

العنوان:	إستلهام عناصر التشكيل المعماري للفن المصري القديم وتوظيفها في أعمال حديثة
المصدر:	مجلة علوم وفنون - دراسات وبحوث
الناشر:	جامعة حلوان
المؤلف الرئيسي:	صالح، ريم عاصم عبدالحق
المجلد/العدد:	مج 25, ع 3
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2013
الشهر:	يوليو
الصفحات:	251 - 272
رقم MD:	470908
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	التصاميم المعمارية، الفن المعماري، الحضارة المصرية، الفنون التطبيقية، الرسم المعماري، المعالم التاريخية، الفنانون المعماريون، النحت المعماري
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/470908

استلهام عناصر التشكيل المعماري للفن المصري القديم وتوظيفها في أعمال

حديثة

إعداد د. / ريم عاصم عبد الحق صالح

المدرس بقسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة

جامعة حلوان

مقدمة:

تعد الحضارة المصرية الحضارة المصرية القديمة بشقيها المادي والمعنوي نهرًا متدفقًا لا تنضب منابعة، من فكر وفن ونظم اجتماعية وسياسية .. الخ، بهذا المنتج الحضاري المتميز والثري- إن جاز التعبير- عدها العالم من أرقى الحضارات القديمة وأكثرها تأثيراً في التراث الإنساني على مر العصور والفن المصري القديم هو أحد مقومات قيام تلك الحضارة فهو الفن "الذي ولد عظيماً في مصر قبل أن يرى النور في أي من بقاع الدنيا، كان ذلك منذ آلاف السنين، ازدهر وتطورت أشكاله عبر العصور" (١).

من هذا المنطلق يناقش البحث قضية الاستلهام من واقع دراسة تحليلية لعملين معماريين من العصر الحديث، اجتمع فيهما من وجه نظر الباحثة الاستلهام المجرد للأشكال مع الرغبة الحقيقية في إحياء المضمون بالإضافة إلى اتساق الفكرة الأساسية للتصميم مع السياق الحضاري المصري القديم وارتباط هذا السياق بحركة إحياء قومية للذات المصرية في العشرينيات من القرن المنصرم كما في العمل الأول والفهم المستفيض لهذا السياق في العمل الثاني كما سيتناول البحث لاحقاً.

أن الطبيعة المصرية المتفردة من صحراء منبسطة ممتدة، نادرة النباتات، محدودة الألوان ونهر متدفق ذاخر، فياض بالخيرات، ينبع من الجنوب ويصب في الشمال ويقسم الإقليم المصري إلى شرق وغرب، ذلك النظام الذي يشكل محورين، شرق وغرب وجنوب شمال بالإضافة إلى المحور الرأسي بين السماء والأرض حددت تلك المنظومة التي رسمها الفنان المصري القديم لتكون وحكمت جميع أعماله الفنية على مدار التاريخ المصري القديم والتي ترجمت بالتبعية مبادئ العقيدة.

أيضاً شكلت السماء بما فيها من أجرام سماوية وشمس وقمر ونجوم ساطع ضياءها في كبد السماء الصافية والمرتبطة بالأرض في دورة كونية -دورة الشمس- التي تصعد إلى الأفق الشرقي في كبد السماء وتختفي في الأفق الغربي إلى المجهول الذي سماه المصري القديم (العالم الآخر)، الجانب الثاني من ذات المنظومة (٢).

من تكرار هذه الدورة اليومية نشأت لدى المصري القديم فكرة الأبدية كمبدأ عقائدي والتي كانت من أهم مصادر الإلهام لخيال الفنان وساهمت إلى حد كبير في إبداعه لحلول تشكيلية فريدة خاصة، في مختلف المجالات الفنية، تتوافق مع عقيدته الراسخة وإيمانه القوى بعقيدة البعث والخلود ومدى تماسكه ومركزية الكون واستدامة واستمرارية الحياة.

إن الحلول التشكيلية الفريدة التي اختص بها الفن المصري القديم وحده على مدار التاريخ، سواء في معالجة أشكال وألوان العناصر على اختلافها، أو في توزيعها على الجدران أو في تصميم الحيز المعماري الذي يحتويها، تعد ترجمة مخصصة للعقيدة والأفكار الفلسفية التي تحكمها، دون تضيق.

فمن المؤكد أن حرية الفنان كانت مكفولة، على الرغم من مزاعم الكثير من الباحثين الذين يؤكدون على سيطرة الكهنة والملوك على البرنامج الفني المحكم أو وجود العمال المسخرين من فاقد الرؤية الفنية اللازمة ومسؤولية الكاهن أو العامل المتميز (الأسطى) عن الصورة النهائية للعمل الفني، إلا أن تعدد التقنيات والمعالجات الفنية وكثرة الأعمال على امتداد ربوع مصر على

مدار التاريخ القديم تؤكد مما لا يدع مجالاً للشك على وجود فنانيين مبدعين كثير يعملون بحرية تامة تظللها عباءة الإيمان الراسخ بعقيدة البعث والخلود^(٣).

بالإضافة إلى وجود أدلة وشواهد كثيرة لسجلات بأسماء الفنانين وكتابات كتبها الفنانين بأنفسهم عن مدى قدراتهم ومهارتهم الفنية يؤكد فيها الفنان على تصميمه وتنفيذه للأعمال وفق رؤيته دون الرجوع إلى أي أحد آخر (لوحة رقم ١٤ الموجودة بمتحف اللوفر للفنان، إر تي سن، الدولة الوسطى)^(٤).

من هنا جاءت فكرة البحث في محاولة لإلقاء الضوء على مدى فهم واستيعاب القيم الجمالية للفن المصري القديم ومن ثم التأثير به واستلهام عناصره - في العصر الحديث - من خلال تناول عمليين، الأول: للمهندس المعماري المصري مصطفى فهمي باشا^(٥) (ضريح سعد زغلول بالقاهرة ١٩٣١) وارتباطه بحركة التنوير المصرية في الثلاثينيات من القرن العشرين والثاني: للمعماري الإيطالي جوزيبي فانفوني G. Fanfoni^(٦)، (مقبرة الفنان النحات جوسيبي ماتزولو، سيشيليا، ١٩٩٣) بالشرح والتحليل ورصد مدى الارتباط بين مدلول العناصر التشكيلية والقيم الجمالية التي تبناها الفن المصري القديم وبين مدلول توظيف هذه العناصر في الأعمال المخترعة والقيم الفنية التي تحكم توظيفها على هذا النحو، ومن ثم إنتاج أعمال لها من الخصوصية الثقافية ما يعكس اهتمامنا واعتزازنا بحضارتنا وفهمنا العميق لثقافتنا الوطنية وامتداد تأثيرها أيضاً إلى العالم الخارجي، تلك الثقافة التي عرفها البحراوي بأنها "أن الثقافة الوطنية هي ثقافة الشعب كله والتي عادة ما تكون زاخرة بالذاكرة التاريخية التي تحمل في طياتها تراث الوطن في مراحلها المختلفة"^(٧).

"أن الصحوة الثقافية التي واكبت ثورة ١٩١٩ (على يد العديد من الكتاب والفنانين والسياسيين) والتي نهبت الأذهان إلى تاريخ مصر الحضاري العريق، وما يمكن أن يمثله من جذور يستمدون منها ملامح أصالتهم وتفرد شخصيتهم في مواجهة الغرب، ولقد ظهرت أصداً تلك الدعوة في أعمال باقي جيل الرواد، فالنحت المصري القديم مثل لمختار مصدر إلهام أساسي وكذلك لراغب عياد، وبنسب محدودة لمحمود سعيد ومحمد ناجي ... وذلك في محاولة لتخليق فن يشي بالروح المصرية، ويتمتع باستقلالية الصياغة التشكيلية"^(٨) أيضاً "إن أبناء جيل ما، هم الأفراد الذين يعيشون في ظل شروط مجتمعية واحدة ويواجهون، كوحدة تاريخية واجتماعية، مصيراً واحداً مشتركاً"^(٩) وهو العامل الأساسي وراء بزوغ هذه الصحوة الثقافية.

