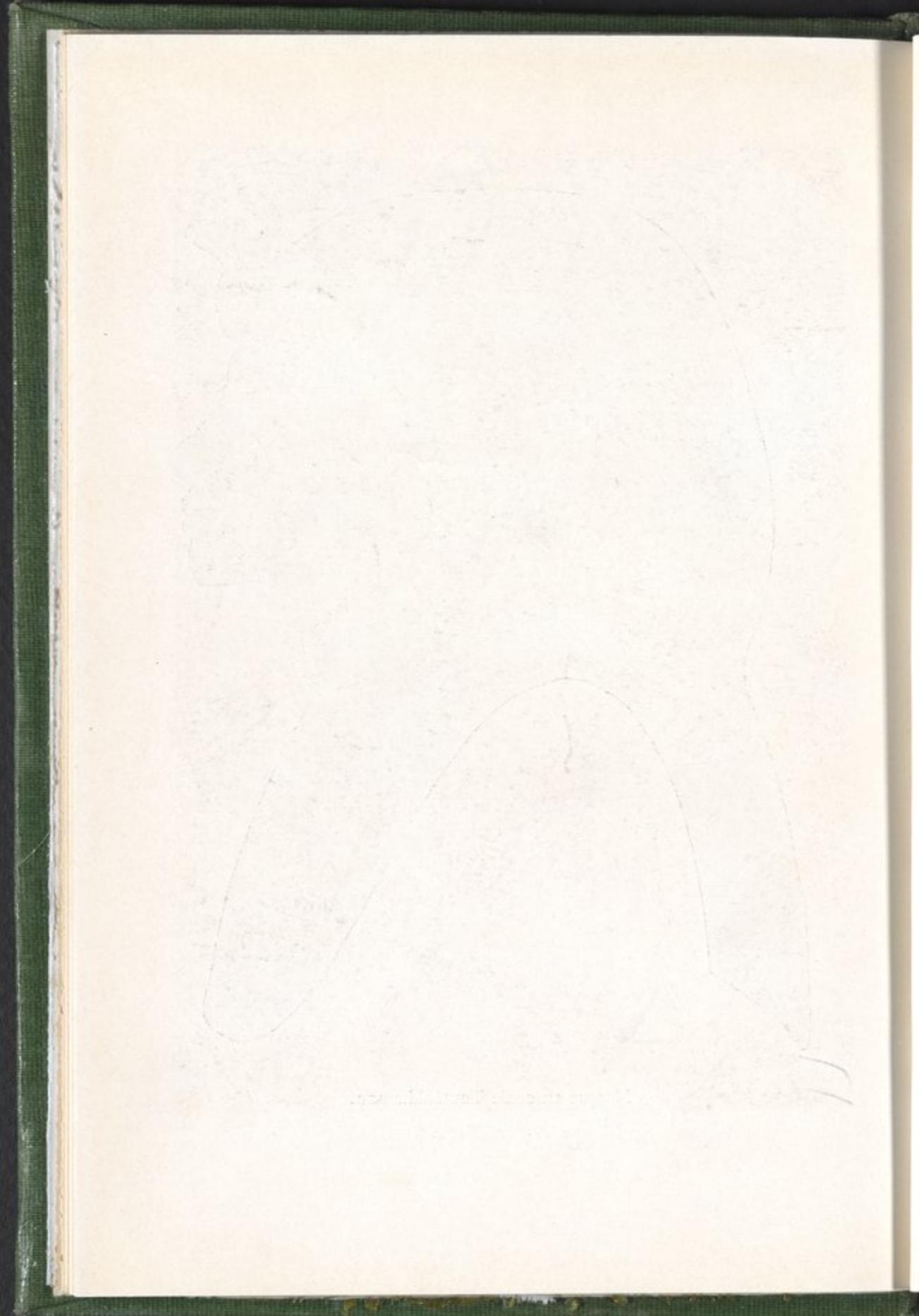
عرش من الخشب المذهب مرصع بعجينة الزجاج . مقبرة توت عنخ أمون





Vase à fleurs, albâtre (tombeau de Toutânkhamon).

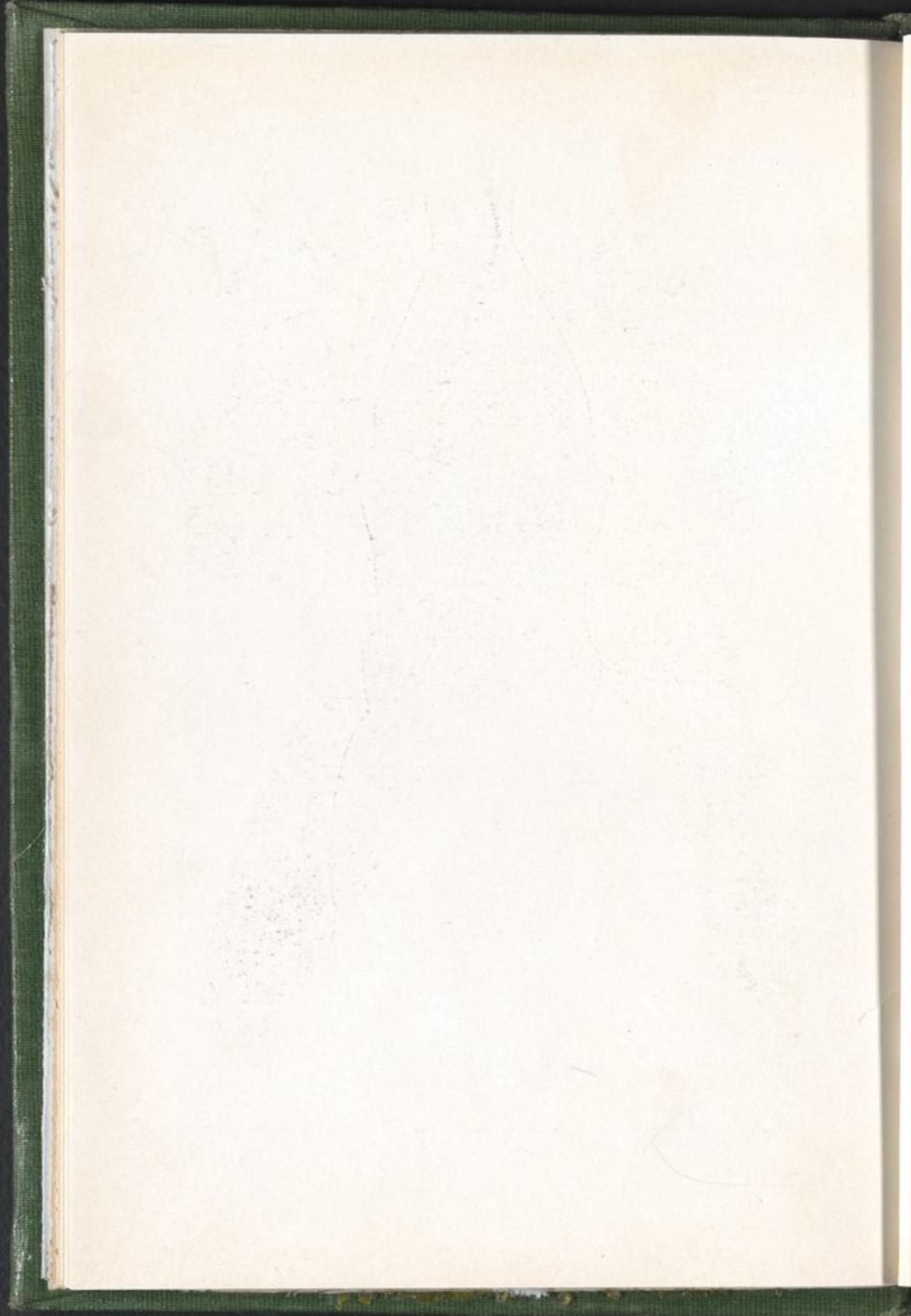
اناء للازهار من المرمر . مقبرة توت عنخ أمون





Lampe, albâtre (tombeau de Toutânkhamon).

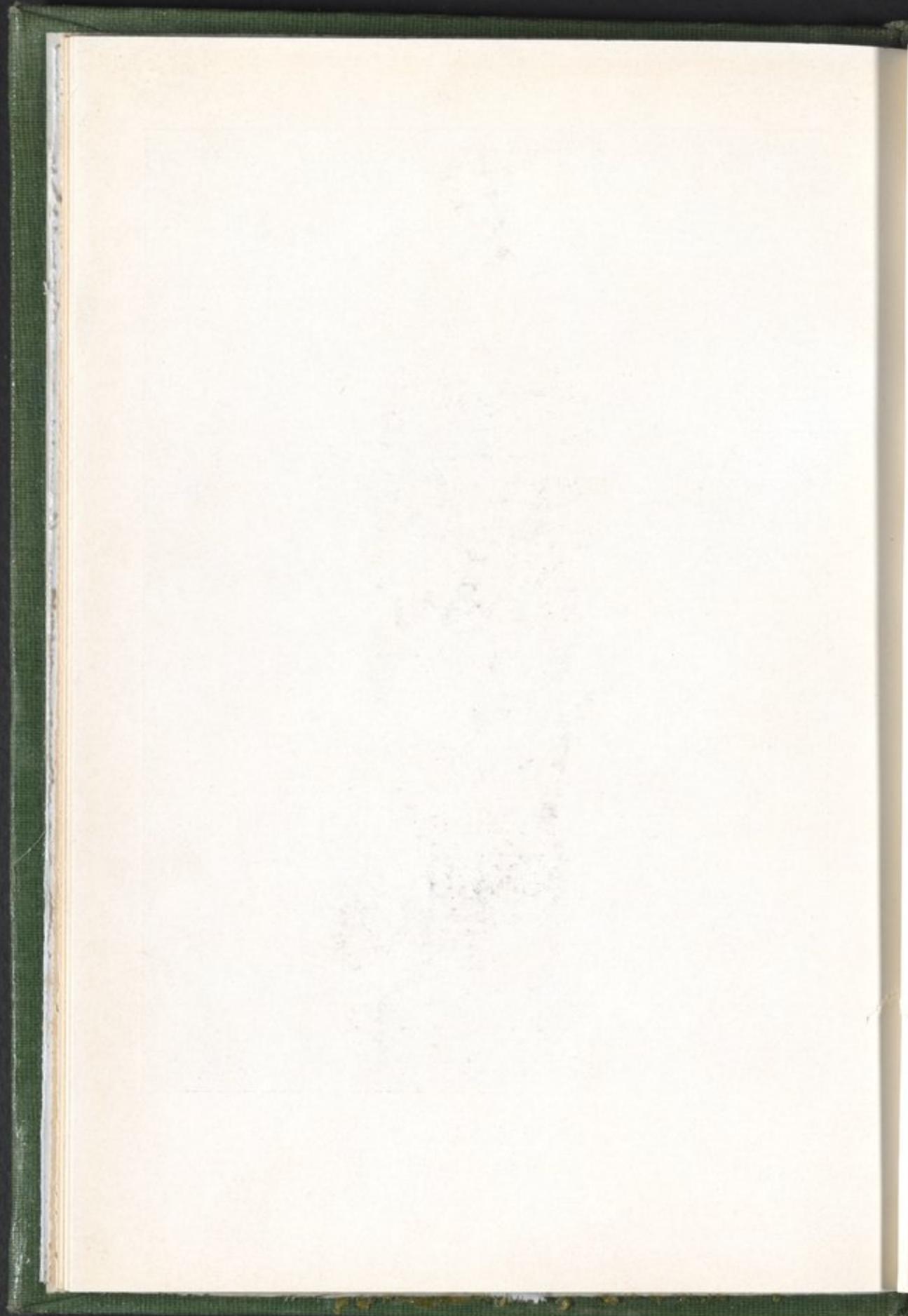
مِصْبَاحٌ مِنْ الْمَرْسَ . هَذِهِ تُوتٌ عَنْخٌ أَمْوَانٌ





Masque en or de Toutânkhamon.

