الأقتباس: أحمد محمد (٢٠١٤). **"**رعمسيس الثاني"، من جيرة "باب الحديد" إلى ضيافة المتحف "المصري الكبير"-دراسة سيميوطيقية. المجلة العلمية لجامعة ٦ أكتوبر. مجلد٢ ،عدد٢، صفحة:٢٣٥-254

حقوق النشر: © ٢٠١٤ أحمد محمد محمد عوض. هذا هو مقال قابل لتداول العلمي بموجب شروط الرخصة الإبداعية، الذي يسمح بالاستخدام، والتوزيع والاستنساخ بشرط حفظ حقوق الملكية الفكرية للمؤلف.

المجلة العلمية لجامعة ٦ أكتوبر
ترقيم دولى للنسخ الورقية: ٨٦٤٠-٢٣١٤
ترقيم دولى ألكترونى:2356-8119
© كل حقوق النشر محفوظة لجامعة ٦ أكتوبر
متاح على الموقع الألكترونى http:// sjou.journals.ekb.eg
مقالة مرجعية

"رعمسيس الثاني"، من جيرة "باب الحديد" إلى ضيافة المتحف "المصري الكبير"–دراسة سيميوطيقية

أحمد محمد محمد عوض

قسم الهندسة المعمارية – كلية الهندسة – جامعة ٦ أكتوبر

Received: 18-02-2014/ Revised: 10-03-2014 / Accepted: 15-05-2014

المستخلص:

ما أن تم نقل التمثال الجرانيتي الضخم للملك "رعمسيس الثاني" من موطن إكتشافه بالقرب من مدينة "منف" القديمة- قرية "ميت رهينة" الحالية- إلى ميدان "باب الحديد" بجوار محطة "سكك حديد مصر" بعد ثلاث سنوات من قيام ثورة "يوليو"، حتى صُبغت عليه قيم رمزية- سياسية وإجتماعية وثقافية- بإعتباره عمل فنيّ ذو ملامح أثرية يقف بدوره كعلامة مميزة في قلب البيئة العمرانية والمعمارية المستحدثة من حوله، ومن ثمّ إكتسب بدوره دلالات ومعاني جديدة نتيجة نقله من بيئته الأثرية الأولى في قلب أول عاصمة للمملكة المصرية قديماً- مدينة "منف" القديمة- إلى بيئته العمرانية المعاصرة في قلب مدينة "القاهرة" عاصمة مصر الحديثة، وذلك دون أن يتخلى عن معانيه ودلالاته الأثرية والتاريخية التي أكتسبها من سيرة مليكه "رعمسيس الثاني" ذاته ومن مفاهيم السلطة الملكية الثيروقراطية الحاكمة إبان حضارة مصر القديمة، ومنها ترسخت جملة تلك المعاني والدلالات أجمعين داخل وجدان الوعي الجمعي للمجتمع المصري على مدار خمسين عاماً وبضعة شهور إلى أن تم نقله تارة آخرى بجوار هضبة أهرامات "الجيزة" في ضيافة البهو الرئيسي للمتحف "المصري الكبير" أواخر عام ٢٠٠٦م، ليكتسب بدوره معاني ودلالات آخرى غير ما سلف وأن أكتسبه من قبل في جيرته مع محطة "سكك حديد مصر" بل ويتخلى عنها طواعية نتيجة تغير ملامح البيئة المعمارية والعمرانية من حوله وإمتزاجه وتفاعله مع معطيات تلك البيئة الجديدة من حوله، لذا نتعرض في بحثنا هذا إلى قراءة تلك المعاني والدلالات التي إكتسبها تمثال الملك "رعمسيس الثاني" سواء بجريته الأولى مع محطة "سكك حديد مصر" أو بضيافته الأخيرة في فراغ البهو الرئيسي للمتحف "المصري الكبير"، حيث يؤسس بحثنا على ثلاثة محاور رئيسية أولهم يجوب في أسس وركائز علم "السيميوطيقا"- علم العلامة والدلالة- كمحدد رئيسي لقراءة تلك المعاني والدلالات بصورة علمية صحيحة، أما المحور الثاني فيستقرأ بناءً على تلك الأسس العلمية معاني ودلالات جيرة تمثال "رعمسيس الثاني" بجوار "محطة سكك حديد مصر الرئيسية" في "باب الحديد"، كما يستقرأ محور بحثنا الثالث معاني ودلالات إستضافة تمثال "رعمسيس الثاني" في رحاب البهو الرئيسي للمتحف "المصري الكبير" بناءً على ذات الأسس العلمية، وأخيراً يتم عرض نتائج البحث التي تقارن بين معاني ودلالات التمثال الملكي في تلكما الموضعين على أسس علمية حيث يتبين أن رمزية جيرة تمثال الملك "رعمسيس الثاني" مع محطة "سكك حديد مصر" تحمل دلالات ومعاني أصيلة في الثقافة المصرية، أما رمزية ضيافته داخل فراغ البهو الرئيسي للمتحف "المصري الكبير" فتهجر معانيها ودلالاتها جذور الهوية المصرية والحقائق التاريخية الثابتة.

الكلمات المفتاحية: سكك حديد مصر – الأسس العلمية - رعمسيس الثاني - باب الحديد - دلالات التمثال الملكي.

مقدمة تاريخية:

حظيت مدينة "منف" المقدسة- قرية "ميت رهينة" الحالية-ومعبودها الرسمي "بتاح" بإهتمام بالغ من قِبل الملك "رعمسيس الثاني" دون غيره من ملوك الدولة الحديثة، فقدقام الملك "رعمسيس الثاني" بإضافة أجزاء كبيرة إلى معبدها الرئيسيشمل إقامة الصرح والبوابة الغربية وقاعة العمد، كما أضاف البوابات الشمالية والجنوبية ووضع لنفسه تمثالين ضخمين من الجرانيت خارج البوابة الجنوبية- بلغ طولهما ٢٦ قدماً-وقد زينهما بنقش خراطيش أسمه الملكي على كتفي التمثال وعلى صدره وحزامه ومعصمه.ومع مرور السنين وتعاقب المحن والدهور على المدينة المقدسة تهدم معبد "بتاح" تماماً ولم يبق منه إلا حجارة مبعثرة وبعض قواعد الأعمدة التي أقامها "رعمسيس الثاني" من قبل، كما تعرض تمثالي الملك للسوء والضرر رغم ضخامة حجمها وصلابة بنيانهما الجرانيتي، فقد عُثر على أحدهم مهشماً إلى ستة قطع والتاج مفصول عنه بفضل حفائر الإيطالي "Giovanni Battista Caviglia"، ومنذ ذلك الحينظلت أشلاء ذلك التمثال تعاني الإهمال من قِبل الحكومات المتعاقبة في النظام الملكي آنذاك، إلا أن جاءت ثورة "يوليو" في عام ١٩٥٢م وأولت له الإهتمام والرعاية إذ تم ترميم هذا التمثال ونقله من موطنه بجوار معبد "بتاح" الأثري وأقيم في ميدان "باب الحديد" بجوار محطة "سكك حديد مصر" عام ١٩٥٥م، ومن ثم تم تغيير أسم الميدان من ميدان "باب الحديد" إلى ميدان "رمسيس"، أما التمثال الثاني فكان هو الآخر ملقى على الأرض ويغرق كل عام في مياه الفيضان إلى أن رُفع وأقيم على قاعدة في موقعه الأثري بجوار معبد "بتاح" في مدينة "منف" القديمة.

وما أن إستقر تمثال الملك "رعمسيس الثاني" بجيرته الجديدة مع محطة "سكك حديد مصر" في قلب العاصمة المصرية المعاصرة بديلاً عن جيرته الأولى بجوار معبد "بتاح" في صدارة أول عاصمة للدولة المصرية القديمة آنذاك، حتى إكتسب معاني ودلالات جديدة ترسخت في وجدان الوعي الجمعي للمجتمع المصري نتيجة توافق فترة جيرته تلك مع أحداث الحراك المجتمعي السياسي والإقتصادي والثقافي في المجتمع المصري، وظلت تلك المعاني والدلالات راسخة في وجدان المجتمع المصري إلى أن أُعيد نقل تمثال الملك من جيرته مع محطة "سكك حديد مصر" إلى ضيافة المتحف "المصري الكبير" في موقع بناءه بالقرب من هضبة "الجيزة" عام ٢٠٠٦م، ومن ثمّ أكتسب تمثال الملك "رعمسيس الثاني" هناك دلالات ومعاني آخرى نتيجة تغير البيئة المعمارية والعمرانية من حوله، لذا يتعرض بحثنا هذا إلى قراءة وتسجيل تلك المعاني والدلالات للتمثال الملكي في الوعي الجمعي المصري سواء بجيرته مع محطة "سكك حديد مصر" أو بضيافته في المتحف "المصري الكبير"، وذلك إستناداً على الأسس العلمية لعلم "السيميوطيقا" وهو العلم المختص بقراءة دلالات الرموز والمعاني في نظم الإتصال الإنساني بوجهة عام- كاللغة والإشارة وغيرها- وخاصة في الأعمال الفنية من منحوتات وعمائر وعمران وغيرها، وهنا تجدر الإشارة إلى أنمبنى محطة "سكك حديد مصر"يعد المحطة الرئيسية للقطارات بالعاصمة المصرية "القاهرة"حيث تنطلق منها قطارات متنوعة إلى كافة محافظات مصر، وقد تم تشييده عند إفتتاح أول خط سكة حديد في مصر عام ١٨٥٣م لنقل الركاب ما بين مدينتي "القاهرة" و"الأسكندرية"، ثم جرى توسعة المبنى مرتين الأولى عام ١٨٩٢م والثانية عام ١٩٥٥م، لذا فهي تحظى بأهمية "سكك حديد مصر"إذ تعتبر من أقدم السكك الحديدية في العالم كما أنها تعد الأولى في منطقة "أفريقيا" والشرق الأوسط بعد "إنجلترا"، كما تجدر الإشارة إلى أن المتحف "المصري الكبير" هو أكبر متحف في العالم يضم آثار الحضارة المصرية القديمةوقد تم تدشين بداية أعمال تصميماته المعمارية في مسابقة عالمية عام ٢٠٠٢م والتي فاز بها المعماريان "روسين هينجن – Roisin Heneghan" وشريكها "شين فوبنج

* **عنوان المؤلف**: احمد محمد عوض. قسم الهندسة المعمارية –كلية الهندسة –جامعة ٦ أكتوبر
البريد الألكترونى

–Shih Fu Peng"، ويجرى العمل الآن على الإنتهاء من تنفيذ كافة إنشاءاته وإفتتاحه بشكل رسمي بحلول نهاية عام ٢٠١٥م.

المحور الأول) مدخل إلى علم "السيميوطيقا "Semiotics, Semiology"

جديرٌ بالذكر أن"السيميوطيقا" قد إنتشرت في أنحاء العالم منذ الستينات، حيث أنُشئت "الجمعية العالمية للسيميوطيقا" في "باريس" سنة ١٩٦٩م والتي تصدر عنها مجلة فصليّة عنوانها "سيميوطيقا- Semiotica"، وتضم هيئة تحرير هذة المجلة باحثين ينتمون إلى أهم المراكز العلمية في العالم، وفي سنة ١٩٧٣مبمدينة "ميلانو" في "إيطاليا" إنعقد مؤتمر عالمي للسيميوطيقا وقد أثار هذا المؤتمر مناقشة أهم مفاهيم "السيميوطيقا" النظرية والإجرائية مثل مفهوم العلامة ومفهوم أنظمة العلامات. وقدعرّف "جون لوك-Locke"(١٦٩٠م) "السيميوطيقا" بأنها معرفة العلامات، أما "موريس-Morris" (١٩٣٨م) فقدعرّفها بأنها النظرية العامة للعلامات في كل صورها وتجلياتها اللغوية وغير اللغوية والفردية أو الإجتماعية، وهي العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، و"السيميوطيقا" علم قائم على فرضية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعها ماهي في الواقع سوى أنظمة من العلامات بمعنى أن الثقافة هي في جوهرها إتصال وذلك في تعريف "إيكو- Eco" لها، كماعرّفها"بيرس- Peirce" (١٩١٤م) بأنها نظرية العلامات بمعنى أن "السيميوطيقا" هي النظرية العامة للتمثيل،وفي تعريف "سيبيوك – Sebeok" تُعنّي "السيميوطيقا" بمفهومها العام بالعلامة، حيث تعتبر العلامة حقيقة مادية محسوسة تثير في العقل صورة ذهنية كناية عن مفهوم موجود في الواقع، كما تتناول "السيميوطيقا" وظيفة التواصل والتعبير بصفة عامة، إذ تُعيّن الدراسات السيميوطيقية في إجراء البحث عن التطابق الكامن بين شكل التعبير وشكل المحتوى،لذا نستهل دراستناتلك بعرض مفاهيمالعلامة وماهية الدلالةإستناداً على مبادئ وأسس علم "السيميوطيقا" وذلك للإرتكاز على سند علمي في قراءة دلالات سُكنّة تمثال الملك "رعمسيس الثاني" مابين جيرة "باب الحديد" وضيافة المتحف "المصري الكبير".

رواد علم "السيميوطيقا" :

١-"تشارلز سوندرز بيرس – Charles.S.Peirce" الأمريكي، (١٨٣٩م – ١٩١٤م)، يعرف على أنه أحد مؤسسي علم السيميوطيقا. ولد في "كمبردج" في ولاية "ماستشوستس" الأمريكية ودّرس في جامعة "هارفرد"، وكان غزيراً في كتاباته في العلوم الطبيعية والمنطق والرياضيات والفلسفة والأدب، ومات معدماً لأن عصره لم يقدر عبقريته.

٢-"دي سوسير – Ferdinand de Saussure"، (١٨٥٧م– ١٩١٤م)، يعتبر مؤسس علم اللغة الحديث، وهو سويسري الأصل، درس "ببرلين" و"ليبزج" ثم بدأ حياته العملية في باريس حيث دّرس علم اللغة ثم إنتقل إلى جامعة جنيف، وقد طور سوسير مفهوماً للغة بوصفها نظاماً متكاملاً مغلقاً على نفسه يمكن أن ينظر إليه وظيفياً وبنائياً، وكان من أوائل من دعا إلى نشأة علم مستقل سماه سيميولوجيا "يدرس حياة العلامات داخل إطار المجتمع". وقد نشر كتاب "سوسير"، وهو من أمهات علم اللغة الحديث، بعد وفاته وسُمي "دروس في علم اللغة العام"، ويعتمد هذا الكتاب على المذكرات التي دونها طلاب "سوسير" أثناء إلقائه محاضراته في علم اللغة في جامعة "جنيف" ما بين سنة (١٩٠٦م) وسنة (١٩١١م).

٣-"إميل بنيفست- Emile Benveniste"، (١٩٠٢م- ١٩٧٦م)، الفرنسي الأصل، يعتبر من أهم علماء اللغة العالميين في مجال علم اللغة الهندوأوروبي، غير أن إهتماماته تجاوزت إطار هذا التخصص الضيق نوعاً حتى أصبحت فلسفة اللغة هي شغله الشاغل في نهاية حياته العلمية، ويتميز علم "بنفست" بإستقلاله عن التيارات النظرية السائدة في العصر الحديث فكان حريصاً على أن لايكبل فكره بمصادرات قائمة ومستتبة أو أن يلتزم بأي من المقولات الشائعة مماجعل عمله يتجدد ويتشعب في إتجاهات متنوعة بحيث أخذ يؤثر في الفروع المعرفية اللصيقة بعلم اللغة مثل علم الإنسان ودراسة الأساطير وعلم النفس ونظرية الأدب.

٤-"جان موكارفسكي- Jan Mukařovský"، (١٨٩١م- ١٩٧٥م)، من أهم رواد حلقة "براج" اللغوية التي تأسست في "أكتوبر" سنة (١٩٢٦م)، تميز بتعدد إهتماماته وإتساع نظرته، بدأ حياته العملية لغوياً غير أن بحثه المتجدد الحيّ أدى به إلى وضع نظرية متكاملة في النقد الأدبي والسيميوطيقا وعلم الجمال، وأصبحت كتاباته في علم الجمال الحديث ركناً أساسياً من أركان هذا العلم، فقد تناول ألوان الفن المختلفة اللغوية وغير اللغوية فكتب عن المسرح والسينما والفنون التشكيلية والعمارة، وكانت النتيجة لهذة الدراسة الشاملة ان أرسى الدرس السيميوطيقي للفن بوصفه نظاماً متكاملاً من العلامات اللغوية وغير اللغوية، ومن أهم مقالاته "الفن بإعتباره حقيقة سيميوطيقية".

٥-"بوريس أوسبنسكي- Boris Uspensky"، (١٩٣٧م-)، يدرس بجامعة "موسكو" وتتمحور أبحاثه حول علم اللغة العام وتصنيف اللغات وأيضاً تاريخ الأدب الروسي والبويطيقا، وله عدد من المؤلفات حول سيميوطيقا الثقافة.

ماهية "السمطقة – Semiotization" :

عرف "بيرس-Peirce" ماهية"السمطقة–Semiotization"بأنها العلاقة التي تربط بين "العلامة -Sign" و"الموضوع -Object"و"المفسرة - interpreter"، والتي تحدد بدورها معنى العلامة، أي أنها العمليات التي ترتبط بإنتاج العلامة ومكوناتها في العمل الفني، وإذا إلتفتنا إلى دراسة الفن السيميوطيقي في إطار مدرسة "براج" نجد أن "جان موكارفسكي- J.Mukarovsky"، وهو من أهم أعلام هذه المدرسة في مجال علم الجمال، ينظر إلى العلامة الفنية على أنها نقطة إلتقاء بين الإبداع الذاتي والوعي الجماعي، أي بين إستقلالية العلامة وبين قيمتها التوصيلية، بين الشئ الجمالي وحالة المبدع النفسية، حيث تنطوي العلامة الفنية على ثلاثة عناصر تظهر من خلال تحليلها العلاقة التي تربط العمل بنفسه وبمبدعه وبواقعه، فالعلامة الفنية هي: أولاً رمز محسوس يبدعه الفنان، وثانياًهي معنى مودع في الوعي الجماعي، وثالثاً هي علاقة تربط بين العلامة والشئ الذي تشير إليه هذه العلامة في الواقع.ويرى علماء جماعة "تارتو- موسكو"-بدأوا دراستهم في "سيميوطيقا الثقافة" سنة (١٩٦٢م)- أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فإذا كانت الدلالة لاتوجد إلا من خلال "العرف والإصطلاح" فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الإجتماعي، وعلى هذا فهما يدخلان في أطار آليات الثقافة، ولاينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دوماً عن "أنظمة دالة" أي مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى النظام الواحد مستقلاً عن الأنظمة الآخرى بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة، حيثتتحق "الأنظمة السيميوطيقية" في نصوص يُولّدها فعل الثقافة، إذ يُجسّد"النص الثقافي" الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنيّة كبرى، ويُعرّف "النص الثقافي" بأنه الوحدة الدالة التي تتشكل منها الثقافة، ومن ثم يمكن تعريف الثقافة على أنها مجموعة نصوص، بيد أن الثقافة ليست مجموع نصوص ثابتة ولكنها أيضاً مجموع الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الإجتماعية، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ليست الثقافة مجموع النصوص الموجودة بالفعل ولكنها الآلية التي تُمكن من توليد هذة النصوص وغيرها من النصوص المستقبلية.

و"النص الثقافي" لايكون بالضرورة رسالة بُثّت باللغة الطبيعية ولكن يجب أن يكون رسالة تحمل معنى متكاملاً، وقد تكون هذة الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً أو بناية، فالمبنى نص في الدراسات السيموطيقية التي تتناول العمارة سواء كانت تدرس مباني دينية أو مدنية، ولكي تصبح الرسالة نصاً في إطار الثقافة يجب أن تتميز ببعض الصفات منها:١-أن تكون حاملة لمعنى متكامل،٢-أن تؤدي وظيفة تشاركها فيها نصوص آخرى مشابهة لها، ٣-أن تكون ذات قيمة وتستحق البقاء والإحتفاظ بها، ٤-أن تنتظم طبقاً لمجموعة من القواعد بشرط أن تستطيع هذة القواعد أن تولد نصوصاً مشابهة لها، وقد يكون النص علامة واحدة متوحدة ومتكاملة وقد ينطوي على مجموعة من العلامات المفردة المتألفة، كما يميز بين النصوص الأولية المتصلة وهي النصوص التي يمكن تحليلها إلى علامات مفردة، وبين النصوص الثانوية المجزأة وهي النصوص التي تتكون من مجموعة من العلامات المفردة، فالأولى متوحدة تكون مكوناتها عناصر من علامة واحدة أو سمات مميزة لهذة العلامة، أما الثانية فمجزأة تكون مكوناتها علامات منفردة تتآلف داخل بنيتها، ويربط العلماء بين المجزأ والزمان والمتصل والمكان وبين النص المجزأ والثقافات القديمة وبين النص المتصل والثقافات الأكثر حداثة، وهنا يجب التحذير من النظر إلى الثقافة على أنها حقيقة ثابتة، فهي أولاً نظام ديناميكي يفعل ويعمل بإستمرار في تشكيل العناصر المكونة له فهي آلية فعالة ومنسقة، وإذا كانت

الثقافة من ناحية وسيلة من وسائل توحيد مظاهر الحياة الإجتماعية وتنظيمها، فإنها من ناحية أخرى آلية خاصة لتخزين المعلومات وتنسيقها، ويمكن من هذا المنطلق أن ننظر إلى الثقافة على أنها ذاكرة البشرية، وأنها تلعب بالنسبة للجماعة الدور الذي تلعبه الذاكرة الفردية في حياة الإنسان في حفظ المعلومات وفي الربط بينا وتصنيفها، وهذة المقولة لا تتنافى مع كون الثقافة نظاماً ديناميكياً،والثقافة بدورها تخلق محيطاً إجتماعياً حول البشر وهذا المحيط هو الذي يجعل الحياة ممكنة ويحدد جدل الطريق إلى الأمام والتجديد في العلم والتعلم، وهذا بين تراكم التراث ومشروع السلوك المستقبلي، بين طمس الذاكرة والخطوة الجديدة.