ومن هذا المنطلق ترى الباحثة أن تلك الصحوة هي الدافع الحقيقي وراء اختيار هذا التصميم لضريح سعد زغلول حيث أن المعماري قد أعد تصميمين للضريح الأول على الطراز الإسلامي والثاني على الطراز المصري القديم (الذي تم تنفيذه) نظراً لأن الحكومة وأعضاء حزب الوفد فضلوا البعد عن أي صبغة دينية للضريح الذي يعد رمزاً لذكرى الزعيم الوطني مقصداً لجميع القوى الوطنية المطالبة بالاستقلال آنذاك على الرغم من أن المعماري هو رائد إحياء الطراز الإسلامي في العمارة المصرية الحديثة والتي أسماها "عمارة عصر النهضة الإسلامي"^(١٠)

ضريح سعد زغلول:

أقيم الضريح على قطعة أرض كان سعد زغلول قد اشتراها ليقوم عليها نادي سياسي لحزب الوفد أمام منزله (بيت الأمة) بشارع الفلكي حالياً، وتقدر المساحة الإجمالية للأرض ب ٤٨١٥ متراً مربعاً، أما الضريح فيحتل مساحة ٦٥٠ متراً مربعاً بارتفاع حوالي ٢٦ متراً.

لم يتخل المعماري عن المحتوى الرمزي للعناصر التي استلهمها من العمارة المصرية القديمة، بل أكد على توظيفها في سياق جديد وفقاً للغرض والقيمة الجمالية التعبيرية التي ينشدها، فالمواد المستخدمة في البناء هي الحجر المتساوي المقاسات (شكل ١) تماماً كما نرى في مجموعة سقارة المعمارية التي أبدعها "إمنحتب" رجل الدولة المعماري والكاهن العظيم والفيلسوف والكاظم والكاتب وعالم

الفلك والطبيب ومبدع أول إنشاء صرحي حجري في تاريخ البشرية (شكل ٢) والجرانيت الأحمر والرمادي المميز للكثير من أعمال النحت على مدار الحضارة المصرية القديمة (شكل ٣) وهي مواد أعطت للمبنى المظهر العريق وأكدت على مدى ارتباطه بالبيئة والحضارة المصرية.

تنوعت مقاسات الأحجار المغلفة للصرح من الخارج والداخل سواء في العرض أو الطول أو الارتفاع كالأبني (مع ملاحظة أن الجزء السفلي من الصرح الذي يضم السلم ويمثل قاعدة للمبنى ككل مغلف بالكامل بالجرانيت الأحمر من الخارج): الأحجار من الخارج ذات ارتفاعين مختلفين ٣٠ سم و ٦٠ سم مرصوفة أفقياً على التوالي وتبدأ من أسفل بشريحة من الجرانيت الأحمر بارتفاع ٦٠ سم.

الأحجار من الداخل ذات عروض وارتفاعات مختلفة، فهي في الصالة الوسطى بعرض ٨٠ سم وارتفاع ٣٠ سم و ٦٠ سم على التوالي أما في الجناحين الجانبيين بعرض ٧٠ سم وارتفاع ٣٠ سم و ٦٠ سم على التوالي أيضاً مما أدى إلى عدم الشعور بضيق المكان أو استغلالته في الجناحين الجانبيين نتيجة اقتراب الأحجار من الهيئة المربعة عن المستطيلة التي تزيد من الشعور بالامتداد نحو ضلع المستطيل الأطول، الأمر الذي اعتقد أن المعماري قد صممه عن قصد لخلق شعور بالعمق الفراغي الرحب. وهذا الجناحان بالإضافة إلى دورهما الوظيفي كمتسع للزوار، يوفران قدراً كبيراً من الضوء غير المباشر للصرح عن طريق النوافذ المرتفعة في جدرانها (شكل ٨).

الواجهة الخارجية للمبنى (شكل ٤ أ) متماثلة من الاتجاه الشرقي والغربي حيث توجد السلالم المؤدية إلى داخل الصرح



ومتماثلة أيضاً من الاتجاهين الشمالي والجنوبي وتصميمها يعد مزيجاً بين كلمتي الصرح^(١١) وواجهة القصر في الفن



المصري القديم^(١٢) (شكل ٤ ب) ككتلة مستوحى من فكرة التل الأزلي وتطورها إلى المصطبة بعد ذلك والتي تميزت بميل الجدران من جميع الاتجاهات نحو الداخل (شكل ٥ أ، ب)

ويؤكد ج. ف. لاور J. Ph. Laauer على أهمية زاوية الميل في الإنشاءات الصرحية المصرية القديمة قائلاً: "وهكذا كان المصريون القدماء يعرفون استخدام نسق كامل من الميول شديدة التنوع والمحددة بعلاقات بسيطة، وذلك بفن وتمكن وأستاذية، بالقدر الموجودة به تلك الميول في جدران واجهات المعابد ومصاطب mastabas، للأهرامات، حيث كانت زاوية الميل تشكل العامل الأساسي، بما إنها تتحكم في الطول نفسه للشاهد المعماري، كذلك نسبة مقارنته بالقاعدة التي تم اختيارها .."^(١٣)

المسقط الأفقي للمبنى شبه مستطيل، قام المعماري بتقسيمه إلى صالة وسطى (صحن) مربعة نصل إليها عن طريق سلمين يؤديان إلى شرفتين في الواجهتين الشرقية والغربية، في إشارة واضحة لأهمية الاتجاهات الأصلية، حيث جعل المعماري مدخل غرفة الدفن خارج الصرح في الناحية الجنوبية الغربية وهذا التخطيط مستوحى من تخطيط المقابر المصرية القديمة، بالإضافة إلى إحاطة جوانب الصالة الوسطى (الصحن المربع) باثني عشر عمود من الجرانيت الأحمر الهائلة الارتفاع والتي تسيطر بارتفاعها على المشهد الداخلي إلى حد كبير في إشارة أيضاً إلى أهمية الساعات الاثني عشر الليلية في رحلة المتوفى في العقيدة الأوزيرية أو ربما تصور أيام الأعياد الأثني عشر لكل شهر من وجهة نظر الباحثة.

يتوسط الصحن المربع، كتلة معمارية مكعبة (شكل ٦) من الجرانيت الرمادي (فوق سطح الأرض في الأعلى داخل الصرح) في إشارة إلى التابوت أو المقصورة الجنائزية في الفن المصري القديم وهو يعلو غرفة الدفن الأساسية (تحت سطح الأرض خارج الصرح) ويلعب دور جمالي كمركز للتصميم يدور حوله الزوار أثناء أداء الطقوس الجنائزية بصورة رمزية (في الفن المصري

القديم) وآخر وظيفي حيث يمنع المرور فوق غرفة الدفن وفق الشريعة الإسلامية التي حتمت أيضا خلو الجدران من أعمال التصوير أو النحت البارز أو الغائر التي ميزت الفن المصري القديم.

تلك الصالة مفتوحة على جناحين جانبيين (رواقين) سقفهما منخفض عن الصالة الوسطى، تماماً مثل تصميم معبد (أخ مينو) الذي بناه تحتس الثالث الأسرة الثامنة عشر أو كما في معبد الكرنك بالأقصر الأسرة التاسعة عشر، صالة الأعمدة (شكل ٧) الذي يتميز بارتفاع سقف صالة الأعمدة الوسطى عن الجناحين والذي أخذ عنه تصميم البازيليكا في الفن الروماني بعد ذلك، وتحقق فيه فكرة دورة الشمس حيث نشاهد تيجان أعمدة الرواقين الجانبيين على هيئة زهرة اللوتس المغلقة وتيجان أعمدة الصالة الوسطى على هيئة زهرة اللوتس المفتوحة.

يعبر الزائر من الصحن الأوسط إلى الجناحين عبر ثلاثة عقود شبه مثلثة (شكل ٩)، زحرف سمت العقد بعقود نصف دائرية تشبه الثقبوب المخصصة للعروق الخشبية التي تحمل السقف (شكل ١٠) والتي نحتها المصري القديم في الحجر في تمثيل بديع للعمارة النباتية (الأعمدة المستوحاة من أشكال النباتات والحصير المجدول والعروق الخشبية .. الخ) إلا أن أرجل العقود الثلاثة (شكل ١١) ذات تصميم فريد، فهي مغلفة بالجرانيت الأحمر وتندمج مع قاعدة مرتفعة لأربعة أعمدة من الجرانيت الأحمر تطل على الصحن الأوسط وتحمل الكورنيش العريض المزخرف بعناصر فنية مصرية قديمة، بالإضافة إلى سقف الصالة الوسطى المرتفع كما ذكرت من قبل عن سقف الجناحين الجانبيين الذي يوجد بجدرانها ثلاث نوافذ مرتفعة توفر الضوء للصالة الوسطى.


الأعمدة الداخلية والخارجية من الجرانيت الأحمر والتي تمثل نبات البردي في الخارج وترتكز على الأرض مباشرة دون قاعدة مع مراعاة دقة التشكيل في منبت السابق (شكل ١٢) وحزمة النباتات في الداخل والمزخرف بقشور تمثل طبقات رقيقة (شكل ١٣) (١٤)، تماماً كمثيلاتها في الفن المصري القديم (شكل ١٤) وقد أضاف المعماري تكنة سميكة فوق تاج العمود (شكل ١٥) ومصدر طراز الأعمدة ككل هو أعمدة الفناء المفتوح في معبد الأقصر (شكل ١٦).