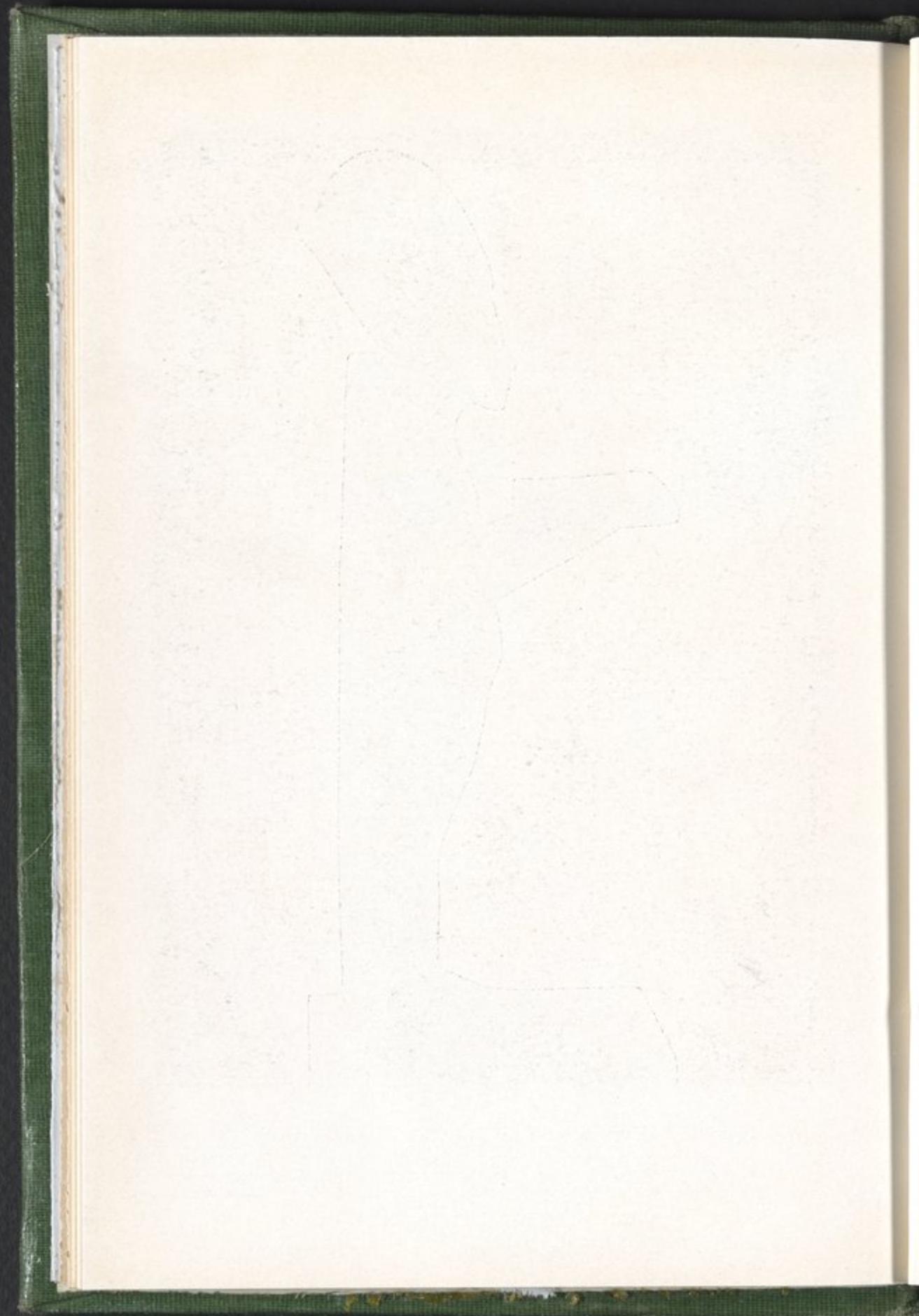
قناع من الذهب للملك توت عنخ أمون

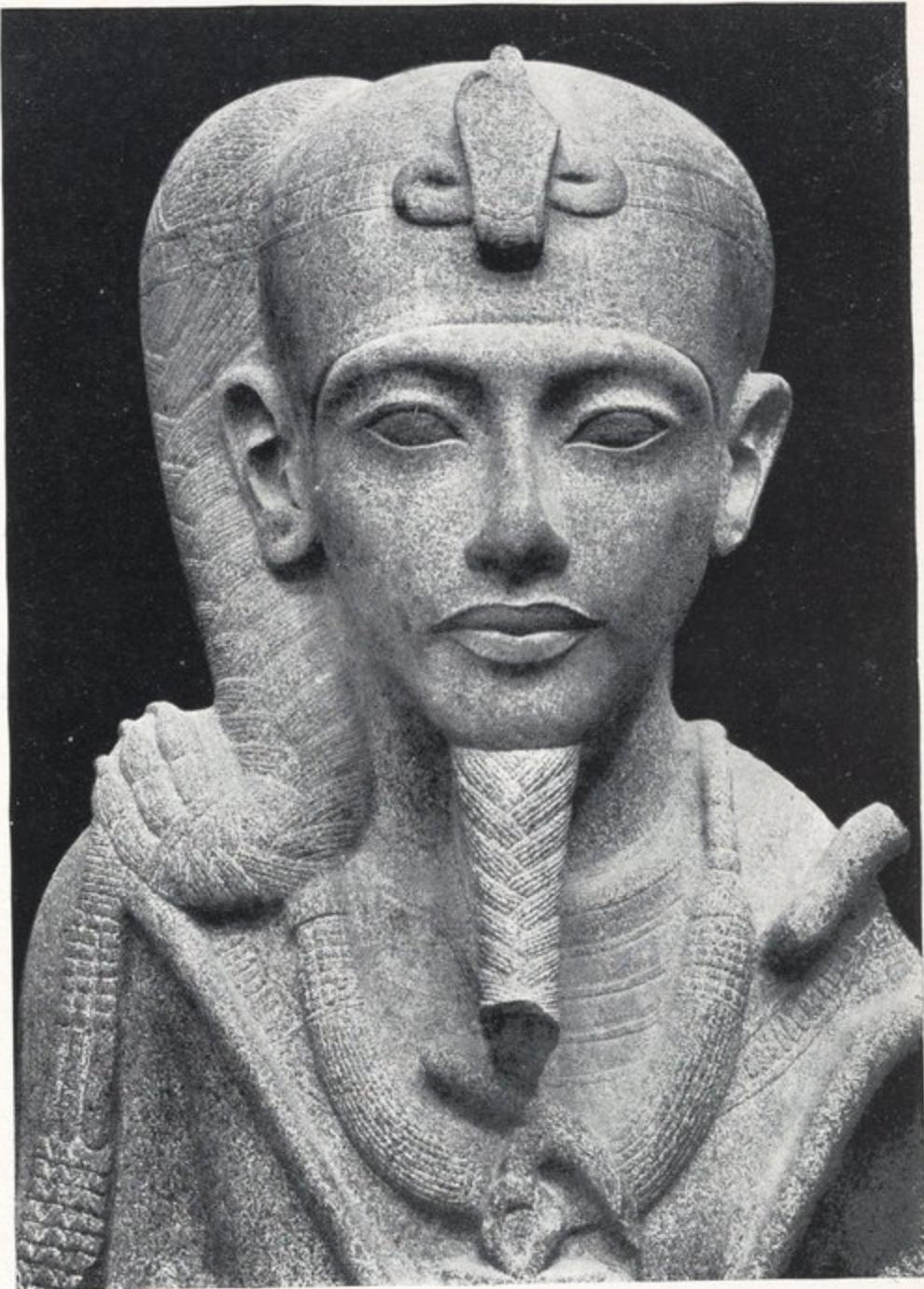




La déesse Mout, calcaire (Karnak, XVIII^e dynastie).

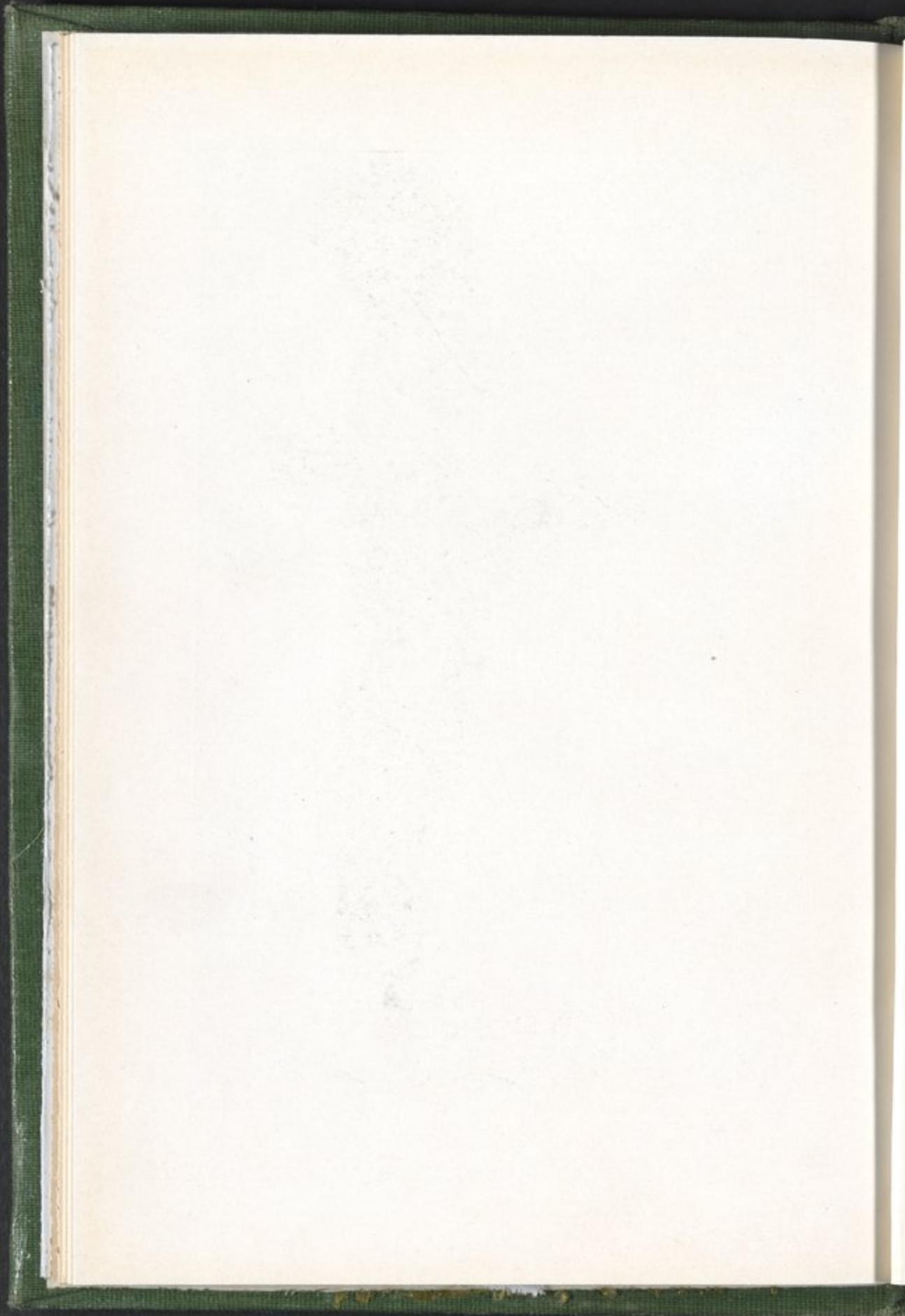
الإلهة «موت» من الحجر الحيرى — الكرنك — الأسرة التاسعة عشرة





Statue du dieu Khonsou sous les traits de Toutânkhamon, granit violacé
(Karnak, XVIII^e dynastie).

تمثال «الإله خنسو» في هيئة توت عنخ أمون . جرانيت — الكرنك — الأسرة الثامنة عشرة





Statuette d'Akhnaton, calcaire (El-Amarna, XVIII^e dynastie).