مفهوم العلامة كوحدة "سيميوطيقية" :

العلامة مفهوم أساسي في "السيميوطيقا"، وقد عرّف "بنيفست-Benveniste"العلامة بأنها تُمثّل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له، أي أن العلامة أو الممثل شئ معين يحل محل شئ معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما، ويمكن أن تكون العلامات طبيعية أو عرفية "إصطلاحية"، إعتباطية أو معللة، مشفرة أو غير مشفرة، وتتألف العلامات من عنصرين أحدهما محسوس "التعبير/ الدال" والآخر غير محسوس "المضمون/ المدلول"، ولايمكن لأي علامة أن تشير إلى نفسها أو أن تدل على نفسها فعلامة العلامة هي "ميتاعلامة" أي علامة واصفة،وذلك لأن دور العلامة بوجه عام هو التمثيل وأن تحل محل شئ آخر، وأن تستدعي هذا الشئ بإعتبارها بديلاً عنه،فالعلامة في الواقع هي حقيقة مادية محسوسة تثير في العقل صورة ذهنية، حيث أن الشئ لايصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شئ آخر يسمى "موضوعة العلامة،وكل علامة لها بالفعل أو بالقوة مايمكن أن نسميه "قاعدة تفسيرية" يمكن على أساسها فهم العلامة بإعتبارها نوعاً من الفيض الصادر عن "موضوعة العلامة"، بمعنى أن العلامة تفترض معرفة مسبقة بدلالة "الموضوعة" كيما تقوم بتوصيل معلومات إضافية بصددها.

ويمكن أن نعتبر قضية العلامة من أهم القضايا الفلسفية التي طرحها العقل الإنساني، فالعلامة هي شئ مادي، محسوس ولكنها في نفس الوقت ترتبط بالدلالة من حيث أنها تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي، فتثير هذة الصفة المزدوجة للعلامة القضية الأساسية لعلاقة ما نعرفه بما هو موجود بالفعل، وهكذا نجد أن العلامة عبر المنطق والنحو تتصل بقضايا الدلالة وإنتاج المعنى بأشكالها المختلفة، فالحياة الفردية والإجتماعية تتجلى في شكل علامات هي الحامل المادي الذي تتناوله العلوم الإنسانية ولكن هذا الحامل المادي أو الدال ليس الغاية ولكنه مجرد وسيط يعبر عن أشياء غير مادية موضعها الذهن البشري، إذ يبدو أن حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التي تجعل إلغاء علامة يخل بتوازن المجتمع والفرد. وهنا يجدر الإشارة إلى إجتماعية العلامة أو ما يعرف بإعتباطية العلامة-Arbitrarinessof the sign-وهي العلاقة "العرفية" أو "الإصطلاحية" بين العلامة وما تشير إليه، وهي علاقة عرفية لإستنادها إلى المواضعة الإجتماعية لا إلى العلاقة الطبيعية كعلاقة المشابهة، ومما لاشك فيه أن التعارض القائم بين الإعتباطية والعلّة من المسائل الهامة بالنسبة للفكر السيميوطيقي، فهناك من يرى أن العلامة ليست إعتباطية وأن ثمة ضرورة تربط بين "الدال" و"المدلول"، فالضرورة التي يشار إليهاهي ضرورة تنشأ من "العرف" و"الإصطلاح" لضرورة الشبه أو التطابق أو القياس بين "الدال" و"المدلول"، ومن هنا جاء التمييز بين علامات تكون العلاقة بين "الدال" و"المدلول" فيها علاقة يحكمها التشابه أو القياس أو يكون ثمة رباط من نوع طبيعي أو منطقي يُلزم الجميع بين "دال" معين و"مدلول" هذة العلامات، ومما لاشك فيه أن "العرف" أو "الإصطلاح" هو المحرك الأساسي في إبداع العلامات،ومن هنا تأتي فاعلية العلامة وأهمية بعدها الثقافي، فالعلامة ليست حقيقة فردية ولكنها في المقام الأول حقيقة إجتماعية لايستطيع الفرد وحده أن يحوّر فيها أو أن يحولها أو أن يبدلها.

ماهية مكونيّ العلامة :

تتكون العلامة كما ذكرنا سلفاً من عنصرين هما "الدال"و"المدلول"، وبيانهما كالآتي :

١-"الدال – Signifier":هو الجانب المادي للعلامة الذي ينطبع في الذهن عقب إدراكه الحسي،وعند "سوسير" تنتج العلامة من الترابط بين "الدال" و"المدلول"أو الترابط بين "صورة سمعية" و"مفهوم"، ويمكن إذن القول إنطلاقاً من أصول علم اللغة الناشئ من تعاليمه، إن "الدال" يمثل سلسلة الأصوات التي تكوّن الجانب المادي للعلامة، آي أن"الدال" يمثل الصورة السمعية التي تنطبع في الذهن عن سماع سلسلة الأصوات التي تكون الجانب المادي للعلامة وعلى ذلك فإن جانبي العلامة الصوتية عند "سوسير" هما "الدال" بمعنى"الصورة السمعية"، و"المدلول"بمعنى "المفهوم".

٢-"المدلول-Signified":هو "المفهوم" أو المعنى العام المكنّي عنه في "الدال" ويرتبط به إرتباطاً وثيقاً،ويظهر من مصطلحات "سوسير" أن "المدلول" عنده مساوي للمفهوم فالعلامة اللغوية عنده تنتج من الترابط بين "الدال" و"المدلول" أو بين "الصورة السمعية"و"المفهوم".

مفهوم "المنظومة الرمزية" - التقسيم الثلاثي للعلامة:

إكتسبت "المنظومة الرمزية" من خلال علم "السميوطيقا" صفتها بأنها نموذج للعالم أي أنها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني هو نسق أو نموذج بل تتعدى ذلك إلى قدرتها على نقل المعلومات، وتتحدد "المنظومة الرمزية" من خلال التقسيم الثلاثي للعلامة الذي وضعه "تشارلز سوندرز بيرس –Ch.S.Peirce"،الذي أقره سنة (١٨٦٧م)، حيث أصبح التقسيم الذي وضعه "تشارلز سوندرز بيرس –Ch.S.Peirce" للعلامات مقولة أساسية في الدراسات السيميوطيقية، ويقسم العلامات إلى "أيقونات" و"مؤشرات" و"رموز"، ويقيم تقسيمه هذا من منطلق العلاقة القائمة بين "الدال" و"المشار إليه" أو بين "المصورة" و"الموضوع"، ويستند تصنيف "بيرس" للعلامات إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجي، وبيانها كالآتي:

١-"الأيقونة- Icon": الأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه في المقام الأول، ومن الواضح أن هذا المبدأ من العمومية بحيث يفترض معه ان أي نوع من التشابه بين العلامة والشئ الذي تشير إليه يكفي من حيث المبدأ ليقيم علاقة أيقونية، يقول "تشارلز سوندرز بيرس – Ch.S.Peirce": (إن الأيقونة علامة تحيل إلى الشئ الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها. فقد يكون أي شئ أيقونة لأي شئ آخر سواء كان هذا الشئ صفة أو كائناً فرداً أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشئ وتستخدم علامة له.)، وتضم الأمثلة التي يضربها عن الأيقونة الصورة الفوتوغرافية والصورة التمثيلية، وتكون الصورة أيقونة تحل محل المشار إليه وتشبهه إلى الحد الذي يجعلنا نفقد الإحساس أن الذي نشاهده ليس الشئ نفسه ولكنه مجرد علامة تحل محله، ويميز "تشارلز سوندرز بيرس – Ch.S.Peirce" بين ثلاثة انواع من الأيقونات: الصورة والرسم البياني والإستعارة. وقد نطرح سؤال عن الأيقونات، هل هي علامات معللة من منطلق التشابه الذي يربط بين الدال والمشار إليه ام أنها علامات عرفية، إصطلاحية شأنها شأن العلامة اللغوية ؟، يقول "إكو" إن التشابه بين الدال والمشار إليه ليس علة مطلقة ولكنه يقوم أيضاً على علاقة عرفية ثقافية، فالتشابه الذي نلمسه بين الصورة والشئ الذي تمثله هو نتاج لممارسة ثقافية، فمثلاً بالنسبة للرسم البياني وهو أحد أنواع العلامة الأيقونية يبرهن على أن ثمة وجود إتفاق يأخذ شكل قواعد الإسقاط الهندسي يحكم علاقة الصورة بالشئ الممثل، كرسم المساقط الهندسية للمباني، وهو ذو بعدين فقط فإنه يفتقر إلى البعد الثالث الذي يميز الأصل، وكننا نتعرف عليه من منطلق معرفتنا بقواعد الإسقاط الهندسي، وهو مايؤكد الجانب الإجتماعي لإبداع العلامات، ولاشك أن العلامات الأيقونية تحتل مكانة هامة في التصنيف السيميوطيقي للعلامات لأن أهميتها أخذت تزداد بشكل ملحوظ في الثقافة الحديثة التي تعتمد إعتماداً كبيراً على الصورة، فالأيقونة هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتمتلك العلامة هذة الطبيعة سواء وجدت الموضوعة ام لم توجد، صحيح ان الأيقون لايقوم بدوره ما لم يكن هناك موضوعة فعلاً، وليس لهذا أدنى علاقة بطبيعته من حيث هو علامة، وسواء كان الشئ نوعية أو كائناً موجوداً أو عرفاً فإن هذا الشئ يكون أيقوناً لشبيهة عندما يستخدم كعلامة له، الأيقونة هي التي تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي وتظهر نفس خصائص الشئ المشار إليه مثل نقطة الدم بالنسبة للون الأحمر، ولعل بعض علامات الكتابات التصويرية (الإيديوجراماتية) القديمة (الصينية والهيروغليفية) توحي بأنها كانت علاقة أيقونية مع الواقع المعين كالعلامة الصينية الدالة على الرجل أو العلامة الهيروغليفية الدالة على البحر ..إلخ، ويمكن إعتبار اللوحة الشخصية اوضح مثال للأيقونة فهذة العلامة تنقل مستوى ما من التشابه مع الشئ المصّور. يقصد الرمز إلى إثبات علاقة دائمة

في ثقافة ما بين عنصرين فإذا كانت الأيقونة إعادة الإنتاج عن طريق التحويل وإذا كان المؤشر يسمح بالإستبدلال عن طريق الإستنتاج فإن الرمز يسلك طريق وضع إصطلاح ما، ويمكن القول إن هذة الوظائف المختلفة قد توجد مجتمعة ذلك ان تصنيف الأيقونات والمؤشرات والرموز تستند على التأكيد على خاصية من الخصائص السيميوطيقية فاللوحة الشخصية مثلا تنطوي على جانب من القواعد العرفية وإذا كان المحتوى الأيقوني متطابقاً في كل من اللوحة والكاريكاتور فإن المظهر يختلف في الحالة الأولى عنه في الحالة الثانية، وإذا كان الميزان رمزاً للعدالة فقد لاحظ "سوسير" أن ثمة عنصراً من علاقة طبيعية بين الدال والمدلول أي انه يمكن تلمس رواسب للعملية الأيقونية او المؤشرية.

٢-"المؤشر- Index":ترتبط العلامات المؤشرات بموضوعها إرتباطاً سببياً، وكثيراً ما يكون هذا الإرتباط فيزيقياً أو من خلال التجاور، فالمؤشر هو علامة تحيل إلى الشئ الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشئ عليها في الواقع، والعلامات المؤشرات هي علامات طبيعية تستعير أسمها من السببابية التي تحيل الشئ المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي، فالأثار التي نراها على الرمال والتي تدل على مرور أناس من هذا الدرب هي مؤشر، وأيضاً الطرق على الباب الذي يدل على وجود شخص في الخارج، غير انه يجدر الإشارة هنا إلى ان المؤشرات تكون علامات عندما تتجاوز العلة المباشرة لوجودها الفيزيقي أو لنقل إنها تصبح علامات مزدوجة الدلالة فمثلاً الدخان يدل على وجود النار غير أنه قد يكتسب دلالة إضافية عرفية في حالة ما إذا كان يحمل رسالة تتجاوز مجرد العلاقة العلية التي تربط بين وجوده وبين موضوعه، فالدخان يدل على وجود النار ولكنه يدل أيضاً بالنسبة للهنود الحمر مثلاً على مدلولات محددة مشفرة مسبقاً وموضوعة من قبل الجماعة، فالمؤشر هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة، فهي لايمكن أن تكون، إذن، العلامة النوعية ماهية مستقلة عن أي شئ آخر، وبما أن المؤشر يتأثر بالموضوعة فلابد أن يشارك الموضوعة في نوعية ما، والمؤشر يقوم بالدلالة بصفته متأثراً بالموضوعة، فالمؤشر يتضمن إذن نوعاً من الأيقون مع أنه أيقون من نوع خاص، فليست أوجه الشبه فقط، حتى بصفتها مولدة للعلامة، هي التي تجعل من المؤشر علامة وإنما التعديل الفعلي الصادر عن الموضوعة هو الذي يجعل من المؤشر علامة، يقصد بمصطلح المؤشر إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوي وبين شئ تدل عليه هذة الواقعة (تخص هذة العلاقة أحداثاً تتعلق بمواقف القول)، فقد يكون إرتفاع الصوت مؤشراً لحالة هياج لدى المتكلم، ويرتبط المؤشر عند "تشارلز سوندرز بيرس – Ch.S.Peirce" بالواقع الخارجي وتكون العلاقة بين المؤشر وهذا الواقع الخارجي علاقة تجاور، فيمكن القول إن الدخان مؤشر للنار، ولا وجود هنا لعلاقة تشابه كما هو الحال بالنسبة للأيقونة ولا علاقة إصطلاح كما هو الشأن بانسبة للرمز.

٣-"الرمز- Symbol": تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محض وغير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاور، فالرمز هو علامة تحيل إلى الشئ الذي تشير إليه بفضل قانون غالباص ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويعتبر "تشارلز سوندرز بيرس – Ch.S.Peirce" هذة العلامات العلامات الحقة وهي عنده أكثر العلامات تجريداً، ويطلق عليها في بعض الأحيان "العادات" أو "القوانين"، وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة ويمكن القول أن العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليست الرمز، فالرمزهو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالباً مايقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته، فالرمز إذن نمط عام أو عرف أي أنه العلامة العرفية ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة، وهو ليس عاماً في ذاته فحسب، وإنما الموضوعة التي يشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضاً، إن العام يتحقق من خلال الحالات التي يحددها، ولهذا لابد من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز، ولكن علينا أن نفهم معنى الوجود هنا بأنه الوجود الذهني الممكن الذي يشير إليه الرمزوسيتأثر الرمز بشكل غير مباشر بتلك الحالات التي تعبّر عنه وذلك من خلال تلك الترابطات أو من خلال عرف آخر، ولهذا سيتضمن الرمز نوعاً من المؤشرمع أنه مؤشر من نوع خاص، فمن خصائص الرمز ألاّ يكون إعتباطياً بصفة مطلقة، فهو ليس عديم المضمون بل يحتوي على رابطة بسيطة وطبيعية تقرن فيه "الدال" و"المدلول" فلا يمكن إبدال رمز العدالة وهو الميزان بغير الميزان، لأن الرمز يرتبط إرتباطاً عقلانياً بالشئ الذي يدل عليه.

ماهية طبيعة العلاقات بين العلامات في "الأنظمة السيميوطيقية":

قدم "دي سوسير – Ferdinand de Saussure" في مجال دراسة أنظمة العلامات تقسيماً لأنواع العلاقات التي تربط بين العلامات أصبح الركيزة الأساسية لدراسة الأنظمة السيميوطيقية فيما بعد. فتتآلف العلامات على محورين:

١-"المحور السياقي- syntagmatic": وتكون العلاقة سياقية إذا ارتبطت وحدة ما من نظام معين، في مركب أو بنية، مع وحدات أخرى في متتالية، والشرط المطلوب في هذة العلاقة هو أن تنتمي الوحدات المختلفة المركبة إلى نفس المستوى السياقي، أي إعتماد النظام في كل مستوى من مستوياته على مبادئ التركيب.

٢-"المحور الإستبدالي- paradigmatic": وهي العلاقة التي تربط بين وحدة معينة من وحدات المركب ووحدات أخرى يمكن ان تحل محلها، أي إعتماد النظام في كل مستوى من مستوياته على مبادئ الإختيار. أي انها العلاقة الإفتراضية، القائمة بين وحدات اللغة المختلفة والمنتمية إلى تفس الفصيلة الصرفية و/أو الدلالية، إن إهتمام "دي سوسير– Ferdinand de Saussure" بالعلاقة الإفتراضية المدركة بالفكر بين مختلف الألفاظ، مستمد من النظرية النفسية السائدة في عصره وهي نظرية التداعي أو النظرية الترابطية، لذلك فإنه يتحدث أيضاً عن علاقات التداعي أو العلاقات الترابطية.

ولا شك أن العلاقات "الإستبدالية" و"السياقية" رغم أنها تمثل المحورين الأساسين في أي نظام من أنظمة العلامات فإنها ليست الشروط الوحيدة التي تكون النظام، فهناك جوانب أخرى يمكن الإستعانة بها عند وصف أي نظام من هذة الأنظمة، ويمكن هنا ذكر الخصائص التي قدمها "بنفنست- Benveniste" في تمييز أي نظام سيميوطيقي وهذة الخصائص هي:

١-كيفية تأدية الوظيفة السيميوطيقية:هو مدى قدرة المنظومة الرمزية على أداء وظيفتها في مخاطبة الحواس البشرية.

٢-مجال صلاحية النظام:هو المجال الذي يحدد المنظومة الرمزية نفسها بحيث يتم التعرف عليها.

٣-طبيعة علامات النظام وعددها:هي العلاقة التي تربط بين العلامات وتمنح كل علامة وظيفتها المستقلة.

٤-نوعية توظيف النظام:تقترن طبيعة المنظومة الرمزية بالخصائص السابقة.

وترتبط كيفية تأدية الوظيفة بالحاسة (السمع أم البصر أم الشم) التي تخاطبها علامات النظام، أما عن مجال صلاحية النظام فإنه هذا المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه وإتباعه، وأما طبيعة العلامات وعددها فهي رهن الشرطين السالفي الذكر (كيفية تادية الوظيفة ومجال الصلاحية)، وفيما يتعلق بنوعية التوظيف فإنها تترتب على العلاقة التي تربط بين العلامات وتعطي كل علامة وظيفة فارقة أو مستقلة عن الآخريات، ويضرب "بنفنست- Benveniste" مثلاً على هذة الخصائص المميزة للنظام السيميوطيقي بإشارات المرور الضوئية، فيقول: إن كيفية تأدية الوظيفة (بصرية)، ومجال الصلاحية هو (مجال تنقل العربات على الطريق)، وتتمثل علامات النظام في (التعارض اللوني بين الأخضر والأحمر في بعض الأحيان وفي بعض الأحيان تصاحب هذا التعارض اللوني مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر وتمثل مرحلة إنتقال، لذا نجد ان هذا النظام نظام ثنائي)، أما عن نوعية التوظيف فهي (علاقة تعاقب بين الأخضر والأحمر ولاتكون أبدا علاقة تزامن، وتعني طريق مفتوح/ طريق مغلق أو في صيغة أمر أو إصدار تعليمات : أعبر / قف)، وقد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذي يعمل فيه أو يتحول من مجاله الأصلي إلى مجال آخر فيطبق على الملاحة النهرية او يستخدم في تنظيم مرور السفن في القنوات ومداخل الموانى، أو تنظيم حركة الطائرات في ممرات المطارات ..ألخ، غير أن هذا التجاوز أو هذا التحويل لايتم إلا في مجال الصلاحية دون أن يمتد إلى الشروط الثلاثة الأخرى التي تبقى ثابتة، فالخصائص التي يجمعها التعريف السابق تندرج تحت مجموعتين، فالمجموعة الأولى الخاصة بكيفية التادية ومجال الصلاحية تشكل الشروط الخارجية الإمبريقية للنظام، أما المجموعة الثانية التي تشمل الخاصتين

الآخرتيين المتعلقتين بالعلامات ونوعية التوظيف فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام أو شروطه السيميوطيقية، وتقبل الخاصيتان الأوليان بعض التنويعات أو التكييفات أما الخاصيتان الثانيتان فتظلان ثابتين.