الأعمدة الداخلية كما ذكرنا من قبل تركز على قواعد مرتفعة للغاية (شكل ١١)، بحيث يبدأ العمود فوق مستوى نظر الزائر للضريح وهي تضاعف من إحساس المشاهد بارتفاعها وتزيد المكان رهبة وجلال، الظاهرة التي بدأ استخدامها لأول مرة في تاريخ فن العمارة في أواخر عصر النهضة والمانيرزم في أوروبا، القرن السادس عشر (شكل ١٧) المرحلة التي استلهم منها الفنان عناصر أخرى مثل الأطر الضخمة التي تحيط بالنوافذ الخارجية والأبواب على سبيل المثال (شكل ١٨ أ، ب) والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على سعة إطلاع المعماري وعدم تقيدته بالنقل الحرفي للعناصر وإنما هي مسألة تأثير وتأثر وفهم للقيم الجمالية للفن الذي يستلهم عناصره.

أما عن أرضية الضريح فترتفع عن سطح الأرض نظراً لطبيعتها الوظيفية حيث توجد غرفة الدفن تحت سطح الأرض ونصل إليها عن طريق باب جانبي خارج الضريح (شكل ١٩) في الجانب الجنوبي الغربي كما ذكرت من قبل وقد أضفى الدرج من الجرانيت الأحمر المؤدي إلى البابين الرئيسيين للضريح وجدران الضريح الأربعة المكسوة أيضا بالجرانيت الأحمر على ارتفاع مترين ونصف المتر تقريباً من الأرض المزيد من العراقة للمبنى وشكلت أرضية أو قاعدة للأعمدة الجرانيتية الهائلة في الواجهتين (شكل ٢٠).

عدد درجات السلم ١٧ متساوية في العمق ٣٤ سم فيما عدا الأربع درجات الأخيرة نحو الخارج فهي متدرجة من ٣٤ سم عمق، ٣٦ سم، ٤٠ سم، الأخيرة ٤٥ سم على التوالي وهي أيضا سمة من سمات عمارة النهضة الأوروبية.

أرضية الضريح من الرخام وهي مزخرفة بزخارف هندسية (شكل ٢١) مثلثات متداخلة مختلفة الألوان وهي تصور الكلمة

الفرعونية (مو) وتعني الماء، أو ربما  القشور أسفل ساق نبات اللوتس (١٥) (شكل ١٣ أ، ب) وقد استخدم المعماري نفس

الشكل الزخرفي في النحت على الجدران (شكل ٢٢)، ولكنها وظفت بتصرف بالإضافة إلى تقسيم الأرضية إلى مربعات من لونين مختلفين من الرخام (شكل ٦) وهذا على خلاف معالجة الأرضيات في العمارة المصرية القديمة سواء في المنازل أو المعابد أو المقابر والتي تخلو من الزخارف دائماً حيث تمثل الأرض الحقيقية للكون ومنها سيحيا المتوفي مرة أخرى بعد الموت وفق للعقيدة الأوزيرية، تلك القاعدة الثابتة التي تم استثناؤها مرة واحدة إبان فترة حكم أخناتون، الذي قام بزخرفة أرضية القصر بزخارف تمثل جميع مفردات الطبيعة من حوله تعبيراً عن فلسفته الجديدة ورؤيته للكون في تلك الفترة (شكل ٢٣).

استخدم المعماري العناصر النباتية (زهرة البردي واللوتس وسعف النخيل والحصير المجدول) في الأعمدة الحاملة والكورنيش (الطنف) داخل المبنى وخارجه وأعمال الحديد المطعم بالرخام في السور الخارجي للمبنى والداخلي المحيط بالتابوت وزخارف حشوات الأبواب الخشبية الداخلية والخارجية إلا أن المعماري قد استخدم تلك العناصر بتصرف كما ذكرت من قبل، فقد وزعت الأزهار بشكل تبادلي زخرفي (شكل ٢٤ أ، ب، ج) تلك التيمة التي استخدمها المصري القديم للدلالة على الشروق والغروب وحتمية الاستدامة لدورة الحياة (دورة الشمس) وهو ما يتوافق مع المغزى المراد تحقيقه هنا في الضريح (متزل المتوفي لحين البعث) إلا أن استخدامها في البوابة الرئيسية، جاء بهدف زخرفه جمالي على خلاف المتعارف عليه في الفن المصري القديم (شكل ٢٥) وهو توظيفها بشكل ثلاثي فالزهرة المغلقة في البداية كناية عن الليل ثم المتفتحة كناية عن النهار ثم المغلقة مرة أخرى، أيضاً زخرفة أوراق زهرة اللوتس جاء مغايراً لطبيعتها فهي تتشكل من سعفات نخيل صغيره (شكل ٢٦).

الواجهة الخارجية والجدران الداخلية للضريح والتابوت محاطة بأعمدة ملفوفة، تمثل أركان المبنى (شكل ٢٧ أ، ٢٧) وهي تماثل تماماً مثيلاتها في مجموعة سقارة المعمارية التي تعد من أجمل نماذج الفن المصري القديم التي حاكى فيها الفنان العمارة النباتية في الحجر، حيث نشاهد عروق الخشب والحصير المجدول وحزم النباتات التي تمثل (أوتاد) في أركان المبنى تلك العناصر التي بدأ استخدامها منذ عصور ما قبل الأسرات في الفن المصري القديم واستمر استخدامه حتى العصور المتأخرة بنفس المغزى. وحدات الإضاءة الداخلية وزخارف السقف على هيئة هريمات مقلوبة (شكل ٢٨ أ، ب) أما وحدات الإضاءة خارج الضريح فعلى هيئة تيجان مركبة من تاج عمود نباتي وتيجان الأعمدة الخاصة بالإله حاتور^(١٦) (شكل ٢٩ أ، ب) والجدير بالذكر هنا أن المعماري لم يترك عنصراً في المبنى أو خارجه دون معالجة تتواءم مع وظيفته أو موقعه (شكل ٣٠ أ، ب، ج) مثل تشكيل مقابض الأبواب على هيئة الكوبرا^(١٧) (الأوريوس) رمز الحماية وطائر الرحمة (الآلهة نخب إله السماء) (١٨) في شراعة الباب الرئيسي والشمس المنحثة والخراطوش في الكورنيش الخارجي للمبنى.

الدرج المؤدي إلى أعلى، داخل الضريح (شكل ٢٠) لا يوجد له مثيل في العمارة المصرية القديمة ولكنه موجود وبكثرة في العمارة الإسلامية على مر القرون ولهذا لا ترى الباحثة أي منطلق للربط بينه وبين طراز عصر النهضة في أوروبا (فيما عدا قواعد الأعمدة الداخلية المرتفعة) أو الربط بينه وبين المشروع البريطاني لطمس الهوية كما يقول M. Coury كما ذكر الباحث محمد عبد السلام في رسالة الدكتوراه الخاصة به، المشروع الذي بدأ مع حركة الاستعمار الكبرى لبريطانيا وتطبيق نظرية البعث الكلاسيكي على الدول التي تخضع تحت نفوذها فهو يقول: "مظهر آخر من مظاهر المشروع البريطاني لطمس الهوية العربية للبلاد، وانتزاعها من السياق الطبيعي لحركة التاريخ في البلاد يتمثل في مشروع إقامة ضريح لسعد زغلول، حيث قامت الحكومة بشراء أرض قريبة لمزل سعد زغلول ولكنها قررت لاحقاً أن تغير مكان الضريح واشترت قطعة أرض واسعة لأجل تنفيذ ذلك المشروع وبالرغم من أنه كانت هناك اقتراحات في البداية بإنشاء مسجد، إلا إنها قوبلت بالرفض تحت دعاوي استعمارية ملفقة بأن الضريح يجب أن يكون قومياً وليس دينياً- حيث سيحوى رفات زعيم قومي وليس زعيماً دينياً وبطبيعة الحال فقد كانت كلمة قومي تعني أن الطراز الذي سيبني الضريح عليه يجب أن يكون فرعونياً أو يجب أن يكون على طراز أوروبي، وبالرغم من أن المشروع لقي معارضة كبيرة في

بدايته من منطلق كونه يمثل طرازاً وثنياً- علاوة على تكلفته العالية في بلد يعاني أهله العوز المادي- إلا أن التيار المتنامي تجاه إحياء التراث الفرعوني بديلاً عن الطراز العربي الإسلامي انتصر في النهاية للمشروع على صورته الفرعونية.. والزعم بأن الطراز الذي شيد عليه الضريح كان فرعونياً خالصاً هو مجرد ادعاء تنقصه الدقة، بل كان بالأحرى مزيجاً من الفرعونية والطرز البطلمية، في محاولة من القوى الاستعمارية لامتناس الهوية العربية والإسلامية من مصر- ودمج البلاد في السياق الأوروبي الغربي... وفي هذا كتب M. Coury p 195, 1992:

إنه لأمر يدعو للسخرية أن الضريح لم يكن مبنياً في شكل فرعوني نقي تماماً- أنه الفرعونية التأخرة- استعادة للعصور الرومانية والهللينستية مع إشارات لأدفو وفيلة، ومع درجات تندفق خارجاً كما لو أنها تنتمي لبناء عصر النهضة، والذي قيل بأنه طراز عربي جديد متعلق بالعصر، قد يقال أيضاً أنه فرعونية جديدة، وفي كلا الحالتين فقد جودل أنه طراز تم التأثير عليه بعمق بواسطة المؤثرات الأوروبية" (١٩).