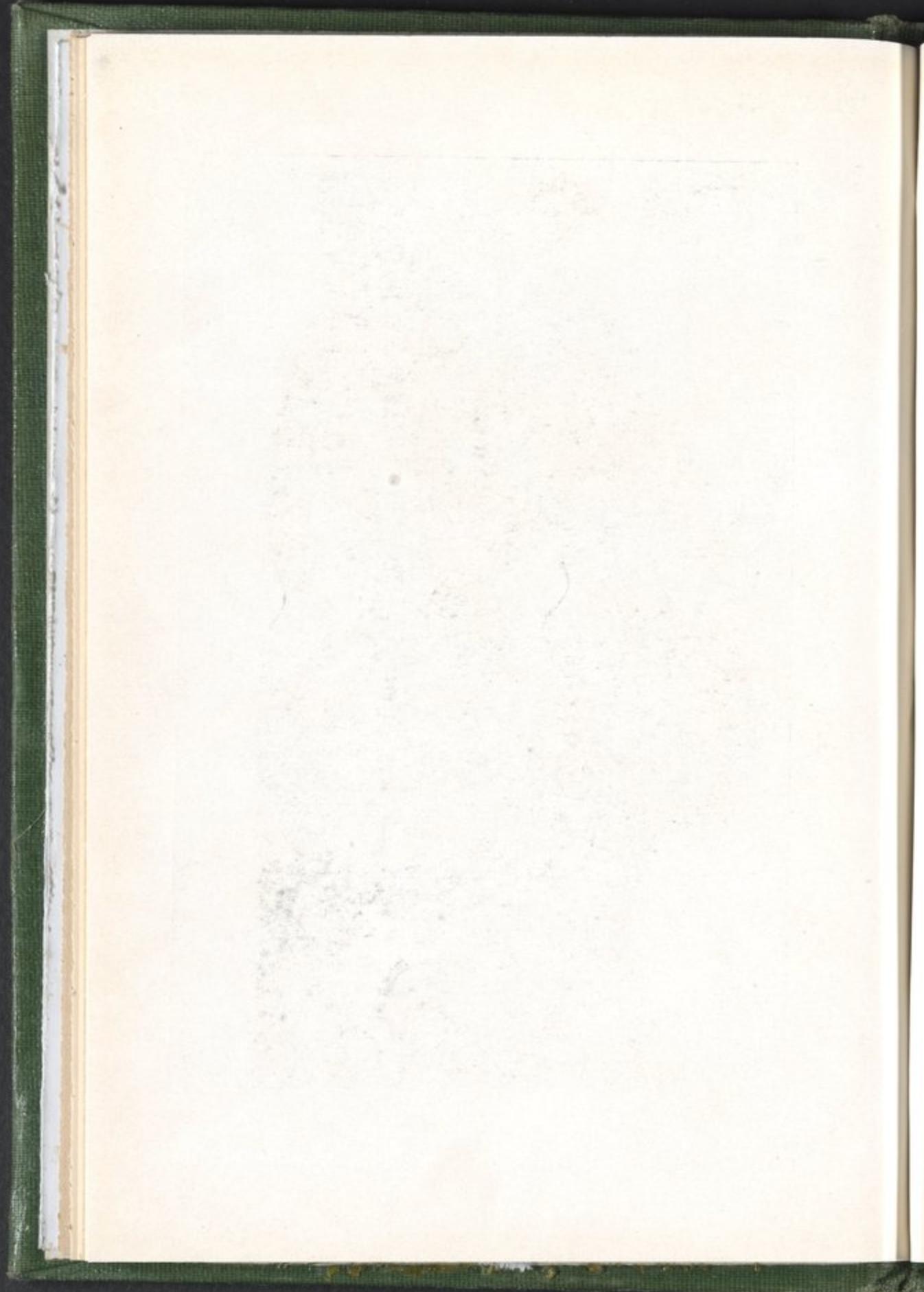
تمثال صغير للملك «أختناتون» من الحجر الجيري — العمارنة — الأسرة الثامنة عشرة

P



Colosse d'Akhnaton , grès (Karnak , XVIII^e dynastie).

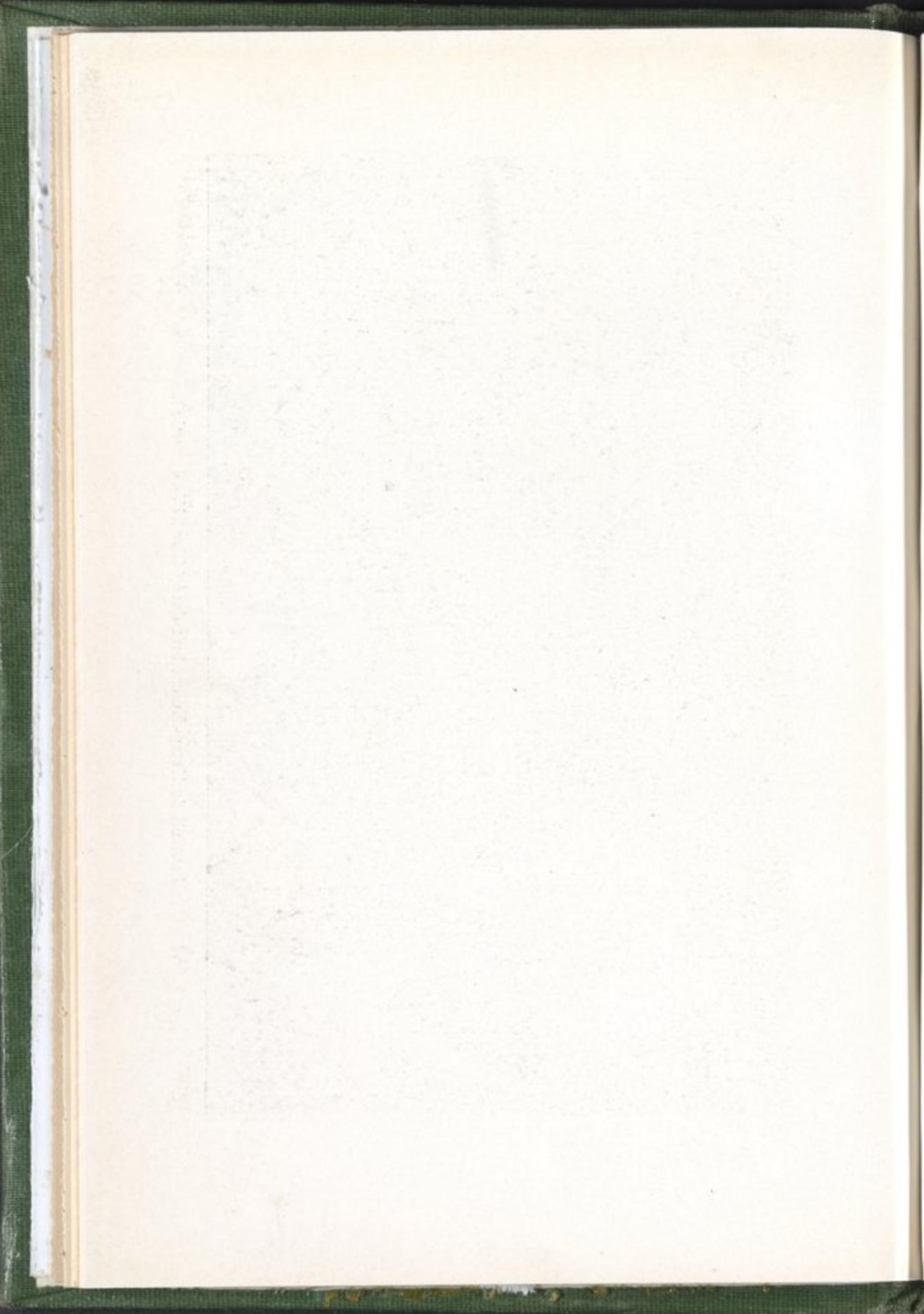
تمثال ضخم للملك «أختنون» من الحجر الرملي — الكرنك — الأسرة الثامنة عشرة