مفهوم "سيميوطيقية" العمل الفني:

إن الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى "العمل الفني" على أنه علامة تشتمل على عناصر ثلاثة: العنصر الأول هو "رمز" محسوس خلقه الفنان، العنصر الثاني هو "معنى" أو"موضوع جمالي" مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والشئ المشار إليه، وهذه العلاقة تُحيل إلى السياق الكلي للظواهر الإجتماعية، وتُحمّل العنصر الثاني من العناصر التي ذكرناها وهو "المعنى" البنّية الخاصة بالعمل الأدبي، أي أن "العمل الفني" يملك بالإضافة إلى وظيفته كعلامة مستقلة، وظيفة أخرى هي وظيفة العلامة التوصيلية، ومن ثم فالعمل الأدبي يجمع بين كونه عملاً فنياً من جانب وبين كونه في نفس الوقت كلاماً يعبر عن موقف عقلي أو فكرة أو شعور وهلم جرا، وتظهر هذه الوظيفة التوصيلية بجلاء في بعض الفنون مثل الأدب، الرسم، النحت، ويكون أكثر تشعباً في الموسيقى والعمارة، فهذه الفنون هي الفنون ذات الموضوع (التيمة والمحتوى)، حيث يبدو الموضوع للوهلة الأولى وكأنه يقوم بدور هذة الوظيفة التوصيلية، والواقع أن جميع العناصر المكونة للعمل الفني حتى أكثرها شكلية تملك قيمتها التوصيلية الخاصة المستقلة عن الموضوع، فالخطوط والألوان في صورة ما تعني شيئاً وذلك حتى في حالة غياب موضوع معين، وتكمن هذة القدرة التوصيلية المتشعبة للفنون التي تفتقر إلى موضوع في الوجود الضمني للطابع السيميوطيقي الذي تتميز به عناصرها الشكلية، وللمزيد من الدقة يجب أن نؤكد ثانية أن البنية كلها هي التي تحمل المعنى بما في ذلك المعنى التوصيلي في "العمل الفني"، ولا يلعب الموضوع في العمل الفني سوى دور محور يتبلور حوله هذا المعنى الذي لولاه لظل غامضاً، ومن ثم يمكن أن نقول إن للعمل الفني وظيفتين سيميوطيقيتين: الأولى هي وظيفة مستقلة أما الثانية فهي وظيفة توصيلية وهذة تنفرد بها الفنون ذات الموضوع،حيثيمثل كل "عمل فني" علامة مستقلة بذاتها مكونة من: ١-عمل أو شئ يعمل بإعتباره رمزاً محسوساً، ٢-موضوع جمالي كائن في الوعي الجماعي ويعمل بإعتباره دلالة، ٣-علاقة تربطه بالشئ المعني المشار إليه ولكنها علاقة لاتحيل إلى وجود محدد فالعلامة هنا مستقلة بذاتها بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الإجتماعية الخاصة بوسط معطى مثل العلم او الفلسفة أو الدين أو السياسة أو الإقتصاد ..ألخ،إذ يتميز العمل الفني بسمة العلامة والعمل الفني يوجد بإعتباره موضوعاً جمالياً كائناً في وعي جماعة بأسرها، فمع تعريف "سوزان لانجر – Sussnne Langer"(١٨٩٥م - ١٩٧٠م) للعمل الفني،يصبح أي عمل فني لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً وتحمل إلينا عياناً مباشراً وتحمل إلينا تعبيراً حياً وتحيط علمنا بحقيقة ذاتية وجدانية، فالإنسان موجود ويحيا أولاً وبالذات في عالم من الرموز حيث أن العملية الرمزية التي يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشري بما فيها من فن وحلم وأسطورة وخرافة وطقوس دينية، كما أن الكلام ليس إلا مظهراً من مظاهر تلك العملية الرمزية، كما أن "التعبير الفني" لدى الإنسان ليس مجرد إستجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤثر واقعي بل هو شكل رمزي يوسع من دائرة معرفتنا ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبراتنا الواقعية أو دائرة تجربتنا الحالية، حيث تصبح الرمزية هي لغة الفن الوحيدة في بعض الأحيان للتعبير عن بعض المعاني العميقة، كما ترى "سوزان لانجر – Sussnne Langer" أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي ينشؤها الإنسان، وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية يمكن أن تقول "سوزان لانجر – Sussnne Langer" إن اللوحة والتمثال هي رموز لها مضمون وجداني وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هي التي تكون موضوعاً للإدراك الحدسي الذي يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل اكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

ماهية آليات التعبير في "العمل الفني" :

الحوار هو تبادل طرفين الإرسال والإستقبال أو أن يكون الخطاب قابلاً للتبادل بين أكثر من طرف للرد، ويشترط لإقامة ذلك الحوار وجود ثلاثة عناصر في العمل الفني هم كالآتي :

١-مرسِل (العمل الفني أو التصميم المعماري أو التصميم الداخلي- وهو الذي تم تصميمه من خلال المصمم).

٢-مستقبِل (المتلقي- وهو يتمثل في أفراد المجتمع او العالم المفتوح).

٣-رسالة مشفرة (معنى مشفر- وتتمثل في المعنى المشفر الكامن داخل عناصر التصميم ورموزها).

حيث يبّث المرسِل (عناصر "العمل الفني" سواء رسم أو نحت أو تصميم عمراني أو تصميم معماري أو تصميم داخلي) معاني رسالته إلى المستقبِل (الجمهور المتعامل مع "العمل الفني") عن طريق مجموعة من العلامات (أيوقونات- مؤشرات- رموز)، وتتم آلية ذلك الحوار بواسطة حواس المتلقيّ بوصفها القدرة البشرية للتميز بين الموجودات –آي "الدال"- والإدراك العقلي للمتلقي بوصفه القدرة البشرية على تناول ما فوق المحسوس – آي "المدلول"- كما تعتمد آلية إقامة الحوار الرمزي بين المرسِل والمستقبِل على المخزون الثقافي للمتلقي وعناصر البيئة المحيطة للمجتمع ككل والتي تشكّل بدورها الوعي الجمعي والنظام الإجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد المقيدة لذلك المجتمع، وعن كيفية قراءة تلك الرسالة فبوجه عام تُعرّف القراءة بأنها هي الكفاءة التي يكتسبها البشر لحل لغز الرسائل المختلفة التي بُثّت إليهم في محيط حياتهم، فالقراءة إذاً خبرة محددة في إدراك شئ ملموس في العالم الخارجي ومحاولة التعرف على مكوناته وفهم هذة المكونات ووظيفتها ومعناها، فالنفس المدركة للعالم الخارجي تتعامل مع هذا العالم على أنه عالم مركب متشعب يمد النفس بكم هائل من المدركات في كل لحظة من لحظات الإدراك الواعي، ولكن هل كل إدراك قراءة؟، الإجابة هي "لا" رغم ما في عملية الإدراك من تعقيد وتنظيم وإنتقاء من خلال الإدراك بالحواس والحدس إلى أن القراءة لابد أن تبدأ من نقطة الإدراك لواقع محسوس ثم تصنيف هذا الواقع إلى ما هو قابل وغير قابل للقراءة، وإذا كانت بعض الإدراكات تتم بدون تدخل الوعي مثل أن أسحب يدي إذا لمست شيئاً ساخناً، لكن القراءة تستلزم قدراً كبيراً من تدخل الوعي بل أكثر من ذلك هي عملية ذهنية تقوم على ترجمة عنصر مادي إلى عنصر معنوي ويتم ذلك على أربع مستويات هم:

١-المستوى الأول "الإدراك": هو مستوى حسي يعتمد على الحواس كالبصر والسمع أو اللمس وهو إدراك حسي لشئ مادي موجود في عالم الواقع ويمكن أن نطلق عليه مستوى "الإدراك".

٢-المستوى الثاني "التعرف": هو مستوى ينطوي على عملية ذهنية وهي التعرف على الطبيعة "السيميوطيقية" لهذا الشئ، أي أنه رغم ان هذا المدرك شئ مادي ينتمي إلى عالم الواقع المادي إلا أنه ذو طبيعة خاصة فهو علامة والعلامة شئ مادي مزدوج البنية (دال "مادي" ومدلول "معنوي")، وهذا المستوى هو مستوى "التعرف".

٣-المستوى الثالث "الفهم": هو محاولة فك شفرة العلامة وهو المستوى الأوليّ للتوصل إلى المدلول وهذا المستوى يتطلب درجة كبيرة من التعلم فالمدلول ليس من معطيات الدال او صفة من صفاته ولكنه يستند إليه بفعل الإصطلاح وهذا المستوى هو مستوى "الفهم" .

٤-المستوى الرابع "التفسير": قد تتوقف القراءة عند هذا المستوى الثالث، عند فك شفرة الشئ ولكن في أحيان آخرى لابد من التعرف إذا كانت العلامة تنطوي على مستوى أعمق يحتاج إلى عملية تفسير، أي قد تكون الدلالة المتعرف عليها غير كاملة ولذا لابد من البحث عن شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى وتوّصل إلى المعنى وهذا المستوى هو مستوى "التفسير".

مفهوم علم "الهيرمينوطيقا – Hermeneutic" :

طرحت منذ تبلور ما يعرف بعلم "الهيرمينوطيقا" مجموعة كبيرة من التصورات حول عملية "الفهم" بصفة عامة، وفهم النصوص بصفة خاصة وفهم النصوص الفنية بصفة أخص، فقد بدأت تتسلل إلى دراسة النصوص مفاهيم النسبية التي مؤداها أن كل منتج ثقافي مشروط بظروف إنتاجه التي تختلف من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان ومن لغة إلى لغة ومن ثقافة إلى ثقافة .. آلخ، فكيف إذاً يستطيع القارئ ان يتجاوز هذه العقبات، وهل يستطيع فعل ذلك والتوصل إلى فهم صحيح للنص في ظل هذه المعوقات، وما

هو الفهم الصحيح للنص، وهل هناك مداخل مختلفة للفهم تتساوى. إن علم "الهيرومينوطيقا" الحديث يحاول الإجابة على هذه الأسئلة، فآلية صياغة العلامات في النصوص الفنية- من الأساس- تعرّف بأنها عملية تحويل الأفكار والمعاني إلى وحدات بنائية أساسية بالإعتماد على المخزون الثقافي وعناصر البيئة المحيطة والنظام الإجتماعي والعادات والتقاليد، ومن ثم وُضع علم "الهيرومنيوطيقي – Hermeneutic" لفهم تلك النصوص بفك شفرة العلامات من خلال الإنغماس في القراءة بداية من التعرف وصولاً إلى مستوى التفسير، حيث يعدّ العلم الذي يبحث في آليات الفهم والتفسير للمنظومة الرمزية والعلامة من خلال الإطار الإجتماعي والثقافي والحضاري الذي أنتج فيه العمل الفني، ومن شروط القراءة الصحيحة للمنظومة الرمزية بشكل عام أن يتّم التعرف أولاً على النظام الرمزي المتبع في عملية التصميم بشكل عام سواء للمنتج معماري أو للعمل فني، ثم إدراك ماهية العلامة إعتماداً على فهم النظام الإجتماعي والثقافي للمجتمع من موروثات وقيّم وعادات وتقاليد وأعراف، مع إقرار الدور الجوهري الذي يلعبه المتلقي في تفسير دلالات العلامات المكوّنة للمنتج المعماري أو الفني، وذلك تحت ظلل مفاهيم وأسس علم الرمز والعلامة "السيميوطيقا – Semiotic"، وإتباع "مستويات" القراءة المتدرجة بداية من مستوى "الإدراك" ثم مستوى "التعرف" فمستوى "الفهم" وأخيراً مستوى "التفسير"، ولكن هذة "المستويات" ليس بالضرورة أن تتم بنفس الترتيب ولكن هذا يتوقف على قدرة المتلقي في إستقبالها، فهي جزء من التركيب البيولوجي للبشر وقد تقصر أو تطول المراحل (المستويات) المختلفة في عملية القراءة، حيث أنه من الممكن أن ينغمس المتلقي في النص (العمل الفني او التصميم المعماري والدالي)، فالقراءة في نهاية المطاف تعد بداية إدراك حسي لشئ في الواقع، لذا فإن قراءة العمل الفني بصفة عامة (فنون تصويرية وتصميمات معمارية وداخلية) هي قراءة لمكوناته المتنوعة من نقط وخطوط ومسطحات وأحجام وألوان ودرجاتها ونسيجها .... آلخ، ومن ثم يعد المستوى "الهيرمينوطيقي" هو المستوى الذيشعر فيه أنه أمام بعض المشكلات التي لا يتمكن من فك ألغازها، إنه بحاجة إلى إجراءات مساعدة للتوصل إلى هذا الفهم، فالقارئ في هذا المستوى يشبه من يقرأ في لغة ما زال في المراحل الأولى من تعلمها، فهو في حاجة إلى قواميس ومراجع تساعده على فهممفردات هذه اللغة الجديدة، حيث أن الإفتراض الذي تقوم عليه القراءة في المستوى "السيمنطيقي" هو ان القارئ يمتلك أدوات القراءة ويتفاعل مع النص من منطلق معرفته باللغة التي تشكل بها هذا النص ولا تقف عوائق أمامه وأمام فهم هذا النص، لذا بات التغير الجوهري الذي ساد دراسة النصوص الفنية هو الدور الجوهري الذي أخذ يلعبه القارئ في تلقي النص الفني بحيث أمكن أن يقال إن القارئ هو الذي ينتج النص.

المحور الثاني) قراءة معاني ودلالة سكنّة تمثال "رعمسيس الثاني" جوار محطة سكك حديد "مصر" في "باب الحديد" :

صورة (١)، توضح مبنى محطة "سكك حديد مصر" بميدان "باب الحديد"

أولاً) قراءة معاني ودلالة عمارة محطة سكك "مصر" في "باب الحديد" :

قبل سبعينات القرن الماضي، كان من النادر أن نسمع أن أحد ما من أهل القرى المصرية قد غادر القرية كي يعمل خارج البلاد لفترة ممتدة أو طويلة من الزمن،حتى من نال منهم قسط وافر من التعليم الجامعى وحظى بفرص للعمل أو الإقامة الدائمة في المدن المصرية الكبرى، ظل متمسكاً بجذوره الأولى ولم يقطع حبل الوصال والدوام على قريته وعزوة أهله وزيارة عوائله هناك، كما لو أن هناك شيئاً مكتوباً بأن القرويين قُدّر عليهم أن يمضوا حياتهم داخل حدود قريتهم. وقد دفع النظام السياسي والإقتصادي والإجتماعي إبانخمسينات وستينات القرن الماضيإلى تأصيل ذلك المفهوم العام لدى أهل القرى المصرية وترسيخ إرتباط القروي المصري بموطن قريته سواء على مستوى الوعي الثقافي أو على المستوى المهني والخدمي، إلى أن جاءت سياسة الإنفتاح الإقتصادي والتحولالديموقراطي في منتصف السبعينات ومن ثمّ خلق النظام الحاكم آنذاكحراك إقتصادي وإجتماعي في سائر المدن المصرية سواء كانت مدن كبرى في المحافظات المختلفة أو مراكز حضرّية،وأسس بدوره ديناميكية مجتمعية وإقتصادية بين القرى المصرية والمدن المركزية المحيطة بها قرباً أو بعداً، وهو ما عززالمفهوم العام لدى أهل تلك القرى عن خطوط السكك الحديد في مصر منذ نشأتها بإعتبارهاوسيلة المواصلات الأساسيةالتي ينشدها في ترحاله إلى المدن الرئيسية والمراكز الحضرية من حوله، بل أعتبروها شريان الربط الرئيسي بين تلك القرى وقلب العاصمة المركزية حيث مقتضى أمرهم وملاذ حوائجهم من النظام البيروقراطي للدولة المصرية، لذا فإن المعنى الرمزي لمركزية موقع محطة "سكك حديد مصر" في "باب الحديد" وعمارتها هناك إرتبط أكثر بالوعي الجمعي والثقافي للقرويين المصريين من أهل الريف عنه من أهل المدن، وذلك لكثرة تدوالهم عليها وإرتباطهم بها في تسير سائر معايشهم،فمن مبدأ وصف البيئة المعمارية والعمرانية بأنها نصاً يمكن قراءته، يمكن للإنسان إدراك الأسباب التي تكتسب بمقتضاها بعض الأماكن أو المباني سماتها الخاصة لدى الناس، حيث يتبين من المعالجة النظرية للعلاقة بين البيئة المعمارية والعمرانية من جانب والثقافية من جانب آخر أن المكان أو الحيز يحمل ملامح ثقافته الخاصة به، ولا يمكن فهم المحيط المعماري والعمراني إلا بوصفهما مكاناً إجتماعياً ثقافياً، يأخذ في إعتباره طبيعة الحيز الفيزيقي، ويتحول بالضرورة إلى مكان يحمل دلالاته ومعانيه، وذلك عبر الممارسات الإجتماعية للبشر في تلك البيئة أو المحيط المعماريوالعمراني المحدد، ويصبح الحيز الفيزيقي حيزاً إجتماعياً ثقافياً يحقق للبشر قدراً من الإشباع والتكيّف الإجتماعي الثقافي داخل تلك البيئة، وبذلك يتخذ الحيز طابعاً مميزاً فيزيقياً وثقافياً، وهنا تجدر الإشارة إلى تعريف "تايلور- Taylor" للثقافة إذا أُخذت بالمعنى الأنثروجرافي الواسع بأنها ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات والخلاق والقانون والعادات وآي قدرات آخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع، وهي المحيط الذي يصوغ كيان الفرد كما أنها مجموع من القواعد الخلاقية والجمالية، وتعد ظاهرة إجتماعية تعكس قيم مشتركة من القيم والمعايير والعادات وانماط السلوك التي يكتسبها الفرد بمقتضى كونه عضواً في الجماعة ولا يكتسبها بالوراثة، كما انها تاريخية ونسبية وتنتقل من جيل لآخر ومن مجتمع إلى آخر، كما تختلف داخل المجتمع الواحد خلال مراحل تطوره التاريخية، كما أن الثقافة ذات طابع رمزي حيث تتكون من معان ورموز بين أبناء الثقافة الواحدة، وأيضاً ذات طابع بنائي تتكون من جانبين أساسين هما الجانب اللامادي المتصل بالأفكار والفلسفة والدين والمعتقدات والقيم ورؤى العالم .. آلخ، والجانب المادي وهو الجانب العياني الملموس المتجسد في أدوات العمل ووسائل الإنتاج والتكنولوجيا والطرز المعمارية وأنماط التنظيم الإجتماعي والإقتصادي ... آلخ، فالثقافة هي ذلك الكل الذي يضم في نطاقه المعرفة والإعتقاد والفن والقانون والأخلاق والتقاليد وغير ذلك من أشياء يكتسبها الإنسان كفرد في مجتمع، مما تؤثر تأثيراً كبيراً في ردود أفعال الشعوب تجاه أي حدث، لذا سنضع مفسرتنا في قراءة صحيح الدلالات الرمزية لموقع وعمارة "المحطة المركزية لسكك حديد مصر" في "باب الحديد" بناءً على المفاهيم الثقافية للوعي الجمعي في المجتمع القروي المصري وذلك كالآتي :

١-مفهوم الظاهر والباطن فيالمجتمع القروي :

آي قدرة أفراد المجتمع القروي على إدراك دلالات ومعاني الرموز المختلفة، فطبقاً إلى نظرية "بيرس-Peirce" الإجتماعية حوّل الشخص أو النفس، أكد "بيرس-Peirce" أن الإنسان هو "علامة-Sign" كما أنه مُفسّر للإشارة، وأن معرفة الذات في المبدأ تكون مثل معرفة الآخرين، وطبقاً لذلك فإن جوهر وهوية وإستمرارية الذات لا توجد في الكائن العضوي الفردي بل هي "هوية ممتدة" تربط مشاعر وأفكار وأفعال فرد ما بمشاعر وأفكار وأفعال الآخرين من خلال عملية الإتصال الرمزي، فالذات إذن هي نتاج الإتصال الرمزي كما

أنها عامل فيه وبالتالي تكون إجتماعية وعامة، كما أن تصور الشخص ليس ببساطة تصوراً مُفترضاً أو مُعطى بل يُبنى ويتأسس ويُناقش، وهو ما يظهر جلياً في النسق الرمزي للشخص كما يكونه أو يؤسسه القرويون المصريون حيث أنه ليس ثابتاً أو متماثلاً، بل ديناميكياً وغير متماثل، فالبناء الهرمي يكون متعاقباً وديناميكياً ويحتوي علاقة مزدوجة من الهوية والتناقض آي أن هناك تمييز داخل الهوية وهناك إحتواء للضد، وذلك لأن التفكير القروي المصري تفكير شمولي يؤكد على العلاقة التدريجية الهرمية والمتداخلة بين الجسد والروح، كما أن الكون أو العالم قد صور على أنه يتألف من جزئيين مختلفين غير منفصلين، أحدهما ظاهر أو طبيعي أو يمكن معرفته والآخر باطني أو غيبي أو ما فوق طبيعي ولا يمكن معرفته، وطبقاً لرؤى القرويين المصريين، يتأسس الكون من العلاقات التي توجد بين ثنائيات متقابلة لكنها متكاملة مثل المنظور/ غير المنظور، أو المحسوس/ غير المحسوس، بمعنى أنه بالرغم من أن الظاهر والباطن يؤلفان عالمين مختلفين ويرتبطان برؤى وأنماط تفكير مختلفة، فإنهما يؤلفان وحدة واحدة هي الكون أو العالم نفسه، وبالنسبة للقرويين المصريين تكتسب الجوانب الداخلية وغير المنظورة من العالم، وكذلك من الشخص، مغزى أعظم من الجوانب الخارجية والمنظورة، وكما هو مستخدم في حياة الناس اليومية يشير الغيب إلى معان مختلفة في سياقات مختلفة، فغير المنظور أو الغيبي يسمح بوجود تصور "الممكن" الذي هو تصور محوري في تفكير القرويين المصريين والذي يجعل الكون كله بناء ديناميكياً متحركاً، فأي شئ يكون ممكناً أو جايز لأن هناك دائماً مكان للغيبي أو غير المنظور لأن يعمل، وهذا يفسر الخاصية الفريدة لرؤى العالم عند القرويين المصريين من حيث كونها ديناميكية ومرنة ومنفتحة.