ترى الباحثة في هذا الصدد أن هذه الآراء قد جانبها الصواب إلى حد كبير، فالأرض التي بنى عليها الضريح كان سعد زغلول باشا قد اشتراها قبيل وفاته بعامين ليقم عليها نادي سياسي لحزب الوفد، وهي تطل على متزلة، أي لم يكن للحكومة البريطانية ولا المصرية في ذلك الحين شأن في اختيار الموقع، بالإضافة إلى أن الطراز الذي بنى عليه الضريح هو طراز مصري صميم بكل عناصره ولكن بأسلوب حديث بدأ تطوره في الأسرة الواحدة والعشرين حوالي ٨٠٠ ق. م حتى فترة الحكم البطلمي، ذلك الطراز الذي يتكون من عناصر مصرية صميمة أو بالأحرى كلمات مصرية ترى وتقرأ في ذات الوقت، فواجهة الضريح على سبيل المثال (شكل ٤أ) تمثل جزءاً أساسياً من تكوين المعبد المصري القديم، الصرح (شكل ٤ ب) وهي تعني الأفق كما ذكرت من قبل، وهنا يجب أن نؤكد على أن مصطلح الفن البطلمي أو الهيللنستي هو مصطلح غير دقيق علمياً وإنما الأصح أنه الفن المصري القديم في فترة الحكم البطلمي، حيث أن المبادئ والقيم الجمالية التي تحكم توظيف العناصر التي تشكل منها الفن المصري القديم لم تتغير على مدار التاريخ بل أن الأعمال التي أنتجت في العصر البطلمي والروماني خضعت للقوانين نفسها التي تحكم الفن المصري القديم. وقد حاول المعماري تحقيق ذاته والوصول لأسلوب مميز يستلهم فيه من التراث ويصقل تجربته الإبداعية التي بلا شك أشترك في صياغتها العامل الاجتماعي والثقافي، والقيم الجمالية للفن المصري القديم النابعة من روح فلسفية، عقائدية كما ذكرت من قبل وتمثل الجوهر لروح العصر الذي أبدعت فيه.

والعمل من وجهة نظر الباحثة يمثل بصمة حقيقية للفنان، والتي يقول عنها مجدي يوسف "إنها لا تتحقق إلا بثورة فنية اجتماعية أو فنية ذات بعد اجتماعي ناقد للتراث... وهي لا يمكن أن تستجلب من ثورات الآخرين ولو استوحيتها في بعض الأحيان... بل على تلك البصمة الفنية الخاصة أن تشق طريقها من خلال التجربة الخاصة بمجتمعها" (٢٠).

وأخيراً وليس آخراً نستطيع القول بأن المعماري قد نجح إلى حد كبير في إبداع وتنفيذ مشروع يندرج تحت مفهوم الفن القومي، الذي يستلهم من التراث دون أن يكون- الأخير- طوقاً مقيداً له.

مقبرة النحات الإيطالي جوسيبى ماتزولو Giuseppe Mazzullo 1993:

أبداع المعماري فانفوني Giuseppe Fanfoni العديد من التصميمات المعمارية، تميزت بقدرته على الاستلهام من الحضارات المختلفة بالإضافة إلى تأكيده على ضرورة دمج المبنى بالطبيعة المحيطة به من جانب وتوظيف الخامات ومواد البناء الطبيعية من جانب آخر" في تخطيط عضوي يتطور بنجاح طبقاً لخصائص البيئة الطبيعية... هكذا حددت أيضاً أزمة القيم في أوروبا حركتين متناقضتين من منشأ واحد: تمجيد الأعراق التاريخية إلى جانب وجود صراعات عالمية ومتصاعدة بسبب التقدم

التكنولوجي... وسوف يتحول الانتباه إلى الروحانيات من خلال الاقتباس من المرجعيات المركبة والتي هدفها البعيد المنال هو البعث من جديد" (٢١).

من هذا المنطلق يتناول البحث تصميم مشروع المقبرة (شكل ٣١، ٣٢) كدلالة على أن الفن المصري القديم يعد نقطة مرجعية وتراث إنساني لا ينضب بل ويصلح لتوظيف قيمة الجمالية والفنية في كل زمان ومكان حيث يعد علامة راسخة ووثيقة للجمال والوجود معاً على حد تعبير فانفوني، وقد كان مصدر إلهام للعديد من الفنانين الأوروبيين على مر العصور منذ عصر النهضة مروراً بعصر الباروك والركوكو والقرنين التاسع عشر والعشرين (شكل ٣٢ أ، ب)، (شكل ٣٣)

إلا أن استلهام الشكل الهرمي على مر العصور كان مجرد استلهام للشكل دون المضمون مثله مثل تيار الإيجيبتو مانيا Egyptomania (الولع بالحضارة المصرية القديمة) الذي صاحب غزو نابليون بونابرت لمصر في ١٧٩٨ أو في نهاية القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين المتمثل في طراز الآرنوفو Art 1870 Nouveau والآرديكو Art Deco 1920

أما الاستلهام في أعمال المعماري فانفوني فقد جاء على خلفية دراسة مستفيضة وفهم للقيم الجمالية للفن المصري القديم تماماً مثلما مثل النحت المصري القديم على سبيل المثال للعديد من فناني العصر الحديث في العالم أمثال برانكوزي Brancusi ١٨٧٦-١٩٥٧ وجياكومتي Giacometti ١٩٦٦-١٩٠١ وجويسبي ماتزولا Giuseppe Mazzullo (صاحب المقبرة محل الدراسة) مدرسة إلهام أساسي حيث تميزت أعمالهم بنقاء الكتلة وصراحة المسطحات والتجريد والتبسيط والبناء القوي، كما يتضح في أعمال النحت بالمقبرة.

واجهت المقبرة (شكل ٣١) مستوحاة من هرم الملك خوفو ويتضح فيها فهم المعماري للفكرة الأساسية لاختيار الشكل الهرمي في الحضارة المصرية القديمة كمقبرة ملكية (٢٢)، فهو يعد منشوراً ضوئياً ينشر الدفء والحرارة اللازمة للحياة، هو أداة الربط التي تصل بين السماء والأرض، ومن هنا وظف المعماري فكرة أشعة الضوء في التصميم، المكون من مجموعة كبيرة، متصلة من الدرجات (شكل ٣٤) التي تصل الشرق بالغرب وتمكننا من الدوران الكامل حول المقبرة صعوداً وهبوطاً، بالإضافة إلى تصميم هرم علوي مقسم إلى جزأين، منفصلين بفواصل صغيرة ينفذ من خلاله ضوء النهار إلى داخل المقبرة، في إشارة إلى نفس فكرة توزيع الضوء في المعابد أو الطريق الجنائزي على سبيل المثال أو أهرمات الأسرة الخامسة بأبو صير (ني اوزر رع) (٢٣) (شكل ٣٥).

استخدم المعماري ألواناً محدودة طبيعية، ودرجات لونية راقية موزعة في تناغم على أجزاء التصميم من خامات طبيعية من الرخام والجرانيت تتوافق مع مفهومه الخاص عن العمارة العضوية المرتبطة بالبيئة المحيطة والتي تضيء على التصميم حالة من الصفاء والسكون والوقار تلاءم دورها الوظيفي.