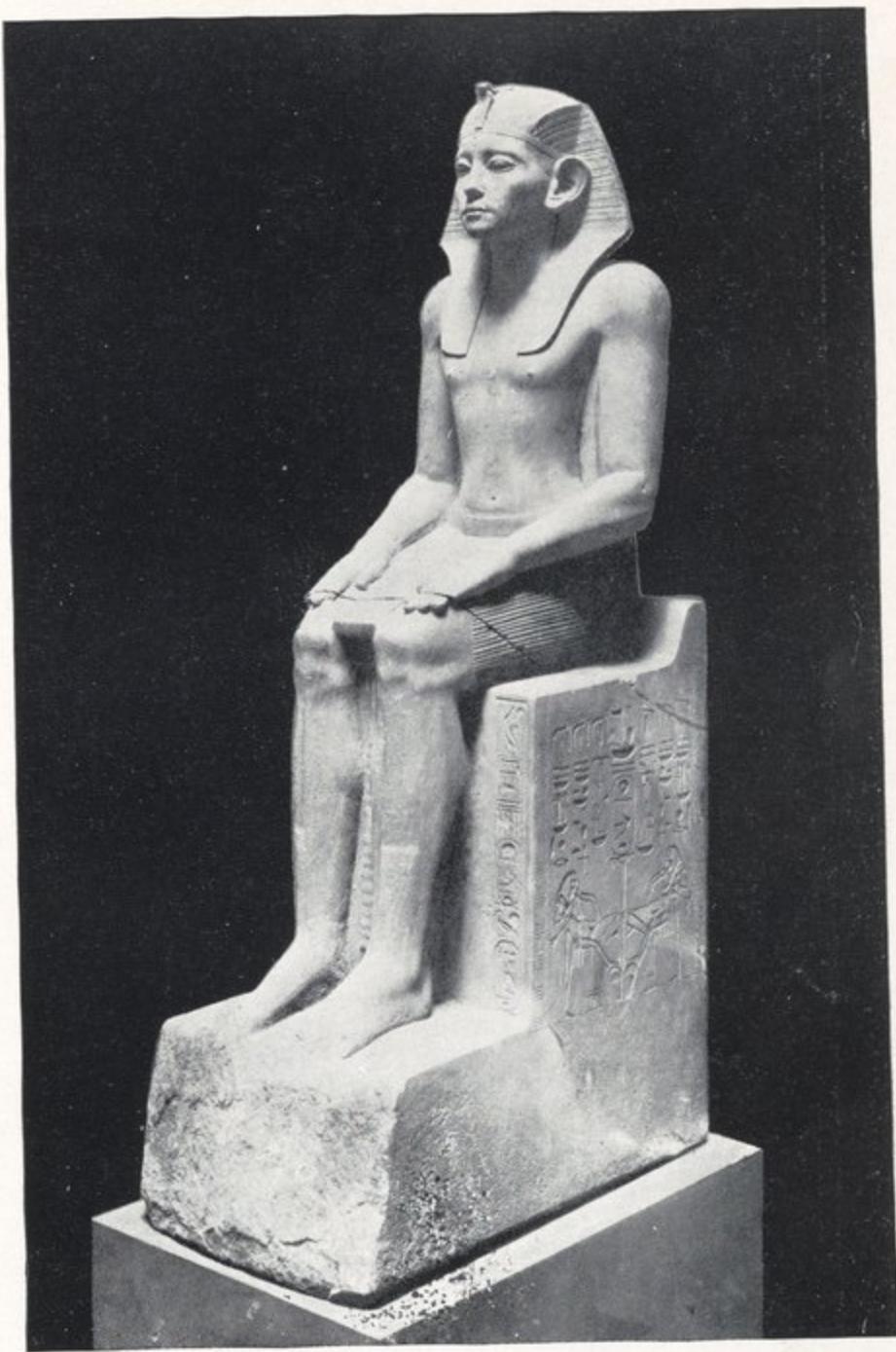




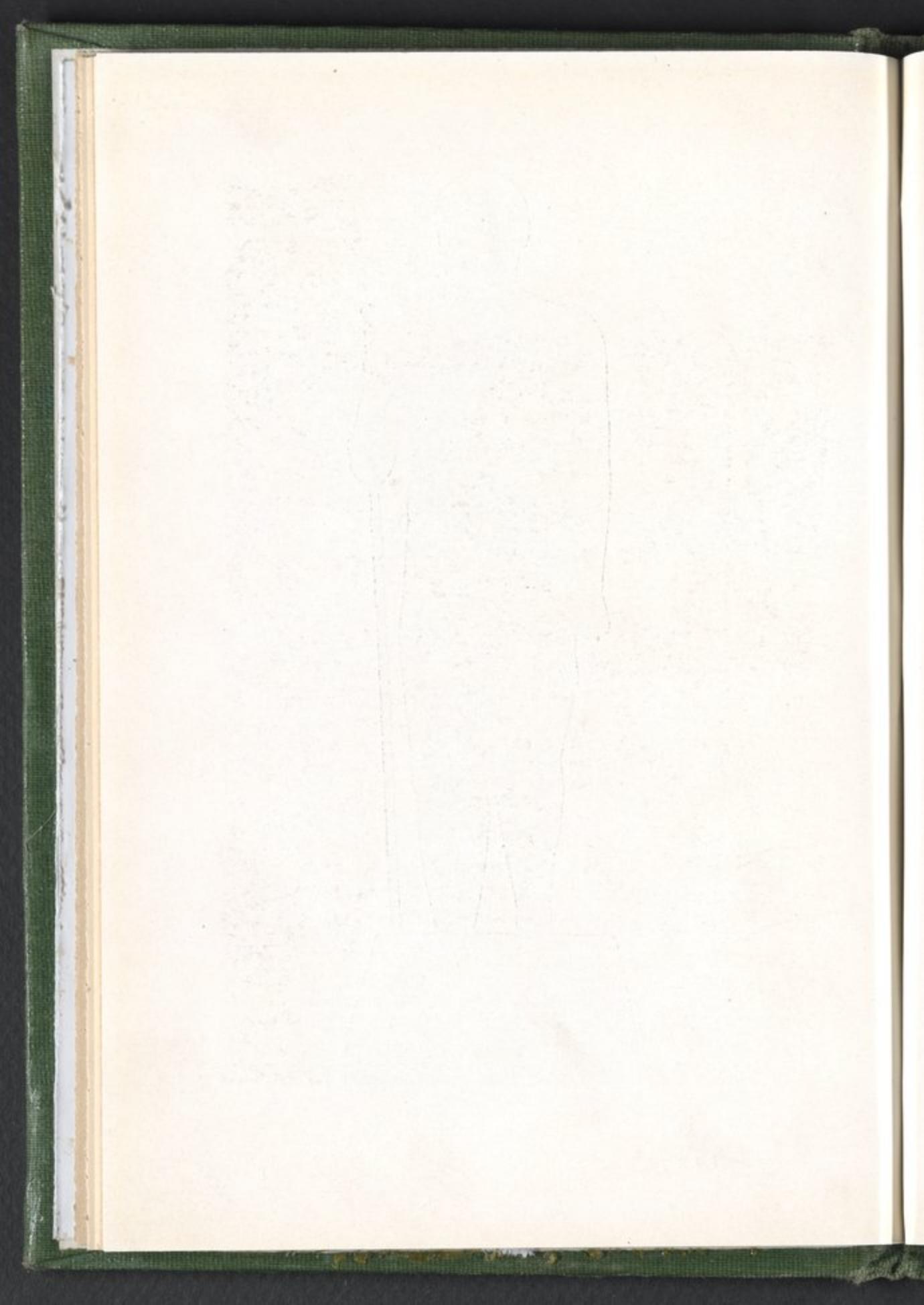
Statue de Thoutmôsis III, schiste (Karnak, XVIII^e dynastie).

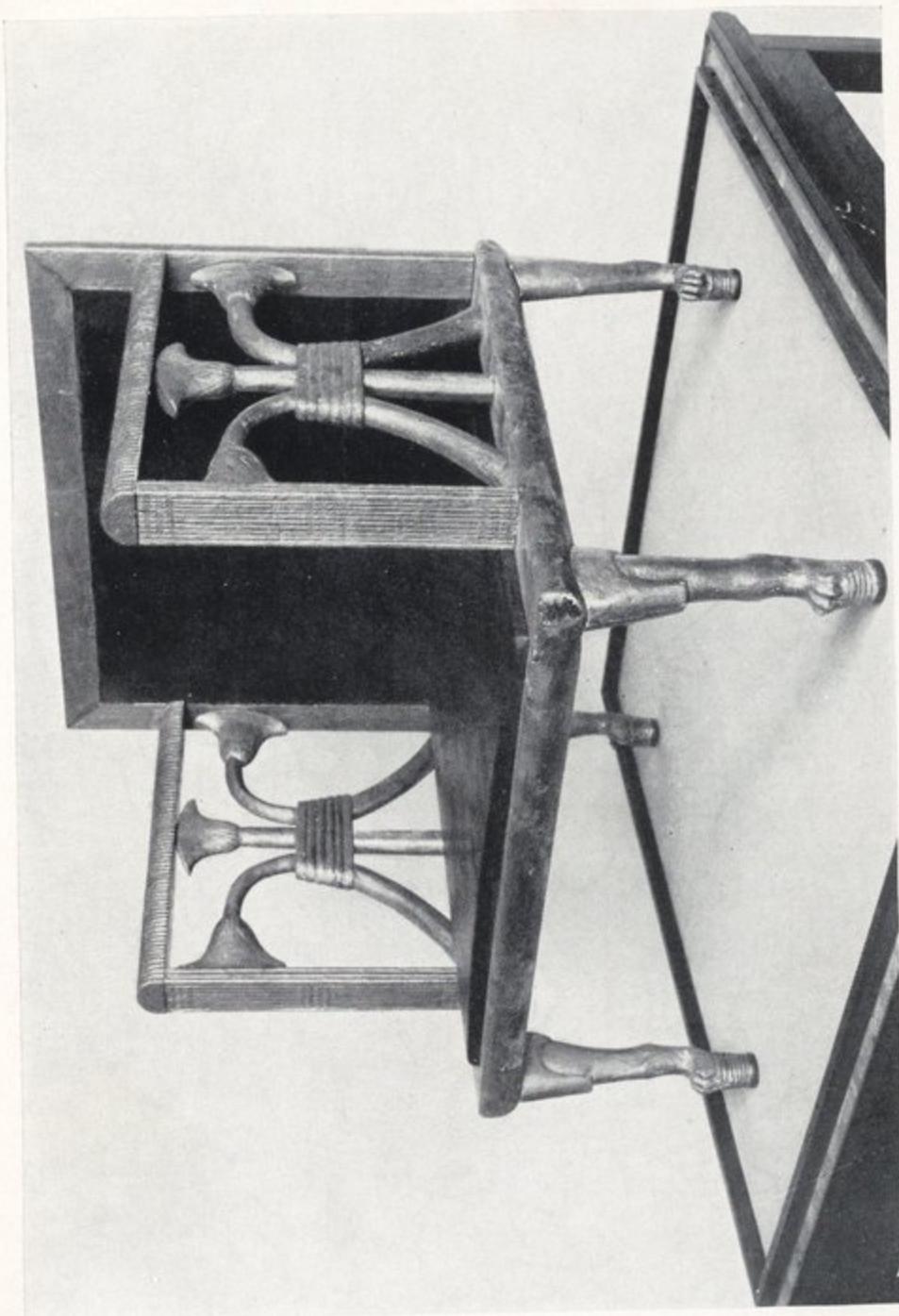
تمثال «تحتمس الثالث» من الشست — الكرنك — الأسرة الثامنة عشرة





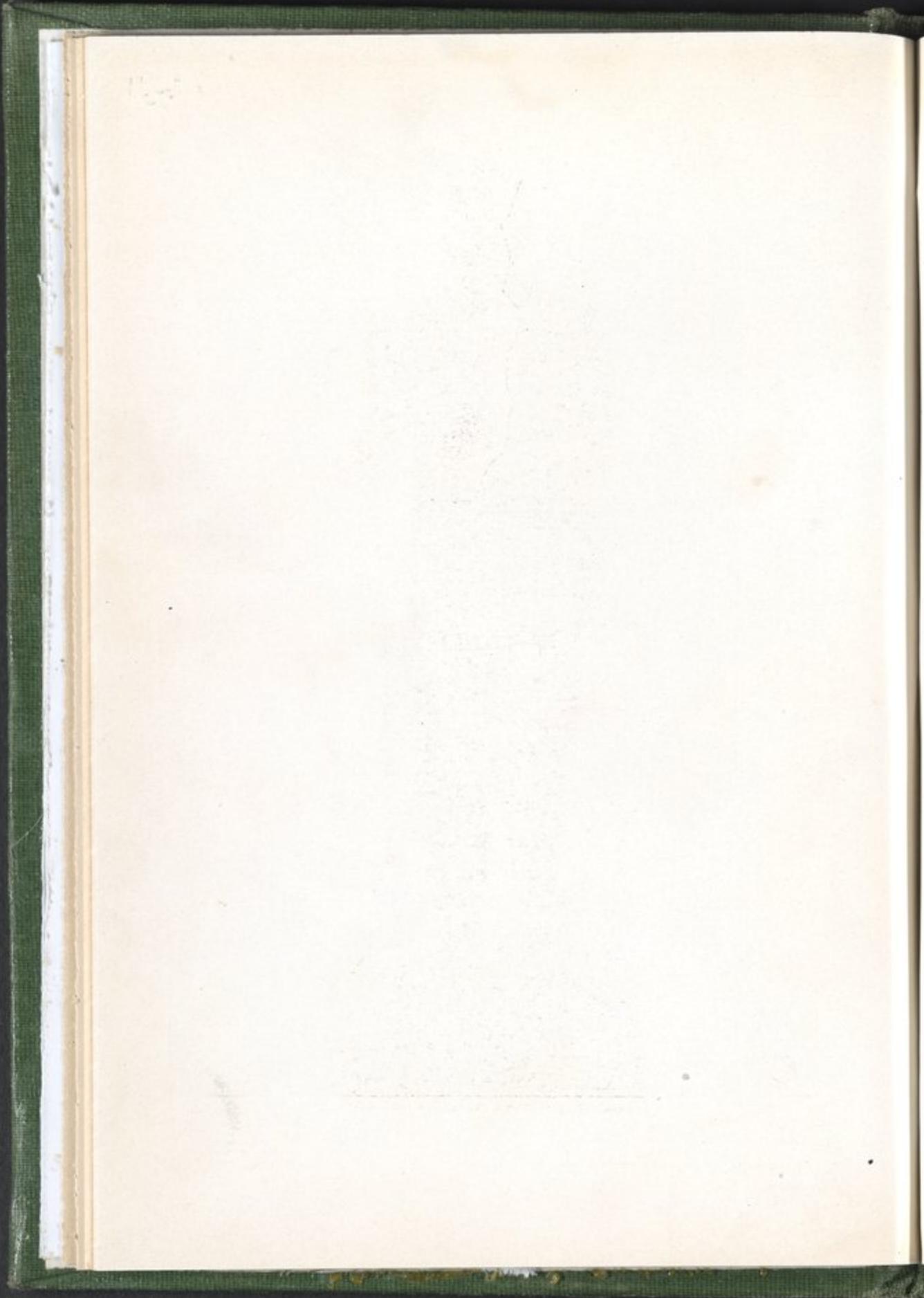
تمثال «أمنمحيت الثالث» من الحجر الجيرى — هوارة — الأسرة الثانية عشرة
Statue d'Aménemmès III, calcaire (Hawara, XII^e dynastie).





Fauveil de Hetep-Heres, bois doré (Giza, IV^e dynastie).