٢-التقسيم الجغرافي للمجتمع القروى المصري:

فالمجتمعات القروية بالدلتا التي يشار إليها بمصر السفلى أو الشمال، والوادي أو مصر العليا أو الجنوب تشترك في ثقافة قومية بالرغم من وجود إختلافات، قد تأسست تاريخياً وسياسياً وتشكلت في مقولة البحري أو البحيري أو الشمال والصعيد أو الصعيدي الذي يعني مصر العليا أو صعيد مصر، حيث أن التقسيم بين مصر السفلى (الشمال) ومصر العليا (الجنوب) هو تقسيم يرجع إلى عصور سحيقة، لكن "مينا"- في الألفية الرابعة قبل الميلاد- كان يقوم بتوحيدهما في مملكة مصرية واحدة، إن تصور الكون عند قدماء المصريين بما في ذلك أسطورة "أوزوريس" و"إيزيس" قد تم توظيفه لدعم مثل هذا التقسيم، ولذلك فإن كلاً من التاريخ والجغرافيا يتشابكان في نسيج واحد عبر أحداث يراها الناس على أنها ذات معنى، كما أن مصر يشار إليها من حيث هي قطر أو بلد بأنها دار المصريين.

٣-مفهوم المركزية/ مركز القرية/ مركز قبة السماء :

إذ توصف السماء الأولى بأنها سامقة وعالية جداً، لكنها تأخذ شكل القبة المستقرة على الأرض، وتمثل السماء فضاء شاملاً بالرغم من أنها تُرى من المركز على انها تأخذ خطاً مستقيماً مثبتاً على البعد الأفقي للأرض، ويستخدم القرويين كلمة "سماء" في شكل "سما" أو "سمو" للإشارة إلى ما يكون عالياً جداً مكانياً وأخلاقياً كما هو متمثل في قيم وسمات النبل والشرف والمكانة الإجتماعية، وهناك وصف شعبي يصف السماء على انها "خيمة زرجا " آي "خيمة زرقاء"، وفي هذا السياق تشير السماء إلى تصور الستر والحماية والوقاية، ومجازاً كما أن للبيت أبواباً، للسماء أيضاً أبواب وإن كانت غير منظورة وأكبر هذه الأبواب يقع بمركزها، إذ أن أعلى نقطة في السماء تمثل هذا المركز أو "سرة السماء" بالإضافة إلى معناها المرتبط بسرة الإنسان، ومركز السماء يُذكر القرويين بمركز القرية أو "وسط البلد" الذي يرمز إلى الأمن والأمان والحميمية والوحدة على عكس المناطق الهامشية، ويعتبر المركز قلب القرية وعنصرها الداخلي، ومن ثمة تُنسب إليه قيمة تفوق تلك التي تنسب إلى الأجزاء الآخرى الهامشية، بهذا المعنى يُمثل المركز القرية ككل ويحتوي الجماعة برمتها، وفيما يتعلق بمركز السماء، فإنه يمثل السماء الظاهرة أو المنظورة ويحتويها ككل.

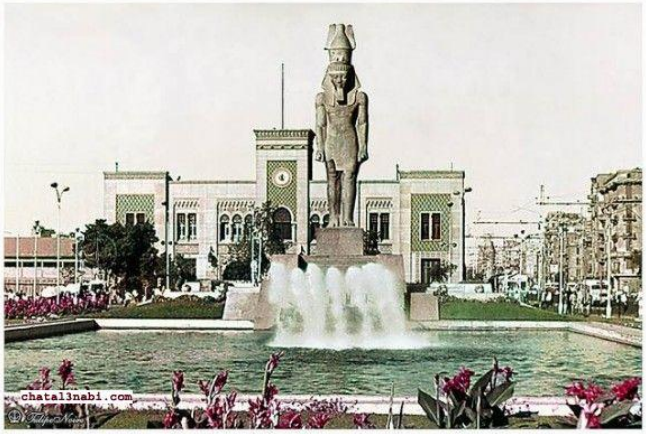
٤-مفهوم مدخل/ عتبة الدار :

تشير الدار إلى أبعاد مكانية وزمنية من حيث هي مكان يسكن فيه الناس لفترة زمنية معينة، فعلى سبيل المثال إذا كان المدخل وخاصة الباب هو بمثابة الدرع الواقي للمنزل، فإن العتبة تمثل مكاناً غامضاً للأضداد والثنائيات، فالعتبة هي المكان الذي تحدث فيه شعائر المرور أو التحول من حالة إلى حالة آخرى كما هو الحال في الإنتقال من الخارج إلى الداخل والعكس، وبعبارة آخرى، العتبة من حيث هي مكان للعبور تكون وسيطاً رمزياً من خلاله تتوحد الأضداد أو الثنائيات معاً كما هي متمثلة في الخارج/ الداخل، المفتوح/ المغلق، الخروج/ الدخول، وبالإضافة إلى ذلك فإن العتبة بشكل عام مكان يعتقد أنه يحوي قوة سحرية كامنة سواء أكانت لبناء او مبنى دنيوي أو مبنى ديني مقدس، وبسبب هذه الخاصية الغامضة تشبه "العتبة" مفارق الطرق وتستخدم لأغراض سحرية.

ومما سبق عرضه كمفسرة يمكن قراءة معاني ودلالات مبنى محطة "سكك حديد مصر" كالآتي :

مرحلة الإدراك		مرحلة التعرف			مرحلة التفسير والفهم	
المصورة / الدال	البعد المكاني	البعد الزماني	أيقونة	مؤشر رمز	الموضوعة /المدلول	المفسرة
المحيط العمراني	قلب ميدان "رمسيس"	عام ١٩٥٥م		★	الأمن والأمان والحميمية والوحدة بين المجتمع القروي والدولة المصرية	مفهوم مركز القرية
الكتلة المعمارية					-الدرع الواقي ذو القوى السحرية بإعتبارها مدخل العاصمة بالنسبة للقروي المصري -الوحدة بين الأضداد أو الثنائيات والمقصود هنا الوحدة بين قطري مصر القبلي والبحري	مفهوم المدخل /"الباب" مفهوم عتبة المدخل/ "الباب"
عناصر الحيز الداخلي (السقف المنحني)					الستر والحماية والوقاية والسمو	مفهوم "الخيمة الزرقاء" وتجسيدها لقبة السماء

ثانياً) قراءة معاني ودلالة تمثال "رعمسيس الثاني" :



صورة (٢)، توضح موقع تمثال الملك "رعمسيس الثاني" بجوار محطة "سكك حديد مصر" في ميدان "باب الحديد"

وعن وضع مفسراتنا في قراءة صحيح الدلالات الرمزية لسكنّة تمثال الملك"رعمسيس الثاني" جوار مبنى المحطة المركزية لسكك حديد "مصر" في ميدان "باب الحديد"، فتستند علىثبوت الدلالة وجماعية المعني لكل رمزبعينه في مختلف مظاهر التراث الحضاري للمصري القديم رغم تعاقب السنين وتقلب أوجهة تلك الحضارة على مدار ثلاثين قرناً من الزمان، سواء أستخدم ذلك الرمز كقيمة جمالية في مختلف فروع الفنون والعمارة أو كشعيرة دينية أو كمفرد لغوي في نصوصه الدينية، كما تستند على الأحداث الجلل المؤثرة في حياة الملك "رعمسيس الثاني" نفسه وأثاره العظيمة،وهو ما سنوضحه في النقاط الآتية :

١-مفهوم الفرعون في مصر القديمة:

من المعروف أن المصري القديم إعتقد أن العالم في بدايته حكمته الآلهة وكان من بينهم المعبود "أوزير" ثم جاء بعد ذلك آبنه "حور" وذلك بعد صراع طويل بين المعبودين "حور" و"ست" وأتباعهما، ومن زمن "حور" بدأ ظهور الملكية الأرضية أو الملكية البشرية حيث أصبح لهذا المعبود "حور" ملوك يخلفونه من البشر تسموا بإسم "s'msw-Hr" أي "أتباع حور"،لذا يعتبر الفرعون من خلال أسمائه ووظائفه وألقابه تجسيد للمعبود "حور" ابناً لآله الشمس "رع" في آن واحد، إذ تنبثق طبيعة الفرعون من الجوهر الشمسي ومن هذا المنطلق نفسه فهو يعتبر أبناً لمختلف الربات السماويات، لأن مجمع الآلهة قد أقر بأهمية النسب الأموي في إطار المجتمع المصري، وبالنسبة لإنتساب الفرعون للمعبودة "إيست"، أم المعبود "حور"، فلقد عمل الفراعين تدرجياً على إكتسابه، فبداية من الدولة الحديثة تكاثرت النصوص التي تطابق الفرعون بالطفل "حور"، وقد بدا واضحاً أن "إيست" قد أصبحت آلهة راعية وحامية للمؤسسة الملكية، ولقد تم هذا في بداية الأمر من خلال الملكة الأم المكتملة الأعضاء مثل إكتمال "إيست"، ثم أصبح ذلك عن طريق بنوة مباشرة كما هو الحال بالنسبة إلى "رعمسيس الثاني" على سبيل المثال، وهكذا نجد أن إنتساب الفرعون وبنوته التي ذُكرت أنفاً قد أستوعبت في نطاق مضمون شمسي، ومنها ينبثق جوهر السلطة الملكية، ومن هنا نما الإعتقاد عند المصري القديم أن الملك الفرعون هو خليفة الآلهة على الأرض وأنه هو نفسه آلهاً وقوته تفوق قوى البشر، بل أن قوى البشر كانت مستمدة من القوة الملكية المؤلهة، فقد كان كل ما يتعلق بالملك ذا طابع آلهي سواء في شارات ملكه وزينته وتيجانه ورموز سلطته وحتى أعياده التي يحتفل بها كان لها صفات وأهداف دينية، لذا يُكلف الفرعون بدفع نوع من الآليات القادرة على إطلاق مصادر قوى خارجة عن نطاقه وفقاً لإخراج مرموز بدقة متناهية، وفي هذا الصدد تصبح كل حركة يؤديها الملك مماثلة لشعيرة ما، وهذه الشعيرة نفسها تنبثق أساساً من برنامج حدد سلفاً يهدف خاصة إلى إحداث التوافق ما بين النظام الواقع والمثالي، وتبين الأوصاف والنعوت الفائقة العدد التي يوصف بها الفرعون أنه قادر على التدخل في كافة المجالات دون إستثناء، شأنه تماماً شأن الآلهة التي تستوعب مقدرتها كافة قوانين الكون، حيث تبدو لنا إلتزامات الفرعون كثيرة ومتعددة فهو يقيم الشعائر ويصدر القوانين ويسهر على توفير الأمن الغذائي لبلده بل يخوض المعارك على رأس جيشه، فالفرعون من خلال كل وظيفة من وظائفه يجسد النظام "ماعت" تجسيداً شاملاً، كما تُعبّر ربة النظام "ماعت" عن جوهر الفرعون وعن أسمه في آن واحد، وجدير بالذكر أن إعداد الأسماء الخمسة- "الأسم الحوري" و"أسم الربتين" و"أسم حور الذهبي" و"أسم التتويج" و"الأسم الشخصي"- وتكوينها التي يجب أن يحملها كل ملوك مصر، وما يحمله كل أسم من مضمون ثيولوجي ومفهوم السلطة الملكية وكذلك تسجيل هذه الأسماء وتخصيص إستعمالاتها، تعتبر جميعها بمثابة مكاسب معنوية ودينية وإجتماعية، إذ يعتبر أقدم تلك الأسماء الخمسة هو الأسم "الحوري" المرتبط بالآله "حور"، حيث يعتبر حامي الملك الذي يجسده على الأرض، كما أن الأسم الثاني، أسم "الربتين"، هو أسم آخر له علاقة بالسيديتين الآلهتين التقليديتين الحاميتين لمصر العليا والسفلى، وهما أنثى النسر "نخبت" والكوبرا "واجيت"، أما الأسم الثالث وهو أسم "حور الذهبي" فقد بدأ في الظهور منذ بداية عصر الأسرة الرابعة خلال حكم الملك "سنفرو"، وربما تكمن أهمية الأسم في الخصائص الفيزيائية والكيمائية للذهب والذي يعتبر مادة خالدة ومن الصعب جداً الحصول عليها وبالتالي نادرة جداً، وببداية عصر الأسرة الرابعة نجد أسماً جديداً وهو "نسوت بيتي" والذي يعني المنتسب إلى "البردي" و"النحلة"، وهو الأسم الذي كانت له خصائص نموذجية للتعبير عن الأراضي المصرية، فنبات "البردي" يرتبط بمنطقة المستنقعات في الدلتا حيث الشمال، أما "النحلة" فهي تنتسب إلى الصعيد، أما خامس الأسماء الملكية وآخرها ويعتبر أحدثها هو أسم "آبن رع"، ذلك الأسم الذي بدأ في الظهور خلال حكم الملك "جدف رع" في عصر الأسرة الرابعة، وهو يعرب عن علاقته بظهور عبادة آله الشمس "رع"، ويجدر هنا الإشارة إلى أن لفظ "فرعون" لم يكن في بدايته سوى تعريف إصطلاحي إداري وكتب في صيغته المصرية "pr-'3" بمعنى "البيت العالي" أو "القصر العظيم" قصر الحكم الأعلى الذي يتجه إليه الشعب بمشاعر التعظيم والأمل والولاء والرهب ثم إمتد مدلول لفظ "برعا" على القصر والملك ساكنه الذي يعتلي عرشه المقدس.

٢-شرعية التوريث في مصر القديمة:

حيثتنص نظرية تولي العرش في مصر القديمة على أن تكون "أم الملك" من نسل ملكي نقي، فهي إما أن تكون "آبنة آله" أو "زوجة آله" أو "أم آله"أو ربما تكون الثلاثة معاً، آي تكون آبنة ملك وزوج ملك وآخت ملك، فقانون الوراثة بين أفراد الشعب كان يجري على نظام الأمومة، ذلك عندما ينقطع نسل الذكور في الأسرة المالكة فإن الملك الذي يتولى من غير الأسرة المالكة لا بد أن يتزوج آحدى بنات البيت المالك، وكان ذلك من الضروري حتى يأتي خَلَفه يجري في عروقه الدم الملكي، وبناءً عليه كانت "آبنة الآله" تلعب دوراً هاماً عندما يأفل نجم الأسرة الملكية وتطيح بحكمها الأحداث، فالملكات كن كممثلات للدم الملكي يحافظن على التقاليد الملكية بإرتباطهن بالأسرة الجديدة سواء آكان أول ملوكها زوجاً للملكة أم آبناً لها، وقد أعتبر المصريون الزوجة الرئيسية هي "زوجة الآله" وإن كانت من نسل ملكي سابق تكون قد جئ بها من صلب جسد آلهي، وهذا هو السبب في زواج الآخ الملكي من الأخت الملكية وذلك لتاكيد صفة الآلوهية حتى لا يتطلع إلى العرش أحد من الناس من غير الدم الملكي إلا كان يُعتبر مغتصب للعرش، ومن هنا نشأت نظرية تولي العرش ومع أنه كان للفراعنة الحق في الزواج بأكثر من زوجة إلا أن الزوجة الرئيسية كانت تعتبر أنقى الزوجات. ولاتقتصر شرعية الحكم الممنوحة عن طريق المرآة لزوجها فقط بل نجد أن هذه الشرعية تؤول إلى الآبن عن طريق الأم الملكية أيضاً، ومن أجل ذلك أحتلت الأم الملكة مكانة مقدسة في التاريخ المصري القديم لأن الآله نفسه أتصل بها جسدياً ومن هنا أخذت الأم الملكية مركزاً سامياً وصل إلى مرتبة التقديس والعبادة في العصور المختلفة، وهكذا نجد أن الآبنة الملكية من الأم الملكية كان لها المكان الأول عند الملك، فكانت تعتبر زوجته الرئيسية وزوجة الآله وكانت هي التي تورث أبناءها العرش حتى ولو لم يكن أباؤهم ملوكاً إذ أنهم في هذه الحالة يصبحون ملوكاً على أسرات جديدة، وهنا كانت الأميرات الملكيات حلقة الإتصال بين كل آسرة وآخرى، أما إذا تزوجت الأميرة الملكية بأخيها الشقيق الملكي، فيكون ذلك من حسن حظ الأسرة فتصبح أسرة نقية تتمتع بسلسلة محكمة الحلقات غير مخلخلة، وجدير بالذكر أن لقب "أم المعبود" كان من ألقاب الربة "إيست" أم المعبود "حور" ولما كان الملك يعتبر ممثلاً لهذا المعبود على الأرض، فقد إتخذت بعض أمهات الملوك هذا اللقب تشبهاً بالربة "إيست"، حيث أن اللقب كان من ألقاب الشرف والتكريم التي كانت مقصورة على الملكات اللائي حملن ألقاب "أم الملك" تقديراً لهن، أما لقب "زوجة المعبود" فقد أتخذه الملكات إذ

أنهن يمثّلن الربة "حتحور" والتي كان هذا اللقب من بين ألقابها، ويبدو أن هذا اللقب كان يمنح للملكة في إحتفال عظيم، إذ كانت الملكة بعد زواجها تسير في موكب مقدس إلى معبد "آمون رع" ويتبعها الكهنة والمطهرون والمرتلون، وأمامها عظماء رجال البلاط ثم يقوم كاتب كتاب المعبود والمطهرون التسعة بوضع التمائم والزينات لها، ثم تلبس التاج ذا الريشتين وتُعيّن كسيدة لكل ما يحيط به قرص الشمس، ولقد كان هذا الزواج بلا شك زواجاً رمزياً ولكن الملكة كانت زوجة للمعبود بكل معاني الكلمة، ولم يكن للملكة كزوجة للمعبود وظيفة كهنوتية لتقوم بتأديتها، فكما كان الفرعون الكاهن الأكبر للمعبود كانت الملكة هي الآخرى بمثابة الكاهنة الكبرى، وتلك بالنسبة لها وظيفة رمزية في معظم الأحوال، وعلى الرغم من أن الوظيفة كانت شرفية في الغالب إلا انه ليس هناك ما يمنع من إشتراك زوجة المعبود في بعض المراسيم الخاصة كالغناء وهز الصلاصل أمام المعبود.

٣-النسب الآلهي للملك "رعمسيس الثاني":

فقد تزوج الملك "سيتي الأول" سيدة تُدعى "توي" لايجري في عروقها دم ملكي، إذ كانت آبنة "رايا" القائد العام لسلاح المركبات، و"ثويا"، لذا إنتسب "رعمسيس الثاني" بذلك عن طريق الأب والأم من الناحتين إلى فئة العسكريين،وقد كان له أخوان أو ثلاثة إخوة وأختان، إحداهما هي "حنت مي رع" التي سوف يتزوجها، لتصبح إحدى الزوجات الملكيات العظيمات الخمس، ولما كان "رعمسيس الثاني" لاينتسب من ناحية الأم إلى عائلة كريمة الأصل، فربما شعر بالحاجة إلى تبرير حقه في إعتلاء العرش والتأكيدعلى ذلك تأكيداً لا يمكن دحضه، ومن ثم فقد إستعاد لصالحه مشاهد ونصوص الولادة الآلهية كما وردت في معبديّ "الدير البحري" و"الأقصر". وبالفعل، فقد عثر على كتل حجرية تعود إلى عهد "رعمسيس الثاني"، وقد صورت على هذه الكتل الحجرية والدة "رعمسيس الثاني" بالإضافة إليه وهو في سن الطفولة، وهما يشاركان الآلهة في بعض المشاهد الطقسية ويعتقد أن هذه الكتل الحجرية كانت أصلاً جزءاً من المقصورة التي أمر "رعمسيس الثاني" بإقامتها من أجل والدته عند الجانب الشمالي من "الرامسيوم"- وهو معبده الجنائزي في البر الغربي من مدينة "طيبة"- وللأسف فإن هذه الكتل مشوهة تشويهاً بالغاً ولكن ما زال في وسعنا التعرف على النقوش التي تحتفل تحديداً بما يلي:

أ-إقتران المعبود "آمون رع" بالملكة "توي" الجالسة على سرير تحمله آلهتان، وقد تداخلت سيقانهما، ومن الحديث الآلهي ما زال في إمكاننا قراءة الكلمات الآتية (...كم هي مبهجة أندائي، إن عبيري هو عبير بلد الآله ورائحتي هي رائحة "بونت"، سوف أقيم آبني ملكاً).

ب-إرضاع المولود الآلهي، وإليه تتحدث "سشات"، معبودة الكتابة وزوجة "تحوت"، ودورها مرضعة هنا هو دور ملحوظ، لأن الذي تقوم به في المعتاد المعبودة "حتحور"، ومعه نص للكلمات الآتية(إني أرضع سيدي .. وأقيم ملكه ملكاً راسخاً .. على عرش "رع"، بحيث تكون مدة حياة هذا الأخير هي مدت)".

ج-التقديم إلى "حتحور" المعبودة السماوية الخصبة والمرضعة، الأمير الشاب "رعمسيس" يواجه "حتحور" التي تسلمه قلادة "منيت" في حين يقف من خلفه "آمون رع" وقد مد ساعده الأيمن ليحيمه ويقول (عندما كنت لا تزال صغيراً، تأكد أن مدة حياة "رع" هي لك).

د-هبات "تاسوع طيبة" المقدس، ما زال في وسعنا أن نقرأ (.... "مونتو" يعطي الحياة والقوة و"آتوم" يعطي الإزدهار و"شو" يعطي الفرح).