استخدم المعماري فكرة الهرم المدرج (شكل ٣٦) وتصميم الأسوار ذات الأكتاف الداخلة والخارجة في الفن المصري القديم وطبقها في التصميم والتي تعمل على إضفاء الحركة على العناصر مع انتقال زاوية سقوط الضوء عليها أثناء النهار، بالإضافة إلى توظيف الجدار الأمامي ككتلة رأسية ثابتة في تضاد مع العناصر الأفقية المسيطرة على التصميم والتي تعد مركز ثقل للتصميم ككل.

أعمال النحت في واجهة المقبرة (شكل ٣٦) تماثل مثيلاتها من مسلات أو تماثيل والتي توضع دائماً على يمين ويسار مداخل المعابد في الفن المصري القديم (شكل ٣٧) وهي تماثيل من إنتاج الفنان النحات صاحب المقبرة، والجدير بالذكر إنها مسطحة بعض الشيء وكأها نحت بارز على الجدار بالإضافة إلى اتجاهها نحو داخل المقبرة، مركز التصميم في إشارة واضحة إلى تصوير أو نحت الأشخاص على جدران مداخل المقابر في الفن المصري القديم بنفس الاتجاه والتي ترمز إلى إمكانية خروج ودخول روح المتوفي إلى المقبرة في صورة رمزية.

على الرغم من استخدام المعماري للعديد من العناصر المتنوعة من الفن المصري القديم عبر عصوره المختلفة، إلا أنه نجح بدرجة فائقة في الدمج بينها في تصميم حديث وفريد من نوعه، يلاءم دوره الوظيفي.

الخاتمة

إن الاستلهام المجرد للعناصر الفنية من حضارتنا القديمة هو أمر متكرر على مر العصور فتلك العناصر حاضرة فينا إلى حد بعيد، راسخة في تكويننا الوجداني وهي تمثل الإرث بالنسبة لنا، فالماضي كما يقول الدكتور محمد عابد الجابري^(٢٤) هو حضارة وثقافة، أي إرث مشترك، وذاكرة جماعية ومن هنا فهو "أصيل" في الشخصية وما يعيننا هنا في المقام الأول هو الاستلهام الواعي النابع من الفهم المستفيض لمقومات قيام تلك الحضارة وللسياق الفكري الذي تكونت فيه وبالتالي لشبكة العلاقات المعقدة التي تحكم التركيب الكلي للحضارة المصرية القديمة كوحدة متكاملة، وهو ما ينطبق تماماً على دراسة الحالة الأولى- ضريح سعد زغلول- من وجهة نظر الباحثة حيث كان الدافع الرئيسي للذات العربية في استعادة مجدها وإحياء تراثها كما يقول الجابري هو "التحدي الحضاري الغربي بجميع أشكاله وكافة أبعاده"^(٢٥) الأمر الذي ينسحب بالقياس على حركة التنوير المصرية في العشرينيات من القرن الماضي.

إن اختيار المعماري للحضارة المصرية القديمة كنقطة مرجعية ومحور ارتكاز لمشروعه الفني يمثل الروح التي سادت تلك الفترة روح مقاومة هيمنة الثقافة الغربية بل الاستعمار الغربي والتي انتهت بالاستقلال وللأسف أنها لم تستمر كروح ملهمة للمشروع النهضوي المصري في العصر الحديث على الرغم من كم الإنجازات التي حققت على المستوى الثقافي والفني في تلك الفترة. وهنا تظهر نقطة الخلاف بين العاملين فالعمل الأول نابع عن حركة قومية استوجبت التأكيد على الماضي وإعادة أحيائه بصيغة تتواءم مع الهدف الأساسي من التصميم كمقبرة ومزار ورمز لزعيم قومي ولهذا استخدم المعماري مفردات العمارة المصرية القديمة دون تصرف كبير- أعنى عدم إضافة مفردات أو استخدام خامات حديثة- فالمبنى يبدو وكأنه أثر معماري مصري قدم يسيطر على مجال الرؤية من جميع الاتجاهات مؤكداً على السياق الفكري لتلك المرحلة التي تبحث عن نقطة انطلاق جديدة نحو المستقبل تعتمد على الإرث المصري القديم وتؤكد على فردية الشخصية القومية المصرية الخالصة.

أما في التصميم الثاني للمعماري فانفوني لم يرتبط المشروع بحركة قومية أو مشروع نهضوي بقدر ارتباطه بحالة فردية لمعماري عاشق للتراث والحضارة الشرقية القديمة بما فيها المصرية والإسلامية وعاصر تجربة الفن الأوروبي الحديث بما لها وما عليها واستفاد من جميع تلك التجارب في مشروعه الفني، فحالة التجريد المسيطرة على التصميم سواء في المفردات أو الخامات أو الألوان تتم عن الفهم المستفيض لمغزى الشكل الهرمي وتوظيفه في مقابر الملوك على هذا النحو وللقيم الجمالية للفن المصري القديم من تكامل وترابط بين العالم الدنيوي والعالم الآخر كما سماه المصري القديم وعن رغبة حقيقية في المزوجة بين الماضي والحاضر في تصميمات معاصرة تستلهم من الإرث الثقافي لمختلف الحضارات بوعي تام دون الإخلال بقيمة الجمالية حتى وإن كان بعيداً عن السياق الحضاري المحيط بها.

الهوامش

1. مختار العطار، الفنون التشكيلية في مصر إلى أين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٢٣، ١٩٩٩.
2. Jan Assmann, "Sonnenauge" in Lexikon der Agyptologie, V, pp 1082- 1094: Reiner Stadelmann, "Sonnenlauf" LA.V, pp1100- 1104.
3. Shedid, Abdel Ghaffar: stil der Grabmalereien in der Zeit amenophis II, Phlipp von Zabern, Mainz Am Rhein, 1988 p. 97.
4. Barta, Winfried, Das selbstzeugnis, eines altagyptischen Kustlers (stele louvre c 14). MAS 22. 1970

٥. المعماري مصطفى فهمي باشا الذي تخرج من المدرسة الوطنية للأشغال العامة بباريس ١٩١٢ ويمثل الرعيل الأول للمعماريين المصريين الذي تربوا على أيدي الرواد السابقين والذين نجحوا في المزاجية بين جذور الثقافة المصرية والثقافة الغربية وظهرت أعمالهم في مستهل القرن العشرين وتولى العديد من المناصب الحكومية مثل وكيل مصلحة المباني ١٩٢٣ وتولى الإشراف على التعليم المعماري بقسم العمارة بمدرسة المهندسخانة ومن أعماله معهد الموسيقى العربية ١٩٢٧ ومبنى جمعية المهندسين (نقابة المهندسين) ١٩٤٦ والتي تعلوها قباب وتعكس تزاوجا بين العمارة الإسلامية والفرنسية، وهو صاحب تصميم ضريح سعد صاحب البصمة الفرعونية الواضحة.

٦. جوزيبي فانفوني معماري إيطالي ومدير المركز المصري الإيطالي للترميم والآثار بالقاهرة، وأستاذ بالمعهد القومي للفنون بروما وخبير الترميم والآثار بجامعة لاسابينسا ومدير المركز الإيطالي المصري للترميم والآثار بالقاهرة وحصل على جائزة أغاخان للعمارة عامي ١٩٨٩، ٢٠٠٣، ولقب فارس من الجمهورية الإيطالية وجائزة الاتحاد العام للأثريين العرب ٢٠٠٧.

٧. مجدي يوسف، معارك نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧ ص ٣٨٨ عن مقال السيد يس: الغوغائية الفكرية والثقافة الوطنية في مواجهة التحديات صدر في النشرة الشهرية لاتحاد الكتاب في القاهرة: "أخبار الأدب"، وذلك في عددها الصادر بتاريخ يونيو ٢٠٠٣.

٨. صبري منصور، إضاءات تشكيلية، آفاق الفن التشكيلي (٣٤) سلسلة شهرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧ ص ٣٣.

٩. مجدي يوسف، معارك نقدية، مرجع سبق ذكره، ص ١٩١ عن مقال د. فتحي أبو العينين: مفهوم الجيل والإبداع، مجلة الهلال، عدد يناير ١٩٨٨.

١٠. هابي حسني مصطفى، رسالة ماجستير، تخصص العمارة، إشراف الأستاذ الدكتور/ يحيى الزيني، الأستاذ الدكتور/ محمد طلعت الدالي، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان ٢٠٠٠ ص.

11. Brigitte Jaros- Deckert, "Pylon" LAIV 1202- 1205

12. Werner Kaiser, "Palastfassade" LA IV, 646- 647

١٣. ثيوفيل أوبينجا، الهندسة في مصر القديمة، مساهمة أفريقيات القديمة في الرياضيات العالمية، ترجمة وتقديم: حسام الدين زكريا، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد ١٢٢٢، الطبعة الأولى ٢٠٠٨ ص ١٨٧.