عرش الملكة « حتب حرس » من الخشب الذهبى — الجزء — الأسرة الرابعة



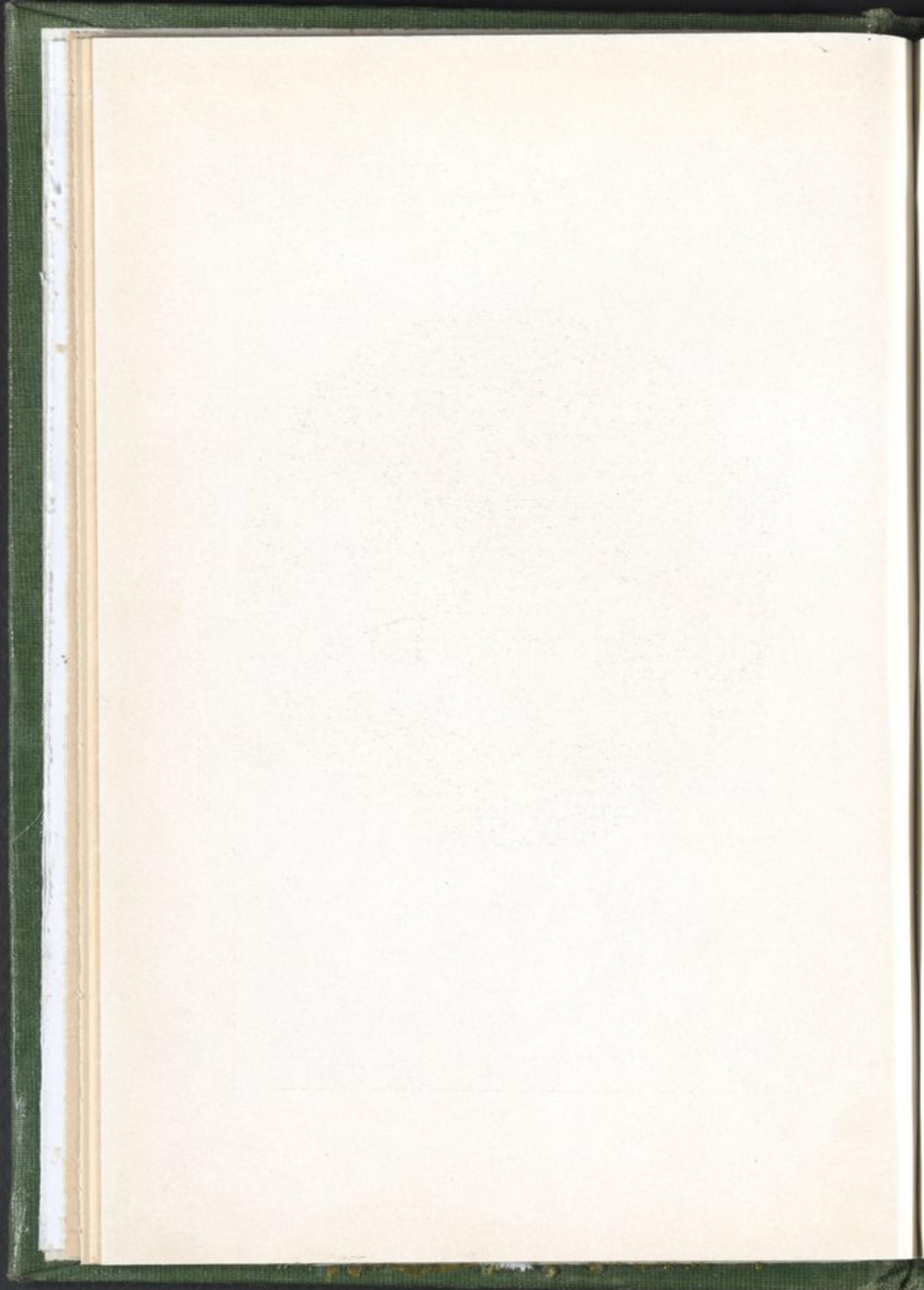


Le Cheikh-el-Beled, bois (Saqqarah, IV^e dynastie).
مثال «شيخ البلد» من الخشب — صقارة — الأسرة الرابعة

1800-1801



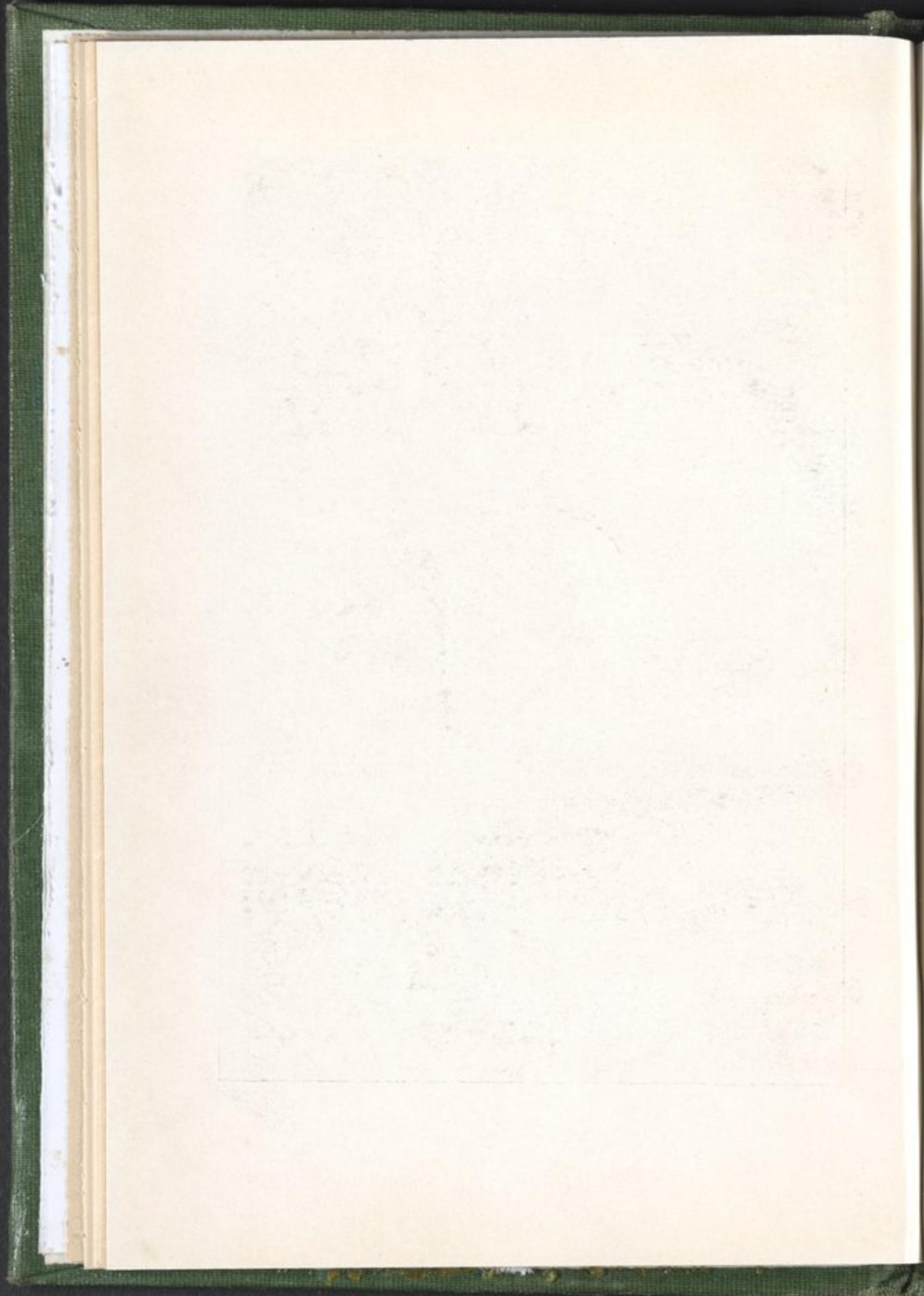
Statue de Chéphren, diorite (Giza, IV^e dynastie).
تمثال « خفرع » من حجر الديوريت — الجيزة — الأسرة الرابعة





Disque de Hémaka, pierres incrustées (Saqqarah, I^e dynastie).

قرص حماكا من الحجر المطعم — صقارة — الأسرة الأولى.

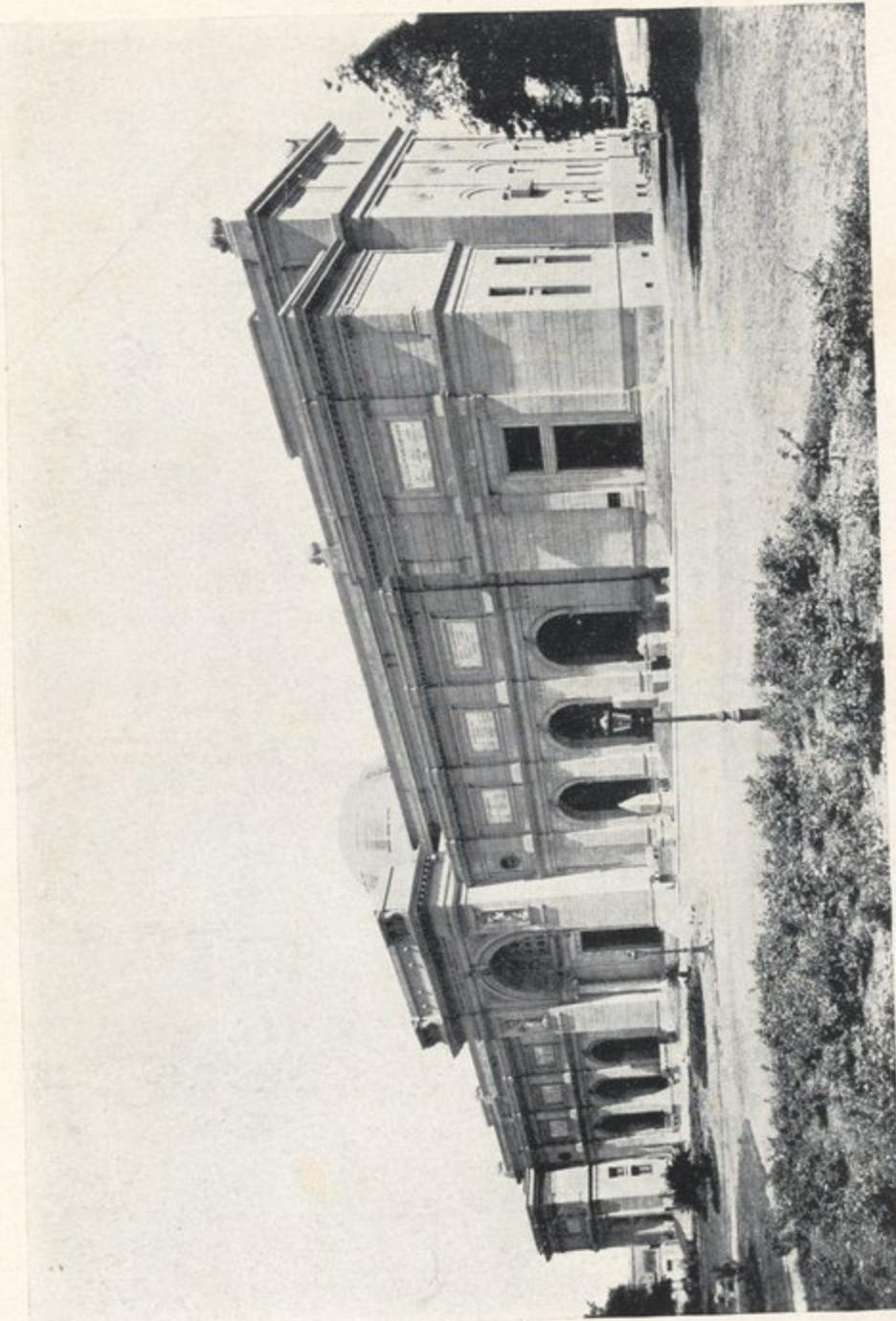




Le Musée Égyptien, le grand atrium intérieur.

المتحف المصري : الساحة الكبيرة الداخلية

CHAP. LVI.



Le Musée Égyptien, la façade.