ومن المناظر التي تؤكد أيضاً النسب الآلهي للملك "رعمسيس الثاني" منظر للمعبودتين "إيسة" و"حتحور" وهما ترعيان الملك، ومكان العثور عليه في معبد "أبيدوس"، من عصر الأسرة التاسعة عشرة، حيث تظهر على المنظر يساراً المعبودة "إيسة" واقفة مرتدية قلنسوة "رخمة" يعلوه قرص الشمس الذي يتوسط قرنين وهي تحمل الملك على ذراعها الأيسر بينما يدها الآخرى أسفل ذقنه، وصور الملك ممثل بحجم صغير على ذراعها ولكنه يرتدي شاراته الملكية الدالة على كونه ملكاً بالفعل حيث يرتدي التاج الأزرق ويمسك في يده صولجان "حكا-hk3" وتوجه المعبودة حديثها إليه فتقول (تلاوة بواسطة "إيسة" لأبنها "وسر- ماعت- رع- ستب- إن- رع" .. أنا أستقبلك وذراعاي يحتضناك كطفل)، وعلى يسار المعبودة "حتحور" في هيئة مشابهة للمعبودة "إيسة" ولكنها لا ترتدي القرنان اللذان يتوسطهما قرص الشمس بل يعلو رأسها قاعدة صغيرة دائرية محاطة بحيات الكوبرا وهذه القاعدة كانت عادة تثبت فيها بعض الرموز مثل القرنين والريشتين، ولكن بسبب كتابة أسم الملك وألقابه وأسم المعبودة وألقابها لم تتسع المساحة للفنان لرسم قرص الشمس والقرنين كما هو الحال عند المعبودة "إيسة"، والمعبودة ترضع الملك الممثل بحجم أصغر منها وإن صور بالتاج الأبيض ممسكاً في يده صولجان "حكا-hk3".

٤-"رعمسيس الثاني" وليّ العهد الشرعي:

كان الأمير الشاب "رعمسيس الثاني" سليل عسكريين، ولكنه كان أيضاً آبن آله، فقد وقع عليه الإختيار منذ وقت مبكر جداً ليخلف أباه "سيتي الأول"، وقد جاء أسمه الشخصي ليؤكد على هذا الإهتمام، إنه "ستب- إن- رع" آي "هذا الذي إصطفاه رع"، فعلى الجدار الشمالي من ردهة معبد "سيتي الأول" في "القرنة"، على البر الغربي من نهر النيل، صوّر "رعمسيس الثاني" بينما يقوم بتتويجه الثالوث الآلهي "آمون رع" و"موت" و"خونسو"، في حضرة أبيه "سيتي الأول" ويتحدث "آمون رع" قائلاً (فليكن ثابتاً، فليكن ثابتاً التاج فوق رأسك، أستدر ناحية أبيك "رع" حتى تبقى الأراضي المصرية من أجلك في سلام، في حين تبقى البلدان الأجنبية تحت نعليك)، وفي هذا المعبد نفسه وجنوب الصفُّة، نرى مشهداً بالنقش الغائر يصور "سيتي الأول" و"رعمسيس الثاني" وهما يستقبلان المراكب المقدسة لمعبودات "طيبة"، وقد خرجت في موكب مهيب. ودُوّن خطاب الترحيب كما جاء على لسان "سيتي الأول" (مرحباً في سلام، أيا "آمون رع" يا رب الأرباب، يا ملك الآلهة، يا أبا الأباء، يا أقوى الأقوياء، أيها الأقدم الأصلي الذي جاء إلى الوجود قبل أي شئ سواه، يا سيد العظمة والجلال، الذي سبق له أن ربط القطرين منذ أن كان في "نون" بين السماء العليا والسماء السفلى، كم هو جميل ظهورك، كم هو لطيف وجهك، عندما يصل مركبك إلى معبدي، ليتك تثبت "وريثي" ثباتاً راسخاً، بعد أن يكون سيد القطرين "أوسر ماعت رع ستب إن رع"، قد أعتلى عرشي في سلام، في حين لا يزال الآن واقفاً أمامه بصفته آبني المحبوب، ولكنني أعرف بما تحمله البذرة التي خرجت منك، ليتك تمنحه زمناً أبدياً حتى يُحيى أسمي من جديد، تنفيذاً للأمر الصادر من فمك)، إن هذا النص وهو في حقيقة الأمر، من وضع "رعمسيس الثاني"، يؤكد على حقيقة البنوة الآلهية لهذا الأخير، ثم المشاركة السياسية التي تربطه بأبيه الذي كان لا يزال متربعاً على العرش، وأخيراً الخلط بين النظام الملكي والدين وما يجلبه من تأثير مفيد.

٥-نشأة "رعمسيس الثاني" العسكرية:

كان الأمير "رعمسيس الثاني" شاباً في مقتبل العمر، عندما بدأ تدريباته العسكرية، فعلى أحد نقوش الجدار الشمالي من بهو أساطين "الكرنك"، صُوّر في صحبة والده إبان إحدى حملات آسيا، كماعثر على لوحاً حجرياً في "كوبان" من مواقع "النوبة"، ويعود تاريخه إلى العام الثالث من عهد "رعمسيس الثاني"، يشير إلى مسيرة حياة الأمير الشاب المشارك في الحكم، على الصعيدين السياسي والعسكري، والنص عبارة عن خطاب موجه من أفراد حاشية الملك نصه (كنت ترسم الخطط بصفتك أميراً صبياً، بينما كنت لا تزال في البيضة، كنت تُبلغ بشئون القطرين، بينما كنت حدثاً، لا زال يحمل خصلة شعر الطفولة، فلم يُشيد مبنى إلا وكان تحت إشرافك، ولم يُكلف أحد بمهمة إلا وكنت مسئولاً عنها، وعندما كنت حدثاً في العاشرة من عمره أصبحت منذ ذلك الزمن قائداً عاماً للجيش).

٦-الرؤية السياسية للفرعون والعاصمة الجديدة:

أتخذ "رعمسيس الثاني" من الأقاليم الحدودية المحصنة مقاماً له، فكان قراره هذا باكورة نشاطه السياسي،إذ ظلت "منف" و"طيبة" في الماضي عاصمتي مصر بعد أن قامت بضم أراض إفريقية وأسيوية، لتصبح أشبه بأعضاء في دولة آتحادية تهيمن عليها مصر، تلك كانت على ما يبدو الفكرة التي حددت أبعاد سياسة "تحوتمس الثالث" ولكن من الآن سوف تصبح العاصمة مدينة جديدة، تقع عند الحدود الفاصلة بين مصر وأسيا، فقد كان ينظر إلى الإمبراطورية بإعتبارها مجموعة لأراض تشكل وحدة واحدة، وقد تجمعت في يد زعيم واحد، وهو الفرعون الذي سيَتولى من الآن التنسيق بين أنشطتها السياسية والروحية، وربما كان الملك الشاب قد فكر منذ زمن بعيد في هذه

الإمبراطورية الجديدة التي ستجعل من مصر مركز إشعاع لعالم شاسع ومتنوع، وكان قد تمرس منذ أن كان حدثاً في مقتبل العمر على فنون الحرب ولعبة الدسائس، فسعى بلاشك إلى صياغة هذا الفكر السياسي الجديد، ليؤمن بشكل أفضل عظمة وطنه وإزدهاره، وسوف تعرف العاصمة الجديدة تحت أسم "بيت رعمسيس- محبوب آمون، مهيبة هي إنتصاراته" ويختصر في الغالب في عبارة "بر- رعمسيس"، حيث ستتحصن القوات البرية والبحرية على مقربة من أرض العمليات الحربية في أسيا، فقد كانت"بر-عمسيس" مدينة مزدهرة، في موقع حالفه التوفيق عند إختياره، تحيط به من الغرب ومن الشمال "مياه رع" وهي أحد الفروع الشرقية لدلتا نهر النيل، ومن الجنوب والشرق قناة أسمها "مياه أواريس"- التصحيف اليوناني للأسم المصري القديم لمدينة "حوت وعرت" ويعتقد أنها لاتبتعد كثيراً عن "قنطير" حالياً- هكذا كانت المدينة محاطة بدفاعات طبيعية، أما ثكنات القوات العسكرية فكانت موزعة على الجهات الأصلية الأربعة تحسباً لخوض معارك دفاعية محتملة أياً كان المكان الذي يصدر منه التهديد، وكان القصر الملكي قائماً في الشمال الغربي وإلى جانبه المباني الرسمية. إن تحديد موقع "بر-عمسيس" على وجه الدقة قد أثار مناقشات لا تنتهي أهو "تانيس" أم "أواريس" أم "بلوزيوم" أم "جوشن" أم "القنطرة"، ولا شك أنه كان لا يبعد كثيراً عن "تانيس" إذا لاحظنا الأعداد الكبيرة من تماثيل "رعمسيس الثاني" العملاقة التي عثر عليها في هذه المدينة. كانت "بر-عمسيس" عاصمة سياسية بعيدة عن "طيبة" التي ستقوم من الآن بدور العاصمة الدينية، إن بعد السلطة الدنيوية بالنسبة لكهنة "آمون" الأقوياء كان بادرة موفقة من جانب "رعمسيس الثاني" وإن كان قد سبق أن أستهلها أسلافه منذ "حو إم حب"، وأخيراً فإن مدينة "بر-عمسيس" المتيقظة كانت تؤمن حراسة الإمبراطورية والدفاع عن وادي النيل، ففي خطاب مسهب يوجه المعبود "بتاح" إلى الملك الحديث قائلاً "لقد شيدت مقراً ملكياً مهيباً لتحصين حدود القطرين، لقد شيدت "بيت رعمسيس- محبوب آمون" عساه يزدهر على وجه الأرض على غرار دعائم السماء الأربع، فجلالتك قائم بثبات في قصره"، وعندما أصبح "رعمسيس الثاني" ملكاً، كان الموقف في أسيا يشكل من جديد تهديداً خطيراًوالصدام بين مصر و"الخاتي" كان أمراً لا مفر منه.

٧-الملك ووحدة مصر القديمة:

فمنذ وحدة قطري مصر القديمة الشمالي والجنوبي على يد الملك "نعرمر" أو كما يلقب بالملك "مينا" في الألفية الرابعة قبل الميلاد،وَجب على آي ملك يتوّج عرش مصر الحفاظ على وحدة قطريها دون فرقة أو تشرذم، بل ويظهر ذلك بوضوح بالغ في مراسم تتويج الملك وترصيع رأسه بالتاج المزدوج رمز مصر الموحدة، حيث يتكون التاج المزدوج من شقين أولهما هو تاج قطر مصر العليا الأبيض اللون وثانيهما هو تاج مصر السفلى الأحمر اللون، ويظهر دور الملك "رعمسيس الثاني" في أداء ذلك الواجب المقدس من مناظر عدة على معابده الكبرى سواء كانت مناظر التتويج أو مناظر للوحدة المعروفة بعلامة "السماتاوي" وهي كما يلي:

أ-منظر من عصر الملك "رعمسيس الثاني":

مادة الأثر من الحجر الجيري، المصدر معبد الملك "أبو سمبل"، العصر الأسرة التاسعة عشر، الوصف: يتشابه منظر تتويج الملك "رمسيس الثاني" هذا مع منظري تتويج كل من الملك "ونيس" والملك "بيبي الثاني" من عصر الدولة القديمة، حيث يتوج المعبودين "ست" و"حور" ممثلا الجنوب والشمال الملك "رمسيس الثاني" بالتاج المزدوج، يقف الملك بين "ست" و"حور" مرتدياً نقبة قصيرة مثلثة الصورة، ويزين صدره بقلادة "wsh" ووجهه باللحية المستعارة، كما يضع على رأسه رباط "ssd" أسفل التاج المزدوج ويمسك بيده اليسرى مذبة "nhh" واضعاً إياها على كتفه الأيسر، وينظر الملك ناحية اليمين حيث صورة المعبود "ست" التي أظهرته في هيئة مركبة من جسد آدمي ورأس حيواني واقفاً مرتدياً نقبة قصيرة يتدلى منها ذيل حيواني، ويقدم المعبود بأحدى يديه علامة السنين "rnpt" للملك بينما يتوج الملك باليد الآخرى، وقد نقش الفنان صورة المعبود "حور" إلى يسار الملك في هيئة مركبة من جسد آدمي ورأس صقر، وقد ظهر "حور" بنفس الهيئة التي صور بها "ست" حيث صوره الفنان واقفاً مرتدياً نقبة قصيرة يتدلى منها ذيل حيواني، ويقدم المعبود بأحدى يديه علامة "rnpt" للملك بينما يتوج الملك باليد الآخرى، وقد صاحب المنظر نصاً من الكتابة الهيروغليفية أعلى صورة الملك والمعبودين "ست" و"حور" حيث كتب الفنان أعلى صورة المعبود "ست" ما يقرأ (تلاوة بواسطة "ست" النوبتي أني أثبت لك التاج في يومك مثل الوالد "آمون رع"، إني أعطيتك كل الحياة والسلطة وكل الصحة)، كما كتب الفنان أعلى صورة المعبود "حور" ما يقرأ (تلاوة بواسطة "حور" المحارب إني أعطيتك عمر "رع" وسنين "آتوم")، وتظهر الإزدواجية في هذا المنظر بصورة كبيرة بمفهوم الثنائية ذات المغزى السياسي التي يمثلها وجود عناصر متناقضة ولكنها تكمل بعضها الآخر لتصوره كياناً واحداً لا يمكن وجوده بغير هذه المتناقضات وهي مصر، وتتمثل هذه العناصر المتناقضة في صورتي المعبودين "ست" و"حور" معبودي الصعيد والدلتا على التوالي.

ب-جدارية من عصر الملك "رعمسيس الثاني":

مادة الأثر من الحجر الجيري، من عصر الأسرة التاسعة عشر، حيث يوجد هذا النقش على أحد جدران معبد الملك "رعمسيس الثاني" في "أبوسمبل"، ويوضح قيام "حعبي الشمال" و"حعبي الجنوب" بعملية التوحيد، ظهر كلا المعبودين في تماثل كبير في الهيئة والمقاييس حيث صورهما الفنان واقفين مترهلي البطن والثدي يرتدي كل منهما "باروكة" شعر تشبه غطاء "نمس" ويضع معبود الجنوب على رأسه نبات اللوتس رمز الجنوب، وفي المقابل يضع معبود الشمال على رأسه نبات البردي رمز الشمال، ويزين كل معبود وجهه باللحية المستعارة، وتتمثل عملية توحيد القطرين في هذا المنظر من خلال قيام كل من "حعبي الجنوب" و"حعبي الشمال" بربط نباتي اللوتس والبردي حول علامة التوحيد "sm3"، وتنتهي علامة "sm3" من أعلى بما يشبه "t3" مخصص الأرض، ويعلو علامة "t3" خرطوش ملكي يتضمن أسم التتويج للملك "رعمسيس الثاني"، ومن الملفت للنظر في هذا المنظر أنه يعلو الخرطوش الملكي قرص الشمس يزينه حيتي الكوبرا، حيث ترمز آحدى حيتي الكوبرا إلى المعبودة "نخبت" معبودة الصعيد واضعة على رأسها تاج الجنوب التاج الأبيض وتتجهه ناحية اليسار حيث "حعبي الجنوب" ونبات اللوتس، وترمز حية الكوبرا الثانية إلى المعبودة "واجيت" معبودة الدلتا مرتدية تاج الوجه البحري التاج الحمر وتتجه ناحية اليمين حيث "حعبي الشمال" ونبات البردي، وتتشابه صورة الإزدواجية في هذا المنظر مع صورتها في منظر توحيد القطرين التي يقوم بها المعبود "حعبي" في صورته المتكررة بصفته معبوداً للجنوب والشمال حيث أنها تظهر بصورتيها المعروفتين، فتظهر بمفهوم الثنائية التي يمثلها نباتي اللوتس والبردي، رمزي الصعيد والدلتا، بينما تظهر بمفهوم تكرار العنصر ذاته عن طريق صورتي "حعبي الجنوب" و"حعبي الشمال".

ج-منظر من عصر الملك "رمسيس الثاني":

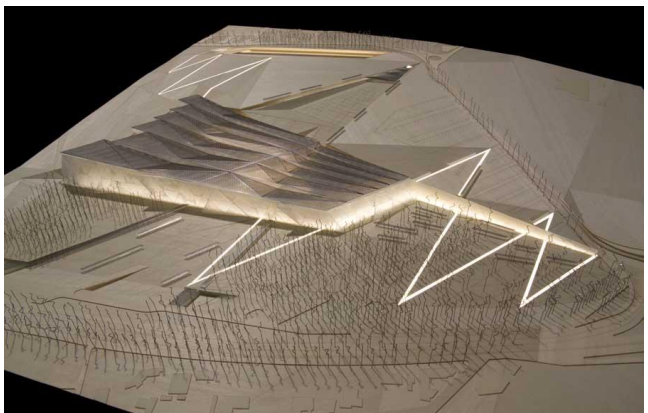
مادة الأثر من الحجر الجيري، المصدر من صالة الأعمدة الكبرى بمعبد "آمون رع" بمعبد "الكرنك"، من عصر الأسرة التاسعة عشرة، الوصف: يظهر المنظر تنفيذ عملية التوحيد بأيدي المعبودين "حور" و"جحوتي" الذي تقمص شخصية المعبود "ست"، شغلت صورة المعبود "جحوتي" أقصى يسار المنظر حيث صوره الفنان بالنقش الغائر في هيئة مركبة من جسم آدمي ورأس طائر "أبو منجل" واقفاً مرتكزاً بقدمه اليمنى على الأرض، ويرتدي "جحوتي" نقبة قصيرة كما يغطي رأسه بما يشبه غطاء "نمس"، وفي الناحية المقابلة لصورة المعبود "جحوتي" نقش الفنان صورة المعبود "حور" على غرار هيئة المعبود "جحوتي" حيث ظهر "حور" في هيئة مركبة من جسم آدمي ورأس صقر واقفاً مرتكزاً بقدمه اليسرى على الأرض مرتدياً نقبة قصيرة، ويغطي رأسه بما يشبه غطاء "نمس"، ويقوم كل من "حور" و"جحوتي" بتوحيد القطرين من خلال عقد وربط نباتي اللوتس والبردي رمزي الصعيد والدلتا على التوالي على منتصف علامة "sm3" التي تتوسط المسافة بين صورتي المعبودين، حيث تنتهي علامة "sm3" بخط مستقيم ربما يشير إلى علامة "t3" مخصص الأرض في اللغة المصرية القديمة، ويعلو مخصص الأرض هذا صورة للملك "رمسيس الثاني" جاثياً على ركبته ماسكاً بصولجان "hk3" رمز الحكم ومرتدياً التاج الأزرق "hprs"، ويتفرد منظر توحيد القطرين هنا في وضع قدمي "حور" و"جحوتي" القائمين بالعملية، حيث صور الفنان قدم كل منهما الثانية مستندة إلى النصف العلوي لعلامة "sm3" ولا يضغط آي منهما على آحدى الرئيتين، وكأن الفنان أراد بذلك التأكيد على عملية عقد اللوتس والبردي على علامة التوحيد، وقد صاحب هذا المنظر نصاً بالهيروغليفية متضمناً أسمي الميلاد والتتويج للملك "رعمسيس الثاني"، إلى جانب كلاماً موجهاً إلى الملك على لسان كل معبود، فكتب أعلى صورة المعبود "حور" (كلام مقال بواسطة "حور" المعبود العظيم .. نوحد نحن

"حور" و"جحوتي" لك الأرضين تحت قدميك)، كما كُتب أعلى صورة المعبود "جحوتي" (كلام مقال بواسطة "جحوتي" سيد الأشمونين .. نوحد نحن "حور" و"جحوتي" لك أرض الجنوب والشمال)، وتتشابه صورة الإزدواجية في هذا المنظر مع صورتها في منظر توحيد القطرين الذي يقوم بها كل من المعبودين "ست" و"حور" إلا انه قد حل المعبود "جحوتي" في هذا المنظر محل المعبود "ست".