١٤. ريتشارد ه. ولكنسون، قراءة الفن المصري دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم، ترجمة د. يسريه عبد العزيز، القاهرة، ٢٠٠٧ (سلسلة نحو وعي حضاري معاصر الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب/ المجلس الأعلى للآثار،

٥٣) ص ١٢٨

١٥. ريتشارد ه. ولكنسون، المرجع السابق، ص ١٢٦

١٦. ريتشارد ه. ولكنسون، المرجع السابق، ص ٦٤

١٧. ريتشارد ه. ولكنسون، المرجع السابق، ص ١١٤

١٨. ريتشارد ه. ولكنسون، المرجع السابق، ص ٩٠

١٩. محمد عبد السلام عبد الصادق محمد هلال، رسالة دكتوراه، تخصص تاريخ الفن، إشراف أ. د/ عبد المحسن صالح ميتو،

كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية ٢٠١٠ ص

٢٠. مجدي يوسف، معارك نقدية، مرجع سبق ذكره، ص ٤٦٨

٢١. مقدمة بقلم فانفوني في الكتيب الخاص بمعرض لقاء الفن في "نيمي" ١٩٨٣م ص ١١ : ١٤ الذي جمع بين أساتذة مشهورين من أصحاب الاتجاهات المختلفة والعديد من الفنانين الشباب في منطقة إقليم لاتسيو، مكتبة المركز الثقافي الإيطالي بالقاهرة.

22. Reiner Stadelmann, "Pyramiden, AR. "LAIV, 1205ff.

23. Reiner Stadelmann, "Pyramiden, AR. "LAIV, 1205ff.

٢٤. الدكتور محمد عابد الجابري مفكر مغربي وأستاذ الفلسفة العربي الإسلامي في كلية الآداب بالرباط. حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة في عام ١٩٦٧ ثم دكتوراه الدولة في الفلسفة عام ١٩٧٠ من كلية الآداب بالرباط. عمل كمعلم بالابتدائي (صف أول) ثم أستاذ فلسفة عضو مجلس أمناء المؤسسة العربية للديمقراطية.

٢٥. محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة، ١٩٩٣، بيروت.

المراجع العربية

١. ثيوفيل أوبينجا، الهندسة في مصر القديمة، مساهمة أفريقيا القديمة في الرياضيات العالمية، ترجمة وتقديم: حسام الدين زكريا، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد ١٢٢٢، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.

٢. ريتشارد هـ. ولكنسون، قراءة الفن المصري دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم، ترجمة د. يسرية عبد العزيز، القاهرة، ٢٠٠٧ (سلسلة نحو وعي حضاري معاصر الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب/ المجلس الأعلى للآثار، ٥٣).

٣. صبري منصور، إضاءات تشكيلية، آفاق الفن التشكيلي (٣٤) سلسلة شهرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

٤. مجدي يوسف، معارك نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.

٥. محمد عبد السلام عبد الصادق محمد هلال، بحث غير منشور، رسالة دكتوراه، تخصص تاريخ الفن، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية ٢٠١٠.

٦. محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة، ١٩٩٣، بيروت.

٧. محمود إبراهيم السعدي، سلسلة قراءات في التاريخ القديم (٥)، تاريخ الحضارة المصرية القديمة (رؤية حضارية) موضوعات مختارة، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٥.

٨. محمد أنور شكري، سلسلة الألف كتاب الثاني ٣٠٦، الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٩٨.

٩. مختار العطار، الفنون التشكيلية في مصر إلى أين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

١٠. هابي حسني مصطفى، بحث غير منشور، رسالة ماجستير، تخصص العمارة، كلية الفنون الجميلة.

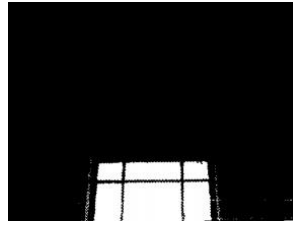
١١. مقدمة بقلم المعماري فانفوني، الكتيب الخاص بمعرض لقاء الفن في "نيمي" ١٩٨٣م، مكتبة المركز الثقافي الإيطالي بالقاهرة.

١٢. زيارة ميدانية للضريح ولقاء خاص مع الأستاذ الدكتور/ عبد الغفار شديد.

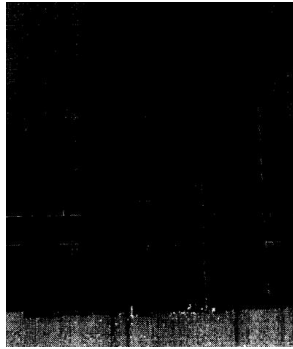
المراجع الأجنبية

- (1) Barta , winfried , Das selbstzeugnis , eines altgyptischen Kunstlers (stele louvre c14) , MAS 22.1970
- (2) Brigitte Jaros-Decked,"Pylon"LAIV1202-1205
- (3) Jan Assmann, "Sonnenaug" in Lexikon der A7gyptobgie ,V, pp 1082 - 1094 ; Reiner Stadelmann, "Sonnenlauf "LA.V,pp1100- 1104.
- (4) Reiner Stadelmann,"Pyramiden ,AR."LAIV,1205ff.
- (5) Shedid , Abdel Ghaffar and Matthias Seidel,The Tomb of Nakht , Verlag Philipp von Zabern . Mainz, Germany,1996.
- (6) Shedid, Abdel Ghaffar,Das Grab des Sennedjem , Verlag Philipp von Zabern . Mainz am Rhein, Germany,1994.
- (7) Shedid , Abdel Ghaffar : stil der Grabmalereien in der Zeit amenophis II , Philipp von zabem , Mainz Am Rhein , 1988.
- (8) Werner Kaiser, °Palasffassade"LA IV,646 - 647.

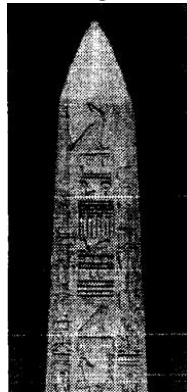
الأشكال



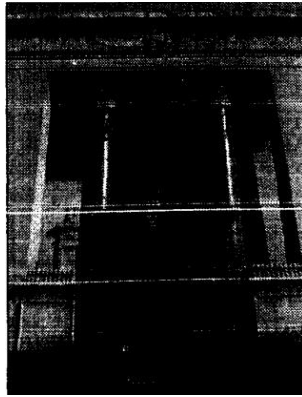
شكل (١)



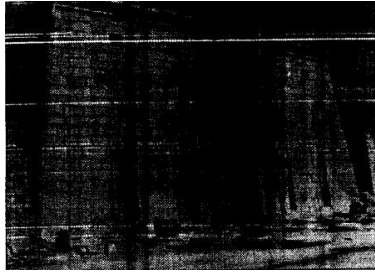
شكل (٢)



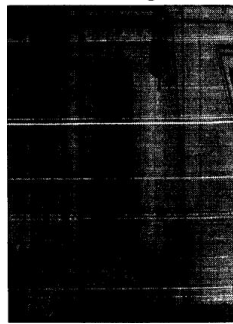
شكل (٣)



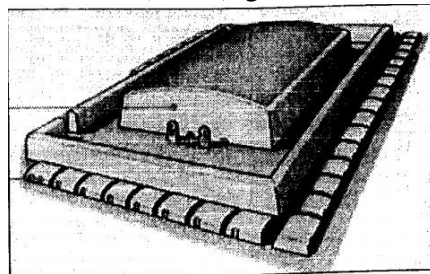
شكل (٤، أ)



شكل (٤، ب)



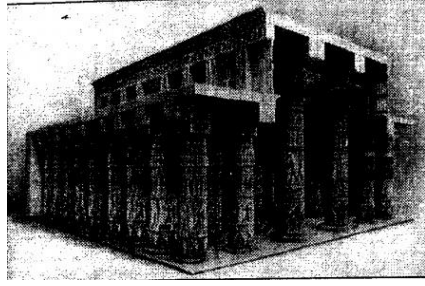
شكل (٥، ب)



شكل (٥، أ)



شكل (٦)



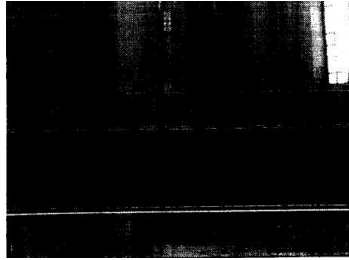
شکل (۷)



شکل (۸)