المتحف المصري : الواجهة

s'épanouir dans les créations du temps de Toutânkhamon.

Si l'on ne craignait pas de trop prolonger la visite, il faudrait, en reprenant le circuit interrompu dans les galeries du rez-de-chaussée, étudier, à travers les incontestables chefs-d'œuvre que l'art égyptien a produits à toutes les époques, comment l'art thébain, après Toutânkhamon, soutint sa formule jusqu'à la satiéte — comment, avec la reprise d'hégémonie politique des capitales du Nord (viii^e siècle av. J.-C.), la mode revint par réaction aux anciennes conceptions memphites — et comment enfin, après la conquête d'Alexandre le Grand, l'Égypte hellénisée se désaffectionna progressivement de son ancien art pharaonique.

Pour reconstituer cette histoire passionnante, c'est au Musée Égyptien du Caire que les savants et les amateurs doivent venir contempler, comme pour les plus hautes époques, les pièces les plus belles et les plus significatives, rassemblées par un effort continu de quatre-vingts années de recherches et de labeur.

providing a broad base for the construction and early maturing of the plant. The seedlings are very tender and need shelter from strong winds and sunburn. The plants are easily transplanted and can be sown in rows 12 inches apart and thinned to 6 inches. The plants will grow well in partial shade and will bear fruit even when trained up trees. The plants are easily propagated by cuttings which may be taken from the young plants or from the old plants. The plants are easily transplanted and will bear fruit when trained up trees. The plants are easily transplanted and will bear fruit when trained up trees.

PLANCHES

The plants are easily transplanted and will bear fruit when trained up trees. The plants are easily transplanted and will bear fruit when trained up trees. The plants are easily transplanted and will bear fruit when trained up trees. The plants are easily transplanted and will bear fruit when trained up trees.

Santalum album

sur les gants, tissés selon un motif de plumage d'oiseau, et sur la tunique ornée de tapisseries, mais que le temps a irrémédiablement endommagée. Plus loin, les trois grands lits de bois doré, avec leur décoration d'animaux symboliques pour chasser les mauvais esprits pendant le sommeil, retiennent l'attention, ainsi que la multitude de coffrets et de sièges de toutes formes qui constituaient le mobilier d'un palais égyptien de cette époque. Parmi les trônes, on a beaucoup reproduit, et à juste titre, le merveilleux fauteuil en bois doré incrusté de pâtes de verre moulées (pl. XVI), dont le dossier représente Toutânkhamon à la cour d'El-Amarna, en présence de sa jeune femme, Ankhesenpaaten, qui s'approche de lui et le touche à l'épaule; parmi les coffrets, celui qui est orné de quatre compositions peintes, représentant Toutânkhamon mettant respectivement en déroute les Asiatiques, les Nègres, les lions et les gazelles du désert, dont l'exécution sur bois stuqué évoque si étrangement les miniatures persanes. Les albâtres curieusement fouillés (pl. XIV) complètent le mobilier et offrent une série des plus curieuses, bien que d'un art un peu facile : la pièce maîtresse en est un vase à fleurs en forme de piédestal (pl. XV), dont le sommet, creusé en bassin, porte en son centre une gondole à baldaquin, pagayée par une naine, à l'avant de laquelle une jeune femme rêveuse, tenant une fleur de lotus, est accroupie. Puis ce sont les statuettes en bois doré, dieux, animaux divins, effigies de Toutânkhamon lui-même, et la flottille des bateaux gréés, qui ont servi aux mystères rituels des funérailles, ainsi que le coffre portatif des huiles saintes surmonté par l'altière figure noire du chacal Anubis, assis, le museau pointé, les oreilles droites, la queue tombante. Enfin,

parmi tous les objets d'usage courant qu'il est impossible de dénombrer, mais devant lesquels on aime s'attarder, tant il s'en dégage une impression de vie, les cannes, les armes, les jeux, et jusqu'à un éventail de plumes d'autruches dont la fragilité victorieuse du temps fait sentir quelle bonne fortune inouïe la conservation intégrale d'un tel ensemble représente pour l'archéologie et pour l'histoire de l'art.

* * *

Au sortir de l'enchante ment produit par le trésor du plus raffiné des rois de la plus opulente dynastie, il est bon, pour en mieux comprendre l'enseignement, de faire un retour en arrière dans les salles du Musée.

Une visite rapide au mobilier, si simple mais aux formes si pleines, de Hetep-heres, la mère de Chéops (vers 2700 av. J.-C.), permet de mesurer l'évolution du goût égyptien en l'espace de treize siècles, d'un trône de l'époque des Pyramides (pl. VI) au fauteuil rutilant de Toutânkhamon. Sa sobriété repose du faste capiteux du jeune roi. Les objets d'art rassemblés dans la salle voisine, la grande Salle des Bijoux du Musée, montrent les jalons de cette évolution. On y admire surtout les trésors des princesses de la XII^e dynastie (XIX^e siècle av. J.-C.), découverts près des pyramides de Dahchour : si certains pectoraux et la couronne de fleurons appartiennent encore à la tradition sévère de l'Ancien Empire, d'autres pièces, comme le diadème de fines résilles d'or mou chetées de fleurettes, rompent la tradition et montrent en germe, dans les fantaisies de l'art somptuaire, le goût nou veau qui devait bouleverser l'art de la XVIII^e dynastie et

nord et est du premier étage du Musée Égyptien. L'escalier qui monte des antiquités d'El-Amarna rencontre à son débouché le plus grand des quatre baldaquins de bois doré, qui, emboîtés les uns dans les autres, protégeaient le défunt contre les influences néfastes par l'efficacité de leur or et des figures qui les décorent. A l'intérieur du quatrième, se trouvait un beau sarcophage en grès cristallin orangé, avec des déesses ailées sculptés aux quatre angles. Il est resté dans la tombe de la Vallée des Rois, et Toutânkhamon y dort encore son dernier sommeil, à l'intérieur du premier de ses cercueils anthropoïdes, en bois doré. Les deux autres cercueils, contenus dans le premier, sont exposés dans la Salle des bijoux de Toutânkhamon. C'est d'abord le cercueil incrusté de pâtes de verre, qui représente le roi en Osiris, le dieu des morts auquel les rites l'assimilaient; puis un autre du même modèle, mais en or pur, pesant plus de quatre cents kilos, d'une ciselure admirable. La tête de la momie était engagée dans le merveilleux masque en or (pl. XIII) qui occupe actuellement le centre de la salle, et qui, par son réalisme, à la fois délicat et impitoyable, est le meilleur portrait du jeune roi au moment où il fut enlevé par la mort, c'est-à-dire aux environs de dix-huit ans comme l'examen de sa momie l'a révélé.

Au bout de la rangée des baldaquins, on remarque un édicule en bois de même style, trouvé dans une chambre voisine. Couronné par une frise d'uréus, il offre la particularité que les déesses symboliques qui le protègent, au lieu d'être sculptées aux angles, sont exécutées en ronde bosse devant chacune des parois qu'elles gardent de leurs bras étendus. On ne saurait rien imaginer de plus gracieux que ces figures, uniques jusqu'à présent dans l'art égyptien.

Le cippe voisin, en albâtre, était renfermé dans l'édicule : il est divisé à l'intérieur en quatre compartiments, dans chacun desquels on a trouvé une miniature de cercueil, incrusté de pâtes de verre et de pierres semi-précieuses, renfermant les viscères du roi enveloppés dans de la toile.

La salle des bijoux de Toutânkhamon offre la plus merveilleuse collection de joaillerie qu'il soit donné de contempler. Une seule de ses pièces ferait la gloire de n'importe quel musée du monde. On y a réuni tous les joyaux qui furent trouvés sur le corps du roi lui-même ou dans les coffrets de son équipement funéraire. Ce sont des pectoraux en or, incrustés de pâtes de verre ou de pierres semi-précieuses, de bracelets, des bagues, des poignards et jusqu'au diadème royal qui ceignait le front du souverain dans son cercueil, étroit bandeau d'or orné sur le devant d'un serpent dressé et d'une tête de vautour (les deux déesses protectrices des couronnes de l'Égypte), incrusté de cornaline, de lapis-lazuli, de malachite et de sardoine. La momie de Toutânkhamon portait au cou cinq pectoraux, deux anneaux d'or à la main gauche et treize bracelets aux avant-bras. On hésite sur ce qu'il faut le plus admirer, dans ces œuvres, de la perfection technique, qui n'a jamais été et ne sera jamais surpassée, ou de la sûreté du goût qui a su harmoniser sans heurts tant de matières et des couleurs aussi diverses. Pourtant, on sent que la plénitude de cette décoration marque l'apogée d'une esthétique, et la limite extrême au delà de laquelle elle tomberait aisément dans la confusion et la surcharge.

Le reste du mobilier funéraire de Toutânkhamon est disposé, à pleines vitrines, dans les deux longues galeries qui se coupent à angle droit. On jettera un coup d'œil curieux

Cour, avaient jadis créé de toutes pièces le vieil art égyptien, et dont les filiales continuaient la tradition aux abords des temples. A de grands maîtres, il commanda d'élaborer un nouvel art, avec ses thèmes et ses formules. Les masques de plâtre, les esquisses et les ébauches réunies au Musée du Caire témoignent du travail actif de la nouvelle école.

Comme les sculpteurs de l'Ancien Empire, elle reprit la tradition du modèle vivant et chercha à faire vrai. Ses œuvres pourtant différèrent profondément de celles des vieux maîtres memphites. Elles furent influencées d'abord par le type physique du roi, étrange et morbide, devenu l'idéal de beauté de cette époque, avec son crâne allongé, son cou grêle, son ventre ballonné; surtout elles visèrent délibérément à la grâce, selon les conceptions esthétiques de l'époque.

Si dans la statuaire mineure (pl. X), cet art d'El-Amarna produisit des chefs-d'œuvre d'une sincérité et d'une séduction incontestables, comme la tête d'Akhnaton léguée au Musée Égyptien par Sa Majesté le Roi Fouad I^e ou celle, en grès rouge, de la reine Néfertiti retrouvée récemment sur le site, il aboutit pour le bas-relief, et surtout pour les créations monumentales, à d'étranges résultats. Les colosses de grès provenant de Karnak (pl. IX) sont les pièces les plus caractéristiques de cet art factice, soutenu par la volonté d'un roi et disparu avec elles.

En effet, peu après la mort d'Akhnaton, Toutânkhamon, son second successeur après Smenkhérê, bien qu'élévé à El-Amarna dans la religion du Disque, rentra à Thèbes, où il restaura le culte et la puissance d'Amon. Avec lui, l'art revint à ses voies traditionnelles, en apparence au point même où il les avait quittées, en réalité assoupli et enrichi

par de nouvelles expériences (pl. XII). L'apport d'El-Amarna qui, décanté et stabilisé, a donné son caractère aux œuvres artistiques de la période suivante, celle de la XIX^e dynastie (1320-1200 av. J.-C.), est sensible dans le somptueux équipement funéraire du roi Toutânkhamon.

*
* *

Tout le monde connaît à présent l'histoire de la découverte de ce trésor, aussi fabuleux par la variété des pièces qui le composent que par leur richesse : l'archéologue Carter explorant au moyen de tranchées parallèles le fond de la Vallée des Rois, dans la nécropole thébaine, et tombant, le 4 novembre 1922, sur la première des marches conduisant à la cachette oubliée depuis plus de trois mille ans.

Cachette est bien le terme propre, car le mobilier somptueux, qui occupe à présent un quartier entier du premier étage du Musée Égyptien, était destiné à meubler, à la façon d'un palais souterrain, un de ces hypogées qui, dans la Vallée des Rois, s'enfoncent parfois à une profondeur d'une centaine de mètres dans le rocher, avec leurs corridors, leurs antichambres, leurs salles à colonnes et leurs magasins. Il est probable que l'hypogée de Toutânkhamon fut usurpé par son second successeur, Horemheb. Par un reste de déférence, celui-ci, au lieu de s'en approprier les richesses, les fit transporter et entasser discrètement dans quatre chambres de fortune, creusées à la hâte au fond de la Vallée. La porte en fut murée et l'escalier remblayé. La plus sûre protection, l'oubli, s'installa sur le trésor.