ومما سبق عرضه كمفسرة يمكن قراءة معاني ودلالة تمثال الملك "رعمسيس الثاني" كالآتي :

مرحلة الإدراك		مرحلة التعرف			مرحلة التفسير والفهم	
المصورة / الدال	البعد المكاني	البعد الزماني	أيقونة	مؤشر	الموضوعة /المدلول	المفسرة
المحيط العمراني	قلب ميدان "رمسيس"	عام ١٩٥٥م		رمز *	وحدة قطرين مصر القديمة	التاج المزدوج الموحد لقطري مصر القديمة
الذات الملكية					الشرعية الجديدة لثورة "يوليو" هوية النظام الجديد لثورة "يوليو" الرؤية الجديدة لثورة "يوليو" السلطة المركزية لنظام الحكم الإشتراكي	الولادة الآلهية للملك النشأة العسكرية للملك العاصمة الجديدة للملك نظام الحكم "التيروقراطي"
الهيئة العامة					الطموحات المستقبلية للنظام الناصري	الحركة للأمام بخطوة ثابتة
الخامة					قوة الدولة المركزية والنظام الحاكم	الجرانيت الوردي

المحور الثالث) قراءة معاني ودلالة ضيافة تمثال "رعمسيس الثاني" في قلب "المتحف المصري الكبير" :



صورة (٣)، توضح ماكيت للتصميم المعماري للمتحف المصري الكبير

أولاً) قراءة معاني ودلالة عمارة المتحف "المصري الكبير" :

بدايةً وقَبيّل تفصيّلمحاور الرؤية التصميمية لعمارة المتحف "المصري الكبير" وّجب التعرض إلى المفهوم الثقافي الذي يربط بين العمارة والمجتمع الإنساني،وهذا المفهوم يُمكن إيجازه بأن العمارة هي عبارة عن عملية بناء جماعي لجسد مجتمع حي، فالنظريات المعمارية في الواقع ما هي إلا نظريات لبناء وتشكيل المجتمع الإنساني من التراث الذي بنى جسد ذلك المجتمع، وهذا التراث قد أُتُفق على أنه المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال، كما أنه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات الناس وسلوكهم ومن ثم يكون حاملاً للقيم وتجارب ذلكالمجتمع،لذ أصبحت العمارة وسيلة إما للحفاظ على ملامح وهوية المجتمع الثقافية أو وسيلة لتشويه تلك الهوية وطمسها، وهنا يجدر الإشارة إلى أن الأداء التصميمي الذي صاغته النظريات المعمارية السائدة في العالم منذ بداية القرن العشرين قد أخفق في التعامل مع بعض المجتمعات ذات الطبيعة الثقافية المتمايزة، خاصة تلك المجتمعات ذات الطبيعة الثقافية الحضارية التي صاغت النشاط البنائي لحقبات زمنية متوالية،هذا إلى جانب تأثير مفهوم"العولمة" الذي يعد من أكثر المفاهيم تعقيداً وتشابكاً في أبعاده ولكن من المؤكد أنه دعوة لنفي الحضارات الآخرى غير الغربية، ومن ثَّم فإن دور العمارة في المجتمع يحدد من حيث كونه صيانة حاسمة للمخزون الثقافي والنظام الإجتماعي، وبناءً على ذلك تصبح العمارة هي المرجع الرئيسي الذي يجب الإعتماد عليه في دراسة التطور التاريخي لجماعة بعينها، فالناتج المعماري هو نتاج حضاري تجديدي وإحيائي هدفه تجديد طاقة وروح الجماعة عن طريق المشاركة، لتصبح بذلك نشاطاً حضارياً حياتياً تنبعث الروح في تشكيلاتهويكتسب مقوماته الوجدانيةعن طريق ملامح ثقافية بعينها، تلك الملامح الثقافيةقد أُختزلت بالفعل في مخيلة تلك الجماعة الحضارية عبر تاريخها،لذا ينبغي على المصمم الذي يُصيّغ ملامح البيئة المعمارية لأي مجتمعأن يضع حقيقة صارمة في إعتباراته وقراراته التصميمية وهي أن ذلك المجتمع ما هو إلا كائن حي مُدرِك، وأن كل فرد فيه يفهم ويستوعب عناصر تلك البيئة المعمارية من خلال معاني ورموز التشكيلات المختلفة خاصة أفراد المجتمعات ذات الجذور الحضارية الرصينة،فالعمارة ليست مجرد أشكال وتشكيلات بل وجدانيات أو أرواح مضمنة في داخل تلك الأشكال ولا يمكن أن تُفهم وتدرك إلا إذا نُظر إليها من خلال خلفياتها الحضارية والسيكولوجية والرمزية،حيث تحمل أي حضارة تنوع ضخم من الرموز التي يفهمها ويعرفها أفراد تلك الحضارة ويشعرون بإنتمائها لهم أم لا،ومن ثَّم يستقي المصمم الرؤى أو الأفكار التصميمية عبر مجموعة من الإشارات والرموز كي يُضمنّها هو في صورة تشكيلات تحمل تلك الرموز ومعانيها، وقد أصبح من الواضح أن العملية التصميمية تحتوي على عدة أمور شتى لا تقاس أو تحدد بشئ ملموس مثل أحاسيس المكان المُصمم فيه وهويته وهوية المبنى، وبالتالي يجب النظر للعملية التصميمية من جهة المصممين على أنها ليست معايير وأسس تصميمية فقط ولكنها عملية تعتمد بشكل رئيسي على إحتياجات الإنسان وملامحه الثقافية والحضارية.

ومع العودة إلى تحليل الرؤية التصميمية للمتحف "المصري الكبير"، يتسنى لنا قراءة معاني ورموز تشكيلاته المعمارية المختلفة بصحيح القراءة السيميوطيقية، حيث تقوم ملامح عمارته على آحدعشرة محور فكري تم وضعهم من قبل المعمارية الأيرلندية "روسين هينجن – Roisin Heneghan" وشريكها الصيني-الأيرلندي "شين فوبنج – Shih Fu Peng"إبان المرحلة الأولى والثانية من المسابقة الدولية المقامة أنذاك لإختيار أفضل تصميم معماري للمتحف "المصري الكبير"، وذلك قُبيّل عمل لجنة التحكيم وإعلانهماالفائزان بالمركز الأول في تلك المسابقة، وهو ما سنستعرضه بالتفصيل كما جاء في التقرير الفني المرفق مع الرسومات الهندسية المقدمة منهما كالآتي:

المحور الأول (الموقع):

يقع الموقع العام للمتحف بين المنشأت الحداثية لمدينة "القاهرة" والثقافة القديمة للأهرامات، حيث يتم تنظيم المتحف الجديد داخل الموقع العام عن طريق ثلاثة عناصر رمزية، أولهما هو حافة هضبة الموقع التي تقسمه إلى قطاعات مرتفعة وآخرى منخفضة، حيث أن الموقع العام للمتحف عبارة عن هضبة رملية يتدرج إرتفعها من ٣٠ متر على مشارف طريق "مصر-إسكندرية" الصحراوي إلى ٦٨ متر داخل ظهيرها العمراني، وثاني تلك العناصر هو إطلالة الموقع على مشهد الأهرامات، أما ثالثهما فهو إقتراب موقع المتحف من طريق "مصر- أسكندرية" الصحراوي.

المحور الثاني (التأهيل المعماري لواجهة الهضبة):

إن الاقتراح المعماري للمتحف المصري الكبير يُستهل عن طريق تشكيل حافة جديدة لهضبة الموقع العام للمشروع، وذلك بواسطة إبتكار منحدر لطيف كستار رقيق من الأحجار الشفافة التي تتنظم في تكرار هندسي، حيث تفتح وتغلق مثل الفيضان داخل رمال الصحراء إذا ما شوهدت من مدينة "القاهرة"، فالواجهة الجديدة المزخرفة بالأحجار الشفافة تبنيّ هوية ديناميكية، حتى من داخل المتحف نفسه، كما أنها تتبع مسار رؤية جديد نحو الأهرامات، حيث أن جدار المتحف يستطاع إستيعابه كإيقاع إنشائي ملموس ومكاني فعال يفيض من خلال واجهة هضبة الموقع، وذلك ليعمّر ويشيد حافتها الخالدة.

المحور الثالث (بين حيز الاهرامات "العلاقة بين المتحف والأهرامات"):

يشغل المتحف الفراغ داخل إطار ذو بعد ثلاثي والذي تم رسمه بواسطة مجموعة المحاور البصرية من موقع المشروع إلى الأهرامات الثلاثة. ومن حيث المسقط الأفقي، فإن الخطوط التي تشيّد المتحف ترُسمّ على طول هذة الخطوط البصرية، أما في القطاع الرأسي، فإن المتحف يُشيّد على طول الصعود بداية من المدخل ومتنزهاته وإلى مستوى هضبة الموقع.

المحور الرابع (النظر إلى القاهرة "العلاقة بين المتحف ومدينة القاهرة"):

يقع المتحف الجديد عند أول هضبة صحراوية خارج مدينة "القاهرة"، تحديداً بين الأهرامات ومدينة "القاهرة"، حيث يمثل التقاطع بين الحداثة والأثار القديمة، آي حرفياً يعيد توجيه المسافر من حداثة مدينتي "القاهرة" و"الأسكندرية" إلى التراث المصري القديم. أما من المنظور العمراني فإن المتحف يعتبر محدد عمراني للنقطة التي يغيّر فيها الزائر إتجاهه من المدينة نحو الأهرامات، كما أن المتحف يرسم صورة جانبية جديدة للهضبة بدون منافسة مع الأهرامات، حيث يستفاد من تحديدها للموقع وإمتدادها بطوله في عملية التنظيم من خلال التتابعات الأفقية، وذلك للدلالة على الرؤية والحركة الحداثية.

المحور الخامس (الواجهة الخامسة "الافق الجديد"):

يقع المتحف الجديد عند تقاطع مخروطيّ رؤية (زاويتي رؤية)، الأولى تطلّ على الأهرامات والثانية تطلّ على مدينة "القاهرة"، حيث أن مشهد الرؤية المتجهة نحو الأهرامات يُرسمّ من خلال الخطوط الإنشائية للمتحف، أما مشهد الرؤية المتجهة نحو مدينة "القاهرة" فيرسم بواسطة ممر متنزهات "النيل" والتي تمتد من المتنزهات الخلفية أعلى مستوى هضبة الموقع حتى تعبر ثنايات سطح المتحف، حيث تُرسّم داخل الخطين اللذان يحددا بدورهما حدود الساحة الرئيسية داخل المتحف وذلك بإعتبارها إمتداد نحو المدينة. أما الثنايات الإنشائية التي تشكل السقف فتُمّدد المناظر الطبيعية للمتنزهات الخلفية للموقع مع الحفاظ على خط الهضبة الصحراوية، بينما تشيد وتحديد الأفق الجديد فيكون نحو مدينة "القاهرة".

المحور السادس (النحت بالضوء "الحركة في الفراغ"):

من نطاق الموقع إلى نطاق قاعات العرض، فإن الضوء هو من يشكل ويحدد فراغات المتحف الجديد، بداية من ساحات المتنزهات الخارجية إلى ماكن عرض الأثار المتحكم في بيئتها، حيث يوجد نطاقين للضوء يقسما الموقع لثلاث مجموعات، أولاهم هي (مجموعة الهضبة السفلى والتي تعتبر منطقة البنية التحتية بجوار موقع الطريق)، وثانيهم هي (مجموعة الصعود إلى الهضبة والتي تمثل المساحة الثقافية للمتحف)، وثالثهم هي (مجموعة الهضبة العليا والتي تحتوى على المساحة الطبيعية للمتنزهات الخلفية)، كما يصيغ الضوء نظام أساسي للحركة داخل الهضبة، حيث يعبأ الضوء مساحة الدرج الكبرى وفراغ جدار الحجارة الشفافة (واجهتي المتحف الرئيسيتين) والممر البصري الصاعد، أما تيارات الضوء الرقمية (يقصد بها الإضاءة الصناعية) فإنها عبارة عن مساحات ضوئية تتشكل من خلال الهضبة حتى تشغل إحتياجات البنية التحتية المطلوبة.

المحور السابع (الساحة "الفناء المنحوت"):

الساحة هي عبارة عن فراغ تجميعي يعمل على التحول من الخارج إلى الداخل، حيث أنها تسحب الزائرين من ساحة المدخل الأمامية إلى المستوى المنخفض لرواق المدخل، وذلك بإعتبارها مساحة نشطة في كلا من الليل والنهار والتي تعمل بدورها على إبقاء حالة من النشاط الإنساني حتى عندما يُغلق المتحف وقاعات مؤتمراته، كما أنها إمتداد للإنتقال من المساحة الخارجية إلى داخل المتحف وقاعة المؤتمرات، حيث يعتبر الرواق مساحة بينّية تعتبر إستمرارية للساحة الخارجية من خلال المساحة المزروعة المظللة للرواق، أما متنزهات "النيل" فتدفق خلال الرواق بحيث تعمل على دمج خارج المتحف مع داخله.

المحور الثامن (الدرج الكبير – التسلسل الزمني لمسار العرض):

إن إنتشار الضوء على الدرج الصاعد من الرواق إلى قاعات العرض الدائمة الموجود على الطابق العلوي يقف قبالة كل من قاعات العرض الخاصة، ورش العمل، قاعات العرض المؤقت والمخازن الرئيسية للأثار، حيث أن ذلك الدرج الهائل يعتبر مسار مرتب زمنياً داخل المتحف ويبلغ ذروته في مشهد رؤية الأهرامات أعلى ذلك الدرج، كما يعتبر نقطة مرجعية سمح للزائرين التنقل بسهولة بين المقتنيات الكثيرة للمتحف.

المحور التاسع (النقاط التشعبية لمسارات العرض):

إن مساحات العرض الدائم الموجودة في الطابق العلوي تنظم في خمسة مجموعات موضوعية وذلك من خلال تشيد هيكل المتحف بواسطة المحاور البصرية نحو الأهرامات، أما المجموعة السادسة فهي عبارة عن المسار الزمني المتسلسل الموجود بالفعل على الدرج الكبير، حيث تقوم نقاط العرض التشعبية وساحات الحدائق المنحوتة بتقديم حركة تقاطع إبتدائية بين مواضيع تلك المجموعات، كما أن ثنايات السقف الإنشائية تتبع التنظيم الفراغي لمواضيع مجموعات العرض السابق ذكرها، ليتم جلب الضوء إلى الداخل والتحكم فيه من خلال ثنايات السقف تلك، وقد قدم ذلك التنظيم الواضح للمساحة الضخمة حتى تظل تسمح بمرونة وسائط العرض، أما نقاط العرض التشعبية وساحات الحدائق المنحوتة فتعمل كنقاط مرجعية للمسار بين المعروضات كما يعملوا على تنظيم نقاط الإستراحة للزائرين بدرجة جيدة، حيث أن أحد تلك النقاط المرجعية هي الساحة المخصصة للملك "توت عنخ آمون"، حيث أن تلك الساحة البسيطة لمقتنيات الملك "توت عنخ آمون" قُطعت على شكل مثلث داخل المبنى حتى يسجل مظهرها أهمية المقتنيات التي بداخلها، في مناطق معينة يتم قطع الأرضية حتى تسمح للزائرين بالهبوط إلى حجرات خاصة أسفل قاعات العرض حيث يقام فيها حدث خاص للمعروضات بها.

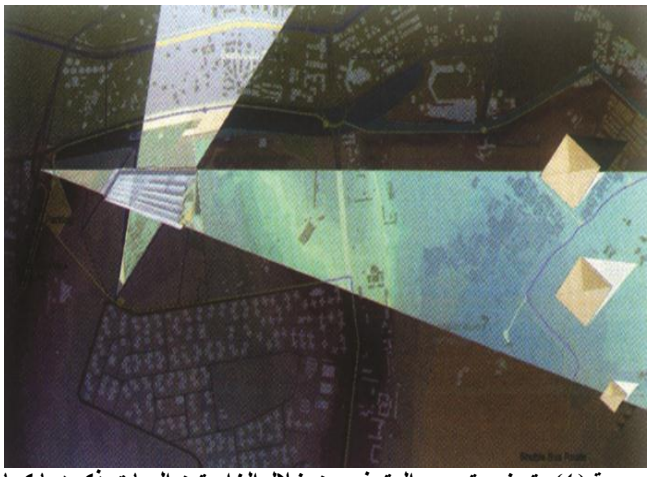
المحور العاشر (التقسيمات الرقمية):

وعلى نحو متناقض فإن نجاح التكامل التكنولوجي هو حجبها في نهاية المطاف. وأنه من أجل دمج التكولوجيا داخل المتحف الجديد، كان لا بد لهذه التكنولوجيا ان تتحول إلى عنصر معماري، وفي هذة الحالة تتحول إلى معالجات رقمية تعمل مكانياً بين المساحات الفراغية والتي بدورها تحدد موضوعات قاعات العرض. كما أن الجدران التي تحدد المعالجات الرقمية تصبح عنصر أساسي للبنية التحتية التكنولوجية في قاعات العرض حيث تدعم متطلبات العرض التفاعلي للقاعات المنفردة.

المحور الحادي عشر (المتحف المصري الكبير):

لا يعد المتحف المصري الكبير متحفاً منفرداً من الناحية التقليدية، بل يتم بناءه كمجموعة من الأنشطة التي تساهم في البيئة الثقافية التي ترتكز بدورها على علم المصريات، فبواسطة نسج مسارات مختلفة داخل تلك المجموعة من الأنشطة يمكن الكشف عن عالم مصر القديمة من خلال وسائط ومستويات مختلفة، حيث أن هذا المتحف يمثل كلا من مستودع للأثار الحضارية ومصدراً التفاعلياً للثقافة المصرية القديمة.

وعقب تفصّيل المحاور الفكرية الآحدى عشرة السابقة ودراسة ما ألحُق بهم من رسومات هندسية وصور توضيحية، يتبيّنتصميم الموقع العام والمساقط الأفقيةللمتحف "المصري الكبير"على هَيئةتقاطع زاويتين رؤيا أفقتين المستوى،أولاهماتنطلق بإتجاه أهرامات"الجيزة" من خارج حدود الأرض المقام عليها المتحف،حتيلامسإمتدادضلعيهاقمتيهرم "خوفو"الأكبروهرم "مانكاو رع" الأصغرومن ثمّ يحتضن تلكما الضلعينهرم "خفرع" الأوسط بين إمتدادهما الأفقي، وذلك للتعبير الرمزي عن تواصل المتحف مع أهم معالم الحضارة المصرية القديمة وأعظمها قيمة ثقافية وتراثية وهم أهرامات الجيزة الثلاثة، أما الزاوية الأفقية الثانية فتنظر بإتجاه مدينة "القاهرة"إنطلاقاً من قلب أرض المتحف للتعبير عن تتواصله مع ملامح الحداثة والمعاصرة المصرية، ومنها تم تشيد سائر العناصر المعمارية للمتحف "المصري الكبير" على منهج تلكما الزاويتين ذواتا الدلالات الرمزية وذلك للتأكيد على كناية عمارة المتحف ككل عن إمتزاجتراثالحضارة المصرية القديمة مع الحداثة المصرية المعاصرة.



صورة (٤)، توضح تصميم المتحف من خلال الزاويتين السابق ذكرهما كما جاءت في الرسومات التوضيحية المقدمة من مصممي المتحف، حيث تتجهة الأولى نحو "أهرامات الجيزة" وتنظر الثانية إلى مدينة "القاهرة"

ولكن بالنظر إلى الزاوية الثانية السابق ذكرها- الزاوية التي تنظر إلى مدينة "القاهرة"- نلاحظ تماثلها في الهيئة الهندسية العامة مع ما يُعرف في علوم "المصريات" بزاوية "المسيح"والتي تصل بين قمة هرم "خوفو" الأكبر وموقع "حائط المبكى" اليهودي – موقع هيكل اليهود المقدس في مدينة "القدس" القديمة-حيثيتوطن كلا منضلعيهما الأول على محور الشرق الحقيقي ويرتحل ضلعيهما الثاني عكس عقارب الساعة نحو إتجاه الشمال الشرقي بزاوية مقدارها ٢٦,٧٥°لزاوية المتحف الثانية و ٢٦,٣°لزاوية "المسيح" على التوالي، وهنا يجدر الإشارة إلى أول من أطلق أسم زاوية "المسيح"وهو المستكشف الإيطالي الجنسية "تشارلز بيازي سميث- Charles Piazzi Smyth" وذلك في عام (١٨٦٤م)بكتابه الشهير secrets andits mysteries revealed""the great pyramid، وذلك في نعته للزاوية الرأسية التي يميل بها الممر الصاعد من حجرة الدفن السفلية داخل هرم "خوفو" الأكبر عروجاً من أسفل قاعدته إلىمدخله الرئيسي، وذلك في حالة إذا ما أُوخذت على مستوى أفقي قياساً من قمة هرم "خوفو" الأكبر وإرتكازاً على محور الشرق الحقيقي، حيث يتم توّطين ضلعها الأول على محور الشرق الحقيقي من مركز الهرم الأكبرثم رسم ضلعها الثاني بإتجاه عكس عقارب الساعة نحو محور الشمال شرقي، فينتج بتلك الوضعية والقياس الربط بين قمة هرم "خوفو" الأكبر مع موقع "حائط المبكى" ومربط هيكل اليهود المقدس في مدينة "القدس" القديمة عن طريق إمتداد الضلع الثاني لتلك الزاوية الأفقية،ومنها وضع الإيطالي "تشارلز سميث- Charles Piazzi Smyth"إفتراض بحثي مضمونه أن طول الممر الصاعد من حجرة الدفن السفلية داخل هرم "خوفو" الأكبر السالف ذكره مقاساً بالبوصات الهرمية يمثّل تقويم زمني للتاريخ اليهودي وأحداثه الجثام بل وإعتباره سجل زمني قادر على التنبؤ بمستقبلالشعب اليهودي القريب والبعيد،وذلك عن طريق إعتبار كل بوصه من طول ذلك الممر تمثل سنه من عمر الأمة اليهودية بداية من مولد نشأتها إلى خاتمة نهايتها المستقبلية،وقد إستند في فرضيته تلك على دلالات زاوية "المسيح" وحقيقة ربطها بين هرم "خوفو" الأكبر وموقع هيكل اليهود المقدس- كما أوضحنا سلفاً-وبإعتبار بناء الهرم الأكبر ذاته جزء من ملحمة أجداد اليهود الأقدمين في مصر القديمة كبناة له مستعبدين ومسخرين ثم إختيار أسلافهم كشعب مختار عقب خروجهم من مصر القديمة كجزاء لهم فيما صبروا عليه من ظلم وإضطهاد، ومن ثَّم تتبع كثير من الباحثين بعد ذلك خطى تلك الفرضية وإسترشدوا بنتائجها في إجتهاداتهم البحثية بخصوص المفهوم الأثري والديني لزاوية "المسيح"، ومنها أقرّت كافة نتائج إجتهاداتهم البحثيةبصحة إدعاءات زاوية "المسيح" تلك بلواعتبروها دليل أثري قاطع على أن أجداد اليهود الأقدمين هم بناة هرم "خوفو" الأكبر وأن ضلعها الشمال شرقي الواصل بين الهرم الأكبر وهيكل اليهود المقدس هو ضلع يكنيّ بدوره عن المسار الذي سلكه اليهود القدامى إبان خروجهم مصر القديمة هروباً من فرعون وجنده، وقد تركه أجداد اليهود من بناة الأهرام كأثر داخل بناء الهرم الأكبر حتى يتتبعه أسلافهم لحظة خروجهم من مصر القديمة، وهنا يجدر الإشارة إلى أشهر من كتب في ذلك الصدد وهو"E.Raymond" و"F.S.Scot" الباحثان في "المعهد الأثري الأمريكي- Archeological institute of America" وذلك في كتابهما "The Great Pyramid Decoded with an introduction to Pyramidology"الصادر من مؤسسة "Artisan sales"في عام (١٩٧١م).