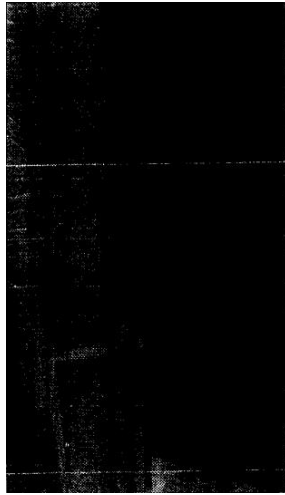
شکل (۹)



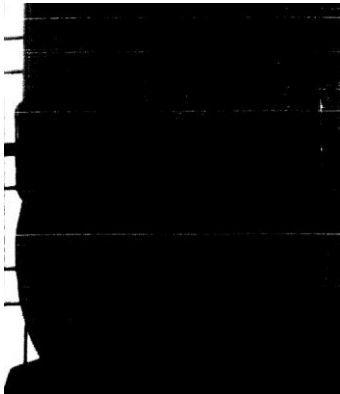
شکل (۱۰)



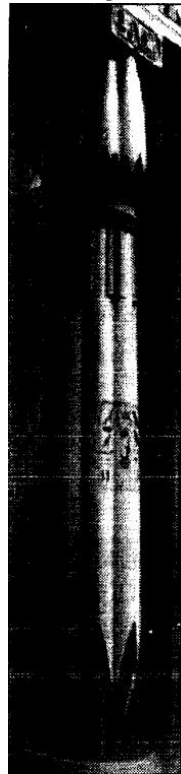
شکل (۱۱)



شکل (۱۲)



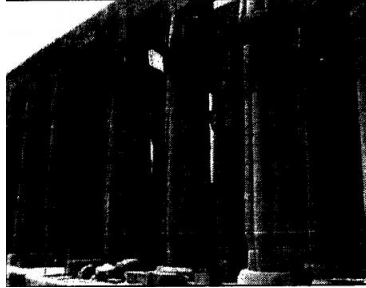
شکل (۱۳)



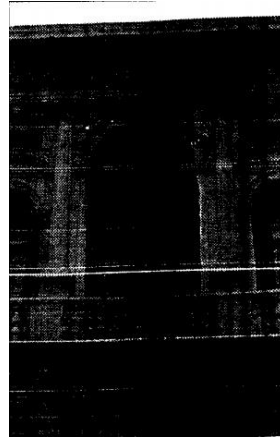
شکل (۱۴)



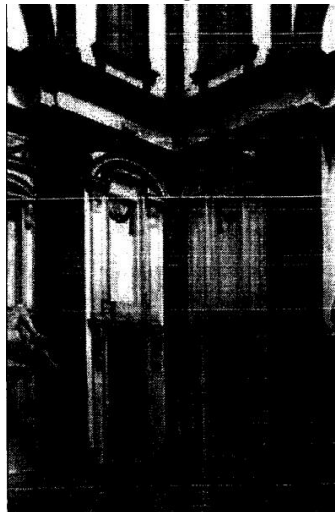
شكل (١٥)



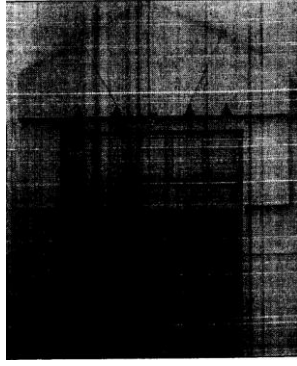
شكل (١٦)



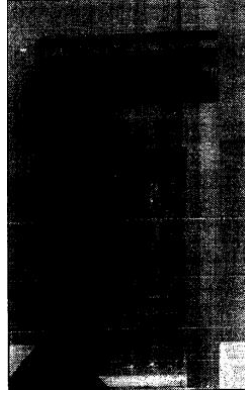
شكل (١٧)



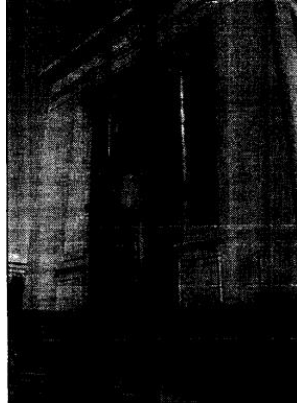
شكل (١٨، أ)



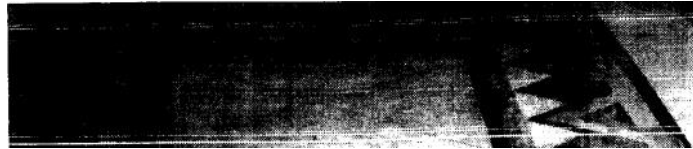
شکل (۱۸، ب)



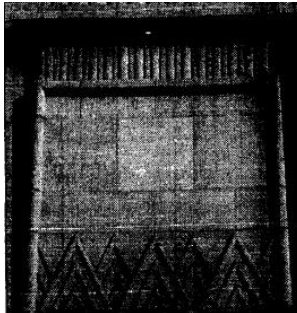
شکل (۱۹)



شکل (۲۰)



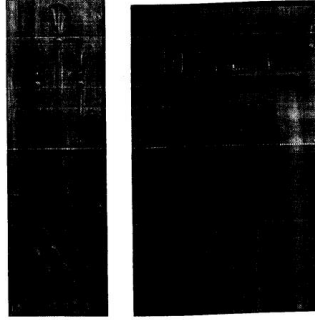
شکل (۲۱)



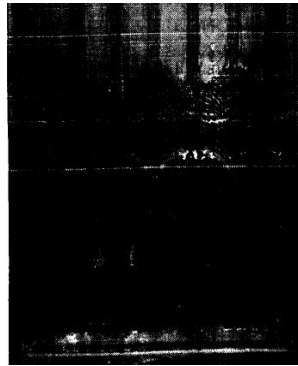
شکل (۲۲)



شكل (٢٣)



شكل (٢٤، أ، ب)



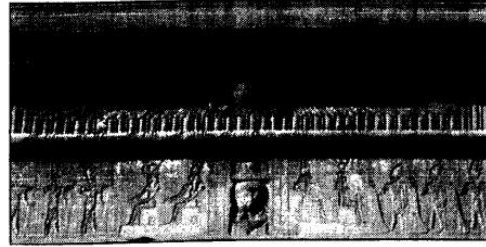
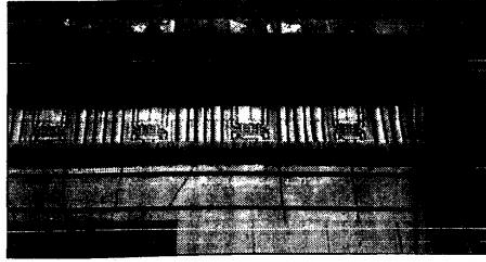
شكل (٢٤ ج تفصيلية)



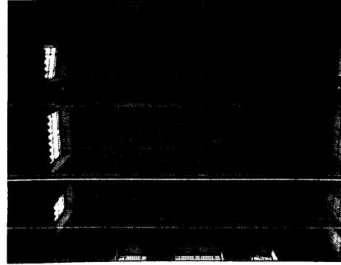
شكل (٢٥)



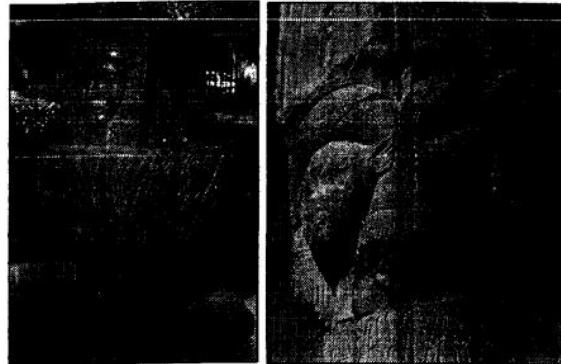
شكل (٢٦)



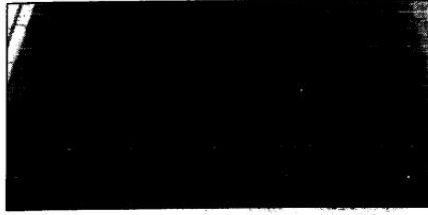
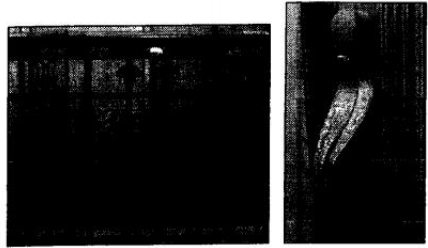
شكل (٢٧، أ، ب، ج)



شكل (٢٨، أ، ب)



شكل (٢٩، أ، ب)