Il est maintenant exposé au complet dans toute la partie

connut une nouvelle éclipse de la puissance pharaonique avec l'invasion des Hyksôs, conquérants asiatiques. Ceux-ci, ayant arraché le Delta à l'obéissance des souverains thébains, l'incorporèrent à un royaume englobant la Syrie du Sud, et dont la capitale fut Avaris. Sous le choc, le reste de la Vallée du Nil se morcela en principautés plus ou moins indépendantes. La guerre de libération, commencée par les princes thébains de la XVII^e dynastie, se termina en 1580 par la prise d'Avaris, enlevée de haute lutte par Ahmôsis, le fondateur de la XVIII^e dynastie. Alors commença pour l'Égypte cette période de conquêtes asiatiques, illustrée surtout par Thoutmôsis III (1504-1450 av. J.-C.), qui devait influencer si profondément la civilisation égyptienne dans toutes ses manifestations.

L'afflux des tributs d'or, en effet, exigés des peuples vaincus enrichit la société égyptienne dans des proportions jusqu'alors inconnues. Le luxe, devenu plus facile et presque nécessaire, engendra le raffinement et un goût prononcé pour le joli sous toutes ses formes. On s'en rend compte dès qu'on pénètre dans la dernière salle en bordure de la galerie ouest du Musée Égyptien. La statue en schiste gris de Thoutmôsis III, placée près de la porte, bien qu'elle commémore un souverain triomphant des nations étrangères symbolisées par les neuf arcs gravés qu'il foule aux pieds, montre un roi souriant dont le visage au profil énergique est tempéré à plaisir par une grâce presque féminine (pl. VIII). C'est encore la même grâce qui s'exprime, mais avec quelque morbidesse, dans la statue du dieu thébain Khonsou représenté sous les traits de Toutânkhamon (pl. XI) et dans maintes autres œuvres de la même salle. Les thèmes nouveaux qu'on y remarque font

une place privilégiée aux accessoires pittoresques et aux dé-corations florales. Les vêtements ont abandonné la simplicité antique et se composent désormais de drapés d'étoffes fine-ment plissées, transparentes, souvent surchargées de parures et de bijoux. En somme, une nouvelle esthétique est née dans un monde tendu d'un décor nouveau, qui restera l'es-thétique du second Empire thébain, le Nouvel Empire des historiens, jusqu'à sa disparition.

Ce fut au milieu de l'effervescence artistique d'où résulta le nouveau style que se plaça le règne de Toutânkhamon. Il eut lieu au lendemain d'une crise sans précédent dans l'histoire égyptienne, dont les témoins sont rassemblés aux abords de la Salle de la XVIII^e dynastie : la crise religieuse et artistique d'Aménophis IV, ou Akhnaton (1370-1352 av. J.-C.).

Aménophis IV, en conflit avec le clergé d'Amon thébain, abandonna le culte d'Amon, qu'il proscrivit. Il se fit le pro-moteur d'une nouvelle religion, monothéiste et universelle, celle du Disque solaire. Il quitta Thèbes et fonda, aux en-virons d'Hermopolis, une capitale neuve sur le site actuel d'El-Amarna. Enfin, il répudia les anciennes formes d'art et il chargea les artistes de sa cour d'élaborer un nouveau style, le style amarnien.

Ce style ne fut que la consécration officielle, et comme l'apothéose, des tendances qui depuis un siècle sollicitaient les artistes à rajeunir le répertoire de la décoration pour les maisons et les objets de luxe de la vie civile. Nouveauté et recherche du pittoresque en étaient les devises. Akhnaton réunit à El-Amarna les artistes de son choix en une école identique aux anciennes écoles qui, sous l'inspiration de la

qui le font paraître si dissemblable à lui-même. D'autres sculptures enfin reproduisent les domestiques au service de leur maître, les cuisiniers, les brasseurs, les pâtissiers, les porteurs de sandales. Elles montrent toutes avec quelle franchise l'art de l'Ancien Empire imprégnait de réalisme ses manifestations les plus modestes.

Ces statues, et bien d'autres encore, sont disposées dans un décor de stèles de bas-reliefs, d'accessoires de culte funéraires provenant des grandes nécropoles de Saqqara et de Giza. Un panneau peint du début de la IV^e dynastie, celui des fameuses «Oies de Meidoum», montre que la peinture de l'époque, dont les témoins sont rares parce qu'ils étaient trop fragiles, offrait les mêmes qualités de sobre stylisation et de réalisme aigu que les œuvres sculpturales.

La monarchie centralisée de l'Ancien Empire sombra, vers 2300, dans une anarchie féodale. L'impulsion unique qui, pendant sept siècles, avait animé l'art égyptien de la première période et lui avait conféré son caractère de grandeur et d'unité absolue, venant à cesser avec les ressources royales dont cette centralisation apportait le bénéfice, l'art de cette époque intermédiaire ne fut plus qu'une répétition mécanique, sans inspiration et sans talent, de celui de l'époque précédente. Car ce fut toujours d'en haut que l'art, dans l'ancienne Égypte, reçut son impulsion et ses moyens, comme du reste dans toutes les monarchies, fortement socialisées, de l'antique Orient.

Lorsque, avec les XI^e et XII^e dynasties (2160-1785 av. J.-C.), la puissance pharaonique fut restaurée au profit de maisons royales dont la capitale fut désormais Thèbes, l'art égyptien connut un nouvel âge d'or. Ce fut à proprement

parler une Renaissance. Les premiers pharaons thébains prirent à cœur de restaurer le pays dans tous les domaines — politique, littéraire, artistique — en ayant devant les yeux comme idéal la grandeur disparue de l'Empire memphite. Ainsi, en Occident, les hommes politiques du haut moyen âge vécurent dans le rêve de ressusciter l'Empire romain. En Égypte la résurrection s'accomplit. Seulement, en ce qui concerne l'art, pour retrouver dans leur pureté les traditions de l'Ancien Empire, les artistes royaux élaborèrent, sur les chefs-d'œuvre qu'ils en choisirent, des règles et des canons qui leur tinrent lieu de l'observation du modèle vivant, et qui valurent à leurs créations une tenue toujours élégante, mais en général froide et académique. L'art de ce premier Empire thébain, ou Moyen Empire, est à proprement parler une calligraphie des formes. Pourtant dans le rendu des physionomies, le vieux génie observateur de la race continua, quand il lui fallut faire des portraits, à exercer son sens accusé du réalisme. L'idéal de beauté toutefois avait changé avec les temps, depuis l'âge des Pyramides. Les rois de la XII^e dynastie, en particulier, légistes et réformateurs, offraient sur leur visage (pl. VII), et mirent à la mode, des traits tendus reflétant la dure détermination de se vaincre eux-mêmes et de vaincre les autres par raison d'État. Telles les diverses statues de Sésostris III exposées au Musée du Caire, et surtout l'Aménemmès III de granit provenant de la cachette de Karnak. Par contre, d'autres œuvres trouvées en Basse-Égypte, comme la série des Sésostris I de Licht qui occupent le centre de la salle, conservent encore la tradition du calme souriant de la sculpture memphite.

A la fin du XVIII^e siècle avant notre ère, l'histoire de l'Égypte

puisqu'on sait, en principe, où et comment elles ont été recueillies.

Les débuts en furent plus que modestes. Ce fut Mariette Pacha qui, en 1858, réunit le premier noyau de la collection actuelle dans des bureaux abandonnés par une Compagnie de navigation, sis au bord du Nil, à Boulac. Ce local, agrandi, devint en 1863 le Musée de Boulac, qui subsista jusqu'en 1891. A cette époque les collections, augmentées d'année en année, furent transférées dans le Palais d'Ismaïl à Giza, où elles restèrent jusqu'en 1902. Le Musée actuel (pl. I), achevé à cette date, est l'œuvre d'un architecte français, Marcel Dourgnon.

Dans les vastes galeries de son rez-de-chaussée et dans son atrium central (pl. II), on a groupé, suivant l'ordre chronologique, les monuments lapidaires qui requièrent une présentation architecturale, des origines (3300 av. J.-C.) à la conquête arabe. Les objets mobiliers ou funéraires, les bijoux et en général tout ce qui ressortit aux arts mineurs est réparti dans les salles du premier étage, par catégories.

* * *

En tournant à gauche, dès l'entrée, le visiteur aborde directement les monuments de la première grande période de l'âge pharaonique, l'Ancien Empire (III^e-VI^e dynasties, 3000-2300 av. J.-C.), dont Memphis fut la capitale. Ce fut, après les tâtonnements de l'époque précédente — celle des rois thinites (I^re-II^e dynasties, 3300-3000 av. J.-C.), dont les rares monuments (cf. pl. III) sont exposés dans une salle du premier étage — une époque de maturité, la plus belle, en tout cas

la plus forte, de l'art égyptien. Les différents types iconographiques se concrétisèrent alors en des réalisations pleines de sève, d'une stylisation vigoureuse mais qui ne perdit jamais le contact, pour les œuvres majeures, avec le modèle vivant, et dont l'idéal semble avoir été celui d'une puissance sereine, assez sûre d'elle-même pour s'exprimer avec la plus parfaite simplicité. Tel est le caractère psychologique de toutes les productions de cette époque, qui est celle des grandes Pyramides de Giza.

Le chef-d'œuvre de l'art de l'Ancien Empire, et peut-être de tout l'art égyptien, est le Chéphren en diorite (pl. IV), trouvé par Mariette en 1858 dans le Temple du Sphinx, au fond d'un puits où il avait été précipité. C'est de profil que cette statue, comme en général toutes les statues égyptiennes, prend sa véritable valeur, car c'est sous cet angle que l'artiste l'a conçue et réalisée. Cette image au visage altier sans cesser d'être humain, dépourvue d'insignes royaux et pourtant d'une majesté surnaturelle, donne la mesure des possibilités de l'art de cette première époque.