صورة (٥)، توضح ما يعرف بأسم "زاوية المسيح" ومرجع تلك الصورة صفحة "٨١" من كتاب "The Great Pyramid Decoded with an introduction to Pyramidology" السابق ذكره

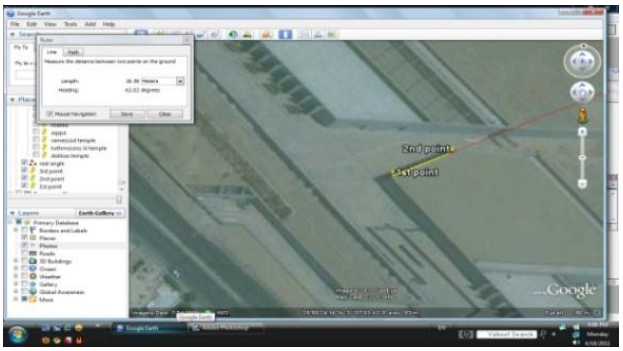
ومما سبق نضع فرضية بحثية عن مسببات تماثل الهيئة الهندسيةلزاوية "المسيح" مع الهيئة الهندسية للزاوية الثانية التي شُيّدت عليها عمارة المتحف "المصري الكبير"- الزاوية الأفقية التيتنظر إلى مدينة "القاهرة"- حيث ترجح تلك الفرضية أن مرجعية ذلك التماثل المقصود يكمن في تمثيل تلك الزاوية الثانيةلمسار خروج اليهود على غرار ماتُمثله زاوية "المسيح" كما ذكرنا سلفاً، وذلك شريطة أن يصل إمتداد ضلعها الشمال شرقي إلى موقع "حائط المبكى" اليهودي وهيكلهم المقدس مثلما فعل إمتداد الضلع الشمال شرقي لزاوية "المسيح". لذا لزم إختبار صحة تلك الفرضية بالتعرض إلىدراسة التصميم المعماري للمتحف "المصري الكبير" بصفة عامة وزاويته الثانية بصفة خاصةوذلك من الجوانب المساحية، ومن ثمّ يتم التحقق من حدوث ذلك الشرط على أرض الواقع وبيان إذا ما كان ضلع تلك الزاوية الثانية الشمال شرقي سيصل إلى موقع الهيكل اليهودي أم لا، فإذا لم يتحقق ذلك الشرط نُفيّت الفرضية برمتها أما إذا ما تحقق ذلك الشرط بصورة قاطعة ثبتت صحة الفرضية البحثية دون جدال لإستحالة حدوث ذلك التواصل من منطلق المصادفة، هذا إلى جانب إستحالة حدوثالتماثل المتطابق في الهيئة الهندسية للزاوية الثانية السابق ذكرها مع زاوية "المسيح" من محض الصدفة أيضاً نظراً لأسبقية ظهور ما يسمى بزاوية "المسيح" قبل تصميم المتحف "المصري

الكبير" بعشرات السنين.ومن سياق ثبوت أو نفيّتلك الفرضية البحثية سنتمكن من القراءة الصحيحة للدلالات الرمزيةلعمارة المتحف "المصري الكبير"،وهنا يجدر الإشارة أن ما يعضض منطقية فرضيتنا البحثية تلك هوتجنب معاملة الزاوية الثانية بعمارة المتحف "المصري الكبير"- التي تنظر إلى مدينة "القاهرة" على حد تعبير مصممي المتحف أنفسهم- كنظيرتها الأولى بحيث يلامس إمتداد ضلعيها آي من المعالم المعمارية الحداثية الموجودة بكثرة في قلب مدينة "القاهرة"، مثل المتحفين القبطي والإسلامي أو برج "القاهرة" أو غيرها، وهو ما كان سيضفي قوة تعبيرية على رمزية تلك الزاوية وسيدعم بدوره الرؤية التصميمية العامة للمتحف خاصة في المراحل الأولى من المسابقة المعمارية التي سبق وأن أشرنا إليها.كما نلاحظ أيضاً أن الزاوية الثانية السابق ذكرها قد تم تشيدها على هذا النحو دون آي مسببات وظيفية أو تشكيلية أو عمرانية أو فكرية جاءت في المحاور الأحدى عشرة السابق بيانها، مما يرجح صحة الفرضية التي وضعناها كمسبب وحيد لتصميم تلك الزاوية على هذا النحو،ويطرح تسؤلات عن موضع تواصل إمتداد ضلعيّها مع معالم العاصمة القاهرية أيضاً،وذلك على غرار تواصل ضلعيّ الزاوية الأولى مع قمتي الهرم الأكبروالأصغر، وهو ذات المنهج التصميمي الذي وضعه معماريا المتحف "المصري الكبير" أنفسهم.لذا نستهل إختبار الفرضية البحثية والتحقق من شرطها الوارد سلفاًبدراسة الصور الواقعية لموقع بناء المتحف "المصري الكبير" التي تم إلتقاطها بواسطة القمر الصناعي الملحق لبرنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث –Google Earth" وهو برنامج معتمد أكاديمياً في بحوث الهندسة المساحية .

المختلفة،ويظهر في تلك الصور أحدث مراحل بناء الهيكل الإنشائي لمشروع المتحف على أرض الواقعبتاريخ (٢٠١٣/٥/١٠م)، حيثتظهر في الصورة بكل وضوح الإنشاءات الخرسانيةللزاوية الثانية محل الدراسة والتي سبق أن أشرنا إليها.

صورة (٦)، توضح الإنشاءات الخرسانية للزاوية الثانية بمبنى المتحف على أرض الواقع من مصدر برنامج "جوجل إرث" وتظهر فيها إستخدام تقنيات البرنامج في التأكد من تواصل ضلعي الزاوية الثانية مع المواقع اليهودية السابق ذكرهما وذلك عن طريق الإستدال برسم خطين باللون الأبيض على ضلعي الزاوية الثانية وبيان تواصل إمتداداتهما مع تلك المواقع اليهودية

كما يظهر المبنى الخلفي للمتحفوالذي يحتوى على "مركز الترميم" وخدمات المتحف، وهنا يجدر الإشارة أن مبنى "مركز الترميم" قد تم الإنتهاء من بناءه في منتصف سنة (٢٠١٠م)، إذ يعتبر مبنى "مركز الترميم" جزءمنفصل عن المبنى الرئيسي للمتحف "المصري الكبير"ولكنهجزء أساسي من مشروع المتحفككل ويخضع بدورهتصميمه المعماري إلى النسق التصميمي العام لمشروع المتحف "المصري الكبير"، ومن ثَم يظهر بصورة واضحة ضلعيّ الزاوية الأفقية التي تكون المدخل الخلفيلمبنى "مركز الترميم" السابق ذكره والذان يوازيان ضلعيّ الزاوية الثانية السالف ذكرها كما جاء في الرسومات الهندسية الخاصة بالمتحف وكما أقره واقع الصور التي تم إلتقاطها بواسطة القمر الصناعي لبرنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث –Google Earth"، وهو ما يؤكد بالتبعية تواصل إمتداد ضلعي الزاوية الثانية محل الدراسة مع المواقع التي ستتواصل معها إمتدادات ضلعي زاوية المدخل الخلفي لمبنى "مركز الترميم" دون إختلاف يذكر.



صورة (٧)، توضح المدخل الخلفي لمبنى "مركز الترميم" على أرض الواقع من مصدر برنامج "جوجل إرث" وتظهر فيها إستخدام تقنيات البرنامج في التأكد من تواصل ضلع المدخل الموازي لضلع الزاوية الثانية مع الموقع "حائط المبكى" وذلك عن طريق الإستدال برسم خط باللون الأحمر على ضلع المدخل الخلفي وبيان تواصل إمتداداته مع ذلك الموقع اليهودي

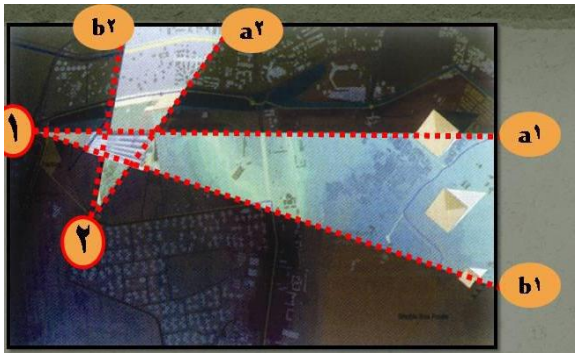
ومن خلال تلك الصور الواقعية وبواسطةالوسائل التطبيقية لبرنامج الحاسب الآلي"جوجل إرث –Google Earth"يمكن رسم إمتدادات أضلاع تلكما الزاويتين الأفقيتين على الخرائط الواقعية لبرنامج الحاسب الآلي السابق ذكره، ومن ثَم يتم بشكل واقعي بصرياً تتبع تواصل تلك الإمتدادات مع آي موقع ذو قيمة تراثية أو أثرية أو ثقافية أو معمارية سواء داخل حيز مدينة "القاهرة" أو خارج حدود جمهورية مصر العربية، ومنها تتحقق نتائج تواصل مواقع بعينها مع زاويتي المتحف "المصري الكبير" الرئيسيتين السالف ذكرهما وزاوية مدخل مبنى "مركز الترميم"، وهو ما نستعرضه كالآتي :

١-الزاوية الأولى بعمارةالمتحف (زاوية ١ بالصورة رقم ٨) :

يرتحل ضلعيها من نقطة خارج أرض المشروع شمالاً دون مبرر معماري أو بصري واضح ويتصل إمتداد ضلعها الشرقي عند مركز قمة هرم "خوفو"الأكبر(**١a**)،كما يتصل إمتدادضلعها الغربي عند مركز قمةهرم "منكاو- رع" الأصغر(**١b**).

٢-الزاوية الثانيةبعمارة المتحف وزاوية مدخل مبنى "مركز الترميم" (زاوية ٢ بالصورة رقم ٨):

يستوطن ضلعيهما الأول إتجاة الشرق الحقيقى بحيث يتصل إمتدادهما الشرقي مع موقع ثاني أقدم مقبرة يهودية في العالم والتي تقع بضاحية "البساتين" في قلب مدينة "القاهرة"(**٢a**)، وذلك دون أن يتصل ذلك الإمتداد بأي معلم آخر ذو قيمة تراثية أو ثقافية داخل حدود جمهورية مصر العربية، وهنا يجدر الإشارة إلى الأهمية البالغة التي تحتلها مقابر "البساتين" اليهودية لدى الكيان الصهيوني وثقافتهالدينيةمنذ بداية إنشائها أوائل القرن التاسع الميلادي، أما إمتداد ضلعيهما الثاني الشمال شرقي فيتواصل إمتداده مع موقع "حائط المبكي"وموقع الهيكل اليهودي في مدينة "القدس" القديمة بكل دقة(**٢b**)، ثم يتخطاه ليتواصل إمتداده على بعد أمتار-أقل من أربعمائة متر- شمال أقدم مقبرة يهودية في العالم التي تقع على جبل "الزيتون" خلف "حائط المبكى" اليهودي،وهنا يجدر الإشارة إلى إستحالة فرض علاقة المصادفة المثالية للتواصل بين إمتداداتأضلاع تلكما الزاويتين والمواقع اليهودية السابق ذكرهم، كما أن إمتداد أضلاعهما لم يتواصلا مع أي معلم ذو قيمة تراثية أو معمارية سواء داخل جمهورية مصر العربية أو خارجها في آي بقعة من بقاع العالم إلا تلك المواقع اليهودية السابق ذكرها.

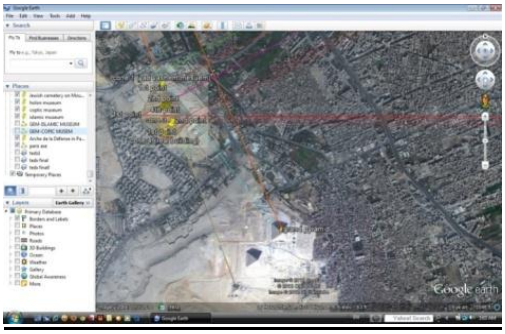


صورة (٨)، توضح نقطتي تواصل إمتدادي ضلعي الزاوية الأولى (١) مع الهرم الأكبر(a١) والهرم الأصغر(b١)، ونقطتي تواصل إمتدادي ضلعي الزاوية الثانية (٢) مع مقابر اليهود بضاحية "البساتين" في مدينة "القاهرة"(a٢) وموقع "حائط المبكى" اليهودي(b٢) في مدينة "القدس"

وللتأكد من النتائج السابقة بصورة قطعية لا جدال فيها يتم التعرض إلى ثلاث مراجعات علمية ترتكز على دراسة تواصلإحداثيات أضلاع تلكما الزاويتين الأفقيتين سابقي الذكر مع إحداثيات مواقع تواصلهما المذكورة سلفاً، وذلك بإستخدام برامج حاسب آلي أكثر دقة مثل برنامج "AutoCAD" المتخصص في الرسومات الهندسية الدقيقة وبرنامج "GIS" المتخصص في عمليات الهندسة المساحيةالدقيقة، ونستهل هذه الدراسة المساحية بإستخدام برنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث –Google Earth" في تحديد تلك الإحداثيات، حيث يتم إدخالالرسومات الهندسية للموقع العام والمساقط الأفقية لعمارة المتحف "المصري الكبير" على تطبيقات خرائط برنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث –Google Earth" وتسكينها على أرض المشروع بكل دقة ومطابقتها على الإنشاءات المقامة حالياً هناك على أرض الواقع والتي سبق وأن أشرنا إليها مع مراعاة أدنى نسبة خطأ ممكنة، ثم تتم عمليات المراجعة على النحو التالي:

المراجعة العلمية الأولى:

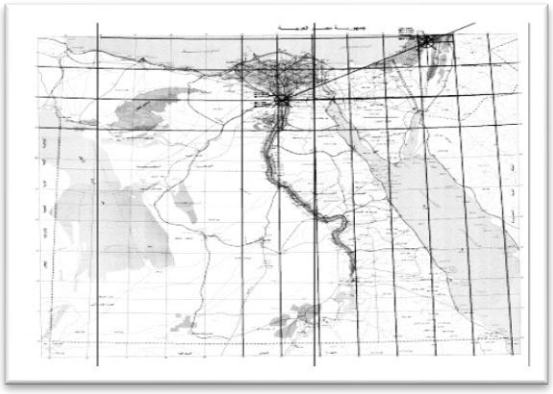
يتم التأكد من تواصل إمتداد ضلعيّ الزاوية الثانية محل الدراسة مع موقع "حائط المبكى" في مدينة "القدس" القديمة وموقع "مقابر اليهود" في ضاحية "البساتين" بمدينة "القاهرة"عن طريق تحديد إحداثيات مواقع نقطتي إرتكازبنظام "UTM" بحيث تتوطن على بداية ومنتصف كل ضلع على حدةمن ضلعي تلك الزاوية وذلك داخل حدودأرض المتحف "المصري الكبير"، ثم تحديد إحداثيات نقطة إرتكاز ثالثةبنظام "UTM" بحيث تقع على خاتمة إمتدادت كل ضلع على حدةفي موقعيهما الختامي المفترض- موقع"حائط المبكي" اليهودي بمدينة "القدس" القديمة وموقع "مقابر اليهود" بضاحية "البساتين" القاهرية على التوالي- ومن ثم يتم إختبار وقوع إحداثيات الثلاث نقط إرتكاز لكل ضلع على خط مستقيم واحد بإستخدام برنامج الحاسوب "AutoCAD"المتخصص في الرسومات الهندسية الدقيقة، ومنها يتم التأكد من تواصل إمتدادي ضلعيّ الزاوية الثانية محل الدراسة مع المواقع اليهودية السابقة مع الأخذ في الإعتبار نسبة الخطأ المسموحة بها علمياً.



صورة (٩)، توضح عمليةالمراجعة الأولى بإستخدام برنامج "جوجل إرث" وتظهر عملية تسكين الرسومات الهندسة للمتحف على أرض الواقع

المراجعة العلمية الثانية:

يتم تحويل إحداثيات نقاط الإرتكاز السابقة من نظام "UTM" إلى النظام المساحي الشائع "الدرجات، الدقائق، الثواني" عن طريق تطبيقات برنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث –Google Earth"، ثم توقعيها على خريطه معتمدة وموثقة من هيئة "المساحة المصرية" وذلكبإستخدام برنامج الحاسب الآلي "AutoCAD"المتخصص في الرسومات الهندسية الدقيقة، حيث يتم إدخال صورة تلك الخريطة على تطبيقات ذلك البرنامج وإختبار وقوع إحداثيات كل ضلع على حدة مع إحداثيات الموقع اليهودي الذي يفترض أن يتواصل إمتداد ذلك الضلع معه، ومن ثم يتمالتأكد من وقوع تلك الإحداثيات على خط مستقيم واحد بإستخدام تطبيقات برنامج الحاسب الآلي"AutoCAD"، ومنها يتم التأكد من تواصل إمتدادي ضلعيّ الزاوية الثانية محل الدراسة مع المواقع اليهودية السابقة مع الأخذ في الإعتبار نسبة الخطأ المسموحة بها علمياً.



صورة (١٠)، توضح عملية المراجعة الثانية بإستخدام تقنيات برنامج "أتوكاد" على خريطة معتمدة وموثقة من هيئة "المساحة المصرية"

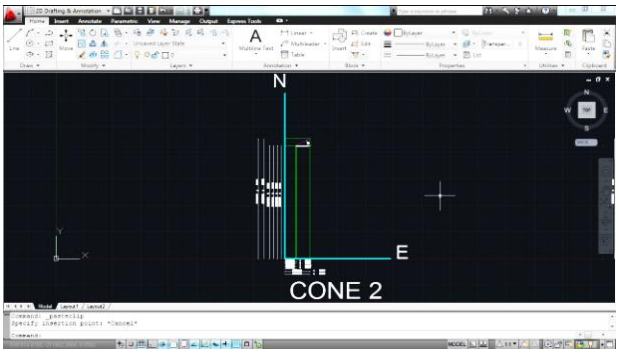
المراجعة العلمية الثالثة:

وهي أكثر العمليات دقة في تطبيقات علوم الهندسة المساحية، حيثيتم إستخدام وسائل تقنية أحدث وأكثر تتطور من برنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث – Google Earth" وهو برنامج "GIS"- Geospatial information systems- وتتم تلك المراجعةعلى ضلعيّالزاوية الثانية محل الدراسة وزاوية المدخل الخلفي لمبنى الترميم السالف ذكره، ليتأكد من خلال تلك المراجعة الأخيرةوبصورة قاطعة تواصل إمتداد ضلعيّ تلكما الزاويتين الشمال شرقي معموقع "حائط المبكى" في مدينة "القدس" القديمة، وذلك بتحديد إحداثيات نقطتي إرتكاز بنظام "UTM" تتوطن على بداية ومنتصف كل ضلع من تلكما الأضلاع كل واحد على حدة من خلال الصور الواقعية التي تم إلتقاطها بواسطة برنامج الحاسب الآلي "جوجل إرث –Google Earth" وبإستخدام تطبيقاته، ثم تكرار تحديد إحداثيات نقطتين ختاميتين على موقع "حائط المبكي" والتي يفترض أن تكون على إمتداد تلكما الضلعين بذات النظام المساحي والوسائل السابقة، ومنها يتم توقيعهم على مستوى أفقي والتأكد من وقوع إحداثيات المواقع اليهودية السابق ذكرها على إمتداد إحداثيات أضلاع الزاويتين السابق ذكرهما، وذلك بإستخدام تطبيقات برنامج الحاسب الآلي GIS"المتخصص في علوم الهندسة المساحية مع الأخذ في الإعتبار نسبة الخطأ المسموح بها علمياً، وفيما يلي بيان تلك المراجعةبالتفصيل:

أ-الزاوية الرئيسية لمدخل المتحف المصرى الكبير "الزاوية محل الدراسة" (cone 2) :

١. إحداثيات النقطة الأولى للضلع الأول المتجهة نحو إتجاه الشمال شرقي "الإحداثيات داخل موقع المتحف المصري الكبير" (318171,66 E (3319463,09 N

٢. إحداثيات النقطة الثانية للضلع الأول المتجهة نحو إتجاه الشمال شرقي "الإحداثيات داخل موقع المتحف المصري الكبير" (318451,24 E 3319603,88 N)
٣. إحداثيات النقطة الثالثة على إمتداد الضلع الأول المتجهة نحو إتجاه الشمال الشرقي "إحداثيات موقع حائط المبكى"(711573,14 E 3517773,45 N)
٤. إحداثيات النقطة الرابعة للضلع الثاني المستوطن إتجاه الشرق الحقيقي"الإحداثيات داخل موقع المتحف المصري الكبير"(318471,66 E 3319460,83 N)
٥. إحداثيات النقطة الخامسة على إمتداد الضلع الثاني المستوطن إتجاه الشرق الحقيقي "إحداثيات موقع المقابر اليهودية في ضاحية البساتين" (333408,57 E 3319460,83 N)



صورة (١١)، توضح عملية المراجعة الثالثة بإستخدام تقنيات برنامج "جي آي إس" والرسم عن طريق برنامج "اتوكاد"للزاوية الرئيسية للمتحف

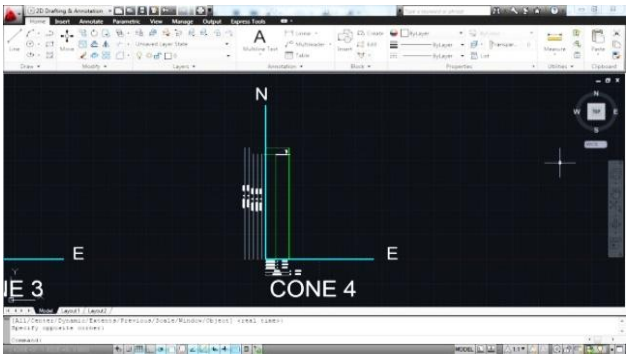
ويجدر الأشارة أن نسبة الإنحراف بين النقاط الثلاثة الأولى للزاوية محل الدراسة (cone 2) هي (١ دقيقة و٢٤,٦٨ ثانية) وهي نسبة إنحراف ضئيلة جدا وغير مؤثرة .