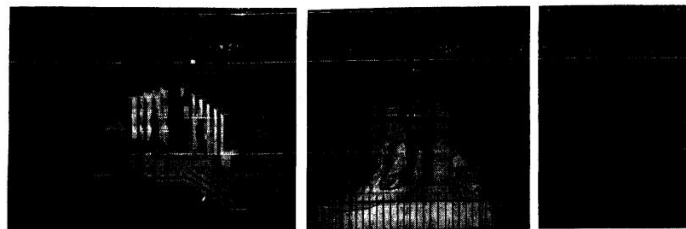
شكل (٣٠) أ، ب، ج، د، هـ



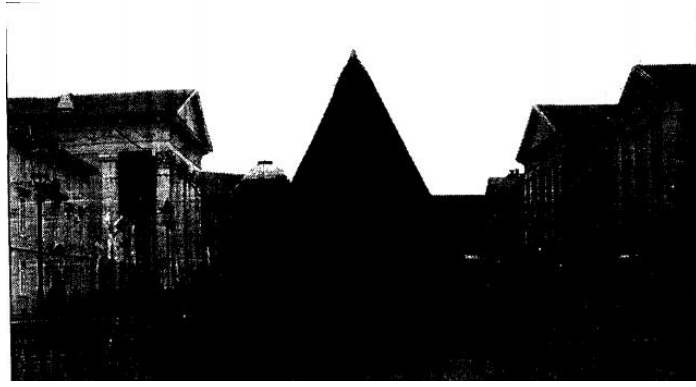
شكل (٣١)



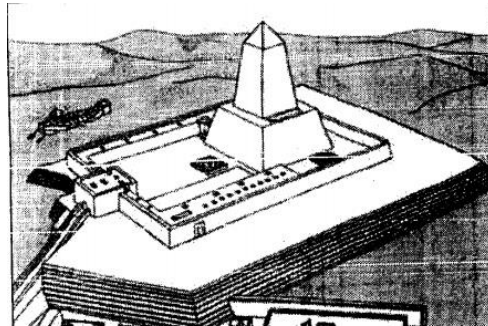
شكل (٣٢)



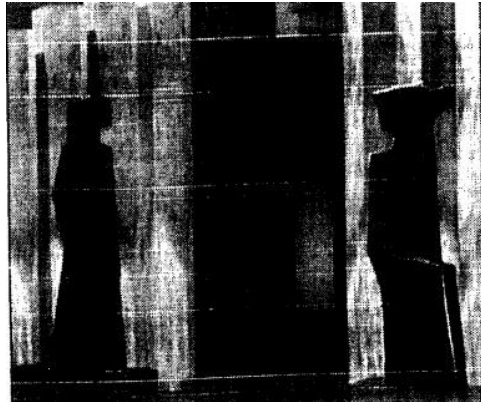
شكل (٣٣) أ، ب، ج



شکل (۳۴)



شکل (۳۵)



شکل (۳۶)



شکل (۳۷)

فهرس الأشكال

- شكل ١- تفصيلية من الجدران الداخلية لضريح سعد زغلول، القاهرة تصوير الباحثة.
- شكل ٢- المدخل الجنوبي الغربي لمجموعة سقارة المعمارية، الأسرة الثالثة، الجيزة، تصوير الباحث هاني صبري.
- شكل ٣- مسلة تحتمس الأول، معبد الكرنك، الأسرة الثامنة عشر، الأقصر
- شكل ٤ أ- المدخل الجنوبي الغربي لضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ٤ ب- معبد الإله (خونس) الكرنك، الأسرة التاسعة عشر، الأقصر
- شكل ٥ أ- رسم توضيحي للمصطبة ومقابر رجال الدولة، الأسرة الأولى، الجيزة
- شكل ٥ ب- تفصيلية من الجدار الغربي لضريح سعد زغلول، القاهرة تصوير الباحثة.
- شكل ٦- تابوت من الجرانيت، الصالة الداخلية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة.
- شكل ٧- رسم توضيحي لصالة الأعمدة، معبد الكرنك، الأسرة التاسعة عشر، الأقصر.
- شكل ٨- تفصيلية للأعمدة الداخلية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ٩- تفصيلية من الأعمدة والعقود الداخلية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ١٠- تفصيلية من السقف، مجموعة سقارة المعمارية، القصر الجنوبي، الأسرة الثالثة، الجيزة تصوير الباحث هاني

صبري

- شكل ١١- قواعد الأعمدة الداخلية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ١٢- قواعد الأعمدة الخارجية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ١٣- تفصيلية من قواعد الأعمدة الداخلية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ١٤- رسم توضيحي لطراز الأعمدة من معبد أمينوفيس الثالث
- شكل ١٥- تفصيلية، تيجان الأعمدة الداخلية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ١٦- معبد الأقصر الفناء المفتوح
- شكل ١٧- المعماري ميشيل سان ميشيل، قصر بفيلاكو، عصر النهضة، فيرونا، إيطاليا، ١٥٣٠
- شكل ١٨ أ- ميكلانجلو بوناروتي، مصلى عائلة ميديتشي من الداخل، غرفة المقدسات الجديدة، فلورنس، إيطاليا.
- شكل ١٨ ب- تفصيلية من الحلي المعمارة المحيطة بالنوافذ، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ١٩- الباب المؤدي إلى غرفة الدفن، تحت الأرض، الجدار الغربي، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ٢٠- السلم المؤدي إلى داخل الضريح، الواجهة الغربية الجنوبية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ٢١- تفصيلية من أرضية الشرفة المفتوحة للمدخل الجنوبي الغربي، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ٢٢- حلي معمارية على جانبي المدخل، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة
- شكل ٢٣- تصوير جداري، القصر الملكي، العمارنة، الأسرة الثامنة عشر، المنيا
- شكل ٢٤ أ، ب- تفصيلية من الزخارف النباتية من النحاس، الأبواب الجانبية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير

الباحثة

- شكل ٢٥- صالة تحتمس الثالث، أمام قدس الأقداس، معبد الكرنك، الأسرة الثامنة عشر، الأقصر
- شكل ٢٦- تفصيلية من الزخارف النباتية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة.

شكل ٢٧ أ- العمود الملفوف، تفصيلية من الحلبي المعمارية أعلى الباب الجانبي، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير

الباحثة

ب- تفصيلية من كورنيش الواجهة، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة

ج- كورنيش واجهة معبد دندرة، العصر البطلمي، مصر العليا.

شكل ٢٨ أ- زخارف سقف الصالة الوسطى، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة

ب- وحدات الإضاءة لسقف الشرفة المفتوحة، المدخل الجنوبي الغربي، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة

شكل ٢٩ أ- تاج عمود الإلهة حاتحور، معبد حاتحور، الدير البحري، الأسرة الثامنة عشر، الأقصر.

٢٩ ب- وحدات الإضاءة الخارجية، ضريح سعد زغلول، القاهرة، تصوير الباحثة

شكل ٣٠- تفصيليات من الزخارف أ- مقبض الباب الرئيسي، ب- السور المحيط بالتابوت الداخلي،

ج- شراعة الباب الرئيسي

د- الكورنيش العلوي الخارجي، هـ - الإطار المحيط بالحدائق (البردور)

شكل ٣١- تصميم مقبرة النحات الإيطالي جوسيبي ماتزولو ١٩٩٣، للمعماري جوسيبي فانفوني

شكل ٣٢- صورة من الموقع أثناء التنفيذ، مقبرة النحات الإيطالي جوسيبي ماتزولو ١٩٩٣، للمعماري جوسيبي فانفوني

شكل ٣٣ أ- رافايل، مصلي تشييجي، كنيسة القديسة ماريا دل بولو، روما، ١٥١٣، إيطاليا

٣٣ ب- أنطونيو كانوفا، أعمال النحت بكنيسة أوجستيان، فيينا، ١٧٩٨- ١٨٠٥

٣٣ ج- هرم ميدان كارلس روه، أمام الكنيسة البروتستانتية ومقر البلدية، ١٧١٣، ألمانيا

شكل ٣٤- تصميم مقبرة النحات الإيطالي جوسيبي ماتزولو ١٩٩٣، للمعماري جوسيبي فانفوني

شكل ٣٥- رسم توضيحي لمعبد الشمس، ني أور رع، الأسرة الخامسة، أبو صير، جيزة

شكل ٣٦- تصميم أعمال النحت لمدخل مقبرة الفنان للنحات الإيطالي جوسيبي ماتزولو ١٩٩٣ (أعمال الفنان الخاصة)

شكل ٣٧- مدخل معبد رمسيس الثاني، الأسرة التاسعة عشر، الأقصر.