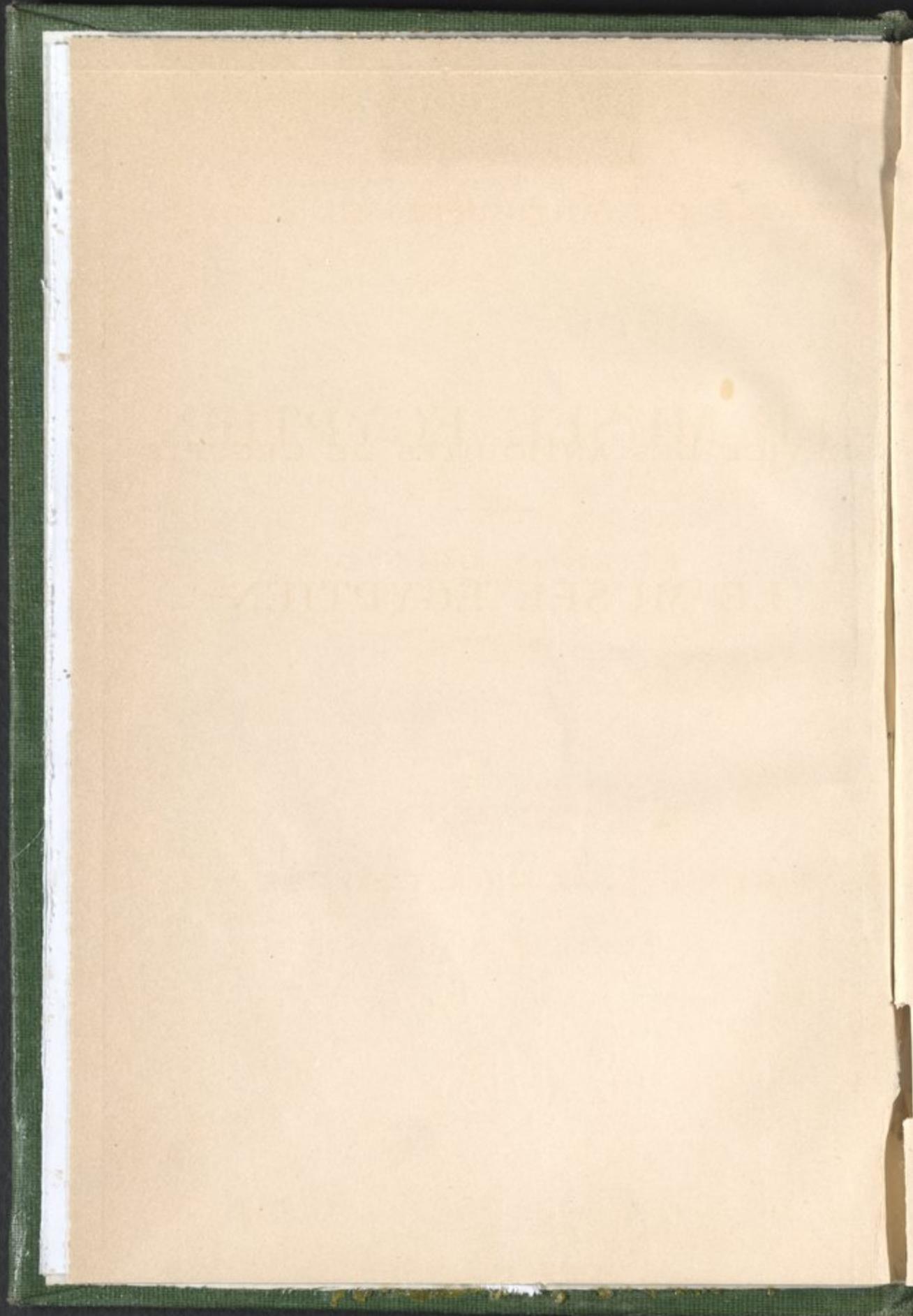
Autour d'elle se groupent, dans les vestibules et les salles adjacentes, les œuvres de cette période, qui participent au même esprit. Certaines sont des statues royales, comme les groupes en schiste de Mycérinus entre les déesses, plus prosaïques mais non moins puissants. D'autres immortalisent avec la même simplicité directe les grands de la Cour d'alors : le « Cheikh el-Beled » en bois (pl. V), dont le nom est un hommage à sa bonhomie saisissante; le Scribe accroupi de Saqqara, si subtilement dédaigneux et méfiant; le général Rahotep et sa femme Nefret, encore enluminés à neuf de leurs couleurs vives; le grave Ti; Ranefer dans ses deux costumes

LE MUSÉE ÉGYPTIEN.

Le Musée Égyptien du Caire est, comme il faut s'y attendre, le premier des musées égyptologiques.

D'autres collections d'antiquités égyptiennes, rassemblées au siècle dernier et depuis lors en voie de développement, sont justement réputées, comme celles du Louvre, du British Museum, du Metropolitan Museum, ainsi que des Musées de Leide, de Turin, de Berlin, de Chicago ou de Florence. Elles répandent puissamment dans le monde entier le prestige de l'art égyptien antique. Mais aucune ne peut rivaliser, même de loin, avec notre grande collection nationale. Celle-ci est comme une grande ville, hors de laquelle il ne serait que des villages.

Cette prééminence du Musée Égyptien du Caire a été assurée, et continue à l'être, par son mode d'enrichissement, absolument unique. Alors que les autres musées doivent, pour se développer, avoir recours au système onéreux, et souvent précaire, des achats, le Musée du Caire recueille automatiquement et sans arrêt le meilleur de toutes les fouilles pratiquées en Égypte tant par les soins de l'État que par les institutions scientifiques étrangères. Celles-ci en effet apportent au Musée le fruit de leurs travaux. Le Musée retient et fait passer dans ses collections tout ce qui peut l'enrichir au point de vue artistique ou documentaire. Il ne permet l'exportation que de ce qui ne l'intéresse point. Ainsi s'est constituée cette gigantesque collection dont toutes les pièces (encore un fait unique dans les musées) ont leur pleine valeur archéologique



MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

SERVICE DES ANTIQUITÉS DE L'ÉGYPTE

DT
59
C23X
1939

LE MUSÉE ÉGYPTIEN

PAR

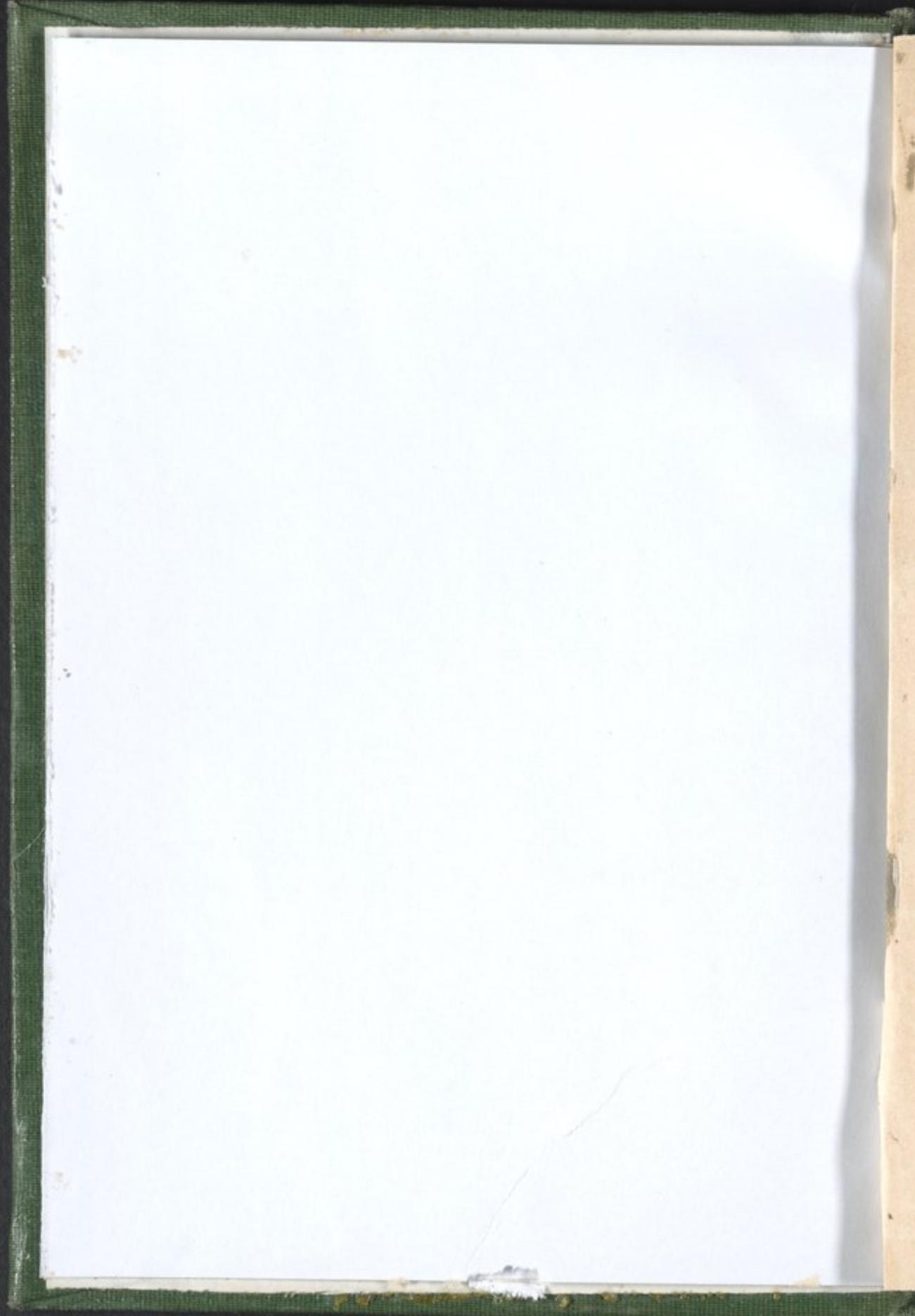
ÉTIENNE DRIOTON

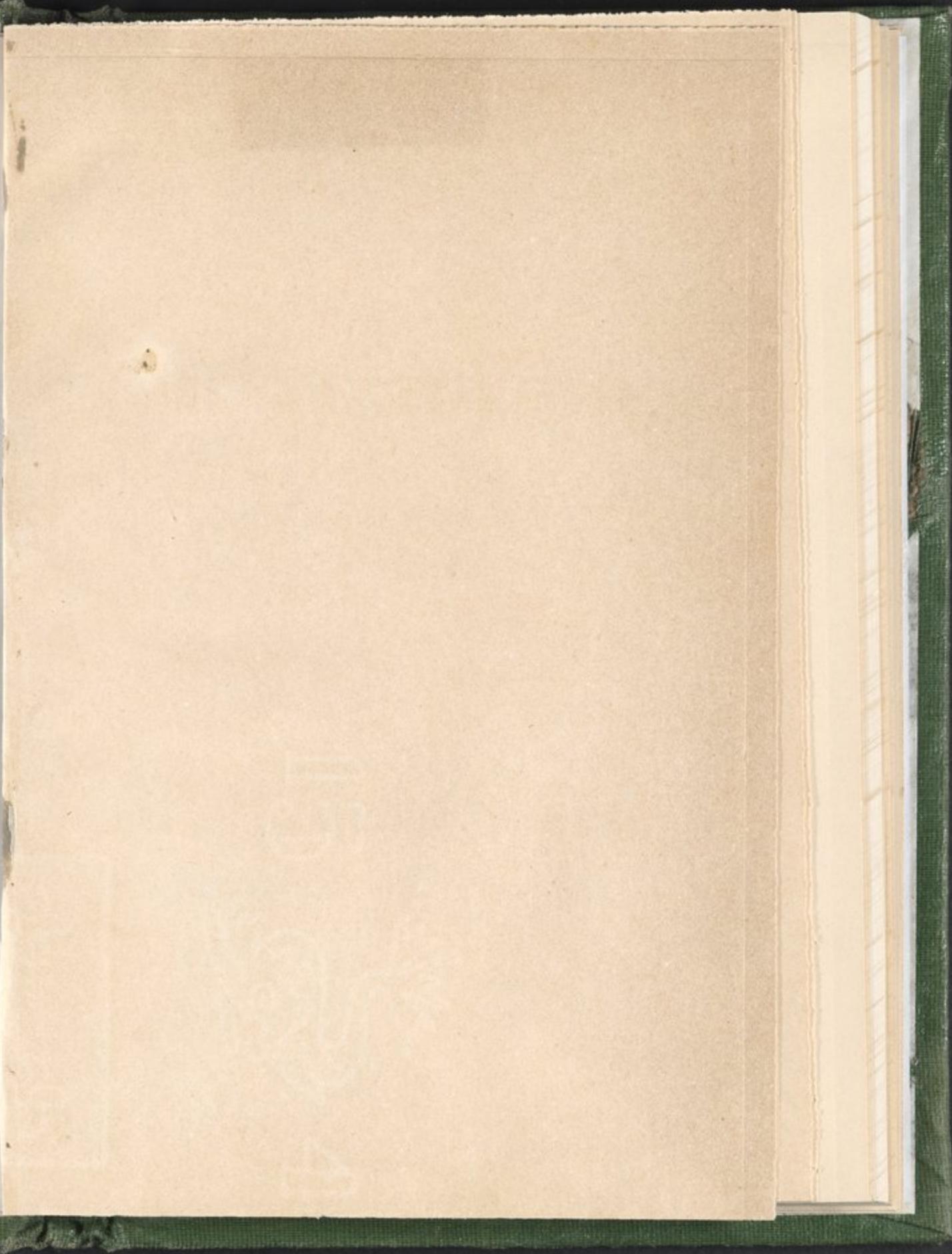
SOUVENIR

DE LA VISITE DE SON ALTESSE IMPÉRIALE

LE PRINCE HÉRITIER D'IRAN

LE 6 MARS 1939





DT
59
.C23x
1939