ب-الزاوية الأفقية التي تشكل المدخل الخلفي الذي يصل مبنى الترميم المشيد حالياً كملحق بالمتحف مع المبنى الرئيسي للمتحف المصري الكبير" (cone 4) :

١-إحداثيات النقطة الأولى للضلع الأول المتجهة نحو إتجاه الشمال شرقي "الإحداثيات داخل موقع المتحف المصري الكبير" (318422,75 E 3319171,30 N)

٢-إحداثيات النقطة الثانية للضلع الأول المتجهة نحو إتجاه الشمال شرقي "الإحداثيات داخل موقع المتحف المصري الكبير" (318442,00 E 3319181,00 N)

٣-إحداثيات النقطة الثالثة على إمتداد الضلع الأول المتجهة نحو إتجاه الشمال الشرقي "إحداثيات موقع حائط المبكى" (711702,00 E _ 3517762,00 N)



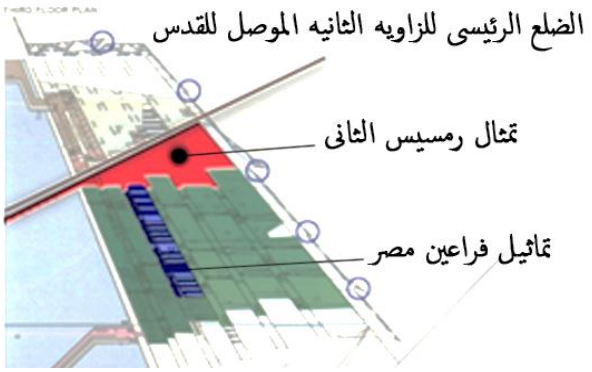
صورة (١٢)، توضح عملية المراجعة الثالثة بإستخدام تقنيات برنامج "جي آي إس" والرسم عن طريق برنامج "اتوكاد" لزاوية مدخل مبنى "الترميم"

ويجد الأشارة أن نسبة الإنحراف بين النقاط الثلاثة للزاوية (cone 5) هي (٢ دقيقة و٥٥,١٠ ثانية) وهي نسبة إنحراف ضئيلة جدا وغير مؤثرة .

ومما سبق يتحقق شرط فرضيتنا البحثيةبإقرار حقيقة تواصل إمتداد الضلع الشمال شرقي للزاوية الثانية قيد الدراسة مع موقع "حائط المبكى" اليهودي وهيكلهم المقدس في قلب مدينة "القدس" القديمة، ومن ثّم يتأكد صحة تلك الفرضية البحثيةوالتي تؤكد بدورها على أن مرجعية تصميم تلك الزاوية الثانية تؤول إلى قصد تماثلها مع زاوية "المسيح" في الهيئة والدلالة، لتكني نتيجة ذلك التماثل عن مسار خروج اليهود الأقدمين من مصر القديمة على غرار ما تكنيّ عنه مثيلتها- زاوية "المسيح"- ومنها يتم تجسيد حدث الخروج اليهودي في عمارة المتحف "المصري الكبير" تجسيداً رمزياً إستناداً على تلك الكناية الرمزية وهو ما يتم ترسيخه في سائر الملامح المعمارية للمتحف "المصري الكبير" على النحو التالي:

١-تم تصميم فراغ بهو المدخل الرئيسي للمتحف عن طريق توطينه داخل حيز الزاوية الثانية السالف ذكرها بحيث يتم تشكيل فراغ هائل داخلها حتى يكوّن بدوره فراغ البهو الرئيسي عن طريق صياغته بواسطة ضلعيّ الزاوية الثانية للفكرة التصميمية السالف عرضها في وسط الكتلة المعمارية للمتحف، ومن ثّم يجسد ذلك الفراغ المعماري الهائل على هذا النحو صورة رمزيةلفالق البحر لحظة إنقسام طوديه إبانعبور"بني إسرائيل" له هروباً من إستعبادهم في مصر القديمة،وما يؤكد ذلك التجسيدالرمزي هوضيافة تمثال الملك "رعمسيس الثاني" بوصفه فرعون الخروج بناءاً على إدعاءات اليهود أنفسهم وتنصيبه داخل الفراغ المعماري السابق ذكره، حتى يكمل صورة إتباع فرعون الخروج للمستضعفين من "بني إسرائيل" الهاربين من جبروته وطغيانه.

٢-تم التنسيق العام للحدائق والمتنزهات الملحقة بالمتحف بحيث تتكون من متنزهات خلف المبنى الرئيسي للمتحف وآخرى أمام واجهته الرئيسية، وقد أُلقب أسم"أرض مصر" على الحدائق الخلفية التي تقع داخل حدود الزاوية الثانية السابق ذكرها، حيث تكنيّ تلك المتنزهات الخلفية عن أراضي المملكة المصرية القديمة،أما المتنزهات الأمامية فقدتم ترصيعها بعصبة كثيفة من النخيل فارع القامة للتعبير عن السبعين نخلة التي سدت جوع وظمأ"بني إسرائيل" فور عبورهم للبحر بعد مسيرة مضنية هروباً من فرعون وجنده،وهنا تجدر الإشارة إلى أن كثافة عصبة النخيل تلك أمام الواجهة الرئيسيةللمتحف تؤدي إلى حجب الرؤية عن واجهة المتحف "المصري الكبير" دون أي مسبب وظيفي أو جمالي، بل وإعاقتهم البصرية للمشهد ككل نتيجة ضآلة المسافة أمام الكتلة المعمارية للمتحف داخل أرض المشروع وخارجه وذلك نتيجة قلة عرض الطريق الرئيسي الواقع في صدارتها، لذا باتت الدلالة الرمزية لتلك العصبة من النخيل هي المسبب الوحيد الذي أثر بدوره في صياغتها على هذا النحو كسابقها من العناصر المعمارية للمتحف نفسه، كما يجدر هنا الإشارة أن واجهات المعبد اليهودي في شارع عدلي بوسط القاهرة زخرفت واجهاته بنقش بارز من أربع نخيلات مورقة وذلك تأكيداً للمعنى السابق وبيان أهمية النخيل عند العقيدة اليهودية وإنعكاسها على مفردات التصميم المعماري للأبنية الدينية اليهودية.



صورة (١٣)، توضح موقع تمثال "رعمسيس الثاني" داخل البهو الرئيسي للمتحف الملون بالأحمر وتظهر ضلع الزاوية الثانية داخل مبنى المتحف

صورة (١٤)، توضح الموقع العام لمشروع المتحف وتظهر توزيع الحدائق الخلفية والأمامية ومسمياتها ومبنى المتحف ومبنى مركز الترميم

٣-تم تشكيل واجهتي المتحف الرئيسيتين بواسطة تكرار متتابع لوحدة هندسية مثلثة الشكل تعرف بأسم "مثلث سيربنسكي" مع ملاحظة عدم تقيد بتماثل حجم تلك الوحدات ولكن مع المحافظة على تتطابق هيئتها التشكيلية العامة، حيث تتعاقب تلك الوحدات الهندسية الواحدة تلو الآخرى مع تبادل وضعها الرأسي، فتارة يصبح وضع قاعدتها إلى أسفل وقمتها إلى أعلى ثم يليها وحدة آخرى قاعدتها إلى أعلى وقمتها إلى أسفل ثم يليها وحدة آخرى قاعدتها إلى أسفل وقمتها إلى أعلى وهكذا، ومن ثمٌيكوّن ذلك التشكيل على هذا النحو خط زجزاجي متصل على واجهتي المتحف الرئيسيتين عن طريق القطاعات الإنشائية التي تشيد إطارات تلك الوحدات الهندسية، وهو ذات الخط المستخدم

صورة (١٥)، توضح تصميم واجهة المتحف المصري الكبير

كمخصص رمزي للماء بصورة عامة ولأمواج البحار أو الأنهار بصورة خاصة في الكتابة "الهيروغليفية"، ومنها يجسد تشكيل واجهات المتحف على هذا النحو أمواج البحر الذي أقتحمه اليهود الأقدمين إبان حدث خروجهم من مصر القديمة، وهو ما يتوافق بدوره مع صياغة فراغ بهو المدخل الرئيسي للمتحف على النحو المذكور سلفاً وتجسيده لفالق ذلك البحر، كما تتأكد تجسيد الكتلة المعمارية للمتحف ككل لذلك البحر وأمواجه العاتية آنذاك عن طريقتصميمها بسقف مقسم على ستة صفوف طولية تحمل بين حدودها الإنشائية طيات منكسرة بإجمالي عدد ثمانية وأربعين طية مثلثة الشكل.

٤-تم تصميم مناسيب العناصر المعمارية للمتحف "المصري الكبير" على عدة مستويات أفقية حتى تتماشي مع دلالات كل عنصر من تلك العناصر والتي تجسد بدورها جزء من حدث خروج اليهود الأقدمين من مصر القديمة كما اوضحنا سلفاً، وهو ما أدى إلى تهيئة أرض المشروع ككل وتجهيزها في مرحلة بنائية مستقلة إستغرقت عدة أشهر- المرحلة الثانية من مراحل التنفيذ- فقد تم تسكين المتنزهات الخلفية على أعلى مستوى أفقي للمشروع ككل يعقبها مستوى الكتلة المعمارية للمتحف وطوابقه الداخلية- بعدد أربع طوابق رأسية- ثم أخيراً تأتي متنزهات المتحف الأمامية في أقل مستوى أفقي متماسة مع مستوى الطريق الرئيسي المطل على أرض المشروع، ومن ثّم ينتقل زائري المتحف من المتنزهات الخلفية إلى داخل البهو الرئيسي للمتحف عن طريق إستخدام درج سلم هائل يهبط بهم من المستوى العلوي إلى المستوى السفلي، وهنا يجدر الإشارة أيضاً تمكن زائري تلك المتنزهات الخلفية من رؤية سقف الكتلة المعمارية للمتحف دون آي عوائق نتيجة ذلك التدرج في المناسيب المعمارية، وهو ما يؤكد بدوره تجسيد صورة بلاغية لحدث الخروج اليهودي عن طريق سائر عناصر التصميم المعماري للمتحف، حيث يجسد مستوى البهو الرئيسي للمتحف قاع البحر الذي وطأته أقدام اليهود القدامي لحظة هروبهم من فرعون وجنده، أما مستوى المتنزهات الخلفية فتمثل مستوى سطح شواطئ ذلك البحر في أرض مصر القديمة.

وعقب ختام العرض السابق يتم وضعه كمفسرة حتى نتمكن من القراءة الصحيحة لمعاني ورموزمفردات التصميم المعماري للمتحف"المصري الكبير"، ومن ثم نستقرأ دلالات ومعاني ضيافته تمثال الملك "رعمسيس الثاني" وذلك كالآتي:

مرحلة الإدراك			مرحلة التعرف		مرحلة التفسير والفهم	
المصورة / الدال	البعد المكاني	البعد الزماني	أيقونة	مؤشر	رمز	الموضوعة /المدلول	المفسرة
المحيط المعماري	قلب المتحف "المصري الكبير"	عام ٢٠١٥م			★	موطن اليهود الأقدمين وموقع إستعبادهم في بناء الهرم الأكبر	نظرية "زاوية المسيح"
الكتلة المعمارية						تجسيد أمواج البحر "الأحمر" الذي عبره اليهود الأقدمين أثناء هروبهم من فرعون	نظرية "زاوية المسيح"
تصميم المتنزهات خلف المبنى المتحف						تجسيد لأرض مصر القديمة (الوادي والدلتا) أثناء حدث خروج اليهود من مصر القديمة	نظرية "زاوية المسيح"
تصميم المتنزهات أمام مبنى المتحف						**تجسيد لأرض مصر القديمة (سيناء)** أثناء حدث خروج اليهود من مصر القديمة	نظرية "زاوية المسيح"
حيز الفراغ الداخلي						تجسيد فالق البحر وغرق فرعون "الخروج"	نظرية "زاوية المسيح"

ثانياً) قراءة معاني ودلالة تمثال "رعمسيس الثاني" :

صورة (١٦)،توضح تمثال "رعمسيس الثاني" داخل البهو الرئيسي للمتحف

جدير بالذكر أن كثير من الإجتهادات البحثية ترجح خروج "بني إسرائيل" من مصر القديمة إبان حكم الملك "رعمسيس الثاني"، وبالتالي أصبح "رعمسيس الثاني" فرعون الخروج الذي إستعبد اليهود الأقدمين مذيقهم سائر أنواع العذاب، وأصحاب هذه الإجتهادات كثيرون منهم "أولبرايت"، "إيسفلت"، "روكسي"، "أونجر" والأب "ديفوو"، ويستند هذا الرأي إلى حقيقة مكان معيشة "بني إسرائيل" في أرض "جاسان" وعاصمة "رعمسيس الثاني" الجديدة في الشمال، حيث تُحقق تسخير "بني إسرائيل" في بناء مدينتي "بر- رعمسيس " و"فيثوم" المذكورتين في "التوراة"،فوعلى ما جاء في "التوراة" في إصحاح ١٢، سفرالخروج ٣٧، والذي يؤكد ذلك كمابالنص الآتي (فإرتحل "بنو إسرائيل"من "بر- رعمسيس" إلى "سكوث" نحو ست مائة ألف ماشٍ من الرجال عدا الأولاد)، كما أشارت "التوارة" في إصحاح ١، سفر الخروج ١،إلى سخرة اليهود الأقدمين في تلكما المدينتين إذ سُرد النص التالي (فجعلوا عليهم رؤساء تسخير لكي يذلوهم بأثقالهم فبنوا لفرعون مدينتي مخازن "فيثوم" و"بر- رعمسيس")، وقد جاء أيضاً في تفسير الكتاب المقدس- صفحة ٤٠٦- عن مدينة "بر- رعمسيس" أنها مدينة في أخصب منطقة في البلاد، وهذه المنطقة أسمها أرض "جاسان" التي سكنها "بنو إسرائيل"، حيث بنى "رعمسيس الثاني" هذه المدينة في حدود مصر الشرقية وسماها بأسمه، ومن ثمّ ثقلت موازين تلك الإجتهادات ولقت مستمع لها بل وحازت على ذيوع صيت وإنتشار بالغ في أواسط العموم والجموع خاصة في الثقافة الغربية، إذ عملت آلة الدعاية اليهودية على تأكيد زعم تلك الإدعاءات وإقرار أن الملك "رعمسيس الثاني" هو فرعون الخروج الذي طارد هو وجيشه "بني إسرائيل" إبان حدث خروجهم من مصر القديمة، إلى أن لاقى حتفه غريقاً في اليّم مع جنده ومواكب خيله.

مرحلة الإدراك			مرحلة التعرف		مرحلة التفسير والفهم	
المصورة / الدال	البعد المكاني	البعد الزماني	أيقونة	مؤشر رمز	الموضوعة /المدلول	المفسرة
الذات الملكية	قلب المتحف "المصري الكبير"	عام ٢٠١٥م	*		فرعون الخروج إبان حدث هروب اليهود الأقدمين من مصر القديمة	إجتهادات الأب "ديفوو" "R.P.de Vaux" وغيره

نتائج البحث :

١-جسدت وقفة تمثال "رعمسيس الثاني" بجوار محطة "سكك حديد مصر" في وجدان الوعي الجمعي للمجتمع المصري بصفة عامة والمجتمع القروي المصري بصفة خاصة معني الوحدة بين قطري مصر البحري والقبلي،إلى جانب معنى الشرعية الجديدة للنظام الجمهوري الوليد وقت نقل التمثال من موطنه الأصلي إلى ميدان "باب الحديد"- نظام ثورة "يوليو"- كما جسد معنى الرؤية الجديدة لهذا النظام وطموحاته المستقبلية وأيضاً جسد معنى السلطة المركزية والقوة في ذلك النظام، وهو ما جاء متوافقاً مع ما جسدته عمارة محطة "سكك حديد" مصر من معاني الأمن والأمان والحميمية والحماية والوقاية والسمو والستر والوحدة بين شتات ضواحي الوطن وعاصمته المركزية.

٢-جسدت وقفة تمثال "رعمسيس الثاني" داخل البهو الرئيسي للمتحف "المصري الكبير" مع سائر العناصر المعمارية للمتحف حدث خروج اليهود الأقدمين من أراضي مصر القديمة بل وأكدت إدعاءات بعض الإجتهادات البحثية التي تزعم أن الملك "رعمسيس الثاني" هو فرعون الخروج وأن أجداد اليهود القدامى هم بناة هرم "خوفو" الأكبر وذلك إستناداً على ما يعرف في علم المصريات بزاوية "المسيح"، وهو ما يتنافر مع ملامح الهوية وجذورها الحضارية المستوطنة داخل أعماق وجدان المجتمع المصري بل ويلفظه الوعي الجمعي للمصريين كافة مهما تنوعت ثقافتهم أو إختلف مستوياتهم الإجتماعية ومهما تعاقبت عليهم السنون، كما أنه ينافى أيضاً جميع الحقائق الأثرية والتاريخية المثبتة.

٣-يتبين من خلال المقارنة بين معاني ودلالات وقفة تمثال "رعمسيس الثاني" بجوار محطة "سكك حديد مصر" وفي ضيافة المتحف "المصري الكبير" أن دلالات ومعاني الموضع الأول كان أقوى وأقرب للمفاهيم الحضارية والثقافية المصرية، أما موضعه الثاني فيتاكد لنا بعد القراءة التفصيلية السالف بيانها هجرها وخصامها مع المفاهيم الحضارية والثقافية المصرية بل وتقترب من المزاعم الصهيونية بشأن علاقتهم بمصر القديمة، ومن ثمّ تكون دلالة ومعاني وقفة تمثال الملك "رعمسيس الثاني" في رحابة بهو المتحف "المصري الكبير" أقرب إلى ثقافة المجتمع اليهودي، بل وتأخذ معها دلالة ومعاني سائر الملامح المعمارية للمتحف "المصري الكبير" نحو تجسيد الصورة الرمزية لحدث خروج اليهود الأقدمين من مصر القديمة هروباً من طغيان فرعون وجنده.

مراجع البحث :

مراجع باللغة العربية :

١-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال- أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٢-السيد الأسود، الدين والتصور الشعبي للكون- سيناريو الظاهر والباطن في المجتمع القروي المصري، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩م.

٣-رشدي البدراوي، قصص الأنبياء والتاريخ،، الجزء الرابع، مكتبة ومطبعة المجلد العربي، ١٩٩٨م.

٤-سيزا قاسم، القارئ والنص- العلامة والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.

٥-سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار الياس العصرية، ١٩٨٦م.

٦-عبد الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة- الجزء الثاني، دار الأقصى للطباعة والتجارة والتوريدات، ٢٠٠٩.

٧-عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهو واليهودية والصهيونية، دار الشروق للنشر، ٢٠٠٨م.

٨-كريستيان ديروش نوبلكور، ترجمة: عبد الله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه، رمسيس الثاني- فرعون المعجزات، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٥م.

٩-كلير لالويت، ترجمة: ماهر جويجاتي، الفراعنة- إمبراطورية الرعامسة، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩م.

١٠-كنت أ. كتشن، ترجمة: أحمد زهير أمين، مراجعة: محمود ماهر طه، رمسيس الثاني- فرعون المجد والإنتصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١١-ماري أنج بونيم، أني فورجو، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، الفرعون وأسرار السلطة، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٧.
١٢-ميروسلاف بارتا، ترجمة محمد مجاهد، رحلة إلى الخلود- مقابر الأفراد بالدولة القديمة، جامعة تشارلز ببراغ- كلية الآداب، ٢٠١٣.

مراجع باللغة الإنجليزية :

1-E.Raymond, The Great pyramid Decoded with an introduction to pyramidology, Artisan sales, 1971.
2-Jeong, Kwang-Young, Grand Egyptian museum Competition, Archiworld Co., Ltd, 2003.

رسائل علمية باللغة العربية :

١-أشرف حسين إبراهيم، رسالة دكتوراة بعنوان "الرمزية في التصميم الداخلي كمصدر للحوار والتعددية الفكرية"، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٥.
٢-جاسر جميل عبد العظيم، أنساق التصميم/ البناء في البيئات التقليدية- رؤية لتطوير الداء التصميمي في عمران مجتمعات الوجه القبلي المصري، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.
٣-نجلاء فتحي أحمد شهاب، القومية وتعبيراتها عند المصري القديم حتى نهاية التاريخ المصري القديم، كلية الأثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢.
٤-ربيع عيسى محمد، الإزدواجية في الفن المصري القديم حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م.
٥-غادة سيد عبد المقصود، مفهوم الإحتضان ومظاهر الود في مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م.
٦-فرجيني عجبان بطرس، المرأة والعرش في مصر القديمة حتى نهاية الأسرة العشرين، كلية الأداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٦٩.

مواقع على شبكة المعلومات "الإنترنت" :

1)http://www.gem.gov.eg/
2)http://www.sis.gov.eg/Ar/Templates/Articles/tmpArticles.aspx?ArtID=28285#.U4p4q9IW